Филиал Федерального государственного бюджетного учреждения
«Центральный научно-исследовательский и проектный институт Министерства строительства и жилищно-коммунального хозяйства Российской Федерации»
Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства

на правах рукописи

Царёва София Михайловна

Скульптурный декор в гражданской архитектуре Москвы конца XVIII – первой половины XIX века: Тематика, иконографические источники, скульптурные мастерские.

Специальность 17.00.04 –
Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание учёной степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Доктор искусствоведения М.В. Нащокина

Москва
2018

Оглавление

Введение……..4

Глава 1. Система скульптурного декора московской архитектуры конца XVIII – первой половины XIX века……21

1.1 Круг памятников московской архитектуры конца XVIII – первой половины XIX века……..21

1.2 Особенности расположения скульптурного декора на фасаде и в интерьере московских зданий эпохи классицизма в допожарный и послепожарный период……31

1.3 Существующие подходы к анализу лепного декора конца XVIII – первой половины XIX века……35

Глава 2. Тематика скульптурного декора в архитектуре Москвы конца XVIII – первой половины XIX века……43

2.1 Орнаменты…….43

2.2 Геральдические мотивы……..53

2.3 Портреты……55

2.4 Устойчивые аллегории……57

2.5 Мифологические сюжеты……70

2.6 Исторические сюжеты……..89

Глава 3. Источники скульптурного декора в архитектуре Москвы конца XVIII – первой половины XIX века…….97

3.1. Античная скульптура…….…….99

3.2 Нумизматика и глиптика……..104

3.3 «Эмблемы и символы»……..106

3.4 Произведения западноевропейских художников…….110

3.5 Произведения русских художников и скульпторов – учеников Академии Художеств…….126

Глава 4. Создатели скульптурного убранства московской архитектуры конца XVIII – первой половины XIX века……..130

4.1 Мастерские и их специализация…….……130

4.2 Ведущие скульпторы…….134

4.3 Скульптурные мастерские широкого профиля……..149

4.4 Лепщики……..168

4.5 Взаимодействие архитектора и скульптора в оформлении московских зданий конца XVIII – первой половины XIX века…….186

Заключение……...197

Список сокращений……202

Библиография……...203

Введение

Актуальность темы исследования

Скульптурный декор – значительная часть архитектурного наследия Москвы XVIII-XIX веков, которое до сих пор представляет очень ценную и характерную часть её облика. В архитектуре классической Москвы – до- и послепожарной – немаловажную роль играл синтез искусств. Простые и лаконичные формы зданий дополнены великолепно выполненным декором, создававшимся трудом многих отечественных и иностранных мастеров архитектуры, скульптуры и декоративно-прикладного искусства. Однако если архитектура этого периода изучена достаточно подробно, в изучении смежных областей еще немало пробелов. Так, лепное убранство московских гражданских построек конца XVIII – первой половины XIX в. до сих пор ещё не становилось предметом комплексного исследования. До сих пор не были известны имена авторов скульптурных рельефов на фасадах и в интерьерах московских зданий, не определены их сюжеты и их иконографические источники. Между тем, всё это имеет большое значение для исследования той эпохи.

Изучение работавших в то время скульптурных мастерских, их модельного ряда, роль в них местных и иностранных лепщиков и семантика московского архитектурного декора остаются актуальными проблемами истории московской архитектуры рассматриваемого периода, не получившими должного отражения в научных публикациях.

Степень научной разработанности проблемы

Исследовательский интерес к эпохе классицизма во всех её проявлениях, в т.ч. и к лепному декору, обозначился к началу XX века, когда появились журналы «Старые годы», «Столица и усадьба», сборник «Москва в её прошлом и настоящем» со статьями И.Э. Грабаря[1], И.Е. Бондаренко[2], С. Маковского[3],

[1] Грабарь И.Э. Останкинский дворец // Старые годы. СПб., 1910. № 5-6. С. 5 – 37.

[2] Бондаренко И.Е. Архитектура Москвы XVIII и начала XIX века // Москва в её прошлом и настоящем. Вып. VIII. М.: Тип. Русского Товарищества, 1911. С. 65 – 88; Бондаренко И. Е. Архитектурные памятники Москвы: Эпоха Александра I. Empire. Вып. 1. М., 1904;

Ю. Шамурина[4]. В этих работах, призванных запечатлеть красоту архитектуры екатерининской и александровской эпохи, изредка упоминались «изящные и тонкие рельефы». При этом авторы пытались привлечь внимание лишь к наличию лепного декора, но специально не рассматривали его. Важнее считалось определить архитектора, которому приписывался весь декор постройки, в т.ч. и лепной.

После 1917 года о московской архитектуре и скульпторах в эпоху классицизма и ампира писали Н.Н. Терновец[5], А.И. Некрасов[6], В.Н. Домогацкий[7], И.Э. Грабарь[8], А.А. Фёдоров-Давыдов[9], однако архитектурному декору в их работах также почти не отведено места, элементы и сюжеты его не исследованы. В этих первых работах начала XX века лепной декор рассматривался исключительно в контексте его связи с архитектурой: не более чем архитектурное украшение, созданное по эскизам архитекторов. В данной же работе сделан акцент на определении сюжетов и авторства скульптурного декора.

В конце 1920-х в работах С.В. Безсонова о калужском ампире[10] на основании сравнения калужских рельефов с московскими, появились попытки приписать идентичные (повторные) рельефы одной из московских мастерских,

---

Бондаренко И. Е. Архитектурные памятники Москвы: Эпоха Петра I, Елизаветы и Екатерины II. Вып. 2-3. М., 1905.

[3] Маковский С. Две подмосковные князя С.М. Голицына // Старые годы. СПб., 1910. №1. С. 24 – 37.

[4] Шамурин Ю. Московские кладбища // Москва в её прошлом и настоящем. Вып. VIII. М.: Тип. Русского Товарищества, 1911. С. 89 – 124; Шамурин Ю.И. Подмосковные. Москва: Издательский дом ТОНЧУ, 2007 (переиздание 1912 – 1914 гг.).

[5] Терновец Б.Н. Русские скульпторы / Под ред. П.П. Муратова. М.: Государственное издательство, 1924.

[6] Некрасов А.И. Русский ампир. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1935

[7] Его работы о русских скульпторах были опубликованы позднее: Домогацкий В.Н. Теоретические работы, исследования, статьи, письма / Сост., вступ. ст. С.П. Домогацкой. М.: Советский художник, 1984.

[8] Грабарь И.Э. Гагаринский особняк в Москве // Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. Сб. статей / Под ред. И.Э. Грабаря. М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1948. С. 433 – 448.

[9] Фёдоров-Давыдов А.А. Архитектура Москвы после Отечественной войны 1812 года. М.: Гос. изд-во лит-ры по строительству и архитектуре, 1953.

[10] Безсонов С.В. Дом исторического музея, бывш. Кологривовой в гор. Калуге. Калуга, 1928; Безсонов С.В. Калужский купеческий ампир. Калуга, 1930.

а также объяснить сюжеты рельефов. Позднее на его исследованиях в своих книгах о Калуге и Москве основывались М.В. Фехнер[11] и Е.В. Николаев[12]. Однако все эти авторы подробно анализировали лишь отдельные памятники, но не ставили задачи рассматривать лепной декор Москвы в целом.

Первая книга о скульптурном декоре русской архитектуры от Древней Руси до 1917 г. вышла в 1953 г.[13]. Её автор А.Г. Ромм впервые рассмотрел лепной декор Москвы в сравнении с Петербургом. К сожалению, там, где неизвестны имена скульпторов, рельефы приписаны архитекторам. Также в исследовании почти не уделено места орнаментальным рельефам, неполон список московских памятников, имеющих скульптурный декор.

Система обучения в Академии художеств, в том числе обучение созданию рельефов в скульптурном классе явилось предметом рассмотрения нескольких исследователей (Н.М. Молевой и Э.М. Белютина[14], И.А. Прониной[15], Е.Б. Мозговой[16], В.С. Манина[17]). При этом рассматривался только период пребывания в Академии художеств, последующие работы мастеров после завершения обучения не подвергались анализу. Также ни один из авторов, в отличие от данной работы, не исследовал, как приобретённые скульпторами в Академии художеств навыки отразились на их дальнейших работах.

---

[11] Фехнер М.В. Калуга. М., 1971; Фехнер М.В. Калуга. Боровск. М.: Искусство, 1972.

[12] Николаев Е.В. По Калужской земле: От Боровска до Козельска. Изд. 3-е. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011; Николаев Е.В. Классическая Москва. М.: Стройиздат, 1975.

[13] Ромм А.Г. Русские монументальные рельефы. М.: Искусство, 1953.

[14] Молева Н.М., Белютин Э. М. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М.: Искусство, 1956.

[15] Пронина И.А. Декоративное искусство в Академии художеств: Из истории русской художественной школы XVIII – первой половины XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1983.

[16] Мозговая Е.Б. Скульптурный класс Академии художеств в XVIII веке. СПб.: ZERO-design, 1999.

[17] Манин В.С. Из истории основания и деятельности Российской академии художеств в XVIII веке. М.: Союз Дизайн, 2016. Кинга на основе исследований и архивных изысканий, проведённых В.С. Маниным в 1957 году, издана только сейчас.

В общих трудах по истории русского искусства и скульптуры XVIII – первой половины XIX века (И.Э. Грабарь[18], Н.Н. Коваленская[19], Б.Н. Терновец[20], М.М. Ракова и И.В. Рязанцев[21], А. Гайдамак[22] и др.), каталогах скульптуры со сведениями о скульпторах[23], а также в монографиях о скульпторах (Е. Нагаевская[24], Т.В. Якирина и Н.В. Одноралов[25], О.А. Кривдина[26] о И.П. Витали, Л.Б. Александрова о В.И. Демут-Малиновском[27], Е.Н. Петрова о С.С. Пименове[28], Я.И. Шурыгин о Б.И. Орловском[29], С.К. Исаков о Ф.И. Шубине[30], В.М. Рогачевский о Ф.Г. Гордееве[31], Л.П. и А.В. Грибко о Замараеве[32]) можно почерпнуть некоторые сведения об отдельных рельефах, исполненных для украшения московских зданий. Данная же работа, опираясь на отдельные рельефы, призвана дать цельное представление о скульптурном декоре в архитектуре Москвы периода классицизма.

Декоративной скульптуре архитектурных сооружений и лепному декору в интерьере посвящены главы И.М. Шмидта, И.М. Бибиковой и А.А.

---

[18] История русской архитектуры / Под ред. И.Э. Грабаря. Т. 3 (Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках). М.: изд. И. Кнебель, 1912; История русского искусства (Скульптура) / Под ред. И.Э. Грабаря. М.: изд. И. Кнебель, 1913.

[19] Коваленская Н.Н. Русский классицизм: Живопись, скульптура, графика. М.: Искусство, 1964.

[20] Терновец Б.Н. Русские скульпторы. М.: Государственное издательство, 1924

[21] История русского искусства. В 3 т. Т.1: Искусство X – первой половины XIX века / Под ред.М.М. Раковой и И.В. Рязанцева. М.: Изобразительное искусство, 1979.

[22] Гайдамак А. Русский ампир: Архитектура, декоративно-прикладное искусство и убранство интерьера первой рети XIX века. М.-Париж: Трилистник, 2000.

[23] ГТГ. Скульптура XVIII-XX веков. Т.2. М.: Красная площадь, 2002; Скульптура Павловского парка / [автор выпуска Е. В. Королёв]. Том 3. Кн.1, 2. СПб.: ГМЗ «Павловск», 2011.

[24] Нагаевская Е. Иван Петрович Витали, 1794-1855. М.: Искусство, 1950.

[25] Якирина Т.В., Одноралов Н.В. Витали. Л.: Искусство, 1960.

[26] Кривдина О.А. Иван Петрович Витали. Летопись жизни и творчества скульптора. СПб.: Сударыня, 2006.

[27] Александрова Л.Б. Василий Иванович Демут-Малиновский. Л.: Художник РСФСР, 1980.

[28] Петрова Е.Н. Степан Степанович Пименов: 1784 – 1833. Л.-М.: Искусство, 1958.

[29] Шурыгин Я.И. Борис Иванович Орловский. 1792 – 1837. Л.-М.: Искусство, 1962.

[30] Исаков С.К. Федот Шубин. М.: Искусство, 1938.

[31] Рогачевский В.М. Фёдор Гордеевич Гордеев. 1744 – 1810. Л.-М.: Искусство, 1960.

[32] Грибко Л.П., Грибко А.В. Музы скульптора Замараева. Фрязино: Век 2, 2008.

Кедринского в трёхтомнике «Русское декоративное искусство» 1962 – 65 гг.[33] В 1989 г. вышел сборник «Русский скульптурный рельеф второй половины XVIII – первой половины XIX в.»[34]. В этих исследованиях применительно к Москве проанализированы лишь отдельные памятники и наиболее известные рельефы. В данной же работе рассмотрен весь сохранившийся московский архитектурный декор.

Системе скульптурного убранства архитектуры русского классицизма посвящена неопубликованная рукопись Е.В. Королёва, который рассматривал его на примере Павловского дворца. Скульпторы и их творения, которых касается автор в своей работе, были связаны с Петербургом. Москва же и её памятники упоминаются редко, специфика московского архитектурного декора осталась не затронутой.

Скульптурный декор московских фасадов другой эпохи – конца XIX – начала XX вв. – рассмотрен в диссертации А.Ю. Вершининой[35]. Автор впервые подробно анализирует связь архитектуры и скульптурного декора, взаимоотношения архитектора и скульптора, уделяет внимание деятельности мастерских, производивших типовые и уникальные рельефы. Подобный подход к изучению скульптурного декора другой эпохи интересен и для данной работы.

В различных путеводителях (Ю.Федосюк[36], С.К. Романюк[37], Ф.Л. Курлат[38]), в том числе архитектурных (И.Л. Бусева-Давыдова, М.В. Нащокина,

---

[33] Шмидт И.М. Декоративная скульптура архитектурных сооружений; Бибикова И.М., Кедринский А.А. Лепной декор в интерьере //Русское декоративное искусство. Т. 2, 3. М.: Искусство, 1963, 1965.

[34] Русский скульптурный рельеф второй половины XVIII – первой половины XIX в. Сб. научных трудов. Л., 1989.

[35] Вершинина А.Ю. Скульптурный декор фасадов зданий Москвы конца XIX – начала XX вв. К вопросу о художественной природе модерна. Диссертация на соискание учёной степени канд. искусствоведения. М., 2004.

[36] Федосюк Ю.А. Москва в кольце Садовых. М.: Моск. рабочий, 1983.

[37] Романюк С.К. Москва за Садовым кольцом. М.: АСТ: Астрель, 2007; Романюк С.К. Переулки старой Москвы. История. Памятники архитектуры. Маршруты. М.: Центрполиграф, 2013.

[38] Курлат Ф. Л. Москва от центра до окраин: Путеводитель. М.: Моск. рабочий, 1989.

М.В. Астафьева-Длугач[39]), статьях и книгах об истории архитектурных ансамблей (И.В. Рязанцев и О.С. Евангулова[40]; Т.Ф. Саваренская[41]; Е.В. Николаев[42]) и культурном пространстве отдельных московских районов (В.А. Любартович[43]), сериях «Памятники архитектуры Москвы» и «Биографии московского дома» даётся только упоминание о фигурных рельефных вставках, если они имеются, реже указывается, что они имеют античные сюжеты, и ещё реже предположение об авторстве.

Существуют книги-фотоальбомы о скульптурном украшении фасадов, но они также относятся к разряду путеводителей. В них опубликованы фотографии фасадов с рельефным декором, или намечены маршруты, но сам архитектурный декор рассматриваемых зданий лишь кратко описан[44].

В общих трудах по истории русского искусства и скульптуры XVIII – первой половины XIX века (И.Э. Грабарь[45], Н.Н. Коваленская[46], Б.Н. Терновец[47], М.М. Ракова и И.В. Рязанцев[48], А. Гайдамак[49] и др.), каталогах

---

[39] Архитектурные прогулки по Москве. / И.Л. Бусева-Давыдова, М.В. Нащокина, при участии М.И. Астафьевой-Длугач . М.: Ворон, 1996; Москва: Архитектурный путеводитель / И. Л. Бусева-Давыдова, М. В. Нащокина, М. И. Астафьева-Длугач. М.: Стройиздат, 1997.

[40] Евангулова О.С., Рязанцев И.В. У Красных ворот (к истории архитектурного ансамбля) // Русский город: Сборник. Вып. 9 / Под ред. В.Л. Янина; Сост. Л.И. Насонкина. М.: Изд-во МГУ, 1990. С. 91 – 121.

[41] Архитектурные ансамбли Москвы XV – начала XX вв. Принципы художественного единства / Т.Ф. Саваренская, И.А. Бондаренко, А.Г. Борис и др.; Под ред.Т.Ф. Саваренской. М.: Стройиздат, 1997.

[42] Николаев Е.В. Классическая Москва. М.: Стройиздат, 1975.

[43] Любартович В.А. Дворец Куракина на Старой Басманной и его культурное пространство. М.: МГУИЭ, 1999.

[44] Колмовской А.А. Наряд московских фасадов: Фотоальбом / Вступ. ст. Е.И. Кириченко. М.: Московский рабочий, 1987; Колмовской А.А. Скульптурное убранство московских фасадов. М.: Вече, Русский Миръ, 1997.

[45] История русской архитектуры / Под ред. И.Э. Грабаря. Т. 3 (Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках). М., 1912; Т. 4 (Московская архитектура в XVIII и XIX веке). М., 1912; История русского искусства (Скульптура) / Под ред. И.Э. Грабаря. М., 1913.

[46] Коваленская Н.Н. Русский классицизм: Живопись, скульптура, графика. М.: Искусство, 1964.

[47] Терновец Б.Н. Русские скульпторы. М.: Государственное издательство, 1924

[48] История русского искусства. В 3 т. Т.1: Искусство X – первой половины XIX века. / под ред.М.М. Раковой и И.В. Рязанцева. М.: Изобразительное искусство, 1979.

[49] Гайдамак А. Русский ампир: Архитектура, декораивно-прикладное искусство и убранство интерьера первой рети XIX века. М.-Париж: Трилистник, 2000.

скульптуры со сведениями о скульпторах[50], а также в монографиях о скульпторах (Е. Нагаевская[51], Т.В. Якирина и Н.В. Одноралов[52], О.А. Кривдина[53] о И.П. Витали, Л.Б. Александрова о В.И. Демут-Малиновском[54], Е.Н. Петрова о С.С. Пименове[55], Я.И. Шурыгин о Б.И. Орловском[56], С.К. Исаков о Ф.И. Шубине[57], В.М. Рогачевский о Ф.Г. Гордееве[58]) можно почерпнуть некоторые сведения о рельефах, исполненных для украшения зданий. В книге Л.П. и А.В. Грибко «Музы скульптора Замараева»[59] целая глава посвящена рельефам Московского Университета; уделено внимание и остальным работам этого мастера. Несмотря на то, что авторы собрали воедино все известные сведения из ранее опубликованных книг и статей, а также из архивных и других источников, в монографии нет как такового анализа творчества Г.Т. Замараева, практически отсутствуют новые мысли, концепции и выводы.

Общую картину дополняют труды по декоративно-прикладному искусству в архитектуре (серия Художественные изделия в архитектуре) 1950-х гг.: Н.Н. Соболева по чугунному литью в русской архитектуре[60], К.А. Соловьёва о русском художественном паркете и о русской осветительной арматуре[61], а также изданная позднее, в 2003-м году книга И.О. Сычёва о

---

[50] ГТГ. Скульптура XVIII-XX веков. Т.2. М.: Красная площадь, 2002; Скульптура Павловского парка / [автор выпуска Е. В. Королев]., Том 3. Кн.1, 2. СПб., 2011

[51] Нагаевская Е. Иван Петрович Витали, 1794-1855. М.: Искусство, 1950.

[52] Якирина Т.В., Одноралов Н.В. Витали. Л.: Искусство, 1960.

[53] Кривдина О.А. Иван Петрович Витали. Летопись жизни и творчества скульптора. СПб.: Сударыня, 2006.

[54] Александрова Л.Б. Василий Иванович Демут-Малиновский. Л.: Художник РСФСР, 1980.

[55] Петрова Е.Н. Степан Степанович Пименов: 1784 – 1833. Л.-М.: Искусство, 1958.

[56] Шурыгин Я.И. Борис Иванович Орловский. 1792 – 1837. Л.-М., 1962.

[57] Исаков С.К. Федот Шубин. М.: Искусство, 1938.

[58] Рогачевский В.М. Фёдор Гордеевич Гордеев. 1744 – 1810. Л.-М.: Искусство, 1960.

[59] Грибко Л.П., Грибко А.В. Музы скульптора Замараева. Фрязино: Век 2, 2008.

[60] Соболев Н.Н. Чугунное литьё в русской архитектуре. М.: Государственное издательство архитектуры и градостроительства, 1951.

[61] Соловьёв К.А. Русская осветительная арматура (XVIII-XIX вв.). М.: Государственное издательство архитектуры и градостроительства, 1950.

Соловьёв К.А. Русский художественный паркет. М.: Государственное издательство архитектуры и градостроительства, 1953.

русских светильниках эпохи классицизма[62]. Лепной декор эти исследования не затрагивают.

В различных словарях («Русский биографический словарь» под наблюдением А.А. Половцова, «Художники народов СССР…») сведения о мастерах кратки и сжаты. В материалах к словарю М.В. Дьяконова[63] и изданному на его основе словарю под редакцией А.Ф. Крашенинникова[64] отсутствуют сведения о скульпторах-декораторах, работы этих авторов посвящены только архитекторам. В наиболее полном «Словаре русских художников…» Н.П. Собко[65] также отсутствуют фамилии некоторых мастеров, к тому же вышли только три тома: «А», «И», «П». Преимущество новых словарей («Творцы техники и градостроители Москвы»[66], «Московская энциклопедия: Лица Москвы»[67]) состоит в публикации некоторых ранее неизвестных сведений, почерпнутых из архивов. Однако в связи с иными задачами, сведения из словарей не отражают полной картины творческой биографии скульпторов и их работы над барельефами для московских зданий.

Двухтомник на русском и итальянском языках «От мифа к проекту»[68] содержит немало сведений об итальянских архитекторах, творивших в России и проектировавших убранство фасадов и интерьеров. Однако итальянские скульпторы, участвовавшие в оформлении зданий, обойдены вниманием.

---

[62] Сычёв И.О. Русские светильники эпохи классицизма. 1760 – 1830. СПб.: P.V.B.R., 2003.

[63] Дьяконов М.В. К биографическому словарю московских зодчих XVIII – XIX вв. (извлечения из архивов) // Русский город. М.: МГУ, 1978 – 1982. Вып. 1 – 5.

[64] Зодчие Москвы времени барокко и классицизма (1700 – 1820 годы) / Гос. науч.-исслед. музей архитектуры им. А.В. Щусева ; сост. и науч. ред. А.Ф. Крашенинников. М.: Прогресс-Традиция, 2004.

[65] Собко Н.П. Словарь русских художников: ваятелей, живописцев, зодчих, рисовальщиков, граверов, литографов, медальеров, мозаичистов, иконописцев, сканщиков и др. ... (XI-XIX вв.): В 3 т. СПб., 1893-1899.

[66] Творцы техники и градостроители Москвы (до начала XX века). М.: Янус-К; Московские учебники и картлитография, 2002.

[67] Московская энциклопедия / Гл. ред. С.О. Шмидт. Т. 1 Лица Москвы. Кн. 1 – 2. М.: Фонд «Московские энциклопедии», 2008.

[68] От мифа к проекту: влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма / Под ред. Л. Тедески и Н. Навоне. СПб., 2004.

В книге И.В. Рязанцева о скульптуре в России XVIII – начала XIX века[69] рельефы московской архитектуры хоть и не выделены в отдельную главу, но рассмотрены среди круглой скульптуры и лепного декора Петербурга и провинции по различным критериям более полно и подробно, чем в остальных изданиях. В работе уделено место классификации, повторной тематике и сюжетным циклам. Однако работа посвящена скульптуре в целом, поэтому в ней не ставилась, как в представленной работе, задача выявления особенностей московского лепного декора; кроме того, упомянуты далеко не все рельефы московских зданий.

Скульптурное убранство фасадов Останкинского дворца рассмотрено Е.А. Гавриловой[70], однако к исследованию не привлекался лепной декор интерьеров. В данной же работе, помимо исследования интерьерного декора, приведены обнаруженные автором аналогии останкинских рельефов в других московских постройках.

Ряд исследований И.Е. Путятина о храмовом зодчестве русского классицизма[71] и ампира[72] вносит новое прочтение семантики архитектуры этого периода. В основном, эти работы посвящены церковной архитектуре, которая не рассматривается в данной диссертации.

В работах Ю.Г. и С.В. Клименко[73], посвящённых французским и итальянским влияниям на архитектуру московского классицизма, раскрывается

---

[69] Рязанцев И.В. Скульптура в России: XVIII – начало XIX века: Очерки. – М.: Жираф, 2003.

[70] Гаврилова Е.А. Скульптурный декор Останкинского театра-дворца: к истории бытования и реставрации // Искусствознание. № 1-2. М., 2014. С. 297 – 317.

[71] Путятин И.Е. Дворец Разумовских-Шереметевых на Воздвиженке // Архитектура и строительство Москвы. №1, 1996. С. 38-41; Путятин И.Е. «Храм Премудрости». Образ Парфенона и идеал греческой классики в архитектурном мышлении XVIII - начала XIX века // Искусствознание. №1/06. М., 2006. С. 230-263; Путятин И.Е. Образ русского храма и эпоха Просвещения: к 250-летию Академии художеств. М.: Гнозис, 2009; Путятин И.Е. Этюды по интерпретации архитектуры эпохи классицизма: Исследования 2003-2010. М.: МАКС Пресс, 2012.

[72] Путятин И.Е. Кваренги и Львов: рождение образа храма русского ампира: к 500-летию А. Палладио. М.: МАКС Пресс, 2008; Путятин И.Е. Образ храма русского ампира. М.: Памятники исторической мысли, 2013.

[73] Клименко С.В. Восстановление Москвы после пожара 1812 года и изучение архитектурных памятников прошлого // Научный альманах. 2016, № 10-2(24). С. 350-346; Клименко Ю.Г., Клименко С.В. О сводах в постройках Жилярди. К вопросу об атрибуции

отличие конструктивных приёмов в работе русских и иностранных мастеров. При этом архитектурный декор упоминается вскользь, или вовсе не рассматривается, что обусловлено другими задачами авторов.

Особо выделяются книги М.В. Нащокиной «Наедине с музой архитектурной истории»[74] и «Античное наследие в русской архитектуре николаевского времени»[75]. В первой собраны статьи по архитектуре и искусству XIX – начала XX вв., среди которых есть информация о ранее неизвестном исследователям альбоме построек московского ампира. Вторая книга даёт глубокий анализ искусства периода 1830 – 1850-х гг., то есть конца эпохи ампира. Работы М.В. Нащокиной, Е.И. Кириченко[76], В.С. Турчина[77] заложили современный фундамент для изучения искусства XIX в. При этом авторам важно было проследить общую картину периода классицизма. Данная же работа сконцентрирована на анализе лепного декора московской архитектуры исследуемой эпохи.

Изыскания в области скульптурного убранства русской архитектуры Нового времени довольно активно ведутся в Санкт-Петербурге. Монументально-декоративной скульптуре Петербурга посвящено несколько книг[78]. Изучена петербургская скульптура с античными сюжетами[79]. Рельефам

московской архитектуры первой половины XIX в. // Научный альманах 2017 № 9-2(23). С. 356-361; Клименко Ю.Г. Стиль - долгожитель //Московское наследие № 4 (34): Хронотоп XIX века, М., 2014. С. 4-11; Клименко Ю.Г. Французский классицизм в творчестве М.Ф. Казакова. Реконструкция этапов проектирования здания московского университета // Архитектурное наследство. № 65. СПб.: Коло, 2016. С. 149 – 163; Клименко Ю.Г. Рождение (нео)классических идей в архитектуре и градостроительстве Москвы // От мифа к проекту: влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма / Под ред. Л. Тедески и Н. Навоне. Мендризио, Лугано, СПб., 2004. С. 375 – 380.

[74] Нащокина М.В. Наедине с музой архитектурной истории. М.: Улей, 2008.

[75] Нащокина М.В. Античное наследие в русской архитектуре николаевского времени: Его изучение и творческая интерпретация. М.: Прогресс-Традиция, 2011.

[76] Кириченко Е.И. Запечатленная история России. Монументы XVIII – начала XIX века. Книга 1. Архитектурный памятник. М.: Жираф, 2001. Книга 2. Архитектурные ансамбли и скульптурный памятник. М.: Жираф, 2001.

[77] Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России. Стиль империи или империя как стиль. М.: Жираф, 2001.

[78] Монументальная и декоративная скульптура XVIII-XIX вв. Ленинград. / Сост. И. В. Крестовский, Е. Н. Петрова, Н. Н. Белехов. М.-Л.: Искусство, 1951; Исаченко В.Г.

Строгановского, Михайловского дворцов и Инженерного замка посвящены публикации Е.В. Карповой[80], Инженерного замка – М.Г. Колотова и Ю.В. Трубинова[81], Мраморного дворца – глава в книге А.Е. Ухналёва[82], о рельефах Павловского дворца писал Е.В. Королёв[83]. Скульптурное убранство Академии Художеств исследовано Е.Н. Масловой[84]. О скульпторах Петербурга издан объёмный словарь-справочник[85]. Все эти публикации ограничиваются изучением Петербурга, аналогий из московского лепного декора не приводится, что обусловлено спецификой жанра каждого из этих исследований.

Таким образом, задача системного исследования скульптурного декора в архитектуре Москвы конца XVIII – первой половины XIX века не была решена в полной мере, что подтверждает необходимость настоящего исследования.

Монументальная и декоративная скульптура Санкт-Петербурга. Справочник. СПб.: Паритет, 2005.

[79] Раков Ю.А. Скульптурный Олимп Петербурга: Путешествие в антично-мифологический Петербург. Спб.: Искусство-СПБ, 2000; Андросов С.О., Берташ А.В., Талалай М.Г. Античные и библейские сюжеты в камне и бронзе: Петербургское городское убранство. СПб.: Информационно-издательское агентство «ЛИК», 2006; Мутья Н.Н. Под знаком Меркурия. Декоративная скульптура архитектурных сооружений Петербурга XVIII – начала XX века. СПб.: Алетейя, 2014.

[80] Большинство статей Е.В. Карповой, в т.ч. и о скульптурном убранстве петербургских дворцов, собрано в её книге: Карпова Е.В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX века: Новые материалы. Находки. Атрибуции. Спб.: Искусство-СПБ, 2009.

[81] Колотов М.Г., Трубинов Ю.В. К проблеме генезиса декоративной скульптуры павильонов Михайловского замка // Дворцы Русского музея / Сб. ст. СПб, 1999. С. 121 – 132.

[82] Ухналёв А.Е. Мраморный дворец в Санкт-Петербурге. Век восемнадцатый. СПб.: «Левша. Санкт-Петербург», 2002.

[83] Королёв Е.В. Работы скульпторов И.П. Прокофьева, С.М. Теглева, М.П. Александрова и И.И. Теребенев в интерьерах Павловского дворца // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность, искусство, археология. Ежегодник. 1985. Л.: Наука, 1987. С. 270 – 296; Королёв Е.В. Рельефы Кавалерского зала Павловского дворца // Русский скульптурный рельеф второй половины XVIII – первой половины XIX в. Сб. научных трудов. Л., 1989. С. 30 – 36.

[84] Маслова Е.Н. Рельефы. Академические программы русских скульпторов в собрании научно-исследовательского музея Академии художеств. Л., 1962; Маслова Е.Н. Новые материалы о скульптурном декоре здания Академии художеств в Ленинграде // Памятники культуры: Новые открытия: Письменность, искусство, археология. Ежегодник, 1984. Л.: Наука, 1986.С. 295 – 309.

[85] Кривдина О., Тычинин Б. Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга: 1703-2007. СПб.: Логос, 2007.

Источники

Материальными источниками для данной работы послужили частные и общественные здания Москвы и Подмосковья с сохранившимся лепным декором конца XVIII – первой половины XIX века. Натурная фотосъёмка скульптурного декора выполнена автором в 2009 – 2017 гг. При исследовании несохранившихся зданий с лепным убранством использованы архивные фотографии из фототеки ГНИМА им. А.В. Щусева.

Среди *письменных источников* сведения о времени строительства московских зданий и привлекавшихся к их постройке архитекторах почерпнуты из восьмитомного издания «Памятники архитектуры Москвы», архитектурного путеводителя И.Л. Бусевой-Давыдовой, М.В. Нащокиной, М.В. Астафьевой-Длугач[86], брошюр серии «Биографии московского дома», а также отдельных книг и статей разных исследователей о московских домах и подмосковных усадьбах.

Сведения о создателях московского архитектурного декора и их произведениях были собраны в различных записках и воспоминаниях первой половины – середины XIX в. (например, «Материалы для истории художеств в России» и «Дневник» скульптора Н.А. Рамазанова[87]), а также в периодике того времени («Московский телеграф», «Художественная газета», «Отечественные записки»). Ассортимент продукции скульптурных мастерских перечислен в ряде торговых объявлений в «Московских ведомостях».

Неопубликованные источники, хранящиеся в архивах и частных собраниях, содержат немало ценных фактов и сведений, восполняющих ряд пробелов в истории создания архитектурного декора и в биографии малоизвестных мастеров. При подготовке данной работы были изучены «Дворцовый архив» и фонды Гагариных, Голицыных, Орловых-Давыдовых,

---

[86] Архитектурные прогулки по Москве. / И.Л. Бусева-Давыдова, М.В. Нащокина, при участии М.И. Астафьевой-Длугач . М.: Ворон, 1996; Москва: Архитектурный путеводитель / И. Л. Бусева-Давыдова, М. В. Нащокина, М. И. Астафьева-Длугач. М.: Стройиздат, 1997.

[87] Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России. М.: Губерн. тип., 1863; [Рамазанов Н.А.] Дневник и записки Н.А. Рамазанова // Русский художественный архив. М., 1882. Вып. III. С. 141 – 151.

Шереметевых, Юсуповых в РГАДА; фонды Голицыных, Куракиных и М.В. Дьяконова в ГИМ ОПИ; фонд Шереметевых в РГИА; маклерские книги, фонды московских генерал-губернаторов, московской полиции и московской управы благочиния в ЦГА Москвы.

В архиве Института «Спецпроектреставрация» и Отделе архивных фондов Департамента культурного наследия г. Москвы (ОАФ ДКН) для данной работы были использованы реставрационные документы и исторические справки по некоторым московским кварталам и владениям. Были просмотрены также неопубликованные материалы, научные справки и отчёты сотрудников, хранящиеся в научной библиотеке Московского музея-усадьбы «Останкино».

Работу дополнили материалы из частных собраний потомков скульптора С.П. Кампиони – Н.Я. Колли и Н.А. Добрыниной.

Для истолкования сюжетов скульптурного декора московской архитектуры были привлечены как основные литературные произведения античной мифологии, известные и распространённые в России XVIII – XIX вв. (творения Гомера, Аполлодора, Овидия, Анакреона), так и различные толковники аллегорий, которых в то время было немало (самые распространённые – «Эмвлемы и символы»[88], «Иконологический лексикон»[89]), а также гравюры, названия которых часто проясняют сюжеты московского архитектурного декора. Для поиска таких гравюр, служивших образцами для композиции московских рельефов, были использованы соответствующие публикации и интернет-ресурсы (в основном, официальные сайты музеев мира, где представлены их коллекции).

Цель исследования состоит в выявлении и изучении скульптурного убранства гражданской архитектуры Москвы конца XVIII – первой половины

---

[88] Емвлемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и аглицкий языки преложенные, прежде в Амстердаме, а ныне во граде св. Петра напечатанные и исправленные Нестором Максимовичом-Амбодиком. СПб.: Имп. тип., 1811.

[89] [Презель Лакомб де] Иконологический лексикон, или руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев / Пер. с французского Ивана Акимова. СПб.: при Имп. Академии Наук, 1763.

XIX века, его развитие в допожарный и послепожарный период с учётом его тематики, иконографических источников и создававших его скульптурных мастерских.

Для достижения данной цели в работе решаются следующие ***задачи***:

- Выявить и систематизировать круг памятников московского классицизма и ампира с лепным декором.

- Проследить различия лепного декора московской архитектуры до и после пожара 1812 года в рамках конца XVIII – первой половины XIX века.

- Определить круг основных скульптурных мастерских и выявить их роль в создании архитектурного декора Москвы, раскрыть основные вехи творческой биографии московских мастеров, занимавшихся изготовлением элементов архитектурного декора.

- Определить сюжеты и авторство рельефных композиций на фасадах и в интерьерах московских зданий.

- Установить иконографические источники и аналогии рельефов.

- Выявить взаимоотношения архитектора и скульптора и роль заказчика в процессе создания лепного декора московских построек.

Объект исследования

Скульптурный декор (фигурные рельефные композиции и лепной орнаментальный декор) на фасадах и в интерьерах гражданских зданий Москвы конца XVIII – первой половины XIX века, а также элементы архитектурного декора, произведённые в московских мастерских и использованные за пределами Москвы (подмосковные усадьбы Останкино, Кузьминки и Люблино, дома Золотарёвых в Калуге и Дворянского собрания во Владимире).

Предмет исследования

Особенности скульптурного декора московской архитектуры в конце XVIII – первой половины XIX века в аспекте тематики и иконографических источников, а также в творчестве скульптурных мастерских.

Хронологические границы исследования

В работе рассматривается период с 1790-х по 1830-е гг. включительно, а также постройки 1840-х гг. (вплоть до 1850 года), если они имеют декор, характерный для стиля ампир.

Методологические основы исследования

Методологическая база диссертации определена целями и задачами исследования. В работе использованы следующие методы:

- иконографический (описание и систематизация лепного декора);

- формально-стилистический (установление возможных фактов принадлежности повторных рельефов одной мастерской);

- комплексный анализ (классификация архитектурного декора, обобщение сведений о его видах и расположении; выявление роли скульптурных мастерских в его создании; определение сюжетов и повторной тематики).

Научная новизна работы

В диссертации впервые выявлен и проанализирован весь комплекс сохранившихся до нашего времени либо известных по документам памятников московской архитектуры конца XVIII – первой половины XIX века с лепным декором. Установлена тематика рельефов, украшающих эти памятники, введены в научный оборот рельефы, которые ранее не рассматривались в исследовательской литературе. Выявлена специфика развития сюжетного ряда и размещения рельефов в интерьерах и на фасадах зданий в допожарный и послепожарный период. Идентифицированы основные произведения, ставшие иконографическими источниками сюжетов для соответствующих рельефов. Впервые определён круг скульпторов и мастерских, участвовавших в создании лепного декора. Найдены новые сведения о мастерской С. Кампиони (крупнейшей и известнейшей в Москве того времени), а также о мастерской С. Пенны и о лепщике И. Емельянове, творчество которых было до сих пор практически неизвестно. Обращено внимание на повторный характер использования значительной части фигурных рельефных композиций (отлиты

из одной формы по одной модели), что позволяет пролить свет на некоторые рельефы, ранее считавшиеся утраченными.

Теоретическая значимость работы

Материалы диссертации расширяют представление об особенностях скульптурного декора московской архитектуры: его источниках и аналогиях, наиболее распространённых сюжетах, о деятельности московских скульптурных мастерских и их взаимодействии с архитекторами при создании декора. Исследование позволяет считать пожар 1812 года переломным моментом в развитии лепного декора московской архитектуры. Материалы исследования открывают перспективы дальнейшего изучения авторства и отдельных сюжетов лепного убранства московских построек, в т.ч. возможности для сравнения московского лепного декора с петербургским, а также более детального рассмотрения связей архитекторов с отдельными скульптурными мастерскими.

Практическая значимость работы

Результаты диссертации позволяют дополнить историю русской и московской архитектуры конца XVIII – первой половины XIX века (как сохранившихся, так и утраченных), а также повысить культурно-историческую и архитектурную ценность сохранившихся построек со скульптурным декором. Результаты могут быть использованы в разработке оптимальных проектов реставрации повреждённых и частично утраченных рельефов в московских зданиях.

Апробация результатов исследования

Отдельные главы и полный текст диссертации обсуждались на заседаниях отдела истории архитектуры и градостроительства Нового времени НИИТИАГ в 2010 – 2015 гг. Диссертация также обсуждалась на заседании Сектора искусства Нового и Новейшего времени Отдела изобразительного искусства и архитектуры Государственного института Искусствознания 22.01.2015 г.

Основные положения диссертации были представлены в виде докладов на следующих научных конференциях: «Архитектурное наследство» (НИИТИАГ,

2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2015, 2016); «Образы Италии в русской усадебной культуре» и «Русская усадьба: два юбилея. Проблемы изучения и сохранения русского усадебного наследия в XXI веке» (ОИРУ, РНИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва, 2011, 2012); XVII Царскосельская научная конференция «Россия – Италия: Общие ценности» (ГМЗ «Царское Село», 2011). По теме диссертации опубликовано 10 статей, в т.ч. 5 статей в периодических изданиях из списка ВАК.

Глава 1. Система скульптурного декора московской архитектуры конца XVIII – первой половины XIX века

1.1 Круг памятников московской архитектуры конца XVIII – первой половины XIX века

В данной работе рассматривается важная часть архитектурного декора – рельефы на фасадах и в интерьерах зданий. Начиная с XIX века они назывались барельефами, и в научной литературе называются так до сих пор, однако в большинстве случаев часть фигур выполнена горельефно, а некоторые детали (взмах руки, отставленная нога, иногда голова) нередко даны в круглой скульптуре, при этом дальний план может быть выполнен в совсем низком рельефе. Поэтому целесообразно в таких комбинированных случаях называть их общим термином – рельефы. В остальных случаях в данном исследовании используются устоявшиеся научные определения: когда фигуры и предметы выступают от поверхности стены менее чем на половину это называется барельефом, а когда более чем наполовину – горельефом.

В настоящем исследовании рассмотрена гражданская архитектура Москвы и Подмосковья (общественные здания, частные дома, усадебные постройки) с лепным декором эпохи классицизма конца XVIII – первой половины XIX века (Приложение 1). Также в данную работу в качестве примеров включены две провинциальные постройки, выполненные московскими мастерами: дом Золотарёвых в Калуге (1808) и Дворянское собрание во Владимире (1826 – 1827).

Нижняя граница исследования – конец XVIII века (1790-е гг.) – обусловлена тем, что именно в это время в Москву приехали из Петербурга скульпторы, окончившие Академию Художеств, а из-за границы – иностранные мастера, прочно обосновавшиеся в Москве. Именно к этому времени относятся

первые частные дома и усадьбы со скульптурным убранством в стиле классицизма[90].

Наибольшее число рассматриваемых в работе памятников было возведено в первой трети XIX века – в период безусловного триумфа стиля классицизма в искусстве России, включая архитектуру. Именно к этому времени относятся постройки, изучение которых позволяет наиболее наглядно выделить основные характеристики скульптурного декора эпохи. Особое внимание в исследовании уделяется последствиям пожара 1812 г., значительно повлиявшего на все стороны московской жизни и разделившего сохранившиеся московские памятники изучаемой эпохи на два периода: допожарный и послепожарный классицизм[91].

Верхняя граница изучаемого периода определяется закатом эпохи классицизма и постепенным замещением его во второй трети XIX в. новыми стилевыми направлениями периода эклектики. Однако в 1840-е гг. и даже в 1850-е годы при перестройке зданий могли использовать устаревшие к тому времени формы, представляющие интерес для изучения[92]. В то же время в данное исследование не включены постройки с новым декором, даже похожим на ампирный, но по-новому переосмысленным, уже не укладывающимся в

---

[90] Дома И.И. Демидова в Гороховском переулке, 4; С.Б. Куракина на Новой Басманной ул., 6; Останкино Н.П. Шереметева.

[91] Классицизм в России обычно делится на три периода: ранний, 1760 – 1780 гг.; строгий (зрелый) 1780 – 1800 гг.; и высокий (поздний) 1800 – 1840 гг. (Пилявский В.И., Тиц А.А., Ушаков Ю.С. История русской архитектуры: Учебник для вузов. М.: Архитектура-С, 2004. С. 336.) Поздний классицизм также принято называть ампиром (фр. empire, стиль империи). «Ампир – завершающая фаза эволюции классицизма» (Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / Под общ. ред. А.М. Кантора. М.: Эллис Лак, 1997. С. 33 – 34). Данная классификация отражает реалии архитектуры Санкт-Петербурга, где новые стилевые веяния усваивались в первую очередь. Для архитектуры Москвы характерно их усвоение с известным запаздыванием – в частности, строгий (зрелый) классицизм в Москве приходится на 1790 – 1800-е гг., а рубежным событием для повсеместного распространения позднего классицизма (ампира) стал пожар 1812 г. и последующее восстановление Москвы.

[92] Таковы рельефы домов на Остоженке, 49 (1847 г.), Армянском пер., вл. 2/6 (1850 г.), в Малом Палашевском, 7 (1858 г.). О датировке рельефов дома в Малом Палашевском переулке см. реставрационное исследование: Архив Института «Спецпроектреставрация». Ш. 207. Арх. № 9590. Прохорова Н.В. Жилой дом конца XVIII – XIX вв. Москва, Малый Палашевский пер., д.7. Комплексные научные исследования. Историко-архитектурные и библиографические исследования. Т. 2. Кн. 1. М., 1991. С. 20 – 21.

рамки стиля ампир[93]. Не рассматриваются также дома XVIII – первой половины XIX века, лепной декор которых изменился в последующее время и относится к стилю эклектики середины – второй половины XIX века[94]. Также исключены из работы здания исследуемого времени, где лепным декором являются только архитектурные элементы – капители колонн или пилястр, розетки в кессонах, а о существовании других лепных украшений ничего не известно[95].

Церковная архитектура в данной работе не рассматривается ввиду выраженной специфичности ее тематики и смыслового содержания. Поэтому в круг изучаемых памятников не включена, в частности, Голицынская больница: в ней лепным декором украшена только та часть, где располагается домовая церковь, и декор этот весь посвящён религиозной символике. В гражданских постройках эпохи классицизма никогда не размещались элементы религиозной символики, в то время как в церковных зданиях встречаются рельефы не только религиозного содержания, но и характерные для светской архитектуры (например, меандр, или гиппокампы на Филаретовой пристройке к колокольне «Иван Великий», оказавшиеся там при восстановлении после французского нашествия 1812 года). Однако они не включены в данную работу, т.к. судить об их появлении и значении необходимо с учётом изучения церковной культуры и состояния религиозной жизни общества первой половины XIX века. Данная тема оставлена для исследования историкам церковной архитектуры.

Важное значение для определения корпуса изучаемых памятников имеет то обстоятельство, что скульптурный декор на фасадах и в интерьерах московских зданий эпохи классицизма – ампира сохранился не полностью. Многое было утрачено при перестройках и ремонтах во второй половине XIX –

---

[93] Например, дом архитектора М.О. Лопыревского в Калошином пер., 12 (1852 г.), или обработанный в стиле необарокко дом в Вознесенском пер., 6 (1853 г.)

[94] Примером может служить главный дом городской усадьбы на Пречистенке, 35, построенный в 1813 – 17 гг., скульптурное убранство которого изменено в 1865 году (Архитектурный путеводитель / И. Л. Бусева-Давыдова, М. В. Нащокина, М. И. Астафьева-Длугач. М.: Стройиздат, 1997. С. 287). Сюда же относятся Большой и Малый театры, дома на Малой Дмитровке, 18, в Каретном Ряду, 4 и т.п.

[95] Например, дом Тургеневых на Остоженке, 37, Разумовских на Гороховом Поле (ул. Казакова, 18 стр.1).

начале XX веков, некоторые сооружения пострадали или были уничтожены во время войны в 1941 – 1945 гг., но особенно значительные утраты пришлись на довоенные десятилетия (особенно в 1930-е годы) и послевоенный период. Отдельные дома с богатым декором перед разрушением фотографировали. Эти фотографии представляют большую ценность, поскольку являются, порой, единственным источником информации о той или иной утраченной постройке.

В целом, в Москве (ближнее Подмосковье XIX века вошло в нынешнюю черту города) известно всего 219 как существующих в настоящее время, так и разрушенных домов, с сохранившимся, утраченным или воссозданным скульптурным декором конца XVIII – первой половины XIX века. Из них 151 сохранивших полностью или частично первоначальный лепной декор зданий, 59 несохранившихся или полностью утративших оригинальные рельефы постройки, и 10 восстановленных заново или с воссозданным декором (Приложение 1). Поэтому целесообразно указать основные, существующие на сегодняшний день памятники, на рассмотрении которых основана данная работа.

Самым ранним сохранившимся московским памятником со скульптурным декором в стиле классицизм, является построенный М.Ф. Казаковым в 1776 – 1790 гг. Сенат в Кремле, со знаменитым своей отделкой и рельефами Круглым (Екатерининским) залом. Однако декор пострадал при размещении в зале стеллажей военного архива, занявшего здание в 1819 году. Лишь в 1865 – 1866 гг. лепной декор был восстановлен под руководством академика архитектуры К. С. Афанасьева. Во время реставрации 1994 – 1995 гг. отделку Круглого зала «восстановили вплоть до мельчайших деталей (… кроме дат над рельефами) по чудом сохранившимся казаковским эскизам и рисункам»[96].

[96] Челнокова О.Ф. «Это живая история…» О лепных рельефах Екатерининского зала кремлевского Сенатского дворца и о «продолжении» этой темы во вновь созданном при реставрации Екатерининском зале Большого дворца в Царицыне // Московский журнал. М., 2013. №4 С. 55 – 56.

Полностью или частично (не во всех комнатах) сохранилась внутренняя отделка (не только рельефы, но и росписи, искусственный мрамор) в таких постройках конца XVIII – начала XIX века, как подмосковные Останкино графа Н.П. Шереметева (1790 – 1798) и Люблино бригадира А.Н. Дурасова (1800-е гг., возможно, 1801 – 1808), дом И.М. и П.М. Золотарёвых в Калуге (1805 – 1808), московские дома И.И. Барышникова на Мясницкой, 42 (1797 – 1802) и А.И. Лобановых-Ростовских на Мясницкой, 43 (1799 – 1800), дом А.И. Лобковой в Козицком пер., 5 (1790-е – 1805).

Дом И.И. Демидова в Гороховском переулке, 4, построенный по проекту М.Ф. Казакова в 1789 – 1791 гг., лишился части парадной анфилады при переделке под Межевой институт в середине XIX века[97]. Сохранившиеся залы с позолоченной отделкой известны как «Золотые комнаты». Необходимо отметить, что в этом доме барельефы (как и в некоторых помещениях Останкинского дворца) вырезаны из дерева[98]. Других подобных примеров в Москве не сохранилось, и рассматриваемый в данной работе скульптурный декор, в основном, выполнен из алебастра, или гипса, путём отливки из форм.

В большинстве рассматриваемых зданий с рельефами внутренняя отделка сохранилась лишь частично (утрачены росписи, вследствие перепланировок изменились размеры помещений). К ним относится дом С.Б. Куракина на Новой Басманной ул., 6 (1789 – 1795) с большим количеством рельефов в интерьерах и на фасаде, а также дом княгини Мещерской – Бутурлиных на Садовой-Кудринской, 7 (1799) с одним барельефом в гостиной.

К памятникам первого десятилетия XIX века с частичной сохранностью отделки следует отнести Госпиталь в Лефортове (1802 – 1803) с рельефами Г.Т. Замараева на фасаде и Странноприимный дом гр. Н.П. Шереметева (1804 – 1808), где скульптурные работы также принадлежат Замараеву.

---

[97] Памятники архитектуры Москвы. Территория между Садовым кольцом и границами города XVIII века (от Земляного до Камер-Коллежского вала). М.: Искусство, 1998. С. 250 – 252.

[98] И в Останкине, и в доме И.И. Демидова позолоченную резьбу по дереву связывают с известным в то время мастером П. Сполем (Памятники архитектуры Москвы…, 1998. С. 252)

Дом купца М.П. Губина на Петровке, 25, выстроенный по проекту М.Ф. Казакова и завершённый в 1799 году[99], горел в 1812 году. Известно, что росписи в интерьерах относятся к 1828 г.[100]. К какому времени относятся рельефы на фасаде – сохранились ли они со времени Казакова, или в послепожарный период выполнены новые – сведений никаких нет.

Петровский путевой (подъездной) дворец, построенный в 1776 – 1780-х гг. М.Ф. Казаковым, с того периода сохранил лишь керамические раскрашенные рога изобилия, выполненные И. Юстом на фасаде над окнами. В 1812 году дворец не горел, но требовал большого ремонта, с частичным восстановлением, который и был проведён под руководством архитектора И.Т. Таманского в 1830 – 1840-х гг[101]. При этом до сих пор не выяснено, полностью или частично был восстановлен скульптурный декор интерьеров. По чертежам Таманского, запечатлевшего первоначальный облик дворцовых интерьеров до начала работ по восстановлению, видно, что в круглом зале рельефный цикл государей был более многочисленным, арматура помещалась только в простенках между дверьми, орнаменты имели другой рисунок; в аванзалах (больших гостиных) было меньше лепного декора[102]. Судя по всему, часть портретов государей из центрального зала была рассредоточена по аванзалам, а оставшиеся в зале портреты были дополнены лепной арматурой. Всё это подтверждает предположение о практически полном переустройстве дворца, в том числе его скульптурного убранства в 1830 – 1840-е гг.

Большое сомнение в датировке вызывают рельефы в интерьерах дома Муравьёвых-Апостолов на Старой Басманной, 23, в полуротонде дома Мусина-Пушкина на Разгуляе (Спартаковская, 2), на округлом ризалите дома

---

[99] Николаев Е.В. Классическая Москва. М.: Стройиздат, 1975. С. 112 – 113; Аркин Д.Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. М.: Искусство, 1990. С. 131, 159 – 160.
[100] Сорокин В.В. По Москве исторической. М.: Издательский дом Тончу, 2006. С. 213.
[101] Памятники архитектуры Москвы: Окрестности старой Москвы (северо-западная и северная части территории от Камер-Коллежского вала до нынешней границы города). М.: Искусство XXI век, 2004. С. 138 – 139.
[102] Там же. С. 143 – 144.

Карабанова на Бауманской, 38. Все эти дома построены на рубеже XVIII – XIX веков, но их отделка может относиться и к послепожарному времени.

Кроме того, следует назвать утраченные к настоящему времени памятники классицизма, имевшие богатое убранство, зафиксированное на фотографиях. Это дом А.Н. Голицына на Большой Лубянке[103] и павильон в усадьбе А.М. Голицына (позднее в саду психиатрической клиники им. А.А. Морозова) на Девичьем Поле (1800-е гг.).

Пожар 1812 года спровоцировал в Москве большее, чем в других городах, различие классицизма и ампира. В Петербурге смена зрелого классицизма поздним происходила постепенно, в Москву архитектурные новшества приходили с запозданием, а в Провинции запоздание было ещё более значительным. Однако после пожара в Москве (не следует забывать, что выгорело около 2/3 построек) началось спешное восстановление, которое совпало с распространением завоёванного французского стиля империи. Поэтому одной из особенностей московского архитектурного декора является его деление на допожарный (классицистический) и послепожарный (ампирный).

К памятникам с послепожарным лепным декором относятся городские усадьбы И.Р. Баташёва на Яузской ул., 11 (оформление парадной лестницы, рельефы флигелей), Л.К. Разумовского (позднее Английский клуб) на Тверской, 21, Хрущёвых на Пречистенке, 12, Лопухиных на Пречистенке, 11, Луниных на Никитском бульваре, 6, старое и новое здание Московского университета на Моховой.

Помимо различных зданий, лепным декором украшены и другие постройки, например, архитектура малых форм, в частности, недавно отреставрированный Грот в Александровском Саду (арх. О.И. Бове, 1820 – 1823 гг.). Декор Грота включает не только фигурный фриз и маскароны, но и резные

[103] Дом А.Н. Голицына разобран в 1928 г. (Романюк С.К. Москва. Утраты. – М., 1992. С. 142.)

белокаменные детали разобранных после пожара 1812 года зданий, живописно вкомпонованные в искусственный холм по сторонам от входа[104].

В доме Демидовых, что в Толмачёвском пер., 3 и Долгоруковых на Пречистенке, 19 на фасаде сохранились сюжетные многофигурные рельефы-ленты, аллегорические и орнаментальные рельефы в большом количестве, но их качество оставляет желать лучшего. Возможно, это неудачная реставрация, но возможно, что виной тому испорченные в пожаре формы, из которых за неимением других, отливались рельефы.

Одним из известных памятников ампира является здание Опекунского Совета на Солянке, 12-14 стр. 3 (1823 – 1826, арх. Д.И. Жилярди, А.Г. Григорьев; в 1846 – 1849 частично изменено арх. М.Д. Быковским). В интерьерах помимо росписей сохранились лепные карнизы, орнаменты и два сюжетных барельефа. Рельеф за колоннами портика на фасаде исполнил И.П. Витали, некоторые источники[105] не исключают участия в отделке С. Кампиони. Авторы остального фасадного декора неизвестны. Обращают на себя внимание восстановленные Славы на барабане купола Опекунского Совета. Сохранилось их изображение лишь на литографии 1840-х гг. (изд. Дациаро), а фотографии конца XIX – начала XX века свидетельствуют, что на местах, занятых прежде фигурами, в барабане купола были сделаны дополнительные полуциркульные окна. Странные вытянутые пропорции восстановленных фигур в нынешнем виде не сочетаются ни с полуциркульными окнами, ни с остальным лепным декором здания. В связи с этим практика воссоздания лепного декора, утраченного уже к началу XX века и известного лишь по проектам и акварелям/литографиям представляется не совсем верным решением.

Многофигурные рельефы на фасадах имеются в Оранжерее в Кузьминках (1811 – 1815), в доме Муравьёвых-Апостолов, в доме В.Г. Орлова на Большой

---

[104] Памятники архитектуры Москвы. Кремль. Китай-город. Центральные площади. М.: Искусство, 1982. С. 482.

[105] Белецкая Е.А., Покровская З.К. Д.И. Жилярди. М.: Стройиздат,1980. С. 65; Бондаренко И.Е. Архитектура Москвы XVIII и начала XIX вв. // Москва и её окрестности. Архитектура, история. М.: АСТ: Астрель, 2007. (серия: Москва в её прошлом и настоящем. Переизд. 1911 г.) С. 169.

Никитской, 5 (1814), Долгоруковых на Малой Никитской, 12, Гурьевых в Лялином пер., 3 (1830-е гг.). В этих домах также частично сохранилась внутренняя отделка, но рельефов в интерьерах нет, они не были предусмотрены.

В некоторых случаях интерьеры почти не сохранились, но лепной декор остался на фасаде (дом Всеволожских на Остоженке, 49 (1830-е гг.); Садовническая, 43; Тверской б-р, 26 (1820 – 30-е гг.); Подколокольный пер., 16а, Петроверигский пер., 4).

Интерьеры дома Е.А. Волковой в Леонтьевском пер., 4 (1817 – 1823) были переделаны в середине XIX века в стиле эклектики при новых владельцах – купцах Сорокоумовских. Фигурные рельефы на фасаде остались, скорее всего, с 1830-х гг., т.к. часть аналогичных фигур составляет рельеф за колоннами портика дома А.В. Лопухина на Пречистенке, 11 (1817 – 1822).

Скульптурный декор послепожарной эпохи сохранился в интерьерах дома Генерал-губернаторов на Тверской, 13 (1814) и дома С.С. Гагарина на Поварской, 25а (1825).

Ампирные дома с орнаментальными рельефами и включением аллегорических, как правило, практически не сохранили интерьеры: Петровский пер., 6 и 1й Кадашевский пер., 14.

Необходимо упомянуть «деревянный ампир» – неоштукатуренные деревянные дома, на окрашенных досчатых фасадах которых имеется гипсовый лепной орнаментальный декор: дом коллежского асессора Палибина на ул. Бурденко, 23 с расписными обоями в интерьерах, дома в Сытинском пер., 3 и Малом Власьевском пер., 5.

В подавляющем большинстве сохранившихся домов на фасадах размещены орнаментальные рельефы, а внутреннее убранство утрачено. Это отреставрированные ныне дома на Б. Спасской, 19а, Люсиновской, 8, Знаменке, 8, в Б. Толмачёвском пер., 7, в Потаповском пер., 8. Дом в Б. Афанасьевском пер., 9 уже несколько лет ждёт реставрации.

Многие рельефы, о существовании которых известно по старым фотографиям, чертежам, описаниям или упоминаниям, к сожалению, не сохранились. Уместно вспомнить выполненные Г.Т. Замараевым рельефы на фасаде старой Оружейной палаты (1806 – 1809, отделка до 1812, арх. И.В. Еготов), и утраченные в 1860 – 1880-е гг., когда это здание переделали в Кремлёвские казармы (в 1961 г. снесено для постройки Дворца Съездов).

Одним из самых известных несохранившихся памятников ампира является дом Н.С. Гагарина на Новинском бульваре (1817). Его фасады и интерьеры запечатлены на многочисленных фотографиях (из фототеки ГНИМА им. А.В. Щусева). В данной работе уделено место изучению рельефов на его фасаде. Сохранились также фотографии разрушенных и практически неизвестных исследователям домов Анненковой в Преображенском и Ротт на Девичьем Поле.

К сожалению, по фотографиям оказалось невозможно рассмотреть многофигурные рельефы надстроенных и утративших скульптурный декор домов Т.И. Тутолмина на Швивой Горке (ныне ул. Гончарная, д.12 стр.1) и С.А. Мальцова на Девичьем Поле (позже – Усачёвско-Черняевское училище, Зубовская ул., 14), а также павильона Елизаветино в усадьбе Покровское-Стрешнево (сгорел в 1941 г. при авианалёте). То же самое можно сказать и о доме на углу Арбата и Смоленской площади (разобран в 1920-х гг.), о домах Третьяковых в Лужнецком (ныне Вишняковском) переулке (разобран в 1922 г.), Ланиных на Софийской набережной (разобран в 1920-х гг.), Егорова в Сандуновском переулке. К сожалению, за неимением дополнительных материалов, установить сюжеты и провести ряд аналогий, или выявить оригинальную тематику в подобных случаях не удалось.

Реставрация в разное время понималась по-разному (Приложение 2). В данной работе постройки с лепным декором, утраченным в конце XIX – XX вв. и воссозданным в XXI в. далеко от первоначального варианта, который можно увидеть на старых фотографиях, отнесены в Приложение 1 часть III.

Всего к анализу привлечено 167 частных домов и небольших городских усадеб, 37 общественных зданий и 15 построек с лепным декором в 6-ти загородных на момент создания усадьбах, что видно из следующей таблицы.

	Сохранившиеся постройки, с полностью или частично сохранившимися рельефами	***Утраченные, или утратившие декор постройки***	***Восстановленные заново постройки, или с воссозданным декором***	***Всего***
Партикулярные строения (частные дома и городские усадьбы)	109	49	9	167
Общественные здания	33	5	0	38
Загородные усадьбы	9 построек с лепным декором в 6 усадьбах	5 построек в 3 упоминавшихся усадьбах	1 постройка в упоминавшейся усадьбе	15 построек в 6 усадьбах
Всего	151	59	10	220 построек

Данная таблица содержит общее число рассмотренных в настоящем исследовании гражданских построек, сохранивших лепной декор эпохи классицизма, а также утраченных (либо утративших скульптурное убранство) домов, о которых удалось найти какие-либо сведения. Количество зданий соответствует числу памятников, приведённых в Приложении 1.

1.2 Особенности расположения скульптурного декора на фасаде и в интерьере московских зданий эпохи классицизма

Лепной декор непосредственно связан с архитектурой, так как в подавляющем большинстве случаев располагается на стене здания (в изучаемый период рельефы также могли располагаться на печах). При этом архитектурным элементом он является не в полной мере, т.к. несёт декоративную, а не конструктивную функцию. В связи с этим искусствоведы называют скульптурный декор в архитектуре монументально-декоративным рельефом.

На протяжении последней трети XVIII века с приходом нового стиля композиционное и пластическое решение скульптурного декора в архитектуре

постепенно менялось. В классицизме лепной декор подчёркивал «архитектоническую ясность и уравновешенность архитектурных членений», а синтез архитектуры и скульптуры основывался на их полной самостоятельности[106].

Украшения эпохи классицизма соответствовали выбранному ордеру здания, что неоднократно отмечалось исследователями[107]. При использовании дорического ордера во фризе между триглифами помещаются головки Горгоны Медузы в медальонах. Этот ордер характерен для официальных учреждений (старое здание Университета на Моховой; Английский клуб на Тверской; Верхние торговые ряды на Красной площади), и лишь изредка встречается на частных домах (Леонтьевский пер., 4). Коринфский ордер предназначался для торжественных построек и пышных особняков богатых вельмож. Этот ордер обходится гладким фризом без лепнины. Владельцы городских усадеб предпочитали ионический ордер, предполагавший обильно декорированный орнаментальный фриз с включением рогов изобилия, пальметок, лир, медальонов с маскаронами, зооморфных фигурок (грифонов, орлов, пеликанов) или путти. В ионических капителях нередко прячутся гиппокампы или грифоны. В лепных карнизах на потолках могут располагаться небольшие фигурные барельефы[108].

Фризы на фасадах и лепные карнизы в интерьерах получили широкое распространение в послепожарной Москве. Они набирались из «повторных» (отлитых из формы по одной модели) элементов и варьировались в различных комбинациях, что позволяло для каждого дома подобрать свой орнамент.

---

[106] Шмидт И.М. Декоративная скульптура архитектурных сооружений // Русское декоративное искусство. Т. 2. М.: Искусство, 1963. С. 143.

[107] Бибикова И.М. Лепной декор // Русское декоративное искусство. Т.2. М.: Искусство, 1963. С.165.; Шмидт И.М. Декоративная скульптура архитектурных сооружений // Русское декоративное искусство. Т. 2. М.: Искусство, 1963. С. 143; Рязанцев И.В. Скульптура в России… С. 140, 160.

[108] Примечательно, что изначально в греческой архитектуре фриз, называвшийся зофором, наоборот, в ионическом ордере был гладким, а в коринфском – украшался, чаще всего, изображением животных, отчего и получил название (греч. ζωοφόρος – «носящий животных»). (Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей. В 3-х т. Т. 3. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. С. 505).

В общей сложности можно выделить два способа заполнения фасадного пространства лепным декором, соответствующие вариантам архитектурных решений. Первый – акцентирование центра большим количеством декора и его постепенное «измельчание» и исчезновение к крыльям здания. Многофигурные (и большие по размеру) рельефы располагаются на центральной оси фасада (чаще всего за колоннами портика), а по сторонам – менее значимые по размеру и по смыслу (орнаментальные) рельефы (иногда рельефы по сторонам от центра вообще отсутствовали). Так украшены дома Лопухиных на Пречистенке, 11 и Хрущёвых на Пречистенке, 12, дом Гурьевых в Лялином пер., 3, Померанцевая оранжерея в Кузьминках. Похожим образом выделен центр дома Долгорукова на Малой Никитской, 12, где, правда, нет портика.

Другой способ – «разворачивание» декора от центра к крыльям здания. Рельефы расположены по сторонам от центра или на боковых ризалитах, а центр выделен лишь ризалитом или портиком с орнаментальным лепным декором или совсем без него. Таковы дома на Старой Басманной, 23, в Толмачёвском пер., 3, на Николоямской, 11, в Колымажном пер., 4. Прерывистый фриз образовывали рельефы главного дома в Кузьминках (сгорел в 1915 году). Оба способа подчёркивают симметрию, характерную для классицизма.

В свою очередь, в интерьере алебастровые рельефы располагались в парадной анфиладе комнат над дверьми (десюдепорты), над окнами, на печах (над зеркалом печи[109]) и на антаблементе, поддерживаемом колоннами, разделяющими пространство комнаты (чаще всего парадной спальни), а также в лепных карнизах. Как справедливо отметил А.Г. Ромм, в конце XVIII – начале XIX века именно в интерьерах обычно располагались рельефы, имеющие

[109] В большинстве случаев рельефы просто укреплены в верхней части гладкой печной поверхности (Старая Басманная, 23), расположенной в комнате (такая поверхность называется зеркало печи), иногда отделанной так же, как остальные стены и являющейся частью стены (Воздвиженка, 5; несохранившийся дом А.Н. Голицына на Лубянке). Однако в некоторых классицистических домах (Козицкий пер., 5; дом Золотарёвых в Калуге) на печи укреплено настоящее зеркало, над которым помещено рельефное панно. В усадьбе Кусково любое панно (не обязательно барельеф, может быть и живописное), расположенное над реальным зеркалом, укреплённом на печи, названо десюдеглас.

сюжетное содержание (в то время как на фасадах доминирует орнаментальный декор)[110]. В послепожарный период многофигурные рельефы выносятся на фасады, в интерьерах они встречаются значительно реже в виде десюдепортов, а карнизы обогатились фигуративными вставками.

В отличие от эпохи барокко, где скульптурный декор «врастал» в архитектуру, тесно сплетаясь с ней, эпоха классицизма характеризуется чётким разделением скульптуры и архитектуры. Фигуративные рельефы всегда отделялись от стены здания размещением в рамках или нишах (филёнках) разных очертаний. Барельефы заполняли горизонтально вытянутые прямоугольные, полуциркульные, квадратные, круглые и овальные ниши. Вместо вертикально вытянутых филёнок чаще устраивали более глубокие экседры для статуй и бюстов. Лепной декор располагался в спроектированных архитектором нишах (филёнках), ограничивающих область скульптуры как чистого украшения на постройке. При этом филёнки могли изначально остаться пустыми по замыслу зодчего, или вследствие нехватки финансирования при отделке здания.

Одни и те же фигуры и группы, отливавшиеся в мастерской с небольшой частью фона вокруг, могли помещаться в филёнки разных форм в разных домах (например, повторяющиеся композиции «Времена года» в усадьбе А.Н. Дурасова в Люблине расположены в круглых, а в калужском доме Золотарёвых – в прямоугольных нишах). Лишь в тимпанах фронтонов рельефы размещались не в нишах, а на поверхности стены. В этом случае сам фронтон служил своеобразной филёнкой, которую заполнял скульптурный декор.

В конце XVIII – начале XIX века все рельефы, даже орнаментальные (например, розетки), размещались в нишах различных форм. В архитектуре послепожарной Москвы некоторые орнаментальные рельефы стали располагаться на плоскости стены без обрамления, чаще всего, над окнами (медальоны с розетками или фигурами в окружении факелов, лент, рогов изобилия, пальметок, увитых плющом тирсов). При этом медальон своей

[110] Ромм А.Г. Русские монументальные рельефы. М.: Искусство, 1953. С. 65.

формой словно создавал нишу, рамку, ограничивающую расположенное в нём изображение, и на поверхности стены без подобного ограничения оказывались только вышеперечисленные пальметки, факелы, ленты и т.д. Медальоны с фигуративными изображениями переместились во фриз, соединившись с растительными побегами и другими элементами орнамента.

В 1840-е – 1850-е гг. и по завершении исследуемого периода рельефы всё реже размещались в филёнках – специально отведённых для них нишах, а почти повсеместно стали располагаться прямо на плоскости стены, как и в эпоху барокко. Многофигурные рельефы постепенно исчезли, фигуры стали переплетаться с орнаментом и врастать в него. Это можно рассматривать как развитие тенденции, заложенной в послепожарный период «вплетением» рельефов-медальонов в орнамент фриза (при этом изображения в медальонах оставались отделёнными от орнамента рамкой круга). Развитием той же тенденции стали послепожарные пальметки, растительные побеги и факелы, обрамляющие медальон/тондо с изображением, но сами не заключённые ни в какое обрамление и создающие переход от изображения в обрамлении к плоскости стены. К 1850-м годам декор стал совсем измельчённым, дробным, часто перегружая постройку. Так постепенно на архитектурном лепном декоре отражалось влияние и смена стилей.

1.3 Существующие подходы к анализу лепного декора конца XVIII – первой половины XIX века

Анализ сохранившихся зданий и документальной информации, касающейся разрушенных и частично измененных памятников, включая фотографии и реставрационные документы, позволяют судить о значительном многообразии элементов лепного декора в архитектуре эпохи классицизма. Это многообразие обусловило необходимость его систематизации. Однако предпринимавшиеся до сих пор в литературе попытки подобной систематизации носили ограниченный характер: исследователями рассматривались либо слишком общие, либо слишком частные и узкие области

скульптурного декора. Кроме того, различные авторы закладывали в основу своего подхода разные критерии классификации, что делает практически невозможным комплексное сопоставление их подходов.

Так, в основополагающей книге о русских монументальных рельефах, вышедшей в 1953 году, её автор А.Г. Ромм ограничился противопоставлением сюжетных рельефов «чисто орнаментальным» (которые он назвал «бессюжетными»)[111]. Однако, с этим противопоставлением трудно согласиться безоговорочно, ведь орнамент может включать неоднократно повторяющиеся элементы сюжета. Так, лепные карнизы плафонов в интерьерах часто набраны из чередующихся орнаментальных и фигуративных вставок (например, карниз «Леда и лебедь» в интерьерах дома на Никитском бульваре, 12а и в Гагаринском пер., 15). Кроме того, в устойчивых аллегориях (Сила, Твёрдость) нет сюжета, т.е. такие аллегории ни о чём не повествуют, а указывают на конкретное понятие (часто персонифицированное).

Первый опыт детальной систематизации лепного декора в московской архитектуре первой половины XIX века принадлежит Л.Е. Чернозубовой. Эта систематизация, однако, затронула только орнаментальные рельефы, обрамляющие рельефы в тондо (медальонах). По ***характеру изображения*** эти рельефы автор подразделила на семь основных видов: «1) медальон, два факела и гирлянда; 2) три медальона, нанизанные на копьё, увитое листьями или лентами; 3) медальон и два венка; 4) медальон и две пальметки; 5) медальон и два рога изобилия; 6) три венка, увитые лентами; 7) венок и ленты»[112]. По замечанию Л.Е. Чернозубовой, в медальонах первых двух видов чаще всего помещался трёхликий маскарон, «в медальоны деталей третьего, четвёртого и пятого видов вкомпоновывались фигуры, женские головки или лиры». «Детали всех видов, кроме шестого, размещались обычно над окнами, детали шестого и седьмого видов в увеличенном размере располагались на фронтоне»[113]. Эта

---

[111] Ромм А.Г. Русские орнаментальные рельефы. М.: Искусство, 1953. С. 46.
[112] Чернозубова Л.Е. Из истории застройки Москвы в первой половине XIX века // Архитектурное наследство. Вып. 9. М., 1959. С. 24.
[113] Там же.

систематизация, перерастающая в описательное перечисление, ввиду узкого круга изучаемых рельефов и громоздких в произношении названий видов (для чего пришлось каждый вид обозначить цифрами) является трудноприменимой для использования[114].

Аналогичный подход громоздкого описательного перечисления фасадного лепного декора послепожарной Москвы предприняла Н.А. Флоренцева. Она выделила два вида декоративных элементов: I. над окнами и во фронтонах, II. в антаблементе, прямоугольных и полукруглых нишах. К первому виду она отнесла 1. Медальоны и венки, 2. Копьё с медальонами и венками, 3. Грифонов, гиппокампов и Слав, 4. Маскароны. Ко второму виду отнесены *(нумерация продолжена автором типологии – С.Ц.)* «5. Сюжетные многофигурные барельефы; 6. Композиции из повторяющихся элементов; 7. Лепной декор в полукруглых нишах над окнами; 8. Секторные вставки вокруг полукруглых окон или ниш с пальметтами и геометрическим орнаментом; 9. В полукруглой нише декор с секторными вставками над рельефным изображением орла в лавровом венке с лентами»[115]. Как и предыдущая, эта типология является малоудобной в использовании.

Попытку общей классификации русского скульптурного декора эпохи классицизма в интерьере (на примере рельефов Петербурга и окрестностей) предложил Е.В. Королёв в 1981 г.[116] Он выделил 3 вида «фигуративной пластики» ***по форме обрамления*** (точнее, по форме ниши-филёнки, в которой размещается рельеф): медальон, панно, фриз. При этом орнаментальные лепные композиции, а также фигуры, включённые в орнамент или часто повторяющиеся, и потому отнесенные к орнаментальным рельефам, оказались

---

[114] Показательно, что, несмотря на свою громоздкость, предложенная систематизация все равно страдает неполнотой. В частности, в шестой вид корректнее было бы выделять «два или три венка с лентами», т.к. во фронтонах два венка встречаются не менее часто, чем три.

[115] Флоренцева Н.А. Типология лепного декора на фасадах жилых и общественных зданий послепожарной Москвы // Архив наследия. Вып. 14. Научный сборник. М.: Институт Наследия, 2015. С. 21, 39.

[116] Королёв Е.В. Эволюция видов скульптурного рельефа в интерьере русского классицизма // Проблемы развития русского искусства. Сборник научных трудов института им. И.Е. Репина. Л., 1981. Вып. XIV. С. 49 – 58.

за рамками его исследования[117]. Автор определяет рельеф как пластическое изображение, обособленно помещённое на плоскости стены или перекрытия. Исследователь также уточняет, что указанные виды рельефов различаются по количеству фигур: в *медальоне* 1-2 фигуры, в *рельефе-панно* – несколько фигур (более двух), в то время как *фриз* – это длинная лента, «дорога» из фигур. Если медальон с точки зрения формы вопросов не вызывает, то в панно оказались объединены рельефы, имеющие различную форму обрамления: прямоугольную, квадратную, круглую, полукруглую, овальную, сегментную и т.д.[118]. Под рельефным фризом автор подразумевает непрерывную ленту, опоясывающую стены по периметру[119], и особо выделяет прерывистый фриз, состоящий из прямоугольных рельефов-панно, расположенных на одном уровне по периметру зала. В целом, классификация Е.В. Королёва довольно удобна в применении. Уместно напомнить, что автор затрагивает только декор интерьеров, но не фасадный декор изучавшихся им построек; при этом сами эти постройки относятся исключительно к архитектуре Санкт-Петербурга. Специфика московской архитектуры изучаемого периода, таким образом, осталась вне поля зрения исследователя.

Напротив, классификация, предложенная И.В. Рязанцевым, охватывает как фасадный, так и интерьерный декор петербургских, московских и отчасти провинциальных построек, а в её основу положен критерий ***тематики изображения***. В рамках фасадного скульптурного декора в архитектуре конца XVIII – первой половины XIX века автор выделил мифологию, аллегорию, древнюю историю и классическую литературу; в интерьерах, помимо названного, – современную историю и портрет[120]. Однако границы между предложенными И.В. Рязанцевым типами рельефов оказываются далеко не

---

[117] Там же. С. 58, прим. 1.
[118] Королёв Е.В. Эволюция видов скульптурного рельефа… С. 50.
[119] Фризом в литературе иногда неверно называется длинный, сильно вытянутый по горизонтали прямоугольный рельеф, не имеющий протяжённости всего здания и часто находящийся за колоннами портика (см., например: Ромм А.Г. Русские монументальные рельефы. М.: Искусство, 1953. С. 52, 53, 69, 70).
[120] Рязанцев И.В. Скульптура в России… С. 15.

бесспорными и нуждаются в дополнительных комментариях. Особенно это относится к случаям, когда мифологические сюжеты получают аллегорическое истолкование, а произведения классической литературы освещают события древней истории (например, Троянскую войну).

Таким образом, фигурирующие в литературе варианты систематизации скульптурного декора исследуемого периода носят ограниченный характер и не позволяют составить комплексное представление об элементах лепного убранства зданий эпохи классицизма и ампира. Анализ круга памятников московской архитектуры, очерченного в начале данного параграфа, заставляет переосмыслить и углубить предложенные вышеуказанными авторами подходы к выделению ключевых групп рельефов.

На основании изучения московского скульптурного декора в нём можно выделить следующие виды рельефов по ***тематике изображений***: *орнаменты, геральдические мотивы, портреты, устойчивые аллегории, мифологические* и *исторические сюжеты*. Под ***орнаментальными*** рельефами понимается, как и у Е.В. Королёва, не только лепной *геометрический* или *растительный орнамент*, но и различные *символические предметы* (музыкальные инструменты, ленты, факелы, арматура), *бестиарий* (грифоны, сфинксы, гиппокампы), *маскароны* (львиные головки, Горгона Медуза, трёхликий маскарон), повторяющиеся несколько раз на плоскости стены, или в сплошных лепных фризах на фасадах и фигурных карнизах в интерьерах. В случаях, когда указанные изображения (лира, маскарон) воспроизведены один раз, они также отнесены к орнаментальным.

К ***геральдическим рельефам*** относятся государственные и частные владельческие гербы, помещавшиеся на фронтонах (реже – на аттиках), а также инициалы или вензель владельца. Геральдические рельефы исследуемого периода известны только на фасадах московских зданий, в интерьерах они не обнаружены.

Портреты изображают конкретных лиц (как правило, исторических деятелей). В московском скульптурном декоре известен цикл портретных

рельефов *российских государей* в интерьерах московского Сената в Кремле и Петровского путевого дворца; а также небольшие медальоны на фасадах нескольких домов (Большая Никитская ул., 5, Большой Толмачёвский пер., 3), видимо, призванные увековечить владельцев.

Аллегорические рельефы (Устойчивые аллегории). Говоря об аллегорических сюжетах в скульптурном декоре, нельзя не согласиться с А.Г. Роммом в том, что таковыми могут быть любые изображения, и даже расположение фигур[121]. Таким образом, аллегорический смысл в широком понимании могут нести все категории рельефов. Например, мифологические «Венера и Адонис» и «Диана и Эндимион» могли быть аллегориями Дня и Ночи, а сцена из Троянской войны могла восприниматься аллегорически, как отражение событий Отечественной войны 1812 года. Аллегорией Музыки можно счесть не только Музу, играющую на лире, но и саму лиру, отдельно помещённую в тондо или во фриз, и являющуюся элементом орнамента.

В то же время в московском скульптурном декоре выделяется группа рельефов, имеющих устоявшуюся трактовку и чётко выраженное аллегорическое содержание, не «смешанное» с мифологическими и иными мотивами. Это ***устойчивые аллегории*** – персонифицированные понятия, имеющие однозначное толкование: Твёрдость, Сила, Надежда, Изобилие, Музыка, Времена года, Науки и Искусства.

Мифологические рельефы изображают одну или несколько фигур, раскрывающих своим расположением и атрибутами некое вымышленное (мифологическое) событие. Такие рельефы включают различных персонажей из античной мифологии: Аполлон и Музы, парные «Венера и Адонис» и «Диана и Эндимион», «Амур, ужаленный пчелой, жалуется Венере», и т.д. Сюда же можно отнести выделенные И.В. Рязанцевым «Шествия» и «Жертвоприношения», а также рельефы с сюжетами из «Илиады» и «Одиссеи». Последние отнесены И.В. Рязанцевым к классической литературе, однако собственно классическая литературная канва могла получать в них дальнейшие

[121] Ромм А.Г. Русские орнаментальные рельефы… С. 44.

интерпретации. В частности, многие античные мифы переосмысливались в XVII – XVIII веке европейскими драматургами и в новом («вторично мифологизированном») восприятии герои представали в новых пьесах XVIII века (например, «Ахиллес на Скиросе» П. Метастазио). При этом нередко в качестве сюжетов, непосредственно восходящих к классической литературе, выбирались эпизоды с одними лишь мифологическими персонажами (в частности, похождения богов; характерным примером является сюжет «Венера отдаёт Юноне свой пояс» в зале дома С.Б. Куракина на Н.Басманной), а сами герои Троянской войны (Ахиллес, Одиссей) становились в искусстве (на картинах, в скульптуре, в театральных пьесах), а значит и в восприятии людей мифологизированными персонажами.

Исторические рельефы, черпающие сюжеты в древней и современной (на момент создания архитектурного декора) истории, представляют реально существовавших лиц и реально происходящие события, узнаваемые по смыслу или облику. При этом примечательно, что рельефы, прославляющие современные на момент создания исторические события и лица, имеют выраженную аллегорическую нагрузку. Это характерно в целом для искусства изучаемого периода: современная история в конце XVIII – первой половине XIX века, как правило, изображалась аллегорически. Такие рельефы представлены «Деяниями Екатерины II» в Сенате Московского Кремля, где Россия изображена в виде женской фигуры в короне, а императрица в образе Минервы; а также рельефом за колоннами Опекунского Совета на Солянке с портретными лицами Императрицы Марии Фёдоровны в образе Милосердия и тогдашнего московского генерал-губернатора Москвы С.Д. Голицына.

Учитывая общность тематики и повторение моделей некоторых рельефов, можно классифицировать лепной декор московской архитектуры также ***по способу размещения*** на фасадах или в интерьере здания. В соответствии с данным критерием можно выделить *одиночные*, *парные* и *циклические* рельефы.

Одиночным рельефом является композиция, размещённая на постройке в единственном числе, либо несколько разных рельефов, расположенных на одном здании, но не связанных друг с другом ни тематически, ни очертанием обрамления, ни по способу размещения.

Парными можно назвать два рельефа, находящихся в одной комнате или на фасаде одного здания, объединённых тематически или композиционно (по характеру обрамления, по способу размещения). Чаще всего речь идет о рельефах, симметрично расположенных на фасадах или в интерьере здания. Парные рельефы размещались не только рядом или по сторонам какого-либо архитектурного акцента, но и друг напротив друга (например, «Времена года» в белом зале усадьбы Люблино и в танцевальном зале дома С.Б. Куракина на Новой Басманной ул., 6).

Общее определение *цикла* как сообщества произведений, украшающих здание, принадлежит И.В. Рязанцеву[122]. Помимо такого широкого значения в данной работе под *циклом* понимаются рельефы числом более двух, находящиеся в одной комнате или на фасаде одного здания, и объединённые тематически или композиционно. Многочисленные рельефы на фасадах или в интерьерах (например, в залах), чаще всего образуют цикл (от греч. κυκλος – «круг»: и как «круг памятников», и в контексте обозрения «по кругу», от последнего возвращаясь к первому).

Рельефы одного зала могут образовывать несколько циклов, существующих один в другом и сосуществующих вместе. Таковы залы в домах С.Б. Куракина на Новой Басманной улице, А.Н. Дурасова в Люблине, Золотарёвых в Калуге, где помимо циклических мифологических сюжетов имеется аллегорический цикл «Времена года».

В следующей главе подробно рассмотрены основные категории рельефов, фигурирующие в московском лепном декоре конца XVIII – первой половины XIX века.

---

[122] Рязанцев И.В. Скульптура в России… С.128.

Глава 2. Тематика скульптурного декора в архитектуре Москвы конца XVIII – первой половины XIX века

2.1. Орнаменты

Орнаментальные рельефы чаще всего помещаются во фризах и включают повторяющиеся геометрические и растительные мотивы, символические предметы, маскароны, а также фантастических существ (бестиарий). Элементом орнаментального декора может служить и отдельное изображение такого рода, размещённое на фасаде или в интерьере в единственном числе.

Геометрический орнамент включает гладкие и профилированные тондо, а также меандр. В гражданской архитектуре Москвы периода классицизма в настоящее время встречается только простой меандр[123]. Он исполняет роль горизонтальной междуэтажной тяги на фасаде домов в Потаповском переулке, 8; на Маросейке, 11; а также между пилястрами портика на Яузской ул, д.1/15 и над окнами первого этажа в нишах в Денисовском переулке, 23. На здании Нового гостиного двора в Рыбном переулке геометрический орнамент напоминает меандр сложного рисунка, но не двойной в классическом понимании (т.е. не с перекрещивающимися наподобие свастики линиями), что объясняется поздней постройкой здания (закончено в 1840 году) и влиянием эклектики. Все эти меандры относятся к послепожарному периоду. Даже на фасаде дома в Денисовском, 23, ниши над окнами, заполненные размашистой лентой меандра, настораживают и дают основание предполагать, что в конце XVIII века там мог быть декор другого характера.

Среди ***растительных мотивов*** распространены состоящие из листьев аканта розетки и завитки (во фризах), а также пальметки, цветочные и лиственные венки, корзины и рога изобилия с фруктами и цветами. Все эти

[123] В этом его отличие от церковной архитектуры, где помимо простого присутствует двойной меандр, например в интерьере главного придела во имя Преображения Господня Преображенской церкви на Большой Ордынке, более известной по приделу в честь иконы Пресвятой Богородицы Всех Скорбящих Радость.

пальметки, венки и гирлянды первоначально могли означать победу, восхваление, торжество. Получив повсеместное распространение, они стали нейтральными по смыслу и привычными для глаз.

В ***символические предметы*** входят музыкальные инструменты, ленты, факелы, арматура.

Музыкальные инструменты включают лиру, флейту (две флейты или двойной авлос), изредка свирель. Среди них наиболее всего распространены лиры, расположенные в венках или во фризе, чередующиеся с пальметками, листьями аканта и другими элементами орнамента. Кроме того, лира в качестве атрибута (для узнавания персонажа или сюжета) нередко встречается в руках какой-либо фигуры (Аполлон, Музы, Аллегория Музыки, Амур, Геркулес Музарум). Изображение лиры в интерьерах подразумевает музыкальный характер помещения (танцевальные залы, музыкальные гостиные). Лиры в орнаментах украшают не менее тридцати пяти московских построек, причём все они послепожарные, за исключением Останкинского Египетского павильона. Музицирующих на лире фигур, как на фасадах, так и в интерьерах; не только классицистических, но и ампирных; самих по себе, или в многофигурном сюжетном рельефе – ещё больше. Таким образом, лира оказалась самым используемым изображением в лепном декоре московской архитектуры, особенно послепожарной эпохи, практически, – эмблемой ампирной Москвы.

Довольно часто на лирах встречается изображение головы, помещённой в круг с лучами. Вероятнее всего, так показан отождествлявшийся с Солнцем Аполлон, атрибутом которого является лира. Кроме того, помимо музыкального аспекта, лира могла иметь ещё и тайное масонское значение, как «великая лира света»[124].

[124] Сахаров В.И. Иероглифы вольных каменщиков. Масонство и русская литература XVIII – начала XIX века. М.: Жираф, 2000. С. 96.

Два *факела*, или *ленты* в лепном декоре московской послепожарной архитектуры обрамляют венок или медальон с каким-либо орнаментальным (лира, маскарон) или фигуративным изображением.

После 1812 года распространились изображения *арматуры* (оружия и доспехов), ликторских пучков. По источникам XVIII века «*Воинские знаки*, или *Трофеи*, вместе расположенные, означают одержанные победы, … торжество и память славных Геройских дел и предприятий»[125]. Рисунок архитектора А.Г. Григорьева[126] с изображением арматуры, возможно, являлся образцом для вариаций лепного декора московских сооружений (Илл. 1).

Бестиарий

Из зооморфных персонажей в лепном декоре встречаются гиппокампы, грифоны, львы, сфинксы, пеликаны.

Гиппокампы (крылатые морские кони) в Москве встречаются не так уж и часто – всего в нескольких (четырёх) домах (Илл. 2). В послепожарных интерьерах распространены типовые карнизы с повторяющимся изображением нимфы, сидящей на гиппокампе (Б.Дмитровка, 8, Английский клуб на Тверской, 21, дом Н.С. Гагарина на Новинском бульваре) (Илл. 3).

Грифоны. Мотив двух сидящих перед вазой грифонов распространён не только в обеих столицах, но и в провинциальных городах вплоть до Екатеринбурга, где их можно видеть в декоре дома Расторгуева-Харитонова (1810-е гг.). В Москве их можно найти как на фасаде (дом Штейнгеля в Гагаринском пер., 15), так и в интерьере: и в прямоугольных нишах (в передней дома С.Б. Куракина на Новой Басманной, 6), и на потолке (в одной из комнат Английского клуба на Тверской, 21), и во фризе (Египетский павильона в Останкине), и на парадной лестнице (Останкинский дворец), и на карнизах (в зале дома С.С. Гагариных на Поварской, 25а). Сильно стилизованные грифоны

[125] Эмблемы и символы / Изд. 2-е, испр. и доп. С оригинальными гравюрами 1811 г. Вст. ст. и коммент. А.Е. Махова. М.: ИНТРАДА, 2000. С. 56.
[126] Архитектор А.Г. Григорьев… С. 44, рис. на с. 79.

с козлиными мордами в полуциркульных нишах над окнами украшают зал дома Лобановых-Ростовских на Мясницкой, 43 (Илл. 4).

Комбинация грифонов и гиппокампов. Грифоны и гиппокампы в Москве объединились в один выразительный декоративный образ – частый элемент фризов многих послепожарных домиков и городских усадеб (Илл. 5). С головой львицы, большими птичьими крыльями, плавной линией завитков аканта вместо лап и жирным, закрученным в два-три кольца хвостом – таких изображений в Москве большинство (не менее 12 построек, см. Приложение 3). Интересно, что они встречаются на домах, в основном, проектированных или приписываемых Д. Жилярди, или архитекторам его круга (А.Г. Григорьев).

Некоторые фризы состоят из вышеназванных существ, но с женской головой (на фасадах дома Долгова на Б. Ордынке, 21 и несохранившегося дома Толмачёвой на Тверской ул., 22). На фасаде дома купчихи И.С. Золотарёвой на Смоленской пл., 8 эти существа превратились почти в морских сирен, держащих кувшины.

Львы. В орнаментальном лепном декоре Москвы эпохи классицизма – ампира львы встречаются только в виде маскаронов. Самые «знаменитые» – 111 львиных масок в замках над окнами Московского университета, изготовленные Г.Т. Замараевым[127]. Неизвестно, в какой мастерской он их исполнял для Университета, но отливались они и несколькими годами раньше, и позже для разных зданий (известно не менее двенадцати, см. раздел ***Гавриил Тихонович Замараев*** в параграфе 2 главы 3). Формы от частого использования портились, и модели постепенно подправлялись. В результате в Москве оказалось довольно много «замараевских» львов, одинаковых по очертаниям, но слегка или сильно изменённых в деталях (Илл. 6).

Сфинксы чаще предстают в виде круглой скульптуры, вместо или вместе со львами охраняя вход в усадебный дом. По-видимому, это связано с определённой символикой. В «Эмблемах и символах» сфинкс «почитается знаком разума и символом веры. Посвящается Аполлону, солнцу и

[127] ЦГА Москвы. Ф. 418. Оп. 505. Д. 11. Л. 44

премудрости, от коих ничто не скрывается. От древних поставлялось при входе храмов для означения святости таинств веры»[128]. «Сфинкс – символическое у египтян знаменование: составленное из девичьей головы и из львиного туловища. Художники наши употребляют его для украшения крылец и лестниц»[129]. В.С. Турчин указывает, что «сфинксы – символы масонских тайн»[130]. М.В. Нащокина также связывает изображения сфинкса с масонской символикой, ведь «сфинкс, задающий загадки, испокон веков был символом тайны, мудрости, скрытого знания»[131].

Рельефные сфинксы редки в лепном декоре Москвы. Они известны автору лишь в зале дома Лобановых-Ростовских на Мясницкой, 43, а также в Подмосковных (во фризе Останкинского дворца и во фронтоне египетской кухни в Кузьминках) (Илл. 7).

Пеликаны являются аллегорией милосердия; «Эмблемы и символы» трактуют пеликана как «образ чадолюбия, любви отеческой к детям»[132]. В «Иконологическом лексиконе» про пеликана написано следующее: «водяная птица, о которой многия находятся басни, между прочими говорят, будто она столь сильно детей своих любит, что за них умирает, и терзает тело свое для их пропитания. И по сему мнению Пеликан почитается образом чадолюбия, и любви Государя к своему народу»[133]. Видимо, чтобы подчеркнуть любовь Государыни к народу, кормящий птенцов пеликан стал эмблемой Ведомства учреждений императрицы Марии Фёдоровны, вдовы Павла I. По этой причине он помещён на фризах Опекунского совета на Солянке и дома на Москворецкой наб., 2а, принадлежавшего Воспитательному дому (ныне там больница).

---

[128] Эмблемы и символы… 2000. С. 51.
[129] … В окрестностях Москвы. Из истории русской усадебной культуры XVII – XIX веков / Сост. М.А. Аникст, В.С. Турчин. М.: Искусство, 1979. С. 232.
[130] Турчин В.С. Образы Ордена вольных каменщиков в иконографии русского искусства первой половины XIX века // XIX век: целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств. М.: Пинакотека, 2002. С. 68.
[131] Нащокина М.В. Русский масонский сад // Русская усадьба. Сборник общества изучения русской усадьбы. Вып. 12 (28) / Научный ред.-сост. М.В. Нащокина. М.: Жираф, 2006. С. 502.
[132] Эмблемы и символы… 2000. С. 51.
[133] Иконологический лексикон… С. 222.

Интересно, что пеликаны находились также на фризе утраченного Чайного домика городской усадьбы Усачёвых на Земляном Валу, 53 (Илл. 8). Возможно, это могло быть связано с масонским назначением садового павильона, позже названного «Чайным домиком», ведь кормящий птенцов пеликан также изображён на главной эмблеме розенкрейцеров, которая часто использовалась в масонских кругах[134].

Маскароны – изображения человеческих или звериных голов, могут располагаться как среди растительных побегов (Петровский пер., 6, 1-й Кадашёвский пер., 14; Покровка, 43) или меандра (Потаповский пер., 8/12), так и сами по себе, в обрамлении венка или в разных форм филёнках (Козицкий пер., 5; Покровка, 3; Гагаринский пер., 15; Пятницкая, 19; Пятницкая, 18).

Женские головки различных видов и очертаний были распространены на фасадах в эпоху классицизма, но продолжали украшать московские дома и в послепожарное время (Илл. 9; Приложение 3). Прототипом для повсеместно встречающихся изображений *Горгоны Медузы* (горгонейон) (Илл. 10; см. Приложение 3) является Медуза Ронданини – античная мраморная головка (римская копия с греческого оригинала Фидия, находившегося на щите Афины Парфенос) из римского дворца маркиза Ронданини (ныне Мюнхен, Глиптотека), ставшая предметом восхищения романтиков XIX века[135]. Горгона Медуза широко использовалась в скульптурном декоре московской архитектуры послепожарного периода (около 30 зданий с её лепным изображением, т.е. второй по распространённости после лиры элемент лепного орнаментального декора, см. Приложение 3).

В эпоху ампира встречаются также *мужские маскароны* в тондо среди орнаментов во фризах (см. Приложение 3).

---

[134] Эмблема розенкрейцеров – Роза на Кресте, опирающемся на гнездо пеликана, кормящего своей кровью птенцов. (Миролюбова Г.А. Премудрость Астреи. Памятники масонства XVIII – первой трети XIX века в собрании Эрмитажа. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2013. С. 23).

[135] Благодарю И.Е. Путятина за указание прототипа. См. также: Глухих А.А. Московская усадьба Головиных конца XVIII – XIX в. Проблемы сохранения и использования // Русская усадьба: Сборник Общества изучения русской усадьбы. Вып. 19 (35) / науч. ред.-сост. М.В. Нащокина. М.; СПб.: Коло, 2014. С.68.

Трёхликий маскарон встречается на фасадах, реже – в интерьерах (на потолочных карнизах) послепожарных зданий Москвы. Это лепные изображения в круге трёх соединённых вместе голов в коронах: средняя – анфас, боковые, словно выходящие из средней – в профиль (Илл. 11). Боковые головы – безбородые (юношеские или женские), средняя же голова почти всегда (за единственным исключением: над окном флигеля Московсковского Университета на Моховой. 11) мужская, с бородой. Форма корон может меняться, центральная иногда имеет форму своеобразной повязки: довольно толстой верёвки в два ряда, поддерживающей покрывало. Такого рода декор появился после войны 1812 года и расположен на фасадах московских зданий эпохи ампира (Армянский пер., 2; Гагаринский пер., 15; Девяткин пер., 1; Леонтьевский пер., 4; Моховая ул., (Московский университет); Пречистенка, 11; Пречистенка, 12; Спасопесковский пер., 6; Чистый пер., 4). Интересно, что подобные изображения встречаются не только в Москве, но и в Провинции, в частности, в Калуге (ул. Кирова, д. 48, ул. Ленина, д. 104). О частом изображении этого мотива в лепном декоре калужских домов упоминал С.В. Безсонов[136].

Есть на московских постройках ещё и другие подобные изображения трёх мужских (юношеских) голов без бороды, иногда с усами, в шлемах (Тверской б-р, 26; Подколокольный пер., 16а; Пречистенка, 32) (Илл. 12). Интересно отметить композицию во фронтоне дома Боткиных в Петроверигском пер., 4: венок-круг с увитой лавровыми ветвями женской головой-маской внутри обрамлён двумя тондо, в которых находятся головы воинов с усами в шлемах в профиль. Получается некий аналог трёх голов, только для каждой головы своё место в круге. Аналогичные этим боковым головам находятся на фасаде дома в Подколокольном пер., 16а.

[136] Безсонов С.В. Калужский купеческий ампир // От наших корней – 2: Культура и искусство Калужского края в истории России. Калуга: Издательство Н. Бочкаревой, 2005.С. 261 – 262.

Три «египетских» головы украшают фасад так называемой Египетской Кухни в Кузьминках (1813-15 гг.)[137].

О том, что могут означать такие изображения и почему они распространились во второй четверти XIX века в качестве декоративных элементов на фасадах зданий не в одной только Москве, остаётся неразрешимым пока вопросом. Эти барельефы ещё не были удостоены внимания исследователей. Их интерпретация может быть следующей.

По одной из версий, подсказанной мне Л.И. Таруашвили, три головы в шлемах могут восходить к изображённому в «Эмблемах и символах» в виде воина с тремя головами в шлемах «трехглавному чудовищу», Гериону, побеждённому Гераклом. Подпись гласит: «Согласие непреодолимо. Союз непобедим», и означает «согласие голов, связанных одним телом»[138]. Однако три головы на московских зданиях совершенно человеческие, и совершенно не похожи на чудовищ.

Гораздо вероятнее представляется другая версия. Э. Панофский упоминает французскую миниатюру около 1400 г., «на которой представлено «Время» с тремя головами (означающими прошлое, настоящее и будущее)»[139]. В статье «Старик Хронос» автор показывает, как образ Сатурна постепенно отождествляется с Хроносом[140]. В соответствии с римской мифологией, именно Сатурна принял в своём государстве царь Янус. Януса изображали двуликим, объясняя это тем, что он знает и прошлое, и будущее[141]. Вполне вероятно, что произошло наложение иконографии Сатурна на Януса и в результате возникло трёхликое Время с образом Сатурна-Хроноса, как Настоящего, анфас, и двуликого Януса, как Прошлого и Будущего, в профиль. Композиция во всех

---

[137] Памятники архитектуры Москвы: Окрестности старой Москвы (юго-восточная и южная части территории от Камер-Коллежского Вала до нынешней границы города. М.: Искусство-XXI век, 2007. С.135.

[138] Эмблемы и символы… 2000. С. 260 – 261 и примечание на с. 296. В старом издании С.97. Благодарю Л.И. Таруашвили за высказанное предположение.

[139] Панофский Э. Этюды по иконологии. СПб.: Азбука-Классика, 2009. С. 134.

[140] Панофский Э. Этюды по иконологии… С. 123 – 164.

[141] Мифология: Энциклопедия / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. Репринт. Изд. М.: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 2008. С. 649.

случаях помещается в круге, который можно воспринять как зеркало, которое, по словам Панофского, единственное отражает мимолётное неуловимое настоящее[142].

«Иконологический лексикон» свидетельствует, что Януса иногда изображали четырёхликим: «некоторые думали, что Янус то же самое, что и Солнце, и вместо двух лиц делали ему четыре, показывая чрез то четыре времени года»[143]. Исходя из этого, можно предположить, что «тройная голова» – это четырёхликое изображение Януса, показанное в линейном двухмерном пространстве, на плоскости, когда одной головы не видно, а видно только три.

«Эмвлемы и символы» рассказывают, что «Триличное изображение означает все сии три времена *(прошедшее, настоящее и будущее. – С.Ц.)*, с большим покрывалом, на подобие свода над ним протянутым, для означения того, что как три лица вместе соединенные составляют един образ; так и времена, прошедшее, настоящее и будущее, смешиваются в единое мгновение, человеческим рассудком отнюдь непостижимое»[144]. А также «Время некончаемое, вечная жизнь, или вечность … иногда изображается тремя лицами, с великим покрывалом над ними по подобию свода растянутым»[145]. Возможно, роль покрывала или свода в «трёхликом маскароне» играет круг (как вечность), в который заключены три лица – три времени.

Подобная интерпретация подтверждается и другими литературными источниками того времини. В частности, в одной из книг начала XIX века нашлось несколько слов «…о надписе, бывшей в древности у Египтян в храмах Минервы, состоявшей в следующих словах: *Я есмь настоящее, будущее и*

---

[142] Панофский Э. Этюды по иконологии… С. 157, прим. 50.

[143] [Презель Лакомб де] Иконологический лексикон, или руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев / Пер. с французского Ивана Акимова. СПб.: при Имп. Академии Наук, 1763. С. 327.

[144] Емвлемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и аглицкий языки преложенные, прежде в Амстердаме, а ныне во граде св. Петра напечатанные и исправленные Нестором Максимовичом-Амбодиком. СПб.: Имп. тип., 1811.С. XXXVI.

[145] Эмвлемы и символы… 1811. С. XL.

прошедшее; завесы моея никто не открыл; рожденный мною плод есть солнце. Сии слова заключают в себе нечто таинственное, и потому я всякому оставляю толковать оныя по произволению»[146]. Здесь и три времени, и завеса, и солнце – круг, в который они вписаны. Минерва как Мудрость, завеса как Тайна, солнце как Свет Истины и египетские мотивы наводят мысль о масонском происхождении этого изображения. Но среди масонских рисунков и предметов ничего похожего найти не удалось.

К вышесказанному можно добавить, что трёхликую «Аллегорию Благоразумия» Тициана Э. Панофский связал с египетским эллинистическим богом Сераписом, атрибутами которого была «мера пшеницы» на голове и сопровождающий его зверь с головами волка, льва и собаки. Сославшись на «Сатурналии» Макробия, Панофский определил, что волчья голова означает прошедшее, львиная – настоящее, а собачья – будущее. Сам же Серапис изображал Солнце, а время представлялось «как нечто определяемое и даже порождаемое вечным и однообразным движением солнца»[147]. Исходя из этого описания можно предположить, что звериные головы в лепном декоре московской архитектуры были заменены человеческими: центральная – мужской, самого Сераписа с плетёной короной – мерой пшеницы, а боковые – женскими, в коронах-кокошниках. Круг-медальон, в котором размещены эти три головы, мог обозначать солнце. Распространение этого маскарона в послепожарный период свидетельствует о том, что изображение могло быть перенято и переосмыслено после наполеоновских походов, открывших эллинистическое искусство.

Всего в московских гражданских постройках обнаружено 163 орнаментальных рельефа (учитывалось также количество рельефов с разными изображениями на одном здании), что следует из таблицы:

---

[146] Храм всеобщего баснословия или Баснословная истории о богах египетских, греческих, латинских и других народов… / Пер. с латинского Павла Рейнпольского. М.: Унив. тип., 1808. С. 117.

[147] Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб., 1999. С. 179 – 180.

	Орнаментальные рельефы			
	сохранившиеся	*утраченные*	*восстановленные заново*	*Всего*
Партикулярные строения (частные дома и городские усадьбы)	94	34	11	139
Общественные здания	35	4	1	40
Загородные усадьбы	8	1	-	9
Всего	137	39	12	188

2.2. Геральдические мотивы

Изображения гербов располагались во фронтонах или, значительно реже, – на аттиках. Встречаются сложные композиции, например, полное изображение герба в окружении орнаментов, или атрибутов, прославляющих представителя рода (например, усадьба Н.П. Шереметева Останкино, дома С.Б. Куракина на Новой Басманной ул., 6, Н.З. Хитрово в Подколокольном пер., 16а). В допожарный период изображения герба или вензеля в овале обрамлялись растительными побегами (Денисовский пер., 23; Гороховский пер., 5, где герб не сохранился). Иногда в гербовом щите нет изображения, возможно оно было стёсано позднее (дом А.И. Несвицкой на Смоленской-Сенной, 30). В послепожарный период герб окружали венки, лиры, ленты (дом А.В. Лопухина на Пречистенке, 11, И.С. Золотарёвой на Смоленской пл., 8, Ф.И. Даниельсона в 4-м Сыромятническом пер., 1 стр.1). Встречаются и упрощённые изображения, когда во фронтоне помещён только герб (дом Всеволожских на Остоженке, 49). (Илл. 13).

Нередко вместо герба в тимпане фронтона расположено изображение, вызывающее ассоциации с геральдикой, но само по себе геральдическим не являющееся. Например, словно снятый со шлема плюмаж (три страусовых пера) в окружении растительных побегов на фронтоне дома И.И. Барышникова на Мясницкой, 42. Сюда можно отнести инициалы владельца (вензель), размещённые в венке (Коровий Вал, 3 стр. 5; Гончарная, 17), или щите, дополненном двумя фигурами по сторонам (Земляной Вал, 53; Черниговский пер., 4).

Фронтоны государственных учреждений украшал государственный герб – двуглавый орёл, иногда дополненный предметами, символизирующими деятельность организации, для которой предназначалось здание (из 14 общественных зданий с геральдическими изображениями, 5 дополнены атрибутами, см. также Приложение 3).

В советское время (особенно, в 1930-е годы) все орлы, а также многие частные владельческие гербы были сбиты. Причём атрибуты или растительные орнаменты, заполнявшие фронтон, могли остаться, а в центре, на месте прежнего герба сейчас можно увидеть герб СССР (например, дом И.И. Демидова в Гороховском пер., 4, И.Р. Баташёва на Яузской ул., 11, старое здание Московского университета; см. Приложение 3). При сравнении фотографий начала XX века и современной, можно увидеть, что во фронтоне Екатерининского института, переделывавшегося для нужд дома Красной Армии, остались не очень уместные над знамёнами и штыками ветки с мелкими листьями и, вероятно, часть цветочного венка, когда-то украшавшего двуглавого орла, теперь же ставшего продолжением советского герба с колосьями (Илл. 14).

В настоящее время орлы возвращаются на свои места (фронтон покровских казарм на Покровском б-ре, 3), иногда вместо советского герба (фронтон Большого театра).

Всего в московских гражданских постройках обнаружено 33 геральдических рельефа, что следует из таблицы:

	Геральдические рельефы			
	сохранившиеся	***утраченные***	***восстановленные заново***	***Всего***
Партикулярные строения (частные дома и городские усадьбы)	14+1*	1	1	17
Общественные здания	2+5*	5	2	14
Загородные усадьбы	1	1	-	2
Всего	23	7	3	33

* Звёздочкой помечены частично сохранившиеся геральдические изображения, чаще всего, окружение собственно герба (щита или орла), утраченного в советское время.

2.3. Портреты

Портреты в лепном декоре московской архитектуры конца XVIII – первой половины XIX века представлены циклом российских государей, а также медальонами с изображением неких лиц, наделённых живостью и характерными чертами, и потому отнесённых к портретам.

Женский погрудный портрет в венке в окружении гиппокампов располагается в двух сандриках над окнами по сторонам пилястрового портика на фасаде дома В.Г. Орлова на Большой Никитской улице, 5. Возможно, это портрет владелицы дома дочери В.Г. Орлова Софьи Владимировны Паниной (1774 – 1844).

На фасаде дома Демидовых в Большом Толмачёвском переулке, 3, в эдикулах по сторонам полуциркульной арочной ниши помещены овальные медальоны с изображением мужского, с усами и бородой, и женского, в лавровом венке, бюстов (Илл. 15). Возможно, так изображены владельцы усадьбы послепожарного периода[148]. Аналогичным образом показаны мужской и женский профиль в сандриках на фасаде дома по Гороховскому пер., 3.

Примечательно, что портреты предполагаемых владельцев всегда имеют маленький размер и расположены в малозаметных местах.

Российские Государи

Впервые цикл портретных барельефов в русской архитектуре был создан Ф.И. Шубиным в 1774 – 1775 гг. для интерьера Чесменского путевого дворца, расположенного по дороге из Петербурга в Царское Село, и включал 58 мраморных погрудных изображений русских князей и царей в медальонах. Образцом служили медали, в свою очередь воспроизводящие серию яшмовых печатей работы И.К. Дорша 1720-х гг., и дополненные впоследствии. В 1830-х гг. при перестройке Чесменского дворца мраморные барельефы работы Шубина были сняты и перевезены в Москву, где позднее они украсили

[148] Можно ещё упомянуть «Античных философов» с «наугольного» дома Шереметевых на Воздвиженке, 8/1, но в связи с тем, что они выполнены в 2000 г. по чертежам из альбомов Казакова, и неизвестно, были ли они вообще когда-нибудь на фасаде этого здания, в данной работе эти рельефы не рассматриваются.

Оружейный и Серебряный залы новопостроенной в 1844 – 1851 гг. Оружейной Палаты в Московском Кремле. Алебастровые отливки с мраморных Шубинских барельефов размещены на стенах круглого зала московского Сената в Кремле и Петровского путевого (подъездного) дворца[149].

И.В. Рязанцевым установлено, что рельефы Петровского путевого дворца и Круглого зала московского Сената выполнены в мастерской И. Юста соответственно в 1779 – 1781 гг. и в 1784 – 1787 гг.[150]

В Круглом зале Сената 48 медальонов с портретами государей расположены по два (один над другим) в простенках между окнами – на десять меньше, чем в Шубинском цикле, служившем образцом. В данном случае количество портретов из образца было сокращено в связи с необходимостью уместить элементы декора в назначенные для них места. Сколько Государевых портретов первоначально было в Петровском подъездном дворце – неизвестно, так как после ремонта 1830 – 1840-х гг. под руководством И. Таманского их количество сократилось[151] (в настоящее время их 36). В связи с этим, сравнение всех трёх циклов между собой не даст полной и правильной картины не только потому, что неизвестно, портреты каких именно государей и в каком количестве не были восстановлены в Петровском дворце, но и потому, что портреты в Сенате полностью не воспроизведены в публикациях, а доступ для исследователей в это здание закрыт.

Циклы российских государей можно отнести к особо торжественным, прославляющим величие страны «родословным портретам», распространенным в конце XVIII века. В живописи такие циклы (родословие семьи) создавались в

---

[149] Каган Ю. Скульптор Федот Шубин: Малоизвестный портрет Екатерины II из Художественно-исторического музея в Вене // Наше наследие. 2002. № 63-64. С. 48. Памятники архитектуры Москвы. Кремль. Китай-город. Центральные площади. М.: Искусство, 1982. С. 344 - 345

[150] Рязанцев И.В. Скульптура в России… С. 496 (Приложение 10: Об исполнителе рельефов Круглого зала Московского Сената), С. 498 (Приложение 12: О барельефах Петровского дворца. Почти полностью опубликован контракт с Юстом).

[151] Об этом свидетельствуют фиксационные чертежи И. Таманского до начала проведения ремонтных и восстановительных работ (Памятники архитектуры Москвы. Окрестности старой Москвы (северо-западная и северная части территории… С. 138 – 139).

XVIII и пополнялись на протяжении всего XIX века, в скульптуре портретная галерея представлена, чаще всего, в виде бюстов (например, Паниных в усадьбе Дугино). Встречаются и рельефы, например «Родословие Апраксиных» в главном доме подмосковной (Дмитровского уезда) усадьбы Ольгово (1786, 1811 – переделки[152], в настоящее время отделка полностью утрачена, от главного дома остался лишь фундамент). Подобные циклы призваны возвеличивать знатность рода, и даже (как у Апраксиных) принадлежность к царской фамилии.

В настоящее время воссозданы барельефные бюсты античных философов на фасаде дома Шереметевых на Воздвиженке, однако правомерность такого воссоздания по рисункам в Альбомах М.Ф. Казакова вызывает сомнения.

Всего в московских гражданских постройках обнаружено 6 построек с портретными рельефами, что показывает следующая таблица:

	Портретные рельефы			
	сохранившиеся	***утраченные***	***восстановленные заново***	***Всего***
Партикулярные строения (частные дома и городские усадьбы)	1	1	1	3
Общественные здания	2	1	-	3
Загородные усадьбы	-	-	-	0
Всего	3	2	1	6

2.4. Устойчивые аллегории

В отличие от мифологических или исторических рельефов, которые помимо соответствующего контекста могли восприниматься аллегорически, устойчивые аллегории нельзя связать ни с историей, ни с мифологией. Они передают устоявшиеся понятия, имеющие однозначное толкование.

В скульптурном декоре московской архитектуры рельефы-аллегории могут включать одного-двух персонажей, а могут быть многофигурными.

[152] В 1811 году дом в Ольгове переделывали или изменяли, т.к. «в новой зале» лепщик Ефим Иванович Иванов, дворовый человек надворного советника П.А. Бахметева исполнял ионические капители, «фальшивый замок» *(замковый камень – С.Ц.)*, лепной наборный карниз и три десюдепорта (ЦГА Москвы. Ф. 32. Оп. 26. Д. 80. Л. 8об.)

Фигуры с узнаваемыми атрибутами в композиции либо не связаны друг с другом общим действием, либо действие их вневременное, не повествовательное (например, Танец, или Живопись в виде рисующей за мольбертом женской фигуры и помогающим ей амуром или путто).

Музыка (Муза с лирой)

Сидящей и играющей на лире изображалась муза танца Терпсихора. Лира также является атрибутом Музы любовной поэзии Эрато. Думается, всё же, что для медальона с изображением сидящей женской фигуры с лирой в руках должно быть другое значение, не частное, а обобщающее. Видимо, это трансформированная по смыслу в послепожарную эпоху аллегория Музыки. По источникам начала XIX века, «Богиню Музыки узнать можно по Аполлоновой лире, которую держит она в руках…»[153]; Музыка «изображается в виде жены, с лирою в руках и другими Мусикийскими орудиями и нотами, у её ног лежащими»[154]. «Мусикийские орудия», как многословная частность, исчезли из узнаваемого и без них изображения. Рельефы в тондо встречаются на фасадах послепожарных домов (Пречистенка, 12, Б. Афанасьевский пер., 9, М. Власьевский пер., 5 и т.д.) (Илл. 16). Другой рельеф, где Муза изображена не в профиль, а в анфас, украшает центральную восьмиугольную нишу дома на Садовой-Самотёчной ул., д.8.

Аллегория Твёрдости

В архитектурном декоре нередко встречается рельеф с изображением опирающейся на столб (колонну) сидящей дамы со львом. Иногда дама протягивает льву лавровую или масличную ветвь. Среди гравюр Г. Скородумова есть изображение женщины со львом, опирающейся на колонну; это одна из 4 аллегорий с оригиналов А. Кауфман под названием «Твёрдость» («Крепость»)[155]. Заглянув в «Иконологический лексикон», можно установить, что «Твёрдость, или постоянство, изображается в человеческом виде, стоящем,

---

[153] Иконологический лексикон… С. 190.
[154] Эмблемы и символы… 2000. С. 37.
[155] Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравёров. Столбец 603 , № 45 – 48, 3).; Мишина Е.А. Гаврила Скородумов. СПб.: Издательство «АРС», 2003. Кат. 22 – 25.

опирающемся на столб и держащем весы в равновесии»[156]. Интересно, что по описаниям того же лексикона, «Милосердие, или Милость, изображается в виде жены в лавровом или масличном венце и с масличною или лавровою в руке ветвью. … Иногда женою, сидящею на Льве, держащею в левой руке копье, а в правой стрелу, бросаемую вдаль»[157]. Возможно, произошло совмещение нескольких образов: из одного описания взяли один атрибут – лавровую или оливковую ветвь в руке, из другого – льва, из третьего – столб (колонну). Примечательно, что маленький лев в рельефах словно бы выглядывает из-за полулежащей женской фигуры, – видимо, чтобы показать, что она на нём сидит.

В послепожарном скульптурном декоре ряда московских домов (Илл. 17) эта аллегория встречается в паре с изображением Гебы с орлом (Глинищевский пер., д. 6; Яузская, вл. 11; Малый Палашевский пер. д.7, см. *Геба, кормящая Зевесова орла*). Кроме того, на фасаде дома в Старомонетном пер., 22 по сторонам большого тондо со скрещёнными рогами изобилия (что означает «чрезвычайное изобилие богатств или плодов земных»[158]) размещены два маленьких тондо с изображением дамы на льве – в одном, и опирающейся на столб дамы с остатком ветви (?) в руке – в другом.

Аллегория Торговли

Это название можно отнести к декору Нового гостиного двора в Рыбном переулке, 3, построенного по заказу Московского купеческого общества в 1838 – 1840 гг. Между колоннами двух крайних портиков здания расположено по три почти одинаковых рельефа. Центральный рельеф изображает три корабля в море и освещающее им путь своими длинными широкими лучами солнце. Это изображение могло иметь следующее толкование: «Корабль, с распростёртыми парусами плывущий по водам, означает радость, счастье, безопасность, добрую надежду и благоуспешность…»[159]. На боковых идентичных друг другу

[156] Эмблемы и символы… 2000. С. 34.
[157] Эмблемы и символы… 2000. С. 32.
[158] Эмблемы и символы… 2000. С. 58.
[159] Эмблемы и символы… 2000. С. 57

рельефах изображены постаменты с пальметками, имеющие подобие наставленных тюков и коробок, на которых стоят вазы и кувшины. В одном рельефе предметы дополняют треножник, небольшое изображение богини с непонятным предметом в руке (что осложняет атрибуцию), и фигурки путти; на другом – бочка и якорь, а также небольшое изображение двухколонного портика с фронтоном позади пузатой вазы. Эти странные детали, измельчённые и нагромождённые, не очень соразмерные друг другу и исполненные несколько грубовато, а также пальметки и резные листья аканта на пьедесталах-коробках, впрочем, как и орнамент, похожий на меандр, но не являющийся таковым в полной мере, – всё это свидетельствует о постепенном овладении скульптурного декора новым стилем, мышлением и пониманием жизни, названным эклектикой.

Другое аллегорическое изображение, включающее Торговлю, представлено на Центральном горельефе за колоннами портика городской усадьбы Усачёвых на Земляном Валу, вл. 53 (Илл. 18). Стоящая посередине женская фигура левой рукой опирается на столб и держит наполненный плодами рог изобилия, из правой руки спускается также рог изобилия с монетами. В «Эмблемах и символах» к ней наиболее всего подходит описание аллегории Безопасности: «Иногда представляется полунагою и опершеюся на рог изобилия, а другой такой же рог держащею в руке. Иногда опирается … левою *(рукою – С.Ц.)* на столб, … в знак твердости»[160]. Напоминает она и описание аллегории Изобилия: «… с рогом в руках, откуда множество златиц и сребреников сыплются. Иногда … в одной руке рог со всякими плодами, а в другой сыплющиеся семена… Иногда кораблем плывущим»[161]. Последнее замечание примечательно, ведь в рельефной композиции слева на дальнем плане изображён корабль. Уместно вспомнить уже упоминавшееся выше толкование в «Эмблемах и символах»: «Корабль, с распростёртыми парусами плывущий по водам, означает радость, счастье, безопасность, добрую надежду

[160] Эмблемы и символы… 2000. С. 30.
[161] Эмблемы и символы… 2000. С. 30.

и благоуспешность…»[162]. По описанию в «Иконологическом лексиконе» эта фигура напоминает Благополучие, которое «представляют… стоящим в долгом одеянии, какое знатные Римские жены нашивали, в руках держит Меркуриев жезл и рог изобилия», «…когда Благополучие в символическом знаменовании представляют опершимся на столб, тогда оное значит твердое и всегдашнее Благополучие»[163].

Сидящий слева Меркурий, которого легко узнать по кадуцею и петасу (крылатой шапке), помимо напрашивающейся аллегории торговли, может быть отождествлён с Трудолюбием, которое «изображается в виде Меркурия, держащего в руках свой жезл и флейту»[164], однако в данном случае без флейты.

Справа на рельефе помещена полуобнажённая сидящая мужская фигура, опирающаяся на бочку с виноградной гроздью. Этот персонаж не похож на Вакха или кого-либо из его свиты, т.к. не имеет венка из виноградных листьев или плюща; кроме того, он изображён слишком серьёзным, с причёской и бородой, более подходящими русскому купцу. Возможно, это также аллегорический персонаж, пока неопознанный.

Безопасность и Изобилие – центральная фигура – скорее выглядит пожеланием Торговле и Трудолюбию – сидящему слева Меркурию, и, возможно правому персонажу. Всё это лишь подтверждает, что композиция рельефа могла быть выполнена по желанию владельцев, которыми являлись купцы 1 гильдии братья В.Н. и П.Н. Усачёвы.

Благополучное правление, Сила и Надежда

Аллегории также представлены на трёх горельефах между пилястрами на фасаде дома С.Б. Куракина на Н. Басманной, 6 (Илл. 19). Рельефные фигуры довольно крупные, их головы наклонены вниз, чтобы с земли удобнее было их рассматривать. Также удивляет их хорошая сохранность. А.И. Колмовской, ссылаясь в конце своего предисловия на фонды архива Москомнаследия,

[162] Эмблемы и символы… 2000. С. 57
[163] Иконологический лексикон… С. 32.
[164] Эмблемы и символы… 2000. С. 34.

утверждает, что эти рельефы неоклассические, начала XX века[165]. Проверить это не удалось, поэтому утверждение остаётся спорным.

При этом атрибутировать аллегории можно по эмблематическим сборникам того времени. Первая слева женская фигура держит в левой руке лавровую ветвь, а правой опирается на предмет, в «Эмблемах и символах» названный «руль» или «кормило корабельное», которое само по себе «знак правления, верховной власти, царствования, мира, веры и благополучия, в Государстве процветающих»[166], а как эмблема – «водам полагает закон; укрощает волны морския»[167]. Иногда с кормилом изображалась Фортуна: «держащею в руках руль или кормило, ибо язычники верили, что счастье всем управляет»[168]. По описанию «Иконологического лексикона» похожим образом в виде женщины с лавровой ветвью и рулём был представлен «Благополучный Рим на медали Императора Нервы». Вероятнее всего, С.Б. Куракин, хотел показать, что дом построен в благополучное правление Павла I, т.к. с государем Степан Борисович был в хороших отношениях.

Центральная женская фигура, опирающаяся на столб, в другой руке держащая дубовую ветвь, отождествляется с Силой. «Дуб в древние времена посвящён был Юпитеру; значит он силу … Аллегорическое знаменование Крепости *(Силы. – С.Ц.)* обыкновенно представляется с дубовою в руке ветвию»; «Она *(Сила. – С.Ц.)* представляется в виде вооруженной амазонки, которая в одной руке держит столб, а в другой дубовую ветвь»; «Сила часто принимается знаком героической Храбрости и Добродетели»[169]. Последнее утверждение вполне подходит строителю и первому владельцу этого дома – Степану Борисовичу Куракину, отличившемуся в сражениях.

---

[165] Колмовской А.А. Скульптурное убранство московских фасадов. – М.: Вече, Русский Миръ, 1997. С. 18, 201. Автор неверно называет владельца – Ф.А. Куракин вместо С.Б. Куракина, и неправильно указывает номер дома – д.8 по Новой Басманной улице, хотя описание и иллюстрации подтверждают, что имеется в виду нынешний дом № 6.
[166] Эмблемы и символы… 2000. С. 58.
[167] Эмвлемы и символы… 1811. С. 60 №461.
[168] Эмблемы и символы… 2000. С. 35.
[169] Иконологический лексикон… С. 105 – 106, 263 – 264.

Третья женская фигура опирается на якорь и сыплет розы на улей. Это аллегория Надежды. Она «представляется в виде младой Нимфы, венчанной цветами: вид лица ея откровенный, приятный, обязывающий и прелестный. Одеяние на ней зеленое, стоит она подпершись якорем, для показывания, что в нещастиях Надежда нас подкрепляет»[170]. «Надежда, сыпля перед нами цветы, приуготовляет нам приятной путь в нашей жизни. Улей значит сладость, какую нам Надежда предоставляет»»[171].

Учитывая, что аллегории изучаемого круга рельефов московской архитектуры «проверяются» источником конца XVIII – начала XIX вв., то они, скорее всего, первоначальны, а их хорошая сохранность может объясняться качественной реставрацией.

Игры путти – Аллегория Игр и Забав

Сюда можно отнести различные изображения резвящихся путти[172], как то: повторные барельефы на печах дома Муравьёвых-Апостолов, в спальне дома Барышниковых и в экседре несохранившегося павильона в Петровском-Разумовском, а также барельефный десюдепорт в доме С.Б. Куракина на Новой Басманной, 6. Е.В. Николаев их также называл «Играми амуров». Однако, по справедливому замечанию И.В. Рязанцева, в конце XVIII века подобные сюжеты именовались «детскими забавами»[173], что, на первый взгляд, характеризует восприятие русскими людьми западноевропейского наследия. Например, среди работ И.П. Прокофьева, встречаются такие названия: «детские игры», «детская пляска», «детский концерт». Однако в «Иконологическом лексиконе» нашлась фраза о том, что «Игры, Смехи и Забавы представляются

[170] Там же. С. 194.
[171] Там же. С. 194.
[172] Не следует путать как крылатых, так и бескрылых путти с Амуром. Амур – конкретный персонаж античной мифологии, существующий в единственном числе. Путто (итал. putto — младенец, множественное число – putti) – переосмысленный в эпоху Возрождения в Европейском искусстве образ Амура, совместивший черты античного эрота и христианского ангела. (Власов В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. Т. 1. СПб.: ЛИТА, 2000. С. 209.).
[173] Рязанцев И.В. Скульптура в России… С. 156.

также, как Купидон в виде младенцов»[174]. Таким образом, игры путти воспринимались как аллегорическое изображение собственно Игры, или Забавы, иными словами – приятного времяпрепровождения.

Аллегория Милосердия

К аллегорической тематике в московском лепном декоре послепожарного периода можно отнести рельеф за колоннами Опекунского Совета на Солянке, созданный И. Витали в 1823 году. Центральная женская фигура с двумя младенцами на коленях, простирающая свои одежды, под которые стремятся страждущие, отождествляется с аллегорией Милосердия и очень отдалённо напоминает распространённый в западноевропейском искусстве образ мадонны Мизерикордия (лат. misericordia – милосердие). По текстовым источникам конца XVIII века центральная фигура ассоциируется также с аллегорией Человеколюбия, которая «обыкновенно представляется с двумя на руках младенцами…»[175] (Подробнее см. Главу 4, Иван Петрович Витали).

Аллегории Любви, Изобилия, Правосудия и Милосердия размещены в столовой Странноприимного дома на Большой Сухаревской площади, 3, и исполнены Г.Т. Замараевым в 1805 – 1806 гг.[176]. Вероятно данный набор аллегорий связан с пожеланиями заказчика – графа Н.П. Шереметева, возводившего Странноприимный дом в память о горячо любимой умершей супруге Прасковье Ковалёвой-Жемчуговой.

К числу наиболее распространённых аллегорических циклов, т.е. рельефов, объединённых по какому-либо признаку (чаще всего – по тематике), относятся «времена года» и «аллегории искусств».

Времена года

Особенностями этого цикла являются аллегорический характер выражения, неизменное количество композиций (четыре) и атрибуты, по которым времена года легко узнаваемы. Об атрибутах рассказывает

---

[174] Иконологический лексикон… С.169.
[175] Иконологический лексикон… С. 308.
[176] Грибко Л.П., Грибко А.В. Музы скульптора Замараева… С. 61 - 62, Рис. В4 на цветной вклейке.

«Иконологический лексикон» – один из распространённых в конце XVIII – начале XIX века справочников. Весну можно узнать по венку из цветов и корзине с цветами. Лето – «венчанное колосьями», со снопом и серпом в руке. Атрибуты Осени – виноградные гроздья или корзина с плодами, иногда рог изобилия. Зима изображается в тёплом платье, перед ней – сосуд с горящими углями[177].

Это естественный, образцовый, не придуманный, а взятый у Природы, и потому наиболее распространённый рельефный цикл. В виде барельефов он сохранился в домах Куракина на Н. Басманной, Дурасова в Люблине, Золотарёвых в Калуге (Илл. 20). В виде росписи – в доме Лобковой в Козицком пер., 5, в усадьбе Люблино и в доме Золотарёвых в Калуге. Есть упоминания о несохранившихся циклах такого рода. В подмосковной Отраде Орловых были барельефы, изображающие 4 времени года и 4 поры суток. Их выполнил Н.Рамазанов из лучшего алебастра с пропиткой стеарином, так что одна дама приняла их за мраморные, о чём автор не без гордости вспоминает в «Материалах по истории художеств в России»[178].

В каждом доме – свои закономерности расположения этого цикла, но обычно он находится в танцевальном (или просто большом) зале, часто среди других рельефных циклов.

В танцевальном зале дома С.Б. Куракина на Новой Басманной улице четыре центральных рельефа (по два на противоположных стенах), в отличие от других прямоугольных композиций, расположены в тондо и также изображают Времена года (см. Илл. 20).

В данном случае композиция каждого рельефа состоит из аллегорической фигуры с атрибутом и Амура. Исключение составляет Зима, где представлена одна женская фигура, которая греется перед «сосудом с горящим угольём». В отличие от фигур из других циклов, где греющаяся Зима изображена с развевающимся шарфом, здесь она лишена этой декоративной детали, крайне

[177] Иконологический лексикон… С. 60 – 61.
[178] Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств… С. 312.

собрана и сжата, и действительно передаёт ощущение зябкости. Весна, расположенная напротив неё, легко узнаётся по корзине(?) с цветами, которую Амур протягивает нимфе. Рядом с Весной изображено Лето – нимфа, завязывающая ленту Амуру, с колосьями и серпом у ног. На противоположной стороне, перед Зимой – Осень с блюдом, наполненным фруктами и поддерживаемым танцующим Амуром со стрелой. Таким образом, получается непрерывный, последовательный цикл сменяющих друг друга Времён года: на южной стене Весна и Лето, а напротив Осень и Зима. Этот малый рельефный цикл, аллегории которого содержательны, соседствует и находится внутри большого повествовательного цикла, рассказывающего о популярных в то время героях античных сюжетов (см. ниже).

В подмосковной усадьбе А.Н. Дурасова Люблино, в Мраморном (иногда называемым Зелёным по цвету пилястр, или Белым по цвету стен) зале главного дома на двух продольных (северо-западной и юго-восточной) стенах расположено по 6 барельефов в больших тондо, всего 12. Крайние 4 – Времена года (см. Илл. 20). Справа от входа на юго-восточной стене находится Зима (барельеф № 1), греющаяся у костра, к которому Амур принёс ветки. После четырёх тондо с другими сюжетами, последний барельеф на этой стене представляет Весну в венке из цветов и с корзиной с цветами в одной руке, передающую другой венок Амуру. Напротив изображено Лето в виде Цереры (с характерной короной), указывающей на Амура с серпом, жнущего колосья. Последний барельеф на северо-западной стене является аллегорией Осени, где женская фигура в венке из виноградных гроздьев протягивает Амуру корзину с фруктами и виноградом. Здесь, как и в доме Куракина на Н. Басманной, сцены этого годичного круга расположены закономерно и последовательно, каждая на своём месте.

В доме Золотарёвых в Калуге Времена года расположены в прямоугольных нишах одно за другим на северной стене над окнами (см. Илл. 20). Эти барельефы при сравнении почти точно совпадают с 4-мя вышеописанными тондо в Люблине и, по-видимому, являются повторными

отливками с одной модели. Однако здесь они расположены в несколько другом порядке: Зима, Весна, Осень, Лето. Привычный цикл нарушен. Остаётся предположить, что в данном случае, возможно, по воле заказчика, при расстановке рельефов предписания «Иконологического лексикона» были отвергнуты. Лето с колосьями стало Осенью, а Осень с фруктами – Летом, что, пожалуй, ближе к климату Средней полосы России, когда сначала собирают урожай фруктов, а потом убирают рожь и пшеницу.

На фасаде городской усадьбы Усачёвых на Земляном Валу, вл. 53, за колоннами портика размещены 5 горельефных панно в прямоугольных нишах. Центральный горельеф представляет аллегорию Изобилия и Торговли (см. выше). Остальные четыре барельефа – по два справа и слева от Аллегории, изображают Времена года. Каждый рельеф представляет собой многофигурную композицию, многословную аллегорию, состоящую из античного божества, которое олицетворяет время года, его атрибутов и нескольких резвящихся путти. Изображения помимо центральной Аллегории Торговли и Изобилия слева направо последовательно расположены так: Зима, Осень, Лето, Весна. Какого-то определённого смысла в этом расположении обнаружить не удаётся. Но если «прочитать» наоборот, справа налево, то последовательность сразу восстанавливается: Весна, Лето, Аллегория, Осень, Зима. Зачем понадобилось размещать цикл в таком порядке – остаётся загадкой.

В эту же группу можно включить Времена года на фасаде дома Долгоруких на Пречистенке, д. 19 (Илл. 21). Четыре прямоугольных композиции, размещённые в начале и в конце крыльев длинного здания, изображают набор атрибутов, знаков и символов. Первая слева – Весна: висящая цветочная гирлянда и солнце. Лето – снопы колосьев и опять солнце. Осень – корзина с фруктами в окружении рогов изобилия, также с фруктами, обрамляющих маску путто (?) в сиянии. Последняя – Зима: среди безлиственных деревьев лук, два колчана со стрелами, и два охотничьих рожка, а наверху полумесяц в сиянии лучей. Такое «знаковое» изображение может намекать на некий скрытый смысл и масонскую символику, что, правда, пока

ничем не подтверждено. Возможно, в данном случае имеется в виду сезон зимней охоты.

Аллегории искусств и наук

Аллегории искусств, так же, как и «Времена года», легко определяются по атрибутам и распространены не только в обеих столицах, но и в Провинции[179].

«*Архитектура*» с циркулем, сидящая на ионической капители, «*Музыка*» с частично сохранившейся лирой, «*Живопись*» за мольбертом, дополненные помощником-амуром, размещены на фасаде дома по Садовнической ул., 43[180]. Эти же аллегории искусств повторяются, вперемешку с фигурами из других сюжетов, на фасаде дома Гурьевых в Лялином пер., 3 (Илл. 22)[181].

Также сюда можно отнести *Торжество Наук и Искусств* – три многофигурных рельефа-панно между колоннами портика старого здания Московского Университета, выполненных Г.Т. Замараевым в 1818 году.

В проходной к Египетскому павильону в Останкине из десяти рельефов четыре изображают аллегории искусств: *Музыка, Скульптура, Архитектура, Живопись*. Аллегорию Архитектуры, где одна женская фигура протягивает другой большой лист с начерченным портиком[182], не сразу можно разглядеть за печью с вазой наверху. На пятой композиции изображены две сидящих, обращённых друг к другу женских фигуры, левая протягивает свиток, посередине между ними на постаменте помещена сфера, опоясанная широкой

---

[179] Например, Аллегории искусств на фасаде дома Билибиных – Чистоклетовых в Калуге (ныне – Калужский областной художественный музей, ул. Ленина, д. 104).

[180] Дом был передвинут в 1951 году с Космодамианской набережной во время уничтожения застройки XIX века (Московское наследие. М., 2009. № 8. С. 99).

[181] Аллегории «Скульптуры» и «Живописи», наряду с аллегорией «Астрономии» (или, возможно, «Науки»), размещены на фасаде дома Билибиных на ул. Ленина, д.104 в Калуге. М.В. Фехнер датирует эту усадьбу 1809 – 1810-ми гг, а рельефы считает работой «по модели выдающегося столичного скульптора» (Фехнер М.В. Калуга. Боровск… С. 124, 125). Вместе с тем, документально подтвержденная датировка этих рельефов отсутствует, а особенности их исполнения (особенно высокий рельеф и «академический» стиль аллегории «Живописи») не позволяет однозначно соотнести их с периодом классицизма и ампира.

[182] «Архитектура представляется по большей части с держащим в руке чертежем здания» (Иконологический лексикон… С.16)

полосой (Илл. 23). Эту композицию Г.В. Вдовин называет «Поэзией»[183], что кажется не совсем убедительным. Её атрибут можно трактовать как небесный глобус, что позволит назвать её Астрономией (возможно, Уранией – Музой Астрономии)[184], или как изображение земного шара – в таком случае это География[185]. Но, может быть, это просто отвлечённая аллегория науки в целом, фигурирующая среди аллегорий искусств.

Композиция «Музыки», подобная Останкинской, повторяется в Петровском пер., 6, но уже не является частью цикла, т.к. там нет аллегорий других искусств.

Музыкальные художества *– (музыка, пение, танец)* выделились из Аллегории Музыки, и существовали только в эпоху классицизма. В отличие от аллегорий искусств, которые выбирались в каждом случае разные по желанию заказчика и могли размещаться как на фасаде, так и в любом определённом для них помещении, музыкальные художества предназначались для конкретной комнаты – танцевального зала, символизируя основные развлечения бальных торжеств. Как правило, это два парных рельефа: Музыка с Пением и Танец.

Аллегория *Музыки и пения* известна в двух композициях. Играющий на виолончели Амур и музицирующая на лире нимфа с поющей танцовщицей посреди них украшают танцевальные залы в калужском доме Золотарёвых и в Люблине. Такой же рельеф, судя по фотографиям, был в зале несохранившегося дома А.Н. Голицына на Лубянке (Илл. 24) и на фасаде дома Ротт на Девичьем Поле. Сцена с тремя женскими фигурами, одна из которых

---

[183] Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Указ. соч. С. 142.

[184] Примечательно, что на фасаде дома Билибиных в Калуге (ул. Ленина, д. 104) помещены три аллегории: Скульптура, Живопись (которые по атрибутам – молоточку и лежащему бюсту, и палитре с мольбертом невозможно ни с чем перепутать) и, видимо, тоже аллегория Астрономии, атрибуты которой – сфера и «зрительная труба».

[185] На одной из ваз, произведённых на Императорском фарфоровом заводе (датируются около 1818 г.), имеется роспись, где представлены две женские фигуры с книгами и глобусом посередине. Эта роспись по атрибутам напоминает композицию останкинского рельефа и называется «аллегорическим изображением географии». Однако никаких ссылок на источники информации, подтверждающие это название, в издании нет. (См. Императорский фарфор: 1744 – 1917 / В.В. Левшенков. СПб.: Издательство "Санкт-Петербург Оркестр", 2009. Илл. на с. 57)

играет на лире, другая сидит со свитком в руке (видимо, это ноты) и поёт, третья играет на мандолине, размещена в залах домов С.Б. Куракина на Новой Басманной улице и А.И. Лобковой в Козицком переулке.

Танцовщицы существуют в нескольких разных композициях (Илл. 25). Четыре танцовщицы украшают хоры в залах домов А.И. Барышникова на Мясницкой и Муравьёвых-Апостолов на Старой Басманной улице. Три танцовщицы (возможно, танцующие Грации) изображены в двух вариантах, каждый из которых повторяется в двух домах (Н. Басманная, 6 и Козицкий, 5; дом Золотарёвых в Калуге и Люблино). Лепные пляшущие вакханки работы С. Кампиони размещены на базах колонн в Проходной галерее к Итальянскому павильону в Останкине. Другая композиция «пляшущих вакханок» находится в вышеупомянутом доме С.Б. Куракина на Н. Басманной ул., 6. Кроме того, двенадцать танцовщиц с играющим на лире Аполлоном посередине расположены за колоннами портика послепожарного дома по Остоженке, 49.

Всего в московских гражданских постройках обнаружено 36 аллегорических рельефов (учитывалось также количество рельефов с разными изображениями на одном здании), что следует из таблицы:

	Аллегорические рельефы			
	сохранившиеся	***утраченные***	***восстановленные заново***	***Всего***
Партикулярные строения (частные дома и городские усадьбы)	23	6	-	29
Общественные здания	7	2	-	9
Загородные усадьбы	3	2	-	5
Всего	33	10		43

2.5 Мифологические сюжеты

Сюжеты из античной мифологии – самая распространённая тема скульптурного декора московской архитектуры. Учитывая своеобразное восприятие античности в эпоху классицизма, мифологические персонажи и сцены часто воспринимались в виде аллегорий. Однако в данной работе мифологические рельефы отделены от собственно аллегорических (устойчивых

аллегорий) ввиду различия характера и смысла изображения. Античная тематика повествовательна и апеллирует к сюжету, рассказу, разворачивая его в действии; аллегория же является олицетворением понятия, апеллирует к его смыслу и потому часто лишена действия.

Аполлон и Музы

В московских рельефах часто встречаются Музы и их предводитель – Аполлон, играющий на лире. Они изображались как вместе, так и сами по себе, либо среди других персонажей и символизировали свободные искусства, что подтверждается источником: «Когда Музы преселились на Парнас, тогда Аполлон зделался над ними начальником; и потому почитали его богом свободных наук. … Иногда является он на горе Олимпе посреди девяти Муз в лавровом венце, держа в руках лиру»[186]. Рельеф с *Аполлоном посреди Муз* украшает балкон-хоры в танцевальном зале дома Барышниковых на Мясницкой ул., 42, а также фронтон дома на Тверском б-ре, 25.

Повторные рельефы с изображением *Аполлона с лирой и Минервы*, как покровителей искусств, в окружении *Муз с Пегасом* были распространены в оформлении городских усадеб послепожарной Москвы[187]. Отдельные фигуры и группы могли быть скомпонованы в один длинный рельеф, но чаще разделены на несколько рельефов-панно. Это два десюдепорта и два тондо в белом зале дома Талызиных – Устиновых на Воздвиженке, д.5 (1816 г.); два прямоугольных панно, чередующихся с розетками за колоннами портика дома в Большом Саввинском пер., вл.2-4-6 (1816); длинный рельеф за колоннами флигеля усадьбы Луниных на Никитском б-ре, д.12а (1818); 5 прямоугольных рельефов между пилястрами дома Боткиных в Петроверигском пер., д.4 (1832) (Илл. 26, 27). Грубое исполнение рельефов в Большом Саввинском переулке следует приписать, видимо, недавней неудачной реставрации.

---

[186] Иконологический лексикон… С. 11.

[187] Данный сюжет может быть условно назван «Парнас». Иконологический лексикон так рассказывает о Парнасе и его обитателях: «Обыкновенное их (Муз – С.Ц.) жилище было на горах Парнасе, Геликоне и Пинде. Пегаз или крылатой конь всегда бегивал по оным горам и во окрестностях их», «Аполлон и Музы употребляли сего Пегаза для путешествия» (Иконологический лексикон… С. 189, 221).

Изображения *Муз* (без Аполлона) фигурируют на здании Московского университета на Моховой улице. Женскую фигуру с большим шаром в руках, помещённую в восьмиугольной нише на фасаде дома в 1-м Кадашёвском переулке, 14, вероятно, можно отождествить с музой астрономии Уранией. Она же повторяется среди других групп в многофигурных рельефах за колоннами портика дома Волковых в Леонтьевском переулке, 4 и Лопухиных на Пречистенке, 11.

Отдельного внимания заслуживает сюжет *Музы и Пиериды*, которому посвящён длинный рельеф на фасаде дома А.Н. Долгорукова на М. Никитской, вл. 12 (Илл. 28). Он изображает легко узнаваемых Муз с атрибутами и некоторых других персонажей, среди которых – три женские фигуры с крыльями вместо рук. Эти последние дают возможность предположить сюжет. Пиериды, дочери царя Пиера, названные по именам девяти Муз, возгордились и стали соревноваться с Музами в пении, но проиграли и были наказаны: превращены в птиц (сорóк)[188].

По «Иконологическому лексикону» это может быть немного другой сюжет. Музы «победив пением дочерей Ахелоевых *(т.е. Сирен – С.Ц.),* которые по совету Юноны вступили с ними о сем в спор,вытащили у них из крыльев перья и зделали из них себе венцы. Сие мнение научает нас, чтоб в дарованиях и искусствах не отягощать ни разума, ниже рук»[189].

Среди сохранившихся рельефов подобной тематики больше не встречается. У И.В. Рязанцева возникло предположение, что такой поучительный сюжет мог появиться в конце XIX – начале XX века, когда в здании располагалась гимназия А.В. Адольфа[190]. Но три сидящие фигуры с

---

[188] Мифы народов Мира. / Гл. ред. С.А. Токарев. В 2 т. – М., 1980. Т.2. С. 317. Приношу искреннюю благодарность И.В. Рязанцеву и Л.И. Таруашвили за помощь в определении сюжета.

[189] Иконологический лексикон… С. 189 – 190.

[190] Такое предположение высказал И.В. Рязанцев в разговоре со мной в 2008 году, за что ему искренне благодарна и признательна. В ГНИМА им. А.В. Щусева есть фотография усадьбы на М. Никитской, датируемая концом XIX века. (фототека ГНИМА. Кол. 5. № 16465). На фасаде главного дома под карнизом прочитывается надпись: «Мужская гимназия, учр. А.В. Адольфом». Табличка с такой же надписью прикреплена к одному из пилонов ворот

Минервой и другие две Музы с разных концов рельефа повторены в центральной прямоугольной сцене на фасаде дома В.Г. Орлова на Большой Никитской, д. 5 (Илл. 29). Последние были куплены у Кампиони в 1814 г. (см. **Глава 3.** *Сантино Кампиони*). Эти рельефы относятся к типовым, или повторным: при сравнении видно, что они отлиты из одной формы с последующими небольшими изменениями (голова правой сидящей фигуры повёрнута в другую сторону). Из этого можно заключить, что в мастерской Кампиони был отлит и рельеф дома на Малой Никитской, 12, и датировать его можно второй четвертью XIX века. Не случайным кажется и расположение этих городских усадеб не столь далеко друг от друга: в разных концах двух соседних улиц. Вопрос о времени создания скульптурного декора на Малой Никитской улице и отношение к сюжету владельцев (намеренный заказ, или случайный выбор, и чем он вызван) пока остаётся открытым.

Венера и Адонис, Диана и Эндимион

Данные рельефы относятся к повторным (отлитые по одной модели, термин И.В. Рязанцева) и чаще всего являются парными. Они повторяются в танцевальном зале дома Золотарёвых в Калуге и в Белом зале в Люблине. Первая сцена среди других фигур находилась на боковом фасаде несохранившегося дома Ротт на Девичьем Поле.

Также композицию рельефов «Венера и Адонис» эпохи классицизма очень напоминает ампирное тондо на печи в зале дома Талызиных (после 1812 г. – купцов Устиновых) на Воздвиженке, 5 (ныне – Музей Архитектуры, 1816 г.) (Илл. 30) и группа в рельефах на фасаде дома Боткиных в Петроверигском пер., 4. Однако сходным остаётся лишь положение фигур, некоторые складки одежды, а персонажи меняются. Венера превратилась в Психею с крыльями бабочки, а Адонис – в Амура с большими крыльями и

усадьбы. Об А.В. Адольфе известно, что он состоял приват-доцентом Московского университета. В 1903 году получил степень доктора римской словесности, а по выходе в отставку основал собственную гимназию. Умер в 1905 году. (Московская энциклопедия / Гл. ред. С.О. Шмидт. Т. 1: Лица Москвы. М.: Фонд «Московские энциклопедии», 2008. Кн. 1 (А – З). С. 24.) Точный год основания гимназии неизвестен, но исходя из вышесказанного, можно предположить, что гимназия была основана не раньше 1903 и не позже 1905 года.

колчаном за спиной. Очевидно, первоначальные сильно пострадавшие модели были повторно использованы в послепожарный период, но доработаны в мастерской.

Геба, кормящая Зевесова орла

В архитектурном декоре Москвы известно несколько разных типов этих изображений. Ранние повторные рельефы, датируемые рубежом XVIII – XIX вв., встречаются в доме Барышниковых на Мясницкой ул., д. 42, в зале усадьбы А.Н. Дурасова в Люблине и в доме Золотарёвых в Калуге, а также в несохранившемся доме А.Н. Голицына на Лубянке (Илл. 31). Е.В. Николаев писал, что Геба с орлом и другие сюжеты были столь распространены, что встречаются даже на фасаде[191]. Очевидно, он имел в виду фасад так называемого дома Ротт на Девичьем Поле, разобранного в 1932 г. (см. Приложение 3).

В 1830-е гг. Геба с орлом располагается на московских зданиях вместе с аллегорией Твёрдости, образуя пару. Это повторные рельефы на фасадах бывшей гостиницы Обера в Глинищевском пер., д. 6 (первая треть XIX в.), на фасаде флигелей дома Баташёва на Яузской, вл. 11 (1817 г.)[192] и в Малом Палашевском пер. д.7 (1858 г.)[193]. Другая разновидность этого изображения, также в паре с Твёрдостью, располагается в полуциркульных нишах над крайними окнами второго этажа дома Демидовых в Большом Толмачёвском пер., д.3. Сюда же можно отнести пару изображений в медальонах на фасаде

---

[191] Популярность данного сюжета распространялась и на другие виды искусства. Известны портреты разных особ в виде Гебы с орлом (так же, как детей изображали в виде Амуров). Таковы портреты Е.Ф. Долгорукой кисти И.-Б. Лампи-Старшего, Маргарэт Левенсон кисти А.Кауфман в виде Гебы с орлом.

[192] Архив Института «Спецпроектреставрация». Ш 782-1. Арх. № 7161. Роднин Н.Н. Усадьба И.Р. Баташёва (главный дом и флигели). Москва, Интернациональная ул., 11. Предварительные работы: историческая записка, историко-архивные изыскания. Т. 1. Кн. 3. М., 1988. С. 28.

[193] Архив Института «Спецпроектреставрация». Ш 207. Арх. № 9590. Прохорова Н.В. Жилой дом конца XVIII – XIX вв. Москва, Малый Палашевский пер., д.7. Комплексные научные исследования. Историко-архитектурные и библиографические исследования. Т. 2. Кн. 1. М., 1991. С. 20 – 21.

дома № 26 по Тверскому бульвару. Будучи включёнными в орнаментальный фриз и повторяясь, они и сами фактически становятся орнаментом (Илл. 32).

Диана-охотница с собаками

Сидящая женская фигура с колчаном за плечами наклонилась к собаке, сидящей у ног, морда другой собаки выглядывает из-за колена. Повторяется в парадной спальне дома А.И. Лобковой в Козицком пер., 5 и на фасадах послепожарных домов (Остоженка, 49, Колымажный пер., 4, Ордынский туп., 20/4, Мансуровский пер., 6) (Илл. 33). В первых четырёх случаях является парной медальону «Геркулес Мусийский».

Hercules Musarum (Геркулес Мусический или Мусийский)

Рельефы с изображением играющего на лире Геракла в тондо повторяются на фасадах послепожарных домов (Остоженка, 49, Колымажный пер., 4, Ордынский туп., 20/4, Петровский пер., 6, Трубниковский пер., 30, Козицкий пер., 5) (Илл. 34) и часто являются парными «Диане с собаками».

Рождение Геракла и Геракл на распутье

Изображают младенца Геракла, удушающего змей, и возмужавшего Геракла на распутье между добродетелью и пороком. Встречаются лишь в ротонде Итальянского павильона в Останкине, в Москве подобных сюжетов не обнаружено. Возможно, это объясняется тем, что рельефы для Останкина изготовлены Ф.Г. Гордеевым в Петербурге.

Амур, играющий на лире

Повторяющиеся рельефы с этой композицией имеются на фасаде Московского университета («тарелки с купидонами», выполненные Емельяновым – см. главу 3 раздел *Иван Емельянов*), а также на Большой Ордынке, 21, на Земляном Валу, 53, в интерьере дома Хрущёвых на Пречистенке, 12. Кроме того, встречаются ещё более мелкие изображения маленьких амуров (amorini) с лирой на потолочных карнизах в интерьерах и в мелких лепных вставках на фасадах. Такие изображения размещены в маленьких тондо в окружении растительного орнамента (Люсиновская, 8), вкомпонованы в орнаментальный фриз (в архивольте полуциркульных окон

главного дома усадьбы Васильевское на Воробьёвых Горах), или в боковых полукружиях тройных тондо (Земляной Вал, 53; Пятницкая, 18; флигели Московского университета). Что касается интерьеров, можно назвать дом Губина на Петровке, где на карнизе в Парадной спальне в маленьких тондо чередуются Амур, играющий на лире, и Амур с пустым колчаном и бабочкой (символ души, Психеи) в руках (Илл. 35).

Амур, ужаленный пчелой, жалуется Венере

Повторные рельефы такого содержания расположены в Белом зале в Люблине, в диванной дома Барышниковых на Мясницкой, 42, в гостиной калужского дома Золотарёвых. Аналогичный рельеф находился в несохранившемся доме А.Н. Голицына на Лубянке (Илл. 36). Данный сюжет навеян XIX Идиллией Феокрита «Воришка мёда»:

Эрос однажды, воришка, сердитой был пчёлкой ужален.
Соты из улья таскал, а она ему кончики пальцев
Больно ужалила вдруг. Дул себе он на ручку от боли,
Топал ногами об землю и прыгал; потом Афродите
Ранки свои показал и, жалуясь, – «вот, мол, какая
Крошка-пчела, – говорил, – нанесла мне ужасные раны!»
Мать же его засмеялась: «А разве ты сам-то не пчёлка?
Тоже ведь крошка совсем, а какие ты раны наносишь!»[194]

К этому сюжету обращался и Анакреон, чьи песни переводили Г.Р. Державин и Н.А. Львов; но там Амур был ужален пчелой среди розовых кустов, он не крал мёд из улья, изображённого в рельефах.

Продавщица амуров, как показало исследование, встречается в танцевальном зале усадьбы Муравьёвых-Апостолов на Старой Басманной улице в Москве и в Доме Шамиля в Калуге. Кроме того, разделённая на две части композиция «Продавщицы амуров» размещена на фасаде московского

[194] Феокрит. Мосх. Бион. Идиллии и эпиграммы. / Пер. и комм. М.Е. Грабарь-Пассек. Отв. ред. Ф.А. Петровский. (Серия «Литературные памятники») [М.-Л., Издательство АН СССР. 1958] 2-е изд., репр. М., Ладомир-Наука. 1998. С. 88.

дома М.П. Арбузовой на Знаменке, 8 (1829 г.)[195] (Илл. 37). Измельчённые фигурки с трудноразличимыми деталями практически незаметны при общем взгляде на здание; чередующиеся тондо в окружении рогов изобилия и венков создают впечатление орнамента.

Жертвоприношения

«Принесений жертв» и «возлияний на жертвенник» в Москве множество. Это и несколько раз повторяющиеся на фасаде Останкинского дворца *Жертвоприношения Зевсу и Деметре*, и различные *Жертвоприношения Амуру* (см. ниже). С жертвоприношениями связаны, скорее всего, и рельефные *шествия путти*. В танцевальном зале дома А.И. Лобковой (Козицкий пер., 5) крылатые путти несут жертвенник. Шествием к жертвеннику является собранный из повторяющихся групп и фигур путти, играющих на трубах и несущих корзины с плодами, протяжённый рельеф за колоннами портика дома в Подколокольном пер., 16а. Два рельефа из тех же фигур, но в несколько ином порядке находились, как можно судить по фотографиям из фототеки ГНИМА, в несохранившемся доме Кологривовых (Градоначальника) на Тверском бульваре, 22 (Илл. 38).

Обнаружилось, что основные фигуры *Жертвоприношения Приапу* на печи 1797 г. в проходной к Египетскому павильону Останкинского дворца повторяются на фасаде гостиницы Обера в Глинищевском переулке, д.6 (первая треть XIX в., возможно после 1812 г.) (Илл. 39). *Жертвоприношения Амуру и Церере* находятся в гостиной дома Барышниковых на Мясницкой, 42. Сюда же можно отнести «возлияния на жертвенник» на фасадах домов Заборовых на Яузской ул., 1, в Петровском пер., 6, Лопухиных в Малом Знаменском пер., 5.

Известно, что на фасаде сгоревшего в 1916 году главного дома в Кузьминках были четыре рельефа «Жертвоприношений». С. Маковский в 1910 году в статье о Дубровицах и Кузьминках впервые дал названия барельефам: «Поклонение Дионису-младенцу, возлияние на жертвенник, обряд посвящения

[195] Москва: Архитектурный путеводитель… С. 81.

девочек Афродите».[196] Названий – три, а рельефа – четыре. При этом трудно сказать, к которому из двух, опубликованных в той же статье, рельефов подходит хотя бы одно из этих названий. Видимо, названия были даны произвольно.

По сведениям Е.В. Купцовой, наружная отделка Кузьминского дома производилась по проекту И.В. Еготова в 1805 – 1808 гг. Изготовление фигурных барельефов заказали сначала Г.Т. Замараеву, но поскольку приказчику показалось, что скульптор дорого берёт за работу, то заказ отдали некоему «лепщику Луке»[197]. Выяснить подробнее что-либо об этом лепщике, к сожалению, не удалось, хотя можно предположить, что это лепщик Лука Жилкин, который работал в Останкине вместе с Иваном Емельяновым и Иваном Мешковым[198].

Отмечается, что рельефы в Кузьминках, хоть и не сохранились, но были повторены на фасаде главного дома Дурасова в Люблине, и даже названия Кузьминских барельефов некоторые исследователи пытаются приспособить к Люблинским.[199] Однако при сравнении фотографий рельефов в Кузьминках с сохранившимися рельефами в Люблине выяснилось, что эти рельефы повторены не буквально, одинаковыми их назвать нельзя (Илл. 40). Повторяются в разной последовательности разные фигуры: часть фигур – одинаковы в обоих домах, другая часть отсутствует либо в одном доме, либо в другом. Поэтому вполне возможно, что лепную работу производил в обеих усадьбах один лепщик (тот самый «лепщик Лука»), в чьей мастерской имелся набор фигур, более или менее подходящий к тематике «приношения жертв».

С повторением в разной последовательности разных фигур выполнены рельефы с «возлиянием на жертвенник» и другими фигурами на фасаде дома

---

[196] Маковский С. Две подмосковные князя С.М. Голицына // Старые годы. СПб., 1910. № 1. С. 28.

[197] Купцова Е.В. Из истории строительства главного дома в усадьбе Голицыных «Кузьминки» // Хозяева и гости усадьбы Вязёмы: Материалы VII Голицынских чтений. Большие Вязёмы, 2000. С. 407.

[198] НА ММУО. Ф.1 Инв. № 14. Л. 168.

[199] Рутман Н.З. Прогулка по усадьбам Кузьминки и Люблино. Путеводитель. М.: Прима-Пресс-М, 2002. С. 187.

А.А. Верещагиной по Николоямской ул., 11 (Илл. 41, 42). Известно, что дом построен в XVIII веке, перестраивался в 1803, 1836, во второй половине XIX века и в 1899 годах[200]. Думается, рельефы можно отнести к 1830-м – 1840-м годам.

Самый распространённый, особенно в допожарной Москве, сюжет жертвоприношений – *Жертвоприношение Амуру* – имеет разные варианты композиции. Как правило, изображён Амур на пьедестале, которому две или три нимфы совершают возлияния и курят фимиам. Таковы повторные рельефы в домах Карабановых на Бауманской, 38, А.Н. Дурасова в Люблине, Золотарёвых в Калуге, Ротт на Девичьем Поле; другая композиция в домах на Н. Басманной, 6 и в Козицком пер., 5; третий вариант в доме Барышниковых на Мясницкой, ул., 42. В качестве одного из сюжетов, составляющих посвящённый Амуру и Грациям цикл, эти рельефы рассматриваются ниже (см. *Война Граций с Амуром*).

Ещё один вариант «Жертвоприношения Амуру» (Илл. 43) повторяется в рельефах на фасадах московских домов А.В. Лопухина на Пречистенке, 11 (1817 – 1822) (Илл. 44) и Е.А. Волковой в Леонтьевском пер., 4 (1817 – 1823) (Илл. 45), а также Благородного собрания во Владимире (1826 – 1827) (Илл. 46), строившегося и оформлявшегося московскими мастерами. Все три постройки имеют аналогичный набор повторяющихся в разном порядке групп и фигур.

Эти рельефы типовые, отлитые по одной модели (что говорит об одной мастерской), но не очень удачно скомпонованные, особенно в доме на Пречистенке: фигур так много, им так тесно, что они «мешаются», часть из них скрыта за колоннами. Пространство между рельефом и колоннами портика уменьшено до минимума, в остальных же случаях рельеф размещён в более просторном портике. Примечательно, что дом Лопухина на Пречистенке был отделан на год раньше дома Волковой (и на пять лет раньше Благородного Собрания во Владимире, что закономерно с учётом запаздывания попадания

[200] Москва: Архитектурный путеводитель… С. 427.

московских образцов в Провинцию), а значит, первым из названных домов получил скульптурную отделку.

Что касается дома Е.А. Волковой в Леонтьевском пер., 4, то этот рельеф повторяется там дважды: за колоннами портика, выходящего в парадный двор, и на торцевом фасаде этого дома, выходящем в переулок. Рельеф за колоннами портика намного длиннее, и дополнен новыми фигурами, в том числе, воинов в римских доспехов.

Помимо Жертвоприношения Амуру в рельефе представлены Поклонение Амуру, Амур с факелом, Венера и три её спутницы – Грации, а также другие неопознанные фигуры, среди которых стоящая дама с большой сферой в руках. Можно предположить, что последняя фигура изображала Астрономию, или Музу Уранию (см. выше). Также может быть, это намёк на Венеру-Уранию, или Любовь Небесную. Таким образом, общая тематика посвящена Любви, что подчёркивает аллегорический характер рельефа с мифологическими персонажами.

Война Граций с Амуром

Сюжет этого цикла, возможно, связан с пьесами популярного в своё время драматурга П. Метастазио (1698 – 1782) «Мщение Граций» и «Триумф Амура»[201], где три Грации становятся жертвами проделок Амура, а когда он засыпает, крадут у него лук и стрелы, затем он выманивает своё оружие обратно и торжествует на колеснице, влекомой Грациями. К этим сюжетам и пьесам Метастазио обращалась немецкая художница Ангелика (Анжелика) Кауфман (1741 – 1807); по её произведениям было исполнено множество гравюр пунктиром, имевшихся и в российских собраниях.

Некоторые исследователи указывают, что Амуру досаждают не Грации, а нимфы Дианы, блюстительницы целомудрия[202]. Однако на всех просмотренных

---

[201] Metastasio P. Opere del Signore Ab. Pietro Metastasio. Tomo 1. Lucca, 1781. P. 478 – 484 (Le Grazie vendicate); Metastasio P. Il trionfo di Amore. Azione teatrale rappresentata in musica nella Imperial Regia Corte… Vienna, 1765.

[202] Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. А.Е. Майкапара. М.: КРОНПРЕСС, 1996. С. 324.

гравюрах с подобными сюжетами (подавляющее большинство гравюр с работ А. Кауфман находится в Британском музее) имеющиеся подписи гласят, что это Грации.

Рельефы с подобными сюжетами встречаются не только в Москве, но и в парадной спальне, гостиной и танцевальном зале дома Золотарёвых (Калуга, ул. Пушкинская, д. 14). Там находятся четыре десюдепорта: «Жертвоприношение Амуру», «Грации обнаруживают под деревом спящего Амура», «Грации уносят стрелы у спящего Амура», «Пленение Амура» (Илл. 47).

Исследователями уже найдены многие аналогичные калужским рельефы в московских зданиях: первые два повторяются на фасаде дома на Бауманской ул., д.38. Первый рельеф повторяется в мраморном зале усадьбы Люблино как часть рельефного панно над дверью. Повторный отлив первого рельефа находился на фасаде за колоннами портика дома Ротт на Девичьем Поле[203].

Последние два рельефа в ходе исследования были обнаружены в гостиной дома А.И. Лобанова-Ростовского на Мясницкой, 43[204]. Таким образом, ко всем[205] рельефам в интерьерах дома Золотарёвых можно найти московские аналогии, что подтверждает гипотезу о приезжавших в Калугу московских мастерах.

---

[203] Фехнер М.В. Указ. соч. С. 126; Николаев Е.В. Классическая Москва... С. 106 – 107. Авторы приписывают отделку дома Золотарёвых мастерской Кампиони.

[204] Эти два рельефа недавно отреставрированы. Они никогда не публиковались, но упоминались в книге серии «Биография московского дома» (Дудина Т.А., Мудров Г.В., Рудикова Т.Г. Мясницкая улица, 43. М.: Московский рабочий, 1994. С. 70). Фотографии до реставрации есть в исторической справке по этому кварталу (Историко-архитектурное обследование квартала № 282 – 282а (Домовладение: Мясницкая улица, 43, Уланский переулок, 24, Садовая-Спасская улица, 18). М., 2002 // ОАФ ДКН г. Москвы. Шифр № 112/02. Л.20, арх. ил. 27, 28).

[205] Помимо вышеназванного цикла «Война Граций с Амуром», в доме Золотарёвых существуют ещё рельефы «Венера и Адонис» и «Диана и Эндимион», «Концерт», «Танцовщицы», цикл «Времена года» (все они повторяются в Люблине). Кроме того, рельефы гостиной дома Золотарёвых «Геба, кормящая Зевесова орла» и «Амур жалуется Венере на укусы пчёл» повторяются в Люблине, в доме Барышниковых на Мясницкой, 42 и в несохранившемся доме А.Н. Голицына на Лубянке. Отделка всех этих домов относится приблизительно к одному периоду (дом Барышниковых на Мясницкой, 42 – 1797 – 1802, дом Лобановых-Ростовских на Мясницкой, 43 – 1799 – 1800 гг., дом Ротт на Девичьем Поле и дом Голицына на Лубянке – рубеж XVIII – XIX вв., Люблино – 1800-е гг., возможно, 1801 – 1808 гг., дом Золотарёвых в Калуге – 1805 – 1808 гг.).

В гостиной дома Барышниковых на Мясницкой, ул., 42 рельеф с «Жертвоприношением Амуру» дополнен другим сюжетом с тремя женскими фигурами (Грациями?) и Амуром, определить который пока не удалось из-за плохой сохранности (отбиты некоторые головы, кисти рук). Возможно, это был ещё один сюжет из цикла «Война Граций с Амуром».

Сюжетам из цикла «Война Граций с Амуром» посвящены некоторые рельефы в интерьерах дома С.Б. Куракина на Новой Басманной, 6 (подробнее об этом см. Главу 3. Иконографические источники, где ко многим рельефам удалось обнаружить образцы-гравюры). Автор обширного исследования о Куракиных-заказчиках Ю.И. Быкова правильно предположила, что барельефы в доме на Новой Басманной связаны с Амуром и Грациями[206], но не все, как она утверждает, а только некоторая часть. Как удалось установить в процессе данного исследования, другие рельефы посвящены Аллегории Музыки, Пения и Танца, ещё четыре – это цикл «Времена года» (см. соответствующие разделы в данной главе).

Троянская война

К сюжетам, связанным с Троянской войной, обращались и в конце XVIII века, но после пожара 1812 года эта тематика получила особенно широкое распространение. И хотя непосредственно моменты сражений не изображались, но сюжеты приобрели более «военный» характер (например, сцена прощания с воином). Нередко рельефы образовывали небольшой цикл, но могли существовать и по отдельности.

Суд Париса узнаётся по композиции с тремя женскими фигурами и юношей, протягиваюшим одной из них яблоко. Сюжет представлен на фасаде дома Золотарёвых в Калуге. Как выяснилось, аналогичная композиция находилась на несохранившемся павильоне в московской городской усадьбе А.М. Голицына (позднее в саду психиатрической клиники им. А.А. Морозова)

[206] Быкова Ю.И. Частный заказ в русском искусстве XVIII – начала XIX века и князья Куракины. М.: БуксМАрт, 2016. С. 206 – 209, 293 прим.434.

на Девичьем Поле[207] (Илл. 48). На фотографии павильона перед разборкой в 1920-х гг. можно разглядеть, что позы фигур те же, что и на калужском рельефе, но расстояние между фигурами сильно увеличено, т.к. расположены они в вытянутой горизонтальной филёнке. Кроме того, в Калуге все рельефы высокие (горельефы), а на московском павильоне – барельеф, едва выступающий над поверхностью фона.

Повторные рельефы «*Венера, дающая Юноне свой пояс*» удалось обнаружить в интерьерах домов С.Б. Куракина на Новой Басманной, 6 и А.И. Лобковой в Козицком пер., 5. Рельеф на этот же сюжет, но с другой композицией, как выяснилось, расположен на фасаде калужского дома Золотарёвых. Сюжет удалось установить по гравюре (см. Главу 3 об иконографических источниках). Это сюжет из «Илиады»[208], когда Гера (Юнона), испугавшись, что троянцы одержат победу, решила хитростью усыпить бдительность Зевса (Юпитера). Она нарядилась, «убранством себя изукрасив», пришла к Афродите (Венере) и попросила дать ей все прелести любви – та дала ей свой Пояс. Увидев блиставшую Юнону, Юпитер забыл о войне. По предварительному сговору, Громовержцем вскоре овладел Гипнос (сон), а Нептун стал помогать ахейцам.

Ещё два сюжета из «Илиады»: «*Венера в кузнице Вулкана*» и «*Гипнос, овладевающий Юпитером*» отражены в рельефах главного дома усадьбы И.Р. Баташёва на Яузской, 11 (Илл. 49). Как отмечается исследователями, внешний скульптурный декор этого дома уникален, нигде не повторяется. На северном фасаде над лоджией (где когда-то была лестница в сад) находятся два парных рельефа с оригинальными сюжетами (Илл. 50). Левый, вероятнее всего, изображает Гефеста (Вулкана) в кузнице, которому помогают амуры в фартуках и шлемах(?). Слева на дальнем плане – крепость, возможно, город Троя.

---

[207] Павильон датируется 1800-ми годами (Памятники архитектуры Москвы. Территория между Садовым кольцом и границами города XVIII века (от Земляного до Камер-Коллежского вала). М.: Искусство, 1998. С. 55).

[208] Il. XIV, 187 – 224. (Автор пользовался изданием: Гомер. Илиада. Одиссея / Гомер; ил. Д. Флаксмана, Ф. Преллера; пер. с греч. Н. Гнедича, В. Жуковского. М.: Эксмо, 2008. С. 299 – 300).

Наверху, в облаке изображена, скорее всего, Афродита (Венера) с лавровым венком в руке[209].

Сюжет правого рельефа удалось определить точнее: это сцена из «Илиады»[210], когда Гипнос-Сон, похожий на изображения Морфея (характерно, что в конце XVIII – начале XIX века их отождествляли[211]), овладевает Зевсом (Юпитером). Вверху слева вооружённая Афина летит, видимо, помогать ахейцам по направлению к крепости (город Троя) на дальнем плане.

Проведённый анализ позволяет заключить, что подобных решений рельефных композиций, с изображением архитектуры как средневековой крепости, действительно, нигде более не встречается. Картинная многоплановость композиции заставляет предположить, что образцом для рельефов служили гравированные живописные произведения. К сожалению, архивные данные после пожара 1812 года об этой усадьбе пока не найдены, и кто был автором скульптурного декора, выяснить не удалось.

«Венера в кузнице Вулкана», изображённая более традиционно для рельефа (композиция развёрнута линейно, как шествие) встречается на фасаде дома Муравьёвых-Апостолов на Старой Басманной улице и, разделённая на группы, повторяется среди других фигур за колоннами портика Оранжереи в Кузьминках.

Аналогичный по тематике (но не повторный) рельефный фриз украшает фасад правого крыла Горного института в Санкт-Петербурге и выполнен в 1809 – 1811 гг. В.И. Демут-Малиновским. Сюжет последнего исследователи определяют как «Венера приходит к Вулкану за доспехами Марса»[212]. Однако

---

[209] Il. XIV, 230 – 290. (Автор пользовался изданием: Гомер. Илиада. Одиссея / Гомер; ил. Д. Флаксмана, Ф.Преллера; пер. с греч. Н. Гнедича, В. Жуковского. М.: Эксмо, 2008. С. 300 – 302).

[210] Il. XIV, 350 – 355. (Автор пользовался изданием: Гомер. Илиада. Одиссея / Гомер; ил. Д. Флаксмана, Ф. Преллера; пер. с греч. Н. Гнедича, В. Жуковского. М.: Эксмо, 2008. С. 304).

[211] Карпова Е.В. Творчество И.П. Прокофьева (1758 – 1828) и проблема стиля начала XIX века / Дисс. на соискание уч. ст. канд. искусствоведения. Л., 1986. С. 70.

[212] Коваленская Н.Н. Русский классицизм: Живопись, Скульптура, графика. М., 1964. С. 318.; Александрова Л.Б. Василий Иванович Демут-Малиновский. Л.: Художник РСФСР, 1980. С. 12; Андросов С.О., Берташ А.В., Талалай М.Г. Античные и библейские сюжеты в камне и

такого сюжета в античной мифологии нет, что также было отмечено исследователями[213]. Скорее всего, это сюжет из «Энеиды» Вергилия: Венера приходит в кузницу Вулкана за доспехами Энея, её сына, собиравшегося отправиться на войну[214].

На подобную же тему, скорее всего, исполнены рельефы по сторонам портика дома Демидовых в Б. Толмачёвском пер., д.3 (1814 г.) (Илл. 51). Правда, фигуры несколько измельчённые, видимо, некачественно отлитые; многие вставлены «не к сюжету», словно из других композиций. В левом рельефе они расположились по бокам центральной сцены из трёх групп со щитами, а в правом все перемешаны.

В московском архитектурном декоре также встречаются парные рельефы *Гектор, упрекающий Париса* и *Одиссей, узнающий Ахилла*. Первый сюжет взят из «Илиады»: Гектор укоряет своего брата Париса за то, что он праздно сидит в покоях Елены, когда троянцам грозит гибель. Елена тем временем раздавала приказания служанкам[215]. Второй взят у Аполлодора: Ахиллес, переодетый в женскую одежду, был спрятан матерью Фетидой, не хотевшей отпускать его на Троянскую войну, среди дочерей Ликомеда на острове Скирос. Одиссей, проникнув туда под видом купца, разложил драгоценности вперемешку с доспехами, и издал военный клич. Ахиллес, вооружившись мечом, собрался защищать испугавшихся дочерей Ликомеда. Так Одиссей обнаружил Ахилла, участие которого в Троянской войне было необходимо для победы ахейцев.[216].

Удалось определить, что рельефы с этими сюжетами повторяются в созданных приблизительно в одно время (на рубеже XVIII – XIX веков) домах

бронзе: Петербургское городское убранство. СПб.: Информационно-издательское агентство «ЛИК», 2006. С. 120.

[213] Андросов С.О., Берташ А.В., Талалай М.Г. Античные и библейские сюжеты… С.120.

[214] Verg. Aen. VIII, 370 – 453 (Вергилий. Энеида / Пер. В. Брюсова и С.Соловьёва. Ред., вст. ст. и комм. Н.Ф. Дератани. М.-Л.: ACADEMIA, 1933. С. 214 – 215). Приношу искреннюю благодарность Л.И. Таруашвили за указание правильного названия сюжета и его источника.

[215] Il., VI, 313 – 341. (Гомер. Илиада. Одиссея… 2008. С.134 – 135).

[216] Apollod. III, 13, 8. (Аполлодор. Мифологическая библиотека… С. 282). Рельеф соответствующей тематики находился также на парадной лестнице несохранившегося дома Толмачёвой на Тверской, 22.

Муравьёвых-Апостолов на Старой Басманной улице, 23 и А.И. Мусина-Пушкина на Разгуляе (Спартаковская ул., д. 2). В зале дома Муравьёвых-Апостолов они расположены друг напротив друга, в открытой полуротонде дома А.И. Мусина-Пушкина – по сторонам от двери. Время их создания, к сожалению, неизвестно. Дом Муравьёвых-Апостолов не горел в 1812 году, но ничто не мешало владельцам обновить отделку. Интерьеры дома на Разгуляе погибли в пожаре 1812 г. и искажены поздними переделками, но декор полуротонды мог сохраниться.

Эти же две композиции, разбитые каждая на две части фигурных групп, среди других сцен размещены на фасаде дома в Лялином переулке, д. 3, декор которого относится к 1830-м годам, когда дом восстанавливался после пожара[217].. Горизонтальный рельеф, объединивший несколько таких фигурных групп, оказался в соседстве с другим рельефом, выполненным в иной технике и на другой сюжет, на фасаде неоклассического особняка в Гранатном переулке, д.13, перестроенном в 1899 году[218] (Илл. 52). Это можно попытаться объяснить либо использованием рельефов, которые располагались на фасаде этого дома до перестройки (при этом надо учесть, что алебастр хрупок: снять алебастровое изваяние со стены, не повредив, очень трудно); либо тем, что где-то, может быть в мастерской, на протяжении всего XIX в. сохранялись формы. По крайней мере, мастерская Кампиони просуществовала более 50 лет[219], а сын Сантина Петровича – Александр Сантинович продолжил дело отца и известен как владелец мраморной мастерской во второй половине XIX века (см. параграф 3 глава 3)[220].

На рельефах указанных домов утрачены некоторые детали (верхняя часть копья, часть лука). Кроме того, постепенно формы забивались и портились. Особенно это прослеживается во фризе особняка в Гранатном переулке –

---

[217] Памятники архитектуры Москвы: Земляной город… С.284
[218] Романюк С. К. Из истории московских переулков. – М.: Сварог и К, 1998. С 459.
[219] Русский биографический словарь… С. 445.
[220] Царёва С.М. Итальянец Сантино Кампиони и его скульптурная мастерская в Москве // Архитектурное наследство / Отв. Ред. И.А. Бондаренко. Вып. 56. М.: КРАСАНД, 2012. С. 172.

наиболее позднем использовании этих форм, где рельефы выполнены грубее остальных. Расположение отдельных сцен в почти орнаментальном порядке (1-2-3-2-1, см. нумерацию на Илл. 52ж) указывает на то, что первоначальный замысел сюжета был окончательно забыт к началу XX века.

Небрежное исполнение рельефов на фасадах домов в Лялином и Гранатном переулках может иметь и другое объяснение. Наружные рельефы периодически окрашивали побелкой или другой краской, под слоем которой скрывались тонкие линии драпировки и их глубина. В доме Мусина-Пушкина они находятся в полуротонде, под крышей; они тоже покрашены, но менее подвергались воздействию ветра, дождя и снега, поэтому не в такой степени потеряли выразительность.

Использование на протяжении первой половины XIX века свидетельствует о широком распространении и популярности этих рельефов, и о том, что, возможно, их было на фасадах и в интерьерах намного больше, чем осталось сейчас.

«Хитроумный Одиссей»

Во многих послепожарных домах повторяются сюжеты, связанные с Одиссеем. Среди них встречаются сюжеты, связанные как с тематикой Троянской войны (по мотивам «Илиады» Гомера), так и со странствиями Одиссея по её окончании (по мотивам «Одиссеи»). Известно, что рельефы дома В.Г. Орлова на Большой Никитской, 5 (1814, арх. Д.И. Жилярди) были куплены в мастерской Кампиони в 1814 году. Также в архиве обнаружился контракт Кампиони на выполнение в 1817 году рельефов дома Генерал-губернаторов на Тверской[221], поэтому остальные повторные отливки также можно приписать его мастерской. Крайние рельефы на фасаде дома В.Г. Орлова повторяются в сохранившемся зале Дома московских Генерал-губернаторов на Тверской, 13 (ныне – Мэрия г. Москвы, 1813 – 1814, арх. неизвестен) и на парадной лестнице усадьбы И.Р. Баташёва (ныне – Яузская больница, арх. Жилярди). Их можно назвать: «Прощание с воином» (это название условно, сюжет точно пока не

[221] РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 46935. Л. 321 об.

определён)[222] и «Возвращение Одиссея», где служанка Эвриклея моет ноги притворившемуся странником Одиссею и узнаёт его по шраму на колене[223]. Последняя сцена находится также на фасаде дома Хрущёвых на Пречистенке, д. 12 (1814 г., арх. Д.И. Жилярди(?), А.Г. Григорьев(?)), и дополнена двумя другими. Первая из них – «Разоблачение Одиссея Паламедом». Хитроумный Одиссей, не желавший идти на Троянскую войну, притворился безумным: впряг вола и коня в одну упряжку и стал сеять соль. Паламед положил в борозду его сына, младенца Телемака, и тогда Одиссей признался в притворстве[224]. Рельеф так и изображает Одиссея с плугом, который тянут конь и бык, а внизу, под их копытами, играющего Телемака. Второй рельеф отражает уже упоминавшийся сюжет «Одиссей узнаёт Ахиллеса среди дочерей царя Ликомеда».

Рельефы «Разоблачение Одиссея» и «Эвриклея узнаёт Одиссея» размещены в одном из залов Опекунского Совета на Солянке, 12-14, стр.3 (1823 – 1826, арх. Д.И. Жилярди, чертежи А.Г. Григорьева). Однако наиболее полный цикл – все четыре сцены – представлены в усадьбе К.Г Разумовского на Тверской ул., д. 21 (позднее – Английский клуб, ныне – Музей современной истории России, 1814 – 1817, арх. Д.И. Жилярди(?)), но расположены они не последовательно, а «разбиты» между двумя помещениями: две в зале (позднее служившем библиотекой) и две сцены по два раза (т.е. всего четыре рельефа) – в отдалённой комнате.

Таким образом, рельефы из этого цикла повторяются в семи зданиях (Илл. 53). Можно предположить, что самым ранним был полный,

---

[222] Альтернативная интерпретация спорного названия «Прощание с воином»: возможно, это сюжет из «Энеиды» Вергилия, когда Эней, пытавшийся сражаться с проникнувшими в Трою ахейцами, получает знамение от богов, что он должен оставить Трою вместе с престарелым Анхизом и малолетним сыном Асканием (Юлом). (Verg. Aen. VIII, 655 – 704; Вергилий. Энеида / Пер. В. Брюсова и С. Соловьёва. Ред., вст. ст. и комм. Н.Ф. Дератани. М.-Л.: ACADEMIA, 1933. С. 88 – 90)). За эту интерпретацию приношу благодарность С.А. Афонцеву.

[223] Hom. Od. XIX, 465 – 476. (Гомер. Илиада. Одиссея… 2008. С. 844). Благодарю за помощь в определении сюжета зав. Отделом фототеки ГНИМА им. Щусева М.Г. Рогозину.

[224] Apollod. Epit. III, 7. (Аполлодор. Мифологическая библиоека. М.: Эксмо, 2006. С. 256).

последовательно расположенный рельефный цикл, не сохранившийся до нашего времени. Популярность сюжетов, вероятно, объясняется аллегорической отсылкой зрителя к событиям реальной жизни – Отечественной войне 1812 года.

Всего в московских гражданских постройках обнаружено 70 мифологических рельефов, что следует из таблицы:

	Мифологические рельефы			
	сохранившиеся	***утраченные***	***восстановленные заново***	***Всего***
Партикулярные строения (частные дома и городские усадьбы)	40	16	1	57
Общественные здания	4	-	-	4
Загородные усадьбы	5	1	1	7
Всего	49	17	2	68

2.6 Исторические сюжеты

Исторические сюжеты в лепном декоре московской архитектуры были распространены в конце XVIII – начале XIX века; в послепожарный период они встречаются гораздо реже.

Если в сюжетах из древней истории показано действие реальных исторических персонажей (чаще всего, это баталия (победа), связанная с присоединением новых территорий), то сюжеты из современной или недавней (на момент создания) истории включают не только реальные действующие лица, но и аллегорические фигуры.

В аллегорическом виде Ф.П. Толстой представил события Отечественной войны в своём знаменитом цикле медальонов из воска (1814 – 1836 гг.). Барельефы по его рисункам позднее украсили Александровский зал Зимнего дворца в Петербурге[225]. К сожалению, о повторении этих медальонов в скульптурном декоре московской архитектуры ничего не известно. Правда, у

[225] Ромм А.Г. Русские монументальные рельефы… С. 50; Кузнецова Э.В. Федор Петрович Толстой. 1783 – 1873. М.: Искусство, 1977. С. 58.

А.Г. Ромма есть упоминание, что в доме И.В. Головина на углу Потаповского и Сверчкова переулков интерьерный декор выполнен скульптором Ф. Толстым[226]. Однако эта информация больше нигде не подтверждается, а в интерьерах в настоящее время никаких рельефов не сохранилось.

В московском лепном декоре почти не встречаются сюжеты из древней римской истории, но один из них находится в ротонде итальянского павильона останкинского дворца.

Ветурия и Волумния упрашивают Кориолана не вступать в Рим

Этот сюжет, описанный Титом Ливием в «Истории Рима от основания города» и Плутархом в «Сравнительных жизнеописаниях», повествует о патриции Кориолане, изгнанном из Рима, перешедшем на сторону вольсков и осадившем вечный город. Его мать Ветурия и жена Волумния с маленькими детьми пришли в неприятельский лагерь и упросили Кориолана пощадить Рим. Вольскам пришлось отступить, за что они убили своего предводителя. Так, ценой жизни сына и супруга, Ветурия и Волумния спасли Рим.

Рельеф в ротонде итальянского павильона в Останкине собран из нескольких групп. В левой части изображён момент упрашивания Кориолана, в правой – жертвенник и коленопреклонённые женские фигуры, вероятно жертвоприношение в благодарность богам, что удалось отвратить беду от Рима.

Появление в окрестностях Москвы этого нехарактерного для неё сюжета связано с тем, что рельефы для Останкина были изготовлены Ф.Г. Гордеевым в Петербурге. Правда, аналогичных рельефов, выполненных Гордеевым для Петербурга тоже пока не известно. Барельеф с Кориоланом под стенами Рима украшает мраморный зал Константиновского дворца в Стрельне[227], однако он имеет совсем другую композицию.

---

[226] Ромм А.Г. Русские монументальные рельефы… С. 102

[227] Литова Е. М. Героические и мифологические сюжеты в интерьере Мраморного зала Константиновского дворца // Константиновский дворцово-парковый ансамбль в Стрельне: история и современность: сборник статей / Упр. делами Президента Рос. Федерации, Гос. комплекс "Дворец Конгрессов". СПб. : Дмитрий Буланин, 2006. С. 42 – 58.

Деяния Екатерины II

В скульптурном декоре конца XVIII века среди таких сюжетов самый известный цикл – «*Деяния Екатерины II*» из восемнадцати композиций в круглом зале Сената Московского Кремля, где аллегорически Россия представлена в виде женской фигуры в короне, а императрица в образе Минервы. Попасть в Сенат в настоящее время практически невозможно, но рельефы подробно рассмотрены И.В. Рязанцевым[228] и О.Ф. Челноковой[229].

Военные победы фельдмаршала графа П.А. Румянцева-Задунайского

По замечанию И.В. Рязанцева, о возможном существовании такого (несохранившегося) цикла упоминают М.А. Дмитриев и М.И. Пыляев: это рельефы, заказанные сыном фельдмаршала канцлером Н.П. Румянцевым для украшения своего дома на Маросейке, 17/6 (арх. В.И. Баженов, М.Ф. Казаков, 1782 – 1793). Причём Дмитриев вспоминал только о росписях в двусветном зале, а Пыляев писал не только о живописных, но и барельефных изображениях, да ещё и во многих комнатах. По утверждению обоих писателей, в середине XIX века дом приобрёл «какой-то купец», при котором вся отделка была уничтожена[230]. В 1886 г. дом был перестроен с изменением внутренней и внешней отделки по проекту Г.А. Кайзера[231].

Возможно, рельефы на этот сюжет в доме действительно существовали (Дмитриев упоминал композиции над окнами, а такое расположение больше всего подходит для рельефов). Л.П. и А.В. Грибко предполагают, что рельефы в этом доме мог исполнять Г.Т. Замараев[232]. К сожалению, теперь невозможно установить, были ли в них аллегорические фигуры. Несомненно лишь то, что в

---

[228] Рязанцев И.В. Скульптура в России… С. 91.

[229] Челнокова О.Ф. «Это живая история…» О лепных рельефах Екатерининского зала кремлевского Сенатского дворца и о «продолжении» этой темы во вновь созданном при реставрации Екатерининском зале Большого дворца в Царицыне // Московский журнал. М., 2013. № 4 С.53 – 56.

[230] Рязанцев И.В. Скульптура в России… Приложение 21: О тематическом цикле в доме Румянцева на Маросейке в Москве. С. 515.

[231] Грибко Л. П., Грибко А.В. Музы скульптора Замараева… С. 43 – 44.

[232] Грибко Л. П., Грибко А.В. Музы скульптора Замараева… С. 43 – 44.

декоре московской архитектуры присутствовала тема военных побед, призванная увековечить современников, и главную роль в этом играл заказчик.

Ещё один несохранившийся допожарный цикл – ***сюжеты из древней и современной российской истории*** – существовал на фасаде старой Оружейной палаты в Кремле.

Для пышного скульптурного убранства здания старой Оружейной палаты, построенного в 1806 – 1809 гг. по проекту архитектора И.В. Еготова (отделка продолжалась до 1812) в 1808 году А.Ф. Малиновским была составлена специальная программа. Весь скульптурный декор (барельефы, статуи и бюсты) выполнил Г.Т. Замараев[233]. По программе Малиновского предполагалось десять рельефов на следующие темы: «Испытание великим Князем Владимиром I различных Вер», «Приношение Великому Князю Владимиру II Мономаху Царственных украшений, из Греции присланных», четыре «Покорения царств»: Казанского, Астраханского, Сибирского и Таврического, «Присоединение к России Грузинского Царства и образование оного Императором Всероссийским, Сентября в 12 день 1801-го года», «Покорение Лифляндии, Эстляндии и Карелии», «Покорение Белоруссии, Великого Княжества Литовского и Герцогства Курляндского», «Покорение Великого Княжества Финляндского»[234].

И.В. Рязанцев, впервые обнаруживший в отделе рукописей РНБ программу Малиновского, отмечал, что временной промежуток барельефного цикла начинался с древнерусской эпохи и охватывал весь XVIII век включительно. Древнерусская тематика, в целом, связана с присоединением новых земель и представлена, в основном, в виде «приношений» и «покорений»/ «присоединений». События XVIII века изображались в символическом, аллегорическом и эмблематическом виде[235]. Это ещё раз подчёркивает, что «современная» история и происшедшие ещё недавно

[233] Грибко Л.П., Грибко А.В. Музы скульптора Замараева. Фрязино: Век 2, 2008. С.64
[234] Рязанцев И.В. Скульптура в России… С. 507 - 508
[235] Рязанцев И.В. Скульптура в России… С. 116.

события в эпоху классицизма не просто изображались, но и воспринимались аллегорически.

После постройки в 1851 году новой Оружейной палаты, со старой в 1861 году сняли все рельефы, а в 1880-х превратили её в Кремлёвские казармы, которые, в свою очередь, снесли в 1961 году при постройке Дворца Съездов[236].

К послепожарному периоду относятся три разных рельефных композиции на один сюжет ***Дмитрий Донской на поле Куликовом*** за колоннами портика несохранившегося дома Н.С. Гагарина на Новинском бульваре. Центральная часть этой городской усадьбы была разрушена в 1941 году от взрыва попавшей в неё зажигательной бомбы. «Дивный дом, достойный быть поставленным под стекло, восхитительный снаружи, очаровательный внутри»[237], воспринимался как шедевр, «пленительное произведение» (словами Грабаря), и, наверное, поэтому, подобно петербургским императорским дворцам, его собирались восстанавливать[238]. Однако участок отдали под новую жилую застройку. Теперь изучать убранство этого дома можно лишь по архивным материалам и сохранившимся фотографиям.

Исследователи всегда отмечали летящих Слав по сторонам центральной арки, словно призванных короновать цветочными венками хозяев, вышедших на балкон. При этом (кроме работы Грабаря[239]) почти нигде не упоминается о существовавших за колоннами рельефах. Их можно увидеть на сохранившихся фотографиях из фототеки Музея архитектуры (ГНИМА). Все три композиции оказались посвящены теме «Дмитрий Донской на поле Куликовом». К ним удалось найти иконографический источник, о чём подробнее см. Главу 2, параграф 5.

---

[236] Грибко Л.П., Грибко А.В. Музы скульптора Замараева… С. 65.

[237] Столица и усадьба. СПб., 1915. Цит. по: Михайлов К. Москва, которую мы потеряли. М.: Яуза; Эксмо, 2010. С. 321.

[238] О том, что «Книжную палату» (дом Н.С. Гагарина на Новинском бульваре) собирались восстанавливать, см.: Михайлов К. Москва, которую мы потеряли… С. 323.

[239] Характерно, что И.Э. Грабарь говорит о барельефах «на сюжеты из античной мифологии» (Грабарь И.Э. Гагаринский особняк в Москве // Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. Сборник статей / Под ред. И.Э. Грабаря. М. -Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1948. С. 446. Один из барельефов воспроизведён на с. 441).

Триумф правителей и полководцев

Помимо сюжетов, известных по описаниям, программам Академии художеств и гравюрам, остается ряд рельефов с пока не определённой до конца тематикой. В интерьере Манежа в Нескучном саду (Ленинский пр-т, 14 стр.) при входе в зал под двумя гермами помещены два парных сюжетных барельефа (Илл. 54). На обоих в разном положении изображён полководец (возможно, правитель-полководец) на колеснице, запряжённой четвёркой лошадей с крылатой фигурой Славы позади и воинами в римских доспехах. К сожалению, лицо и причёску (головной убор?) триумфаторов разобрать невозможно из-за того, что рельефы замазаны толстым слоем краски (побелки), и нельзя даже определить, разные ли на рельефах лица, или в обоих случаях изображён один человек. Возможно, это триумф каких-нибудь римских императоров. Одна из композиций несколько напоминает барельеф римской Арки Тита, но в деталях различий больше, чем сходства. Может быть, это изображение прославляет победы русских полководцев в войне 1812 года. Всё же, Ника-Виктория (Победа и Слава) представляется уместнее рядом с Императором, тем более что Нескучное с 1832 года принадлежало Дворцовому Ведомству и являлось резиденцией императрицы Александры Фёдоровны, супруги Николая I. Эти рельефы, появившиеся в 1833 – 1836 гг. (архитектор Манежа Е.Д. Тюрин, скульптор неизвестен), могли просто прославлять правление Николая I и относящиеся к его времени победы над Турцией или в Кавказской войне, либо символизировать победу в войне 1812 года.

Примечательно, что в Московском архитектурном декоре (конца XVIII – начала XIX) преобладают сюжеты из русской древней и современной истории, в то время как в Петербурге именно в это время наиболее широко использовались сюжеты из древнегреческой (цикл об истории Александра Македонского в Аничковом дворце работы Теребенева) и древнеримской истории («Великодушие Сципиона Африканского», «Возвращение Регула в Карфаген», «Камилл освобождает Рим от галлов» и др. работы Ф.И. Шубина и М.И. Козловского в Мраморном дворце). В Москве на соответствующую

тематику остался лишь рельеф с Кориоланом работы Ф.Г. Гордеева в усадьбе Останкино и два рельефа от эпохи «Николаевского ампира» (триумфы императоров-полководцев в манеже усадьбы дворцового ведомства «Нескучное»). При этом если в манеже Нескучного изображены именно римские, а не русские императоры, то момент избран триумфально-аллегорический, а не повествовательно-исторический, как в упомянутых выше петербургских темах. Всё это лишний раз подтверждает, что тема триумфа характерна для московского послепожарного лепного декора и соотносится с победой в войне 1812-1814 гг.

Всего в московских гражданских постройках обнаружено 6 исторических рельефов, что следует из таблицы:

	Исторические рельефы			
	сохранившиеся	***утраченные***	***восстановленные заново***	***Всего***
Партикулярные строения (частные дома и городские усадьбы)	0	2	-	2
Общественные здания	2	1	-	3
Загородные усадьбы	1	-	-	1
Всего	3	3	0	6

Обобщающая информация о расположении конкретных тематических сюжетов в лепном декоре на московских зданиях изучаемого периода приведена в Приложении 1 и 3.

В целом же, можно заключить, что в скульптурном декоре московской архитектуры наиболее часто встречается следующая тематика. Среди орнаментальных рельефов в допожарный период, как на фасадах, так и в интерьерах (на карнизах), самыми распространёнными элементами были розетки, а в послепожарный период, преимущественно, на фасадах, – лиры, маскароны (Горгона Медуза и «трёхликий маскарон»), из бестиария – гиппокампы с головой львицы. Из аллегорических рельефов допожарной Москвы, расположенных в интерьерах, наиболее частыми являются аллегории Музыки и Танца, а также циклы «Времена года» и «Аллегории искусств»,

которые можно встретить на зданиях, относящихся ко всему изучаемому периоду (только из интерьеров допожарной Москвы они переместились на фасады эпохи ампира). К мифологическим сюжетам, также распространённым на протяжении всего периода, относятся Венера и Амур. В 1810-е – 1830-е гг. персонажи, в основном, переместились на фасад, стали разнообразнее, многие из них изображены играющими на лире (Амур, Муза, Геркулес Музарум). Наиболее распространённые мифологические сюжеты послепожарной Москвы – Музы, различные Жертвоприношения и цикл «Троянская война».

В частных домах и городских усадьбах преобладали мифологические и геральдические рельефы, в общественных зданиях – аллегорические и исторические. Широко распространённые орнаменты и редко встречающиеся портреты одинаково характерны как для жилых, так и для общественных зданий.

В целом, тематика московского лепного декора достаточно многообразна и имеет чёткие параллели с декором архитектуры Санкт-Петербурга. Есть, однако, и выраженные отличия: в Москве большей популярностью пользовались сюжеты на тему Троянской войны, в то время как сюжеты из римской истории практически не встречаются. Это можно объяснить как спецификой запросов заказчиков, так и формированием в Москве собственного круга мастеров (помимо приезжавших из Петербурга и из-за границы), имевших собственный излюбленный круг сюжетов и их источников.

Глава 3. Иконография и источники скульптурного декора в архитектуре Москвы конца XVIII – первой половины XIX века

Казалось бы, именно античное искусство должно было предоставить модели для скульптурных рельефов эпохи классицизма, однако изученные памятники свидетельствуют, что это не совсем так. Античное искусство служило идеализированным образцом для скульптурного декора, задавало стиль изображения, манеру обработки и т.д., но не использовалось в качестве реальных слепков. Несомненно, учившиеся и преподававшие в Академии Художеств скульпторы при выполнении заказов, в том числе для Москвы и Подмосковья (Гордеев, Прокофьев, Замараев, Москвин), могли использовать обширное собрание слепков с античной скульптуры, находившееся в Академии[240]. К сожалению, в 1930-е гг. значительная часть скульптурной коллекции Академии Художеств была утрачена[241], поэтому в ряде случаев невозможно установить, слепки или гравюры с антиков служили образцами для рельефов московской архитектуры эпохи классицизма. Поэтому в настоящее время трудно судить, каким визуальным материалом обладали скульпторы и лепщики рубежа XVIII – XIX веков.

Из «Иконологического лексикона, или руководства к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч.», изданного в 1763 году, следует, что «Особливые признаки каждаго языческаго божества, и симболическия знаменования, значащия аллегорическия представления, заимствует она (Иконология – С.Ц.) от медалей, от древняго Ваятельнаго

---

[240] Самым крупным пополнением коллекции антиков были присланные Шуваловым из Италии формы, снятые «с образцовых произведений ваятельного искусства древних» (Цит. по: Манин В.С. Из истории основания и деятельности Российской академии художеств в XVIII веке. М.: Союз Дизайн, 2016. С. 76).

[241] По словам художника А.А. Рылова, «уничтожены давно хранившиеся формы классических скульптур для того, чтобы не было возможности отлить снова классические образцы» (Цит. по: Колотов М.Г., Трубинов Ю.В. К проблеме генезиса декоративной скульптуры павильонов Михайловского замка // Дворцы Русского музея. СПб., 1999. С. 128 – 129).

художества и от Греческих и Латинских Стихотворцев»[242]. Таким образом, образцами и источниками аллегорических изображений считались медали, античная скульптура и античная литература.

Как показало исследование, основными образцами для сюжетных рельефных композиций служили не только оригинальные рисунки самих скульпторов (например, барельефы Проходной к Итальянскому павильону в усадьбе Останкино), но и современные им (или более ранние) произведения искусства, в том числе привозившиеся из-за границы гравюры с популярных в то время картин западноевропейских художников и с сохранившихся античных древностей. Применительно к Санкт-Петербургу факт популярности именно гравюр в качестве образцов для скульптурного убранства зданий доказан в научной литературе[243]. Проведённый анализ показал, что аналогичная картина наблюдалась и в Москве.

Эстампы были очень распространены (на втором месте после живописных картин) и продавались в самых разнообразных местах, в первую очередь в книжных магазинах[244]. Увражами пользовались в мастерских для составления композиции барельефа, который потом тиражировался в отливках.

Гравюры могли воспроизводиться в точности со всеми деталями и атрибутами, но чаще менее значимые детали опускались. Также гравюра могла служить лишь прототипом для вольной интерпретации мастера. В таком случае рельеф характеризуется воспроизведением одних фигур относительно близко к оригиналу, а других – более вольно; перестановкой, добавлением или отсутствием некоторых фигур; изменением поз: положения рук или ног, наклона головы, положения сидя/стоя. Следует отметить, что в Петербургской

---

[242] Иконологический лексикон… Предуведомление

[243] Косвенно это прослеживается в работах Е.В. Королёва, посвящённых рельефам Павловского дворца, в книге А.Е Ухналёва «Мраморный дворец в Санкт-Петербурге. Век восемнадцатый», но специально уделяет место этому вопросу в своей статье Е.В. Карпова: Карпова Е.В. Скульптурное убранство Строгановского дворца (барельефы Старой передней, Малой библиотеки и Малой гостиной) // Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX века: Новые материалы. Находки. Атрибуции. – СПб.: Искусство-СПб, 2009. С. 444 – 445.

[244] Михайлов Б.Б. Торговые объявления… С. 54.

Академии художеств педагогу предписывалось «заставлять учеников когда они зделают с какого-либо эстампа барелиев, представить потом тот же предмет в барелиеве иначе, как он был в эстампе изображён…»[245]. Таким образом, изменение и переработка оригинала являлись неотъемлемой частью системы обучения в Академии Художеств; и многие петербургские скульпторы, в том числе творившие в Москве (Г.Т. Замараев) и для Москвы (Ф.Г. Гордеев), следовали этому правилу.

В ходе исследования были установлены следующие иконографические источники и прототипы скульптурного декора в гражданской архитектуре Москвы конца XVIII – первой половины XIX века: рельефы на античных саркофагах, античные монеты и камеи, различные издания сборников «Эмблемы и символы», произведения западноевропейских художников, а также произведения русских художников и скульпторов – учеников Академии Художеств.

3.1 Античная скульптура

В России в конце XVIII и на протяжении первой половины XIX века античную скульптуру копировали с большей или меньшей точностью, с авторскими вариациями и местными интерпретациями, по слепкам и гравюрам, в камне и бронзе, в круглой скульптуре и барельефах, в фарфоровой пластике и бронзовых накладках на мебель. Использование в качестве иконографического источника античной скульптуры объясняется чрезвычайно высокой популярностью античного искусства в эпоху классицизма в России. По словам Н.Н. Коваленской, «заимствование «у древних» не рассматривалось тогда как плагиат, ибо «открытая» ими красота считалась достоянием всего человечества»[246]. Об этом свидетельствуют прообразы архитектуры,

[245] Цит. по: Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М.: Искусство. 1956. С. 306.
[246] Коваленская Н.Н. Русский классицизм… С. 193.

скульптуры и живописи того времени, а также программы обучения в Академии Художеств.

Среди античной скульптуры, служившей источником для московского архитектурного декора, следует упомянуть, прежде всего, барельеф девяти Муз с древнеримского саркофага (так называемый «Саркофаг Муз», II в. н.э. Лувр, Париж) (Илл. 3), ставший прототипом для рельефов Г.Т. Замараева на фасаде Московского университета[247]. Для трёх композиций Университета с аллегорическим названием «Торжество наук и искусств» изображения Муз с саркофага были изменены и добавлены новые фигуры: два Амура и крылатый Гений[248].

Известно, что эскиз-рисунок Замараев получил от архитектора Д.И. Жилярди, восстанавливавшего Московский Университет[249]. Какой это был рисунок – неизвестно, он не сохранился, или до сих пор не найден в архивах. Рисунок барельефа на чертеже проекта восстановления Московского университета, выполненный А.Г. Григорьевым (Илл. 55), не имеет ничего общего с существующими рельефами (Илл. 56). А.В. и Л.П. Грибко полагают, что Жилярди «предложил скульптору в качестве основы рельеф с римского саркофага»[250]. Но скорее всего, архитектор выполнил рисунок не с самого саркофага, а с его гравюры. Возможно, что и у Замараева была эта гравюра.

Также удалось выяснить, что маленькие барельефы на карнизах плафонов в интерьерах нескольких московских домов (Большая Дмитровка, 8; Тверская, 21; несохранившийся дом Гагарина на Новинском бульваре) с изображением нимфы (точнее, нереиды – морской нимфы), полулежащей на гиппокампе, восходят к античному римскому рельефу 1 в. н.э., терракотовое повторение которого находится в настоящее время в Британском музее (Лондон,

[247] Грибко Л.П., Грибко А.В. Музы скульптора Замараева… С. 72.
[248] Грибко Л.П., Грибко А.В. Музы скульптора Замараева… С. 77 – 78.
[249] ЦГА Москвы. Ф. 418. Оп. 505. Ед. хр. 11. Л. 12.
[250] Грибко Л.П., Грибко А.В. Музы скульптора Замараева. Фрязино: Век 2, 2008. С. 72.

Великобритания)[251] (Илл. 57). В связи с тем, что эта композиция воспроизведена в тех домах, где, вероятно, работал лепщик Иван Емельянов (см. Главу 4), вряд ли когда-либо выезжавший за границу и бывавший в петербургской Академии Художеств, то скорее всего, образцом в этом случае служила гравюра.

Также в ходе исследования удалось обнаружить прямое заимствование с античного образца по его воспроизведению в гравюре. Выявленная гравюра «Меркурий приносит весть Олимпийским богам» исполнена Пьетро Санти Бартоли[252] в 1635 г. с античного рельефа из музея Анджелонио[253]. Изображённые персонажи узнаваемы по атрибутам: Зевс (Юпитер) с орлом, Гера (Юнона) с павлином, Посейдон (Нептун) с трезубцем. К ним обращается Гермес (Меркурий) с кадуцеем в крылатых сандалиях и петасе (шапке с крыльями), за которым следует пастух (фавн?) с бараном.

Эта гравюра часто воспроизводилась впоследствии, была очень распространена и служила прообразом как для архитектурного декора, так и для предметов декоративного искусства. В частности, гравюра оказалась образцом для одного из рельефных десюдепортов в танцевальном зале дома Муравьёвых-Апостолов на Старой Басманной улице в Москве. Аналогичный рельеф помещён на печах обеих наугольных (окнами в сад и окнами во двор) комнат Останкинского дворца (Илл. 58). В Останкине отсутствует фигура с бараном, зато за креслом Юпитера стоит юноша с кувшином, возможно,

---

[251] Электронный ресурс: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=444476&partId=1&searchText=Cupid&page=57

[252] Электронные ресурсы: http://www.sandersofoxford.com/describe?id=25397 ; http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=3069242&partid=1&orig=/research/search_the_collection_database/advanced_search.aspx&currentPage=1&numpages=10. Благодарю за помощь С.А. Афонцева, нашедшего и указавшего мне эти источники.

[253] Museo Angelonio – существовавшая в XVII веке частная коллекция Франческо Анджелони, секретаря кардинала Альдобрандини (Giovan Pietro Bellori: The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects: A New Translation and Critical Edition. Cambridge University Press, 2005. P. 5).

Ганимед. Исследователи приписывают изготовление останкинских печей мастерской Л. Хорошевского в Санкт-Петербурге[254].

На консоли красного дерева (происходит из Останкина) (Илл. 59) укреплённая в центре бронзовая рельефная накладка (пластина) повторяет московский рельеф и дополнена фигурой Ганимеда с чашей позади Зевса. Изображение зеркально по отношению к композиции московского дома и соответствует направлению движения в гравюре П. Бартоли. Эта консоль среди предметов декоративно-прикладного искусства опубликована и описана в журнале «Старые годы», в статье, посвящённой усадьбе Останкино. Автор статьи, П. Вейнер, указывает, что «совершенно такая же консоль, отличающаяся лишь средним барельефом, находится в Эрмитаже»[255]. Он также сообщает, что в собрании А.Н. Бенуа есть рисунок, совпадающий с останкинским столом[256], и подписанный Тома де Томоном. Исполнение столов-консолей Вейнер приписывает русским мастерам[257].

Разыскания в Музее семьи Бенуа в Петергофе, куда попала основная часть рисунков из собрания А.Н. Бенуа, не увенчались успехом. Сама же останкинская консоль находится ныне в Эрмитаже. В каталоге эрмитажной выставки «Под знаком орла. Искусство ампира» на с. 47 воспроизведены два очень похожих друг на друга столика. Один из них полностью совпадает с иллюстрацией в «Старых годах». Что касается сюжета бронзовой накладки – подпись каталога гласит: «В центре подстолья – рельеф с изображением Богов Олимпа»[258].

За исключением перечисленных, других античных источников в московском архитектурном декоре конца XVIII – первой половины XIX века пока не выявлено. В частности, отсутствуют популярные в более позднее время

---

[254] Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Указ. соч. С. 57.
[255] Вейнер П. Декоративное искусство в Останкине // Старые годы. СПб., 1910. № 5-6. С. 69.
[256] Подчёркивая совпадение именно с останкинским экземпляром, который отличается от эрмитажного лишь барельефом, Вейнер, видимо, имел в виду то, что на рисунке обозначена и композиция барельефа.
[257] Вейнер П. Декоративное искусство в Останкине // Старые годы. СПб., 1910. № 5-6. С. 69.
[258] Под знаком орла. Искусство ампира / Науч. Ред. Г.В. Вилинбахов. – СПБ., 1999. С. 47.

изображения с античных ваз, например «Вакханалии» с так называемой «вазы Боргезе» 1 в. до н.э. (ныне Лувр).

Правда, в Москве есть дом И. Лобкова на Софийской наб., 22 с рельефным изображением «Вакханалии», датировка скульптурного декора которого вызывает большой вопрос. Фасады этого дома, восстановленного после московского пожара в 1816 г., переделывались в 1914 году. Известно, что к началу XX века относится большинство скульптурных украшений этого дома[259]. Все ли, и какие именно лепные детали относятся к периоду неоклассицизма – венки, картуши, розетки, львиные маски, и как датировать три одинаковых рельефа между колоннами портика с изображением Вакханалии – пока не известно. Однако, учитывая сухость форм и однообразие композиций, наиболее вероятным всё же является отнесение датировки всех рельефов к 1914 году.

Кроме этого памятника, «Вакханалия» с вазы Боргезе не встречается ни на фасадах, ни в интерьерах московских построек эпохи классицизма. Это при том, что в конце XVIII – первой половине XIX века в России были распространены мраморные копии этой вазы (ныне находятся в Минералогическом музее им. Ферсмана в Москве; в подмосковном музее-усадьбе Горки; в Государственном Эрмитаже и особняке Юсуповых на Мойке в Санкт-Петербурге, во дворце в Павловске и т.д.). Отдельные заимствованные с неё фигуры в виде фриза или группами часто использовались для украшения предметов декоративно-прикладного искусства (достаточно упомянуть две мраморные вставки на камине в танцевальном зале Английского клуба на Тверской ул., 21). Возможно, круглая форма вазы каким-то образом мешала воспроизвести полностью изображение на ней в виде полосы шествия на плоскости.

[259] Москва. Архитектурный путеводитель / И. Л. Бусева-Давыдова, М. В. Нащокина, М. И. Астафьева-Длугач. М.: Стройиздат, 1997. С. 219

3.2 Нумизматика и глиптика

Античная мелкая пластика, в том числе, монеты и геммы, благодаря размеру и объёму производства, сохранились гораздо лучше и в большем количестве, чем античная скульптура. Эти вещи чаще всего находили при раскопках, они становились предметами коллекционирования, их изображения попадали в гравированные каталоги коллекций. Являясь предметами той эпохи, которой стремились подражать, монеты и камеи в виде изображений из каталогов могли служить образцом для интерпретации в разных видах декоративного искусства. При этом не надо забывать, что в XVIII веке античные сюжеты воспринимались и передавались аллегорически. Лаконичные изображения на монетах и геммах как нельзя лучше подходили для аллегорического переосмысления и перевоплощения.

Важно отметить, что среди камей и монет почти не обнаружено изображений, точно повторённых в московских рельефах, хотя просмотрены различные гравированные увражи[260]. Видимо, этот источник свободно интерпретировался и существенно перерабатывался.

Помимо античных гемм, образцом для скульптурного декора московской архитектуры могли служить гравюры с камей XVIII века. Так, яшмовые печати с изображением русских государей, выполненные И.К. Доршем в 1720-х гг., позднее были выполнены в виде медалей и дополнены новыми портретами. Эта серия послужила источником для рельефов Чесменского дворца, созданных в мраморе Ф.И. Шубиным в 1774 – 1775 гг. Отливки с них украсили интерьеры Петровского подъездного дворца на московской дороге (1779 – 1781 гг.) и Сената в московском Кремле (1784 – 1787 гг.). Позднее мраморные медальоны

[260] Например: La Chausse Michelangelo Causeo De. Le gemme antiche figurate di MichelAngelo Causeo De la Chausse. Parigino consagrate all`eminentissimo e reverendissimo principe il Signor Cardinale Cesare Destrees. Roma, 1700; Vico Enea. Ex gemmes antiquorum aliquot monumenta ab Aenea Vico parmen incis… Roma, [1650?]; Wilde Jacob de. Gemmae selectee antiquae e museo Jacobi de Wilde, sive L. tabulae diis... Amsterdami, 1703.

государей работы Шубина были перевезены из Чесменского дворца в Москву, в новопостроенную Оружейную палату[261].

Одним из образцов для лепного декора московской архитектуры могла служить античная камея «Наказание Купидона», изображающая сидящую Венеру, высоко держащую колчан, и тянущего к нему руки маленького Амура. Эта камея была вставлена в тиару, изготовленную в 1809 году французским ювелиром Мари-Этьеном Нито (Nitot) по заказу Наполеона для императрицы Жозефины[262]. Обнаружилось, что подобное изображение повторяется, чередуясь с головками Горгоны Медузы, на лепном карнизе подшивного купола в кабинете (или диванной) дома Ф.А. Толстого на Б. Дмитровке, 8 (Илл. 60).

На античных монетах и камеях[263] встречается играющий на лире юный Геркулес с наброшенной львиной шкурой и палицей у ног. Это Геркулес Мусийский, или Мусический (Hercules Musarum – музицирующий на лире), которому в Риме был посвящён храм на Марсовом Поле. Храм был построен Марком Фульвиусом Нобилиором между 189 г. до н.э., когда он завоевал греческий город Амбракию и 187 г. до н.э. – временем своего триумфа. В храме находились статуи Муз, привезённые из Амбракии, посреди которых располагалась статуя играющего на лире Геракла. Музицирующий Геркулес

---

[261] Каган Ю. Скульптор Федот Шубин: Малоизвестный портрет Екатерины II из Художественно-исторического музея в Вене // Наше наследие. 2002. № 63-64. С. 48. Памятники архитектуры Москвы. Кремль. Китай-город. Центральные площади. М.: Искусство, 1982. С. 344 - 345

[262] Позднее тиара с камеями попала в Швецию через Жозефину Лейхтенбергскую, внучку Жозефины Богарне, вышедшую замуж за шведского короля Карла Юхана Бернадота. В настоящее время эта тиара принадлежит королевскому дому Швеции (Jewelry History: The Swedish Cameo Tiara. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.thepracticalgemologist.com/jewelry-history-1/2015/8/4/the-swedish-cameo-tiara Дата обращения: 19 апреля 2017 г.)

[263] Упоминание об античной камее см.: Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве запада / Пер. с англ. А.Г. Габричевского. СПб.: Азбука-классика, 2006. С. 164, 165, а также инталия XVIII в. с надписью ADMWN (Адмон – знаменитый античный резчик камей, в XVIII в. нередко современные на тот момент камеи выдавали за античные): [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.wear-the-past.com/AU00XVANT306.htm Дата обращения: 19 апреля 2017 г.

воспроизведён на денарии Помпониуса Музы 64 г. до н.э.[264]. Этот персонаж нередко встречается в медальонах с рельефами на фасадах московских послепожарных домов (Остоженка, 49, Колымажный пер., 4, Ордынский туп., 20/4, Петровский пер., 6, Трубниковский пер., 30, Козицкий пер., 5, Тверская, 20 стр.2) (Илл. 61). В первых четырёх домах Геркулес Музарум является парным лепному изображению сидящей женской фигуры с колчаном, в которой узнаётся Диана-охотница. У ног её сидит собака, морда другой собаки видна из-за колена. Прообразом для этих рельефов, с учетом сходства позы, могла служить античная камея с Артемидой (ГЭ[265]), однако рядом изображены не собаки, а маленькая лань.

Гравюрами с античных камей также могли быть навеяны фигуры «Геба, кормящая Зевесова Орла», «Леда и лебедь» на лепных карнизах московских домов (Никитский бульвар, 6, Большая Дмитровка, 8). Правда, пока не удалось найти хоть сколько-нибудь похожих композиций, хотя такие сюжеты в камеях присутствуют.

3.3 «Эмблемы и символы»

Сборник «Символы и Емблемата», созданный на основе двух книг французского издателя Даниэля де ла Фея, впервые был издан с переводом на русский язык в 1705 году в Амстердаме. О популярности в России этой книги, где на одной странице помещены изображения в кругах, а на другой – подписи к ним на нескольких языках, свидетельствуют неоднократные переиздания: 1721, 1743, 1788 и 1811 гг.[266]

---

[264] Planter S.B. A Topographical Dictionary of Ancient Rome. Ed. by Th. Ashby. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 255.

[265] Поступила из коллекции герцога Орлеанского в 1787 г. (Неверов О. Античные камеи в собрании Государственного Эрмитажа. Л.: Аврора, 1971. С. 41. Кат. № 61).

[266] Эмблемы и символы / Изд. 2-е, испр. и доп., с оригинальными гравюрами 1811 г. Вступ. ст. А.Е. Махова. М: ИНТРАДА, 2000. С. 17 – 18.

Этот и подобные ему эмблематические сборники и иконологические лексиконы, распространённые в Западной Европе, а затем и в России[267], могли служить как заказчикам, так и исполнителям для сочинения сюжетов и программ скульптурного убранства частного дома или общественного здания. Эмблемы вызывает в памяти сама круглая форма обрамления тондо (медальонов) с рельефными изображениями на фасадах и в интерьерах различных построек.

Примером могут служить тондо с Амурами в парадных спальнях московских городских усадеб рубежа XVIII – XIX вв. (в домах Муравьёвых-Апостолов на Старой Басманной улице, Барышниковых на Мясницкой улице, Золотарёвых в Калуге) (Илл. 62). Амуры с различными атрибутами (по одной фигуре в тондо) размещались в двух медальонах по сторонам арки, поддерживаемой колоннами искусственного мрамора и разделяющей пространство парадной спальни. Источником для некоторых из них, как удалось установить, являлись изображения из книги «Эмблемы и символы».

Так, в спальне дома Муравьёвых-Апостолов на Старой Басманной улице, 23 сохранились два барельефных медальона с изображением Амуров. В левом – Амур с загадочно-плутоватой улыбкой целится из лука в объятое пламенем сердце на колонне. Очень похожее изображение опубликовано в книге «Эмвлемы и символы», где под № 684 значится: «купидон ранит сердце, на столбе стоящее» (см. Илл. 62). Толкуется эта надпись, как «Выше себя неволю»[268], а в другом издании – «Принуждаю и наивышшая»[269], иными

---

[267] Перечисление различных сборников имеется у В.С. Турчина: «Иконологические лексиконы, преимущественно французские и немецкие», «Иконология, объяснённая лицами…» 1803 г., «Эмвлемы и симвлы» 1811 г., «Иконологический лексикон» 1763 г., «Мифология на российском и русском языке» 1820 г., «многочисленные «Эмблематы любви», «Эмблематный кабинет», «Эмблемы цветов», «Эмблемы растений» и прочие», а также упоминание о первых представлениях об иконологии Чезаре Рипы и «многократно цитируемое сочинение «Allegoria del Poema» Торквато Тассо». (Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России: Стиль империи или империя как стиль. – М.: Жираф, 2001. С. 305 – 308.

[268] Символы и емблемата… Амстердам, 1705. С. 228, № 684.

[269] Емвлемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и аглицкий языки преложенные, прежде в Амстердаме, а ныне во граде св. Петра

словами – «имею власть и над наивысшим». Примечательно, что в барельефе Амур ещё не пустил стрелу, а в гравированном изображении стрела уже пронзила сердце на колонне. Обращают на себя внимание и другие отличия тондо из парадной спальни и гравюры из книги: барельефный Амур сидит, а не стоит; а сердце, в которое он целится, показано горящим. Вероятно, эти нюансы меняли и смысл представленного сюжета, однако обращение к сборнику эмблем, как к источнику, всё же несомненно.

К правому медальону, где сидящий под деревом Амур держит в руке стрелу, подобрать точную иллюстрацию не удалось. Это могло быть переработанное изображение эмблемы № 734, где Амур так же сидит под деревом, но в руке у него зеркало, с толкованием: «Любя не лицемерь»[270] (см. Илл. 62)

Оба барельефа повторяются в парадной спальне городской усадьбы И.И. Барышникова (Мясницкая ул., вл. 42), где они дополнены ещё двумя[271], которые представляют Амура с небольшой цветочной гирляндой в руке, взятой из рядом стоящей корзины с цветами; и Амура с цветком в руке, внимательно на этот цветок смотрящего. К этим медальонам также не удалось найти точные аналогии в «Эмблемах и символах»; одна из похожих эмблем под № 650 «Купидон с цветками в обеих руках» толкует изображение как «Они мне всегда милы и приятны»[272].

Два горельефных тондо, представляющие Амура с луком и стрелой и Амура с гирляндой, находятся в доме Золотарёвых в Калуге. К ним также подобрать эмблему не удалось.

напечатанные и исправленные Нестором Максимовичом-Амбодиком. – В Санктпетербурге: В Императорской типографии, 1811. С. 88, № 684.

[270] Емблемы и символы… 1811. С. 94, № 734.

[271] Парадная спальня дома Барышникова образована двумя альковами, отгороженными от основного центрального пространства колоннами искусственного мрамора. По сторонам арки, поддерживаемой этими колоннами, расположено по два медальона с барельефными изображениями Амуров.

[272] Эмблемы и символы… 2000. С. 234 – 235, № 650

Среди эмблем встречается «Купидон, поливающий цветник» с подписью «Поливаемые растения лучше растут»[273]. В Москве на фасаде дома на углу Сверчкова и Девяткина переулков имеется рельеф в медальоне, где Венера держит за крылышки Амура, поливающего из лейки деревце.

Сюжет рельефов в доме Барышниковых на Мясницкой, Дурасова в Люблине и Золотарёвых в Калуге «Амур жалуется Венере на укусы пчёл» фигурирует в «Эмблемах и символах», где к эмблеме № 713 с названием: «Купидон, пчелами угрызенный» дана обобщающая подпись: «Равное с равным»[274]. В данном сюжете присутствует намёк на то, что пчёлы жалят Амура так же, как его стрелы – тех, в кого они попадают.

Изображение античного мифа о Венере и Адонисе, встречающееся в рельефах домов Дурасова в Люблине и Золотарёвых в Калуге, также размещено в «Эмблемах и символах» под № 712 и имеет следующее толкование: «Величеству с любовью жить вместе немочно»[275] или «Знатность и любовь редко живут согласно»[276] (см. Илл. 30).

Необходимо отметить тот факт, что параллели с «Эмблемами и символами» могут присутствовать и в орнаментальных рельефах. Например, две похожие эмблемы «Трофей, или воинские латы, с прочими воинскими знаками» и «Трофей, или торжественное украшение победоносного оружия» вполне прозаично обозначали «остатки побеждённых»[277] и «от чужой добычи»[278]. Рельефные трофеи украшают Грот в Александровском Саду, Арсенал в Кремле, вестибюль дома Л.К. Разумовского на Тверской, 21, столовую Странноприимного дома на Большой Сухаревской площади, 3, вплетены в орнамент фриза Фанагорийских казарм на Бауманской, 61. (см. также Приложение 3, *Доспехи*).

---

[273] Эмблемы и символы… 2000. С. 152 – 153, № 326.
[274] Эмблемы и символы… 2000. С. 250 – 251.
[275] Символы и емблемата… 1705. С. 238 – 239.
[276] Эмблемы и символы… 2000. С. 248 – 249.
[277] Эмблемы и символы… 2000. С. 198 – 199, № 505.
[278] Эмблемы и символы… 2000. С. 114 – 115, № 175

К лавровому венцу, перевязанному лентой, имеется крайне многозначная подпись: «Для всего»[279]. Видимо, такое универсальное значение (в контексте знака славы), наряду с несложным изготовлением изображения, способствовало повсеместному распространению лепных венков, причём не только в архитектуре Москвы и Петербурга, но и Провинции.

Подводя итог, можно утверждать, что в «Эмблемах и символах», также как в гравюрах камей и монет, не встречается прямых и точных аналогий изображениям в московских рельефах. Почерпнутая из гравюр для московского лепного декора идея и тематика воплощалась в изменённом и переосмысленном виде.

Также интересно отметить, что фигуры на камеях, монетах и эмблемах часто показаны стоящими, в то время как в московских лепных медальонах они оказываются сидящими (характерный пример – Геркулес Музарум). Возможно, это было вызвано желанием заполнить больше пространства медальона и сделать изображение крупнее, вписав его в круг. Такое желание диктовало само расположение медальона на стене здания – даже если он помещён не очень высоко, всё равно из-за расстояния мелкие детали становятся трудноразличимыми.

3.4 Произведения западноевропейских художников

Самыми распространёнными иконографическими источниками для лепного убранства московской архитектуры были гравюры с произведений европейских художников на мифологические и аллегорические сюжеты. Такие гравюры служили предметом коллекционирования, как заказчиков – дворян, так и скульпторов, черпавших оттуда удачные ракурсы, композиции и сюжеты для своих произведений, в том числе и рельефов, предназначенных для московских зданий. Подтверждение этому можно найти в дневнике Н.А. Рамазанова, который при посещении в Москве скульптора Беляева видел у него

[279] Эмблемы и символы… 2000. С. 198 – 199, № 506.

дома «большое собрание эстампов и других хороших вещей»[280], а у С.П. Кампиони рассматривал «гравюры к программе Миланских живописцев»[281]. Кроме того, Рамазанов в своём дневнике критиковал Мартоса за то, что тот «сочиняя барельеф или статую, обкладывал себя увражами разных художников», назвав это «способом кроить и склеивать барельефы и фигуры»[282]. Как показало исследование, этим способом в большей или меньшей степени активно пользовались все ведущие авторы скульптурного декора московской архитектуры.

Наиболее многочисленны в архитектурном декоре Москвы рельефы по произведениям немецкой художницы Анжелики Кауфман (1741 – 1806), жившей в Италии, а с 1765 по 1782 гг. в Англии, где она работала над мифологическими сюжетами. Многие её картины были гравированы и, таким образом, получили широкое распространение.

Одной из излюбленных тем второй половины XVIII века, к которой обращались многие мастера в разных областях изобразительного искусства была так называемая «Война Граций с Амуром» – изображения трёх нимф и Амура, существовавшие как в серии, так и порознь. Нимфы – спутницы целомудренной Дианы, или состоящие в свите Венеры Грации, наказывают Амура за причинённое его стрелами зло. Спящему Купидону подрезают крылья, крадут и ломают его стрелы, но в конце бог Любви торжествует[283].

Эти «грациозные» сюжеты были столь распространены, в том числе, благодаря гравюрам с произведений А. Кауфман. Одним из гравёров художницы был русский пенсионер Академии художеств Гавриил Скородумов, отправившийся в 1773 г. в Англию (где в это время жила А. Кауфман) изучать и совершенствовать технику гравюры пунктиром, и оставшийся там почти на десять лет.

---

[280] Дневник и записки Н.А. Рамазанова // Русский художественный архив. Вып. 3. М., 1882. С. 150.
[281] Там же.
[282] Там же.
[283] Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. и вступ. ст. А. Майкапара. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. С. 324.

Популярности данных сюжетов могли способствовать пьесы итальянского поэта и драматурга-либреттиста Пьетро Метастазио (настоящая фамилия Трапасси) (1698 — 1782): «Пленный Амур», «Мщение Граций», «Триумф Амура». Возможно, А. Кауфман не всегда обращалась к первоисточнику – античной литературе, а использовала сюжеты его пьес. Примером может служить эпизод из «Илиады», на который Метастазио написал пьесу «Ахиллес на Скиросе». Этот сюжет художница неоднократно использовала в своих картинах[284].

Пьесы Метастазио при Екатерине II переводились на русский язык и были играны в домашних театрах С.-Петербурга. Его бюст помещён на фасаде петербургского Эрмитажного театра в скульптурном цикле знаменитостей.

Удалось выяснить, что цветная гравюра Жака Боннефоя (Jaques Bonnefoy) «Жертвоприношение Амуру» по оригиналу А. Кауфман[285] (См. Илл. 43) оказалась образцом для группы, повторяющейся в рельефах на двух московских зданиях (Пречистенка, 11; Леонтьевский пер., 4) и одном провинциальном, построенном московскими мастерами (Благородное собрание во Владимире) (см. Глава 1. Жертвоприношение Амуру.).

В ходе исследования удалось установить, что гравюры с оригиналов А. Кауфман служили источником для рельефов в домах С.Б. Куракина на Новой Басманной ул., 6 (Илл. 63, 64) и А.И. Лобковой в Козицком пер., 5 (Илл. 65, 66). В рельефах обоих домов общей оказались композиции, позы, складки одежд и прочее; при этом разные лица, причёски, развевающиеся шарфы, положения рук. При более внимательном рассмотрении можно сделать вывод, что это рельефные циклы, над созданием которых трудились два разных мастера,

---

[284] Анжелика сама хорошо пела и, возможно, в узком кругу играла эти пьесы. Можно предположить, что именно они, как близко переживаемые, дали повод для воплощения в живописи.

[285] Эта цветная гравюра пунктиром была выставлена в магазине карт и гравюр: Sanders of Oxford и продана в 2010 г. Описание: Лот 3005. Гравёр Jacques Bonnefoy с оригинала: Angelica Kauffman. Название: Nymphs Sacrificing to Love («Нимфы приносят жертву Любви»). Цветная гравюра пунктиром. London Published by Tessari & Co. Pall Mall. Размеры: I 260 x 345 mm, Pl 330 x 380 mm, S 330 x 395 mm. Цена: £ 400.00. Интернет-ресурс: www.sandersofoxford.com/files/stock.tab

использовавшие один графический оригинал. В доме Лобковой фигуры более сходны с оригиналами-гравюрами, чем в доме С.Б. Куракина.

Композиция с двумя женскими фигурами, держащими развевающуюся ленту, концом которой играет Амур, совпадает с гравюрой Райленда (William Winne Ryland) «Юнона просит у Венеры пояс» по оригиналу Анжелики Кауфман[286] (Илл. 67). Лук и стрелы у ног Амура, изображённые в эстампе, отсутствуют в рельефе московского дома. В остальном композиция гравюры передана довольно точно, но с бóльшим расстоянием между фигурами: ограниченную композицию круга надо было растянуть в прямоугольный формат.

Ещё один рельеф зала дома Куракина (№ 12) оказался интерпретацией гравюры Скородумова по оригиналу Кауфман «Грации уносят стрелы у спящего Амура» (Илл. 68). Фигуры рельефа взяты явно с этой гравюры, но в руках они держат совсем другие предметы: вместо Амуровых лука и стрел – небольшой кувшин, бубен и непонятный предмет.

В доме Лобковой эта композиция оказалась «разбита» на две части (см. Илл. 68). Два рельефа на антаблементе по сторонам арки являются свободной интерпретацией двух источников. Правый рельеф (№ 3) частично повторяет сцену из дома Куракина (№ 7) с сидящей в центре женской фигурой со свитком в руках и стоящей, музицирующей на лире. Слева, вместо фигуры, играющей на виоле в доме Куракина, здесь изображён спящий Амур из сюжета, где Грации уносят у него стрелы. Его поза напоминает и, в целом, соответствует гравюре Скородумова с оригинала А. Кауфман. С этой гравюры использованы позы трёх Граций в правом рельефе антаблемента в спальне дома Лобковой (№ 4), только Грациями их назвать уже нельзя. Левая фигура осталась в позе «вопрошающей», центральная превратилась в танцовщицу с поднятыми кверху руками, из которых убрали стрелы, а у правой сидящей вместо отнятого у

[286] Juno borrowing the Cestus from Venus. 1782. Гравёр W. Wynne Ryland по оригиналу А.Кауфман. Находится в коллекции Guildhall Art Gallery and London Metropolitan Archives. Электронный ресурс: http://www.heritage-print.com/juno_borrowing_the_cestus_from_venus_c1782/print/3586973.html

Амура лука в руках оказалась большая лира. Расстояние между фигурами увеличено ещё больше, чем в рельефе из дома Куракина. Возможно, заказчику по каким-то причинам не понравился сюжет. В результате композиция была сохранена с заменой отдельных атрибутов и переосмыслением первоначального сюжета.

Ещё один рельеф, повторяющийся в доме Куракина (№ 5) и в доме Лобковой (№ 6), изображает трёх танцовщиц, взявшихся за руки. Похожие изображения есть у А. Кауфман (рисунок «Три Грации», гравюра Скородумова по её рисунку «Три танцующие Грации и Амур»), но с несколько иной композицией (Илл. 69). Точный прототип этого рельефа пока не найден.

Прообразом для рельефа № 1 в вышеназванном доме Куракина, нигде больше не повторяющегося, могла служить недатированная картина Анжелики Кауфман «Телемах у Калипсо» (Музей Метрополитен, Нью-Йорк) на сюжет популярного нравоучительного романа Ф. Фенелона «Приключения Телемака» (1699 г.), неоднократно переводившегося на русский язык (Илл. 70). Картина иллюстрирует начало романа, когда нимфа Калипсо принимает на своём острове Телемаха (Телемака), Одиссеева сына, отправившегося на поиски отца, и его наставника Ментора. Уместно вспомнить строки А.И. Дубровского, переводившего Фенелона в 1775 г. Этот отрывок и иллюстрирует А. Кауфман:

К Калипсе прибыли по долгом разговоре,
Где нимфы в белом все явилися уборе,
Готовили обед приятный, но простой.
…Сладчайше нéктара казалося вино,
Что в сребряных больших сосудах внесено,
И в чаши что потом златые наливали,
Которые цветы пучками украшали.
Различные плоды туда принесены,

Что ожидаются от красныя весны,

И осень коими довольствует вселенну[287].

Аналогичное картине А. Кауфман изображение фигур сидящего Телемаха и стоящих вокруг него трёх нимф (Калипсо и Ментор в московскую композицию не включены) в рельефе зеркально, что говорит в пользу того, что источником служила гравюра. Однако сразу заметны различия: Нимфа, стоящая перед Телемахом, на картине держит гирлянду, а в рельефе протягивает ему кубок, который он принимает правой рукой, левая его рука отведена в сторону. На картине же Телемах оборачивается к стоящей позади нимфе и протягивает руку к блюду с плодами, другая рука опущена. Скрещенные ноги Телемаха и стоящие позади него две нимфы повторены довольно точно. Интересно заметить, что на картине нимфа, стоящая рядом с той, что с плодами, сбоку к Телемаху протягивает руку с кувшином так, будто наполняет несуществующий сосуд. Автор московского рельефа не стал копировать образец, а преобразовал его, чтобы композиция и её детали были яснее. Так в руке Телемаха появился кубок, наполняемый из кувшина нимфой.

В угловой комнате дома С.Б. Куракина (возможно, кабинет княгини) над дверью расположено позолоченное прямоугольное панно низкого рельефа с Амуром на колеснице, везомой тремя женскими фигурами. Прообразом для неё послужила гравюра Скородумова с оригинала А. Кауфман «Триумф Амура» (Илл. 71), причём, довольно точно переданная.

Как оказались похожие рельефы в разных домах – пока неясно. Известно, что в свите графа и графини Северных, побывавших в Венеции в мастерской Анжелики Кауфман, был и князь Александр Борисович Куракин[288], брат Степана Борисовича, владевший большим роскошным домом на соседней Старой Басманной улице. Правда, среди заказчиков в списке А. Кауфман фамилии Куракиных не встречается, может быть потому, что Александру

[287] Дубровский А.И. Похождения Телемака, сына Улиссова. // Поэты XVIII века / В 2 т. Т.1. Сост. Г.П. Макогоненко, И.З. Серман. Л.: Советский писатель, 1972. С. 138 – 139.
[288] Савинская Л.Ю. «… Циркуль зодчего… С. 34 – 35.

Борисовичу пришлось вскоре покинуть свиту[289]. Куракины могли иметь гравюры с её работ. Возможно также, что гравюры собирал скульптор, который опираясь на них, и переработав их, создал свои рельефы в этом доме.

Можно также предположить, что изменение в скульптурном декоре композиции гравюр-образцов произошло по воле или распоряжению заказчика. Особенно это касается дома Лобковой. Об этом свидетельствует и то, что, будто по чьей-то прихоти, во всех барельефных композициях этой комнатыизображено строго по 3 фигуры. При этом, в композициях много свободного места, фигуры теряют связь друг с другом, и кажется, будто это ничем не объяснённый набор фигур просто для того, чтобы заполнить пространство. Объяснить это задумкой мастера-лепщика или архитектора невозможно. Может быть, что-то переделали позднее, или всё изменилось в процессе работы, но это скорее похоже на желание заказчика, по-хозяйски распоряжающегося в своём доме.

Помимо шутливо-грациозной «Войны Граций с Амуром» А. Кауфман обращалась к изображению более серьёзной и героической темы Троянской войны.

«Суд Париса», послуживший отправной точкой для событий Троянской войны, был весьма распространённым сюжетом в искусстве XVIII века. Однако, скорее всего, именно слегка переработанный вариант картины Анжелики Кауфман[290] стал образцом для центрального горельефа на фасаде дома Золотарёвых в Калуге (Илл. 72, 73, см. также Илл. 48). Точной гравюры с этой картины найти пока не удалось. Фигуры Венеры и Минервы поменялись местами, последняя приняла иную, более величавую позу, чем на картине, голову её венчает шлем. Фигуры богинь показаны в ряд, как небольшое шествие, исчезли второстепенные детали (Амур, дерево, пейзажный фон).

---

[289] В 1781 г. началось это путешествие, а в 1782 г. А.Б. Куракин впал в немилость императрицы Екатерины II и был выслан в свое имение Надеждино, где провёл в опале 14 лет. (Любартович В.А. Дворец Куракина на Старой Басманной и его культурное пространство. М.: МГУИЭ, 1999. С. 36 – 37).

[290] Кауфман А. Суд Париса. Частное собрание. Без даты. Воспр.: Федотова Е.Д. Ангелика Кауфман. М.: Белый город, 2004. С. 17.

Композиция горельефа хорошо смотрится на фасаде дома и легко прочитывается. Аналогичное изображение, только более вытянутое по горизонтали, находилось в павильоне усадьбы на Девичьем Поле в Москве.

Ещё две гравюры с оригиналов А. Кауфман нашлись в качестве источника для рельефов в домах Муравьёвых-Апостолов на Старой Басманной улице и Мусина-Пушкина на Разгуляе. Это цветные гравюры пунктиром, выполненные в 1786 и 1788 году Георгом Сигизмундом и Иоанном Готлибом Фациусами (Georg Sigmund & Johann Gottlieb Facius) «Ахиллес, узнанный Улиссом» (частная коллекция)[291] и «Гектор, упрекающий Париса» (Музей Виктории и Альберта, Великобритания, Лондон)[292]. Они упоминаются, в частности, в «Алфавитном каталоге гравированных произведений самых уважаемых художников…», изданном Джоном и Джозайей Бойделлами[293] (Илл. 74).

Использование произведений А.Кауфман как источников лепного декора не была исключительно московским явлением. Гравюры с оригиналов Кауфман служили образцами для рельефов и в Петербурге. А.Е. Ухналёв в монографии о Мраморном дворце упоминает, что из 14 тондо мраморного зала с жертвоприношениями работы Ф. Шубина, два – реплики с гравюр Скородумова по рисунку Кауфман, Жертвоприношения Амуру и Церере[294]. Это в целом отражает популярность произведений художницы в рассматриваемую эпоху что нашло отражение в тиражировании их не только в рельефах, но и в

[291] Эта гравюра была выставлена в Аукционном доме Михаила Целлера и продана в ноябре 2014 года. Режим доступа: http://www.zeller.de/de/katalog/auktion-123-november-2014/auktionsartikel/achilles-und-odysseus-10/ Благодарю С.А. Афонцева за указание этой гравюры.

[292] Victoria and Albert Museum, London, UK. Gallery location: Prints & Drawings Study Room, room WS, case R, shelf 37, box L. Museum number: E.494-1988. Режим доступа: http://collections.vam.ac.uk/item/O174306/print-hector-reproaching-paris См. также: Царёва С.М. Скульптурный декор усадьбы Муравьёвых-Апостолов на Старой Басманной улице в Москве // Архитектурное наследство / Отв. Ред. И.А. Бондаренко. Вып. 55. М.: КРАСАНД, 2011. С. 201.

[293] An alphabetical catalogue of plates, engraved by the most esteemed artists, after the finest pictures and drawings of the Italian, Flemish, German French English and other schools, which compose the stock of John and Josiah Boydell… London, 1803. P. 23.

[294] Ухналёв А.Е. Мраморный дворец в Санкт-Петербурге. Век восемнадцатый. СПб.: «Левша. Санкт-Петербург», 2002. С. 199 – 201.

предметах декоративно-прикладного искусства: фарфор (формы и роспись), вышивки, веера. Дж. Веджвуд считал, что тиражированием произведений можно достичь распространения хорошего вкуса, а по множеству копий оригинал становится известнее, отчего возрастает честь владения оригиналом[295].

Нередко источники имеют более глубокие корни, чем это может показаться изначально. Помимо произведений А. Кауфман, растиражированных разными гравёрами, прослеживается и обратная связь. В качестве образцов для московского лепного декора, как показало исследование, были популярны гравюры Франческо Бартолоцци (1725 – 1815), выполненные по оригиналам разных живописцев и собственным произведениям. Бартолоцци был близок кругу Анжелики Кауфман, кроме того, у него обучался Г.И. Скородумов[296], который мог привезти в Россию работы своего учителя.

У Ф. Бартолоцци есть четыре гравюры (все – 1777, Британский музей) по четырём рисункам Дж.-Б. Чиприани, выполненным сепией, как имитации античных барельефов[297]. Удалось установить, что три из этих четырёх гравюр стали образцами для лепного декора московской архитектуры.

Так, обнаружилось, что к гравюре «Минерва, посещающая Муз»[298] восходят изображения Минервы в окружении Муз с Пегасом[299], повторяющиеся в рельефах на Воздвиженке, д.5 (1816), Большом Саввинском пер., вл.2-4-6

---

[295] Бережная Н.Л. «Фарфоровый каталог» галереи Юсупова // «Учёная 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. Т. 1. С. 123, 119.

[296] Мишина Е.А. Гаврила Скородумов… С. 15.

[297] Catalogue d`estampes et de dessins \\ Cabinet de M. Paignon Dijonval. État détaillé et raisonné des dessins et estampes dont il est composé… Paris, 1810. P. 9 № 309.

[298] Режим доступа: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3133108&partId=1&people=129214&peoA=129214-2-23&page=5 Более поздний переработанный вариант гравюры Ф. Бартолоцци с оригинала Дж.-Б. Чиприани 1788 года хранится в Тюменском областном музее изобразительных искусств.

[299] Данный сюжет может быть условно назван «Парнас». Иконологический лексикон так рассказывает о Парнасе и его обитателях: «Обыкновенное их (Муз – С.Ц.) жилище было на горах Парнасе, Геликоне и Пинде. Пегаз или крылатой конь всегда бегивал по оным горам и во окрестностях их», «Аполлон и Музы употребляли сего Пегаза для путешествия» (Иконологический лексикон… С. 189, 221).

(1816), на Никитском бульваре, д.12а (1818) и в Петроверигском пер., д.4 (1832) (Илл. 75).

Гравюра «Жертвоприношение Зевсу» имеет своеобразную историю существования в России. Первоначально в качестве источника для одной из групп в рельефах на фасаде Останкинского дворца (не указывая, однако, какая именно группа имеется в виду) Н.Н. Коваленская, а следом за ней и другие исследователи[300] приводили *Алтарь Мира* императора Августа (13 – 9 гг. до н.э.). Сам рельеф исследовательница приписала Г. Замараеву, который, по её предположению, упростил композицию путём сокращения фигур и большей вольности поз[301]. Однако в ходе исследования при сопоставлении останкинских рельефов «Жертвоприношение Зевсу» и «Жертвоприношение Деметре» с рельефами Алтаря Мира сходства каких-либо фигур обнаружить не удалось[302]. По изображению в альбоме И.П. Прокофьева, в точности повторяющему «Жертвоприношение Зевсу» в Останкине, Е.В. Карпова атрибутировала останкинский рельеф этому скульптору. Однако выяснилось, что точно такая же композиция повторяется в гравюре Бартолоцци с оригинала Чиприани 1777 г. с таким же названием (Илл. 76). Это свидетельствует о том, что Прокофьев действительно мог участвовать в производстве рельефов, и перерисовал изображение с гравюры к себе в альбом для удобства.

Третья гравюра Бартолоцци по оригиналу Чиприани связана с рельефами на фасаде по сторонам портика дома Муравьёвых-Апостолов на Старой Басманной, 23 (Илл. 77).

---

[300] Коваленская Н.Н. Русский классицизм… С. 192 – 193.; Грибко Л.П., Грибко А.В. Музы скульптора Замараева… С. 47 – 48.

[301] Коваленская Н.Н. Русский классицизм… С. 192 – 193.

[302] Известно, что к Алтарю Мира обращались петербургские мастера, обучавшиеся в Академии Художеств по гравюрам и слепкам с подлинной античной скульптуры. Вариации рельефов с Алтаря Мира использованы В.И. Демут-Малиновским в скульптурном декоре овального зала Елагина дворца, на фасадах и в интерьерах Михайловского дворца, а также неизвестным автором на фасаде дома Мятлевых на Исаакиевской площади (Карпова Е.В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XIX века. СПб: Искусство-СПБ, 2009. С. 417 – 418; прим. 6 на с. 433).

В Серпуховском историко-художественном музее обнаружился небольшой терракотовый барельеф работы Ф.П. Толстого «Кузница Вулкана» (15,5х41 см, год создания неизвестен), в миниатюре со всеми деталями повторяющий в зеркальном отображении половину фигур рельефа со Старой Басманной Известно, что художник работал над барельефами на сюжеты Гомера в 1810 – 1815 гг.[303]. Возможно, к этому времени относится и «Кузница Вулкана». Однако выяснилось, что Ф.П. Толстой был неоригинален в исполнении данного барельефа, а лишь переставил местами некоторые группы и сократил число фигур, т.к. рельеф на фасаде дома Муравьёвых-Апостолов в точности воспроизводит гравюру Бартолоцци с оригинала Чиприани «Вулкан и Венера»[304], датированную 1777 годом (Илл. 78).

Ф.П. Толстой работал преимущественно в «миниатюрной» технике – барельефы из воска, медали. К тому же, он жил в Петербурге, будучи вольноприходящим учеником Академии художеств, а с 1810 г. медальером Петербургского Монетного двора[305], и быть причастным к изготовлению рельефа на фасаде дома Муравьёвых-Апостолов он не мог. При этом связь петербургского медальера с владельцами московской усадьбы на Старой Басманной улице всё-таки была. Будущие декабристы братья Сергей и Матвей Муравьёвы-Апостолы были друзьями Фёдора Петровича Толстого, дворянина по происхождению, решившего посвятить себя искусству, масона (с 1815 г.) и члена тайного общества «Союз благоденствия» (с 1818 по 1821 г.)[306]. Однако установить, была ли связь между рельефом на фасаде московской усадьбы и терракотой Ф.П. Толстого, какой из этих двух рельефов появился раньше, и мог ли один рельеф повлиять на возникновение другого – пока не удалось.

Интересно, что некоторые фигуры (очертание, позы, складки одежд) с фасада на Ст. Басманной напоминают группы с других московских домов, но

---

[303] Там же. С.238.

[304] Режим доступа: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1674382&partId=1&people=129214&peoA=129214-2-23&page=1

[305] Кузнецова Э.В. Федор Петрович Толстой. 1783 – 1873. М.: Искусство, 1977. С. 16, 51, 238.

[306] Кузнецова Э.В. Федор Петрович Толстой… С.36, 40 – 44.

иначе проработаны. Возможно, разная проработка объясняется тем, что во время реставрации дома Муравьёвых-Апостолов оригинальный рельеф с фасада за ветхостью был демонтирован и при снятии с него копии – утрачен. С него удалось отлить два рельефа с последующей доработкой[307], которая несколько исказила первоначальный вариант.

Таким образом, рельеф дома на Ст. Басманной «скроен» частично из фигур, изображающих Кузницу Вулкана, и частично из рельефов с Минервой и Музами на Никитском бульваре, 12а и Воздвиженке, 5 (две музы с авлосом и лирой). Затем Венера и Амур с факелом и Три Грации – Венерины спутницы, оказались среди других фигур и сюжетов, повторяющихся в Леонтьевском пер., 4 и на Пречистенке, 11 (Илл. 79).

Кроме того, оказалось, что Померанцевая оранжерея в Кузьминках, построенная в 1811 – 1815 годах под наблюдением И.Д. Жилярди (автор проекта неизвестен)[308], хранит за колоннами лоджии-ризалита на парковом фасаде рельеф, который не был отмечен исследователями, и лишь упомянут в «Памятниках архитектуры Москвы»[309]. Он собран из двух: Останкинского «Жертвоприношения Зевсу» и «Венеры, приходящей к Вулкану за доспехами» с фасада дома Муравьёвых-Апостолов на Ст. Басманной, 23 (см. Илл. 76 и 78). Учитывая, что первоначальный восточный рельеф дома на Старой Басманной не сохранился[310] (Илл. 80), можно предположить, что другой, несохранившийся рельеф дома на Старой Басманной мог изображать «Жертвоприношение Зевсу».

По-видимому, рельеф дома Муравьёвых-Апостолов появился после 1812 года, как и остальные рельефы с аналогичными фигурами. Для добавления оригинальности, в мастерских к композиции добавляли и немного

---

[307] Благодарю директора дома-музея Муравьёвых-Апостолов Т.С.Макееву за предоставленную информацию по данному вопросу.

[308] Памятники архитектуры Москвы: Окрестности старой Москвы (юго-восточная и южная части территории от Камер-Коллежского Вала до нынешней границы города. М.: Искусство-XXI век, 2007. С. 136.

[309] Там же.

[310] Позднее вместо него позднее был повторён западный рельеф (Болотникова Т.Е. Указ. соч. С. 288).

«подправляли» подходящие группы из других рельефов, чтобы заполнить пространство. В результате, в послепожарный период в Москве появились рельефы с отдельными фигурами и группами, смешанные из этих трёх гравюр между собой (что не случайно, т.к. все гравюры изначально задумывались Чиприани как единый ансамбль, в качестве подражания античным рельефам), а также из других рельефов с неопределёнными пока источниками.

В ходе исследования также прояснилась история распространения и интерпретации сюжета «Продавщица амуров», представленного в скульптурном декоре дома Муравьёвых-Апостолов на Старой Басманой, 23. В середине XVIII века в Стабиях была открыта роспись с этим сюжетом. Античная композиция очень быстро стала популярной и нашла широкое применение в декоративно-прикладном искусстве (камеи, обои, роспись на фарфоре), где она воспроизводилась почти без изменений. В живописи наиболее известна картина Ж.-М. Вьена, переосмыслившего античный образец. Некоторые исследователи отмечают, что именно «благодаря Вьену и его ученику Давиду, сделавшему зарисовку с картины учителя (ок. 1776), сюжеты «Продавщица амуров» и «Первые шаги» *(картина Маргариты Жерар. – С.Ц.)* стали пользоваться популярностью во французской живописи конца XVIII – начала XIX века».[311]

Гравюра, опубликованная в 1762 году в "Le Antichità di Ercolano Esposte"[312] («Древности Геркуланума»), точно воспроизводит античный подлинник. Эстампы с росписей из недавно открытых Помпеи и Геркуланума широко ввозились в Россию. В Петербургской книжной лавке Императорской Академии Наук в конце XVIII века продавались «картина, найденная в

[311] Бабин А.А. Французские художники – современники Н.Б. Юсупова // «Учёная прихоть»… С. 89, прим. 9.
[312] "Vendita di amorini", da Stabiae, Villa di Arianna, cubicolo W25, inv. 9180. // "Le Antichità di Ercolano Esposte". Napoli, Accademia Ercolanese, 1755-1792. In 8 vol. (+ Catalogo). Tomo 3: Tavola VII: pag. 41. Электронный источник на французском языке: http://www.gutenberg.org/files/17232/17232-h/17232-h.htm.

Геркулануме, 60 коп. Извержение горы Везувия, 35 коп.»[313]. Возможно, среди соответствующих гравюр была и «Продавщица амуров».

Во французском варианте переиздания «Древностей Геркуланума» (ANTIQUITÉS D'HERCULANUM) даётся толкование этого сюжета. «…Три Амура могут олицетворять Любовь в её различных состояниях: *потребность*, *желание* и *обладание*. Это три Любви Скопаса: *Эрос, Химерос* и *Потос*. Кроме того, если угодно, это, по Апулею, Любовь небесная, Любовь земная и их сестра, сочетающая свойства той и другой. В Продавщице Амуров определяется, согласно Платону, мать и кормилица Любви *Пени́я (Нужда)*. Её неухоженные волосы, головной убор, небрежная причёска, грубые башмаки, нижняя туника и особенно полу-рукава выдают в ней женщину бедную, низкого положения, или рабу. Сидящая молодая женщина … оказывается Венерой, Богиней Красоты. Та, что позади … её верная спутница, *Пейто* или *Свада*, Богиня Убеждения, которая притягивает и захватывает все сердца. Один из Амуров у колен Венеры блаженствует, созерцая красоту, – это прелесть *обладания.* Другой, которого Пения достаёт из своей клетки, протягивает руки к Венере, готовый броситься в объятья Богини, это пыл *желания.* Третий, ещё оцепеневший в своей клетке, начинает оживать; он бьёт крыльями, и *потребность* любить и быть счастливым даёт ему о себе знать. Так хитроумная система Платона (см. «Пир») может служить объяснением этой драгоценной фрески»[314].

На этот сюжет был исполнен рельеф в танцевальном зале усадьбы Муравьёвых-Апостолов на Старой Басманной улице в Москве. Рельеф хоть и повторяет основные черты гравюры с античной фрески, но выполнен гораздо более искусно и продуманно. Геометрических форм сидения превратились в более удобные и украшенные бахромой. Фигуры, изображённые в гравюре –

---

[313] Санкт-Петербургские Ведомости. СПб., 1779. № 95.

[314] Antiquités d'Herculanum. Gravées par Th. Piroli et publiées par F. et P. Piranesi, frères. Paris, 1804. T. 1. Planche XXXVIII. Благодарю Ю. Капустину за указание этого текста и Д. Колотовченкову за перевод.

жёсткие, угловатые и статичные; в то время как в рассматриваемом рельефе в них больше живости, выразительности, пластичности.

Изображение «Продавщицы амуров», близкое московскому рельефу, с красивой бахромой, изящными причёсками и искренними, трогательными лицами было обнаружено на кошельке XIX века.[315] Всё это давало основание предполагать, что образцом для рассматриваемого рельефа служил какой-то другой эстамп. И таковой действительно нашёлся. Им оказалась гравюра пунктиром Ф. Бартолоцци «Marchande de Cupidons» («Продавщица амуров») 1786 г. (Британский Музей, Лондон)[316]. (Илл. 81).

Кроме вышеназванных, были и другие художники (живописцы и гравёры), чьи работы также могли служить источниками архитектурного декора. Правда, эти композиции, в основном, переделывались и дорабатывались.

Примером могут служить повторные рельефы с изображением ужаленного пчелой Амура, пришедшего с жалобой к Венере (в диванной дома Барышниковых на Мясницкой, 42 и в несохранившемся доме А.Н. Голицына на Лубянке в Москве, в Белом зале в Люблине, в гостиной калужского дома Золотарёвых) (Илл. 62). Возможным источником для рельефов могла стать гравюра К.О. Дюфло с оригинала А. Куапеля 1770-х гг. (ныне ГЭ[317]), однако положения фигур в гравюре и на рельефах различны. Более близких аналогий пока не найдено.

Для московских рельефов, изображающих Венеру и Адониса (дом Ротт на Девичьем Поле, Люблино, дом Золотарёвых в Калуге), могла быть

---

[315] Юрова Е.С. Эпоха бисера в России. М.: Интербук-бизнес, 2003. С. 124. Илл. 120.

[316] Электронный источник:
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_results.aspx?queryAll=People%2F!!%2FOR%2F!!%2F133205%2F!%2F133205-2-23%2F!%2FAfter+Francesco+Bartolozzi%2F!%2F%2F!!%2F%2F!!!%2F&objectId=1399650&partId=1&searchText=ancient+of+days&fromADBC=ad&toADBC=ad&titleSubject=on&numpages=10&orig=%2Fresearch%2Fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=4
Приношу искреннюю благодарность С.А. Афонцеву, нашедшему и указавшему мне этот источник.

[317] Франция, 1770-е гг. Бумага, офорт. Размеры: 63,4x46,3. ГЭ. Инв. № ОГ-128545

источником картина Ш.-Ж. Натуара с одноимённым названием (ныне – в Музее искусств Филадельфии[318]) (см. Илл. 30). Композиционно близкие к этой картине московские рельефы повторяются в танцевальном зале дома Золотарёвых в Калуге и в Белом зале в Люблине. Данная сцена среди других фигур находилась на боковом фасаде несохранившегося дома Ротт на Девичьем Поле.

Необходимо также отметить, что нередко к рельефу «Венера и Адонис» был парный «Диана и Эндимион». Эти рельефы, расположенные в калужском доме Золотарёвых, в начале XX века воспринимались исследователями в аллегорическом смысле – как «День» и «Ночь»[319]. Возможно, так они и задумывались, но источников начала XIX века, подтверждающих эту гипотезу, пока не найдено.

Одним из возможных источников для центрального рельефа-десюдепорта «Геркулес на распутье между добродетелью и пороком» в ротонде Итальянского павильона в Останкине, приписываемого Ф.Г. Гордееву, могла быть фигура Геркулеса с одноимённой картины Помпео Батони (1765, ГЭ). При этом видно, что в рельефе сильно переработаны все фигуры, Минерва как будто из другой сцены. Действие разворачивается на плоскости, шествием. Скорее всего, на композицию повлияли сразу несколько источников, но и они не были скопированы, а преобразованы автором[320].

Наконец, нельзя не упомянуть о рельефе «Возвращение Одиссея», где вернувшегося Одиссея узнаёт его кормилица Эвриклея по шраму на ноге (повторяется на Большой Никитской ул., 5; Пречистенке, 12; Тверской, 13;

---

[318]Philadelphia Museum of Art**.** Charles-Joseph Natoire, French (1700 – 1777) Venus and Adonis. Geography**:** Made in France, Europe. Date**:** c. 1740. Medium: Oil on canvas. Dimensions: 37 3/8 x 46 7/8 inches (94.9 x 119.1 cm). Curatorial Department:European Painting. Object Location: Gallery 283, European Art 1500-1850, second floor Accession Number: 1989-3-2. Credit Line: Gift of the Friends of the Philadelphia Museum of Art, 1989.Электронный ресурс: http://www.philamuseum.org/collections/permanent/84635.html?mulR=423033336|109

[319] Безсонов С.В. Дом исторического музея… С. 10.

[320] В качестве любопытного факта отметим, что на распространённые в то время сюжеты изготавливал многочисленные барельефы прославленный Б. Торвальдсен, однако пока не известно ни одной его работы, которая могла бы стать источником для московских рельефов первой половины XIX века. Как и в случае с античными вазами, использование рельефов Торвальдсена началось лишь в эпоху неоклассицизма начала XX века.

Тверской, 21; Солянке, 12-14, стр.3; Яузской, 11) (см. Главу 1). Композиция с Эвриклеей, моющей ноги Одиссею, и берущей её за руку Минервой, стоящей посреди них, представлена на бронзовых деталях люстры из Парадного мраморного кабинета Александра I в Екатерининском дворце Царского Села. Люстра датируется 1817 годом и с некоторой долей вероятности приписывается петербургскому бронзовому мастеру А. Герену[321]. В московских рельефах композиция сильно сжата, так как справа добавлено несколько фигур. Рельефы датируются 1814 – 1817 гг., что свидетельствует о распространении в то время некоего образца, скорее всего, не найденной пока гравюры.

3.5 Оригинальные произведения русских художников и скульпторов – учеников Академии Художеств

Этих источников меньше всего, но они представляют особый интерес, т.к. создававшие их мастера жили преимущественно в Петербурге, а кто-то, возможно, даже никогда не бывал в Москве. Между тем, их произведения повторены в московском архитектурном декоре с высокой точностью, что свидетельствует о большой роли гравюр в московских скульптурных мастерских.

В 1805 году воспитанникам Академии художеств была задана программа из древней русской истории: «По поражении Мамая, князья русские и воины, сошедшись на месте сражения и не обретая Великаго Князя своего Дмитрия Ивановича Донского, ищут его и находят раненаго в роще при последнем почти издыхании. Кровь струится из ран его: но радостная весть о совершенной победе оживляет умирающего Великого Князя»[322]. Большую золотую медаль получил О.А. Кипренский за живописную картину. Медали получили также скульпторы И.З. Кащенков и И.И. Воротилов за рельефы. Эти работы были

---

[321] Также указано, что люстра «поступила через арх. В.П. Стасова». (Сычёв И.О. Русские светильники эпохи классицизма. 1760 – 1830. СПб.: P.V.B.R., 2003. С. 122)

[322] Программы, заданные Императорской Академией художеств воспитанникам ее. 1805. СПб., 1807. С. 1. Цит. по: Верещагина А.Г. Критики и искусство. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 254.

гравированы и изданы Академией художеств с сопроводительным текстом об их художественной ценности в 1807 году[323].

Это издание, как показало исследование, послужило образцом для рельефов дома Н.С. Гагарина «под Новинским», выстроенного О.И. Бове в 1817 году (ныне территория домовладений 16 – 20 по Новинскому бульвару) (Илл. 82, 83).

Примечательно, что для ампирной городской усадьбы была взята тема из русской истории, а не распространённые тогда античные сюжеты Троянской войны. Но кому принадлежала эта идея – заказчику, архитектору или скульптору, и в какой мастерской они исполнялись – пока установить невозможно. Известно, что заказчик, Николай Сергеевич Гагарин (1784 – 1842), князь, офицер Белорусского гусарского полка, летом 1812 г. сформировал на свой счет 1-й пехотный полк Московского ополчения, с которым участвовал в Бородинском сражении[324]. Вполне возможно, что появление рельефов на фасаде Новинского дома было связано с замыслом и желанием заказчика.

Отдельно следует упомянуть одну из четырёх Аллегорий в тондо в столовой Странноприимного дома графа Н.П. Шереметева. Авторы монографии о Замараеве Л.П. и А.В. Грибко со ссылкой на статью Ф.Ф. Ляха называют изображение женской фигуры со змеёй и зеркалом Аллегорией Любви[325]. Между тем, в книге И.В. Рязанцева о скульптуре в России воспроизводится аллегорический рисунок «Мудрость» И.П. Прокофьева, во многом совпадающий с рельефом в столовой Странноприимного дома[326]. Рисунок зеркален по отношению к рельефу, из отличий лишь несколько иначе переданные складки одежд и положение зеркала в руке (Илл. 84). Причём в рельефе дева держит зеркало не за ручку (как в рисунке, и как более удобно), а за верхнюю часть зеркальной поверхности, что можно объяснить

---

[323] Верещагина А.Г. Указ. соч. С. 254.

[324] Русский биографический словарь / изд. под наблюдением председателя Имп. Рус. ист. общества А.А. Половцова. (Гааг – Гербель). СПб.: Имп. Рус. ист. о-во, 1914. С. 83.

[325] Грибко Л.П., Грибко А.В. Музы скульптора Замараева… С. 61 – 62, Рис. В4 на цветной вклейке.

[326] Рязанцев И.В. Скульптура в России… С. 36

необходимостью вписать фигуру в овал, в то время как рисунок прямоугольного формата. Что касается наследия Г.Т. Замараева, то уже Е.В. Карповой обнаружена композиция Прокофьева, полностью использованная в рельефе «Жертвоприношение Зевсу» в Останкине, и приписываемая ранее Замараеву[327]. Возможно, оба скульптора работали в тесном сотрудничестве до переезда Г. Замараева в Москву. С другой стороны, им обоим образцом могла служить не найденная пока гравюра.

Проделанный в данной главе анализ позволил идентифицировать широкий круг сюжетов лепного декора московской архитектуры, восходящего к рассмотренным типам источников (античная скульптура, глиптика и нумизматика, сборник «Эмблемы и символы», произведения западноевропейских и русских художников). При этом непосредственным образцом для рельефов, как правило, служили гравюры с вышеперечисленных произведений. В связи с этим необходимо пересмотреть некоторые атрибуции и более настороженно отнестись к другим. Ведь даже когда точно известно о выполнении определённого заказа тем или иным мастером, замысел мог принадлежать совсем другому художнику, чьё произведение было гравировано, гравюра попала в руки известному скульптору, изготовившему по ней модель для барельефа. В таких случаях представляется правильным указывать всех известных авторов, чьи работы служили образцами, выполнялись в виде гравюр и лепного декора.

Не исключено, что между оригинальным первоисточником и его воплощением были ещё промежуточные звенья в виде каталогов архитектурного декора зарубежных производителей. Подобный каталог был выпущен французской мануфактурой архитектурных орнаментов, располагавшейся в Сарребурге и Париже[328]. Автором гравированных рисунков,

---

[327] Карпова Е.В. Творчество И.П. Прокофьева (1758 – 1828) и проблема стиля начала XIX века / Дисс. на соискание уч. ст. канд. искусствоведения. Л., 1986. С. 103.

[328] Recueil des dessins d'ornements d'architecture de la Manufacture de Joseph Beunat, à Sarrebourg, et à Paris, rue de la Paix, № 11 ; Le dépôt général tenu par Mrs Benoiste et Sempé

которые можно было воплотить в лепном декоре или росписях, был Жозеф Бёна (Joseph Beunat), однако при просмотре каталога сразу бросаются в глаза заимствования характерных мотивов из античных произведений и увражей западноевропейского классицизма. К сожалению, точные первоисточники рисунков Бёна пока не найдены.

Примечательно, что одни и те же композиции распространённых в то время гравюр являлись образцом не только для лепного декора, но и для предметов декоративно-прикладного искусства: вышивок (Продавщица Амуров), росписи на фарфоре (Телемах у Калипсо), бронзовых накладок на мебель (Меркурий приносит весть богам Олимпа) и деталей осветительных приборов (Эвриклея узнаёт Одиссея). Эти же гравюры могли служить мотивом для росписей в парадных залах частных и общественных зданий. При этом в связи со спецификой создания рельефов (учёт свойств материала, необходимость «подгонки» изображения под размер ниши-филёнки, сборка из отдельных фигур и групп) в лепном декоре могут присутствовать вариации на тему источника и произвольные комбинации заимствованных из него фигур.

---

contenant tout ce qui a rapport à la décoration des appartements. [précédé de] Tarif des ornemens d'architecture de la Manufacture de Sarrebourg ; Le Dépôt général, tenu par MM. Benoiste et Sempé, est rue de la Paix, n№ 11, à Paris. Paris, 1816.

Глава 4. Создатели скульптурного убранства московской архитектуры конца XVIII – первой половины XIX века.

4.1. Мастерские и их специализация

В создании лепного декора участие принимал широкий круг специалистов: скульпторы, мраморщики, лепщики. Изначально лепной декор в русской архитектуре XVIII века был тесно связан с деятельностью русских резчиков по дереву. Формы для гипсовых отливок на протяжении первой половины – середины XVIII века были деревянными. Нередко декоративная лепка выполнялась от руки на месте из набросанного на каркас гипса. При этом в ранних образцах многие детали были даже не вылеплены, а вырезаны[329]. Как отмечала Е. Гладкова, в Екатерининском дворце Царского Села «резчики принимали большое участие и в исполнении лепных работ по фасаду: они готовили модели для отливки фигур из алебастра и … расчищали отлитые фигуры»[330].

В исследуемый период резчики по белому камню и дереву уступили место специалистам, выполнявшим лепной декор в гипсе (алебастре). Изучение архивных документов позволяет заключить, что соответствующие специалисты работали в мастерских, относящихся к трём основным категориям. Первую категорию составляли ***мастерские скульпторов***. Во главе таких мастерских стояли профессиональные скульпторы (ваятели), воплощавшие свои творческие замыслы в гипсе (алебастре), мраморе и бронзе. Впрочем, очень немногие русские ваятели умели сами высекать из мрамора, т.к. первоначально в Академии художеств этому не учили[331], и скульпторы передавали свои модели для мраморных работ в ***мастерские широкого профиля.*** Эти мастерские

---

[329] Бибикова И.М. Лепной декор // Русское декоративное искусство. Т. 2. М.: Искусство, 1963. С. 149.

[330] Гладкова Е. Работы русских резчиков XVIII века в пригородных дворцах // Архитектурное наследство. Вып. 4 / Под ред. Г.Г. Грима и др. Л.-М., 1953. С. 171.

[331] Александрова Л.Б. Василий Иванович Демут-Малиновский. – Л.: Художник РСФСР, 1980. С. 8; Манин В.С. Из истории основания и деятельности Российской академии художеств в XVIII веке. М.: Союз Дизайн, 2016. С. 83.

объединяли специалистов различного профиля и выполняли заказы по широкому спектру работ – от лепных и литейных (бронза) до мраморных (включая не только статуи, но и пьедесталы для них, надгробия, а также столешницы, подоконники и пр. из натурального и искусственного мрамора[332]), изготовления изделий «под бронзу» из папье-маше, окрашивание алебастра и чугуна под бронзу, чистки и реставрации лепных и мраморных изделий. Наконец, ***мастерские лепщиков*** специализировались исключительно на изготовлении и починке лепного декора. Лепщики обычно изготавливали (подчас тиражировали) более простую орнаментальную лепнину небольшого размера – отливали из алебастра капители, розетки, венки, маскароны, орнаментальные фризы, небольшие фигурные барельефы, являющиеся самостоятельным украшением или набираемые в карнизы и фризы, словом – разные «лепные штуки»[333].

Судя по архивным документам[334], в первой половине XIX века отделкой и украшением зданий как на фасаде, так и в интерьере привлекались также штукатуры. Помимо собственно штукатурной работы они могли изготовлять тянутые лепные карнизы, колонны, иногда даже капители, и подготавливали грунт для росписи. Чаще всего это были крепостные мастера, выполнявшие довольно простую работу. Изготовление фигурной лепнины в круг их

---

[332] Соответствующие работы выполняли и специализированные мастерские. В частности, преимущественно мраморными работами занимались итальянцы Депедри и Фортини (об этих мастерах см.: Царёва С.М. Итальянские мраморщики в Москве конца XVIII – первой трети XIX века // Россия – Италия: Общие ценности. Материалы XVII Царскосельской научной конференции. СПб.: Серебряный век, 2011. С. 593 – 597). Встречались и русские мастера – майор Байберин, крепостной Козлов (см. о них: Царёва С.М. Работы русских и итальянских скульпторов-мраморщиков в усадьбах Москвы и Подмосковья первой трети XIX века // Русская усадьба: Сборник Общества изучения русской усадьбы. Вып. 17 (33) / Науч. ред.-сост. М.В. Нащокина. Спб.: Коло, 2012. С. 334 – 335). Однако контрактов на лепные работы с этими мастерами не обнаружено.

[333] Общеупотребительный термин того времени. См. напр.: «лепные штуки, изображающие Старый и Новый Завет» со ссылкой на РГИА в книге: Антонов В.В. Петербург: Вы это знали? Личности, события, архитектура. М.-СПб: ЗАО Центрполиграф, 2012. С. 122.

[334] Особенно широкий и малоизученный пласт сведений содержится в «маклерских книгах», где записывались договоры на подряды, строительство, обучение у мастеровых (ЦГА Москвы. Ф. 32. Оп. 20 и 26). Не менее важные сведения содержат фонды московских генерал-губернаторов и обер-полицмейстеров (ЦГА Москвы. Ф.16 и 46). Выражаю искреннюю благодарность А.Дж. Шаховой за указание этих фондов.

обязанностей не входило. Кроме того, материалы дворянских архивов свидетельствуют, что у некоторых вельмож (Н.П. Шереметев, А.М. и С.М. Голицыны, Н.Б. Юсупов) были свои «домовые лепщики»[335], исполнявшие несложную работу (изготовление орнаментальной лепнины и починка различных скульптурных элементов). Когда же нужна была качественная работа высокого уровня – приглашали признанных скульпторов, чаще всего, по рекомендации архитектора.

С XVIII века (по указу Петра I) мастера, занимавшиеся тем или иным ремеслом и не состоящие на службе, объединялись в цехи. По Городовому положению Екатерины II и Цеховому уставу 1799 года, в цехе могло быть не менее пяти мастеров, «производящих одинаковое ремесло. … Записавшиеся в цехи делились на вечных (собственно цеховых) и временных (к которым принадлежали люди разных состояний). … На неограниченное время *(имеются в виду вечно цеховые – С.Ц.)*, с причислением к цеховому состоянию в звании мастера, подмастерья или ученика, могли записываться в цехи все те, кого дозволялось принимать в мещанское общество. Временно дозволялось записываться в цехи: 1) мещанам и разночинцам; 2) крестьянам; 3) иностранцам. Мещане могли записываться в цехи на любой срок по желанию; иногородние ремесленники, крестьяне и разночинцы – на срок их паспортов. Иностранцы, не принявшие присяги на подданство и имевшие узаконенные виды на жительство, вступали в цехи с утверждения местных казённых палат, подвергаясь общим правилам, существовавшим для русских ремесленников»[336].

---

[335] В Останкине в 1797 г. «домовые лебщики разные лепные починки исправляли» (Доношение Московской домовой конторы Н.П. Шереметеву. НА ММУО. Ф.1 Д. 14. Л. 171 – 172). В Кузьминках А.М. и С.М. Голицыны предписывали: «маскароны же приказать делать своим лепщикам, потому что работа сия собственное их дело, а не скульптора» (ГИМ ОПИ. Ф. 14 (Голицыны). Оп. 1. Д. 49. Л. 57. От 28 февраля 1805 г.). В 1821 г. Н.Б. Юсупов предписывал: «для починки имеющихся в московском доме мраморных фигур, выслать находящегося в Архангельском лепщика Константина Александрова с принадлежащим инструментом» (РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Д.2384. Л. 30 об.)

[336] Перова М.В. Цеховая организация ремесленного населения России середины XIX века: функции, общественное значение, и направления деятельности // Омский научный вестник № 1 (75), 2009. С.14 – 15.

В соответствии с Цеховым уставом, «каждый ремесленник, числившийся по ревизии в городе, пользовался правами и выгодами мещанина; мог записываться в гильдию[337] и вступать в обязательства. … Купцы всех трёх гильдий могли заниматься в тех городах, где были записаны, цеховыми ремёслами посредством работников, без испытания в знании ремесла и без обязанности держать цехового мастера; если же они желали держать учеников, то были обязаны или выдержать испытание на звание мастера, или иметь у себя цехового мастера»[338]. Так, Сантино Кампиони в ряде случаев назван цеховым, т.е. имел учеников и помощников. Лепщик Иван Емельянов во всех документах назывался и подписывался московским купцом, реже – московским мещанином, однако нигде не встречается упоминаний, был ли он цеховым мастером. Это значит, что либо он работал один (что вряд ли можно предположить, учитывая, как много зданий он отделывал), либо он держал цехового мастера, не будучи им сам. Купцом Московской губернии Воскресенского посада был лепщик Лука Васильев сын Жилкин[339].

Наибольшим уважением и социальным статусом среди авторов лепного декора традиционно пользовались скульпторы. В отличие от лепщиков, у них были более сложные задачи, более творческий подход. Скульпторам заказывали многофигурные рельефы для фасадов и интерьеров, статуи, портретные бюсты. В «Альманахе на 1826 год для приезжающих в Москву…» наглядно показано разное отношение к скульпторам и лепщикам. В списке магазинов и услуг архитекторы, ваятели (скульпторы), живописцы и бронзовщики следуют после различных лекарей, аптек и «опытных физиков». После этого перечислено всё, связанное с музыкой (музыканты, магазины и мастерские), часовщики, мастера по дереву и металлу. Лишь после этого, между токарями и «машинистами» (изобретателями различных механизмов –

[337] Имеется в виду купеческая гильдия.
[338] Там же.
[339] РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 60. Д. 29412. Л. 3, 5.

«машин») помещены лепщики: Емельянов, Лазарев и некто Брычек[340]. Владельцы мастерских широкого профиля также стремились приблизиться по статусу к скульпторам. В частности, владелец одной из ведущих московских мастерских широкого профиля, в архивных документах обычно именуемый «мраморщиком», Сантино Кампиони писал о себе так: «сословием Гражданин, упражнением Скульптор»[341], а в «Альманахе на 1826 год для приезжающих в Москву…» С. Кампиони и С. Пенна названы «Ваятелями»[342].

Далее речь пойдёт о ведущих мастерах, изготовлявших скульптурный декор для московских построек.

4.2 Ведущие скульпторы

Большинство известных русских скульпторов второй половины – конца XVIII века, являясь выпускниками Академии Художеств, жили в Петербурге. Исключением стали переехавшие в Москву Г.Т. Замараев и Я.А. Москвин. Позже, в послепожарный период в Москву прибыли И.Т. Тимофеев и И.П. Витали.

Есть примеры, когда знатные вельможи заказывали декоративное убранство для своих московских и подмосковных домов петербургским мастерам из Академии Художеств (Н.П. Шереметев – Ф.Г. Гордееву, генерал-майор Демидов – И.П. Прокофьеву[343]).

Все иностранные мастера прибывали в Россию через Петербург, и первое время, в основном, работали именно там. Во второй половине XVIII века иностранцы приезжали в Москву на непродолжительное время для исполнения

---

[340] Альманах на 1826 г. для приезжающих в Москву. М., 1825. С. 81. Фамилии первых двух мастеров неоднократно встречаются в архивах, о последнем же никаких сведений найти не удалось.

[341] ЦГА Москвы. Ф. 46. Оп. 8. Ед. хр. 1750. Л. 75 об.

[342] Альманах на 1826 г. для приезжающих в Москву. М., 1825. С. 72.

[343] В 1790 г. И.П. Прокофьев выполнил «9-ть барельефов разных сюжетов, в Москву, в дом Генерал-Майора Демидова» (Нечто о жизни и произведениях Ивана Прокофьевича Прокофьева // Отечественные записки. СПб., 1828. Ч. 36. № 103. С. 264. В то время генерал-майором Демидовым мог быть Григорий Евдокимович (? – 1826), комендант Азова, заводовладелец (Родословная роспись Демидовых: http://history.ntagil.ru/1_38.htm). Где находился его московский дом, выяснить не удалось.

заказов императоров и их приближённых (например, К. Альбани и Ф. Гаттенбергер – в Екатерининском дворце), и лишь немногие оставались для дальнейшего заработка. Например, Кончецио Альбани пробыл в Москве полгода, и уехал, не дожидаясь окончательного расчёта. О немецком скульпторе Франце Гаттенбергере известно немного: в 1790 году он выполнил четыре гипсовых статуи, «представляющие Музы» для Театра в Останкине[344], а в 1793 году изготавливал барельефы для Екатерининского дворца (отделка не сохранилась). Однако большинство источников повествует о финансовых тяжбах с Гаттенбергером на протяжении 1778 – 1793 гг.[345]

Исключением был немецкий скульптор Иоганн Юст, работавший в Москве ранее (в 1760 – 1780-е гг.). Он исполнял скульптуры и барельефы из терракоты и алебастра (иногда пользуясь услугами помощника, некоего Конона), проектировал архитектуру малых форм (беседки, грот) для московского дома Демидовых в 1769 – 1771 гг.[346], а также создал лепной декор из окрашенной терракоты в Петровском Путевом (Подъездном) дворце в 1779 – 1781 гг.[347]. В 1775 году со своим компаньоном Ферелстом он основал первую частную скульптурную мастерскую[348], но к 1890-м годам его фамилия исчезает из документов. К сожалению, из достоверных работ Юста сохранились и реставрированы лишь терракотовые рога изобилия над окнами на фасаде Петровского путевого дворца[349].

---

[344] ММУО НА 352 Л. 14.

[345] ЦГА Москвы. Ф. 105. Оп. 7 т.1. Д. 1126. 1778 г. Дело о взыскании немцем Ф.А.Левиным с князя Тюфякина и француза Гаттенбергера денег за работу на фабрике; ЦГА Москвы. Ф. 105. Оп. 7 т.1. Д. 2303. 1791 г. Дело о взыскании денег с иностранца Гаттенберг разными лицами; ЦГА Москвы. Ф. 105. Оп. 7 т.1. Д. 2636. 1792 г. Дело о взыскании денег коллежским ассесором Поздняковым с иностранца Гаттенберга; ЦГА Москвы. Ф. 105. Оп. 7 т.1. Д. 2949. 1793 г. Дело о розыске Франца Гаттенберга; ЦГА Москвы. Ф. 105. Оп. 7 т.1. Д. 1345. Дело о розыске иностранца Гостенберга для взыскания с него денег. Благодарю Г.Н. Холманских за указание этих источников.

[346] РГАДА. Ф.1267. Оп. 1. Д. 67. Л. 1; Д. 425. ЛЛ. 9, 23, 68, 93, 99 об., 137, 146, 201.

[347] Памятники архитектуры Москвы: Окрестности старой Москвы (северо-западная и северная части территории от Камер-Коллежского вала до нынешней границы города). М.: Искусство XXI век, 2004. С. 138 – 139.

[348] Рязанцев И.В. Скульптура в России… С.158; 497, Приложение 11.

[349] Памятники архитектуры Москвы: Окрестности старой Москвы (северо-западная и северная части… Там же.

Из числа скульпторов, работавших в Москве на протяжении изучаемого периода, особого внимания заслуживают следующие.

Фёдор Гордеевич Гордеев (1744 – 1810)

Петербургский скульптор, никогда не работавший в Москве. Однако, для строящегося в подмосковном тогда Останкине дворца-театра, Гордеев по заказу Н.П. Шереметева выполнил 22 барельефа разных сюжетов и разной величины[350]. Эти барельефы по мере изготовления, партиями, «с перекладкою сеном» были переправлены из Петербурга в Останкино на подводах Н.П. Шереметева «по зимнему пути»[351]. Позднее таким же образом были перевезены и формы для отливки этих композиций, что изначально было оговорено в контракте[352]. Вероятно, эти формы использовались домовыми лепщиками для повторных отливок, т.к. некоторые композиции повторяются в останкинском дворце по два – три раза.

Следует отметить, что названия сцен, прописанные в контракте Гордеева, не вполне соответствуют рельефам, имеющимся в действительности в Останкине. В частности, в контракте нет сколько-нибудь похожего названия (если только «из разных историев») на известный рельефный фриз «Свадебный поезд Амура и Психеи», который традиционно и бесспорно считается работой Гордеева[353]. При этом наружные рельефы «Жертвоприношение Зевсу» и «Жертвоприношение Деметре», к которым в контракте можно отнести слова: «снаружи строения. 1-е. Сюжет из метологии, то есть приношение жертв… числом две формы»[354] многими исследователями признаются работой Г.Т. Замараева[355]. Е.В. Карпова на основании найденного рисунка И.П. Прокофьева

---

[350] РГИА Ф.1088. Оп.12. Д. 80. Л. 19 – 21.
[351] НА ММУО Ф.1. Д.346. Л.11
[352] РГИА Ф.1088. Оп.12. Д. 80. Л. 19.
[353] Коваленская Н.Н. Русский классицизм… С. 191.
[354] РГИА. Ф. 1088. Оп.12. Д.80. Л. 20 об.
[355] Русский биографический словарь / под ред. А.А. Половцова. Петроград.: Имп. Рус. ист. о-во, 1916. Т. 7 (Жабокритский – Зяловский) С. 216; Лях Ф.Ф. Скульптор Г.Т. Замараев // Искусство. М., 1959. № 12. С. 64; Коваленская Н.Н. Русский классицизм: Живопись, скульптура, графика. М.: Искусство, 1964. С. 193; 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. Поспелов. М.:

(ГРМ), полностью совпадающего с Останкинским «Жертвоприношением Зевсу», приписывает этот рельеф Прокофьеву[356]. Кроме Прокофьева, по мнению исследовательницы, Ф.Г. Гордееву, обязавшемуся за короткий срок выполнить 22 барельефа для Н.П. Шереметева, помогали и другие его ученики: Г.Т. Замараев и Я.А. Москвин[357]. Примечательно, что позже они оба переехали в Москву.

При этом, как выяснилось, замысел композиции рельефа «Жертвоприношение Зевсу» (см. Илл. 76) не принадлежит ни одному из скульпторов, т.к. в ходе исследования обнаружилась в точности соответствующая рельефу гравюра Ф. Бартолоцци по рисунку Дж.-Б. Чиприани с тем же названием (см. параграф 3.4 данной работы). Примечательно, что А.Е. Ухналёв отмечает подобную специфику творчества у другого профессора петербургской Академии художеств – Ф. Шубина, утверждавшего, что барельефы с жертвоприношениями в зале Мраморного дворца являются его «выдумкой», в то время как все они созданы по различным образцам-гравюрам[358].

Между тем, рельеф «Жертвоприношение Зевсу», кто бы ни был его автор-скульптор, частично повторяется в московском доме Мещерской на Садовой-Кудринской, 7 (конец XVIII в., что дало повод исследователям утверждать, будто Гордеев и для дома Мещерской выполнял заказ[359]), а также, как выяснилось в ходе исследования, в оранжерее подмосковной усадьбы Голицыных Кузьминки (построенной в 1811 – 1815 гг, т.е. уже после смерти

Изобразительное искусство, 1994. С. 110; Грибко Л.П., Грибко А.В. Музы скульптора Замараева. Фрязино: Век 2, 2008. С. 44 – 49, 94.

[356] Карпова Е.В. Творчество И.П. Прокофьева (1758 – 1828) и проблема стиля начала XIX века / Дисс. на соискание уч. ст. канд. искусствоведения. Л., 1986. С. 103.

[357] Карпова Е.В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX века: Новые материалы. Находки. Атрибуции. СПб: Искусство-СПб, 2009. С. 543 – 544.

[358] Ухналёв А.Е. Мраморный дворец в Санкт-Петербурге… С. 196 – 204.

[359] Памятники архитектуры Москвы: Территория между Садовым кольцом и границами города XVIII (От Земляного до Камер-Коллежского вала) / Гл. ред. Г. В. Макаревич. – М.: Искусство, 1998. С. 114.

Ф.Г. Гордеева). Кто мог воспользоваться формой в более позднее время – неизвестно, однако формы из Останкина могли продать в мастерские.

Гавриил Тихонович Замараев (1758 – 1823)

После окончания Академии художеств, в звании «Академии художника» в 1784 году переехал из Петербурга в Москву[360]. В 1791 – 1792 гг. жил в доме купца А.М. Колокольникова в приходе Вознесения Господня на Гороховом Поле[361], затем среди прочих «мастеровых» в доме Муромцевых в Немецкой Слободе, в приходе церкви Богоявления в Елохове[362].

В 1797 году Замараев участвовал в оформлении к коронации Павла I трёх триумфальных ворот: у Земляного Вала, на Тверской и Мясницкой улицах[363]. Тематика убранства этих ворот восходила к 1720-м годам[364]. За «алебастровыя разныя фигуры» скульптор получил 3650 р.[365].

Известно, что Замараев исполнил четыре гипсовые статуи к подъезду дома Генерал-губернаторов на Тверской (тогда он назывался «Тверской казённый дом»), причём в публикациях указывается дата «не позднее 1791 года».[366] Однако по неопубликованным сведениям М.В. Дьяконова, Замараев выполнил и установил на места эти статуи значительно позднее, в 1803 – 1804 гг. за 500 рублей[367]. При этом ранее в научной литературе не было известно о других работах скульптора в интерьерах этого дома. Между тем, из архива Дьяконова известно, что в том же 1804 г. Гавриил Тихонович выполнил «в гостиной комнате над дверьми два десюпорта», «да над Трюмами барельефов три …, и над камином один …, итого 6 штук по 25 руб. со штуки», всего за 150

---

[360] Грибко Л.П., Грибко А.В. Музы скульптора Замараева. Фрязино: Век 2, 2008. С. 20.
[361] ГИМ ОПИ Ф.526 (М.В. Дьяконова). Оп. 1. Ед. хр. 137. Л. 1об.
[362] Воспоминания Матвея Матвеевича Муромцова // Русский архив. М., 1890. № 1. С. 61. Это подтверждается архивными источниками, найденными М.В. Дьяконовым (ГИМ ОПИ Ф.526 (М.В. Дьяконова). Оп. 1. Ед. хр. 137. Л. 2 об.)
[363] Ратомская Ю. Триумфальные. Арки // Московское наследие. № 11. М., 2009. С.45 – 46.
[364] Кириченко Е.И. Запечатленная история России. Монументы XVIII – начала XIX века. Книга 1. Архитектурный памятник. М.: Жираф, 2001. С.46 – 47.
[365] РГИА. Ф. 469. Оп. 2. Д. 1416. Л. 15.
[366] Грибко Л.П., Грибко А.В. Музы скульптора Замараева. Фрязино: Век 2, 2008. С. 39
[367] ГИМ ОПИ Ф.526 (М.В. Дьяконова). Оп. 1. Ед. хр. 137. Л. 3.

рублей[368]. В связи с тем, что дом пострадал в 1812 году, эта отделка не сохранилась.

Самое, пожалуй, известное его произведение архитектурного декора – барельеф «Торжество наук и искусств» за колоннами портика Московского Университета на Моховой – подробно рассмотрено исследователями[369] (См. Илл. 56). По окончании работы 9 октября 1818 года архитектор свидетельствовал: «Академии художник Гаврило Замараев при поставке[370] на главном университетском корпусе барельефа по усмотрению моему и по показанию, прибавил к оному несколько фигур, не означенных в показанном ему при торгах рисунке, которые служат гораздо к большему украшению того барельефа». Жилярди предложил за это «сверх договорной цены сделать по усмотрению начальства прибавку»[371], что и было выполнено «за зделание им … излишной сверх заключенного с ним контракта лепной работы»[372]. То, что Гавриил Тихонович не ограничился данным от архитектора эскизом и творчески переосмыслил его, добавив в создаваемый им рельеф несколько фигур и изменив позы, выдаёт систему обучения в Академии художеств.

Кроме того, в том же 1818 году для Московского университета Замараев выполнил орла с орнаментом на фронтон и 111 «львиных головок» над окнами[373]. Похожие орлы, судя по дореволюционным фотографиям, украшали фронтоны многих государственных учреждений, но были сбиты в советское время. Сейчас они воссоздаются. Львиные маски подобного типа в замках окон, иногда называемые «замараевскими», получили широкое распространение и охотно размещались не только на общественных, но и на частных домах. Вопреки распространённому мнению, нет оснований считать, что образцом для них послужили львы для Университета. В ходе исследования было

---

[368] Там же.
[369] Грибко Л.П., Грибко А.В. Музы скульптора Замараева. Фрязино: Век 2, 2008. С.69 – 82.
[370] Л.П. и А.В. Грибко неправильно прочитали запись в архивном документе, как «припоставил». Эта ошибка вкралась и в Московскую энциклопедию. Лица Москвы… Кн. 1 (А – З). С. 601
[371] ЦГА Москвы. Ф.418. Оп. 505. Л. 79.
[372] ЦГА Москвы. Ф.418. Оп. 505. Л. 80.
[373] ЦГА Москвы. Ф.418. Оп. 505. Л.33, 40, 53.

установлено, что из двенадцати московских и подмосковных построек, где использованы эти маскароны (См. Приложение 3. Маскароны), в трёх отделочные работы завершены в 1817 году, а ещё в одной – в 1816 году (городская усадьба Хрущёвых на Пречистенке, 12, приписывается архитекторам Д.И. Жилярди, А.Г. Григорьеву), т.е. до 1818 года, когда Замараев выполнил их для университета. Годы возведения остальных построек с «львиными головками» – 1820-е – 1830-е гг. (См. Илл. 6). Следует отметить, с какой быстротой Замараев исполнил маскароны и орла для Университета: его контракт датируется шестнадцатым мая, а уже через месяц, семнадцатым июня 1818 года подписан рапорт о том, что работа закончена и укреплена на местах[374]. Всё это позволяет сделать следующие выводы: 1) Г.Т. Замараев уже неоднократно использовал львиные маскароны до постройки московского университета; 2) у него по-видимому сохранялись модели и формы, что позволило быстро выполнить заказ; 3) возможно, впервые он применил их на Пречистенке, 12.

Необходимо заметить, что скульптурное оформление фасада дома Хрущёвых на Пречистенке, 12 давно приписывается Замараеву[375]. За неимением архивных данных подтвердить или опровергнуть это утверждение пока не удаётся. Можно лишь добавить, что к рельефам за колоннами портика, выходящего в Хрущёвский переулок, скорее всего, имел отношение С.П. Кампиони (см. *Сантин Петрович Кампиони*).

Гавриилу Тихоновичу приписываются рельефные композиции в интерьерах дома Талызиных (Устиновых) на Воздвиженке, 5. Так, Т.В. Якирина и Н.В. Одноралов отмечают следующее: «…Там, где Замараев работал в классицистических традициях, скульптурный декор соответствует архитектурным формам. Рельефы Университета, а также рельефы дома Талызиных отличаются спокойной гармонией образов и чёткой пластической

---

[374] ЦГА Москвы. Ф.418. Оп. 505. Л.33, 40, 53.

[375] Ромм А.Г. Русские монументальные рельефы… С. 205, Илл.109. Белецкая Е.А., Покровская З.К. Д.И. Жилярди. М.: Стройиздат, 1980. С. 50 – 51.

проработкой фигур»[376]. К сожалению, авторы не приводят ссылку на источники, и обнаружить подтверждение того, что Замараев работал в доме Талызиных пока не удалось.

Кроме этого, из частных заказов Замараеву ещё приписываются несохранившиеся рельефы для дома Н.П. Румянцева на Покровке 1793 – 1795 гг., а из общественных зданий – также несохранившиеся: арматуры для Арсенала в Кремле (1785 – 1786 гг.), рельефы и статуи для Оружейной палаты (1808 – 1812 гг.), лепные работы в доме Благородного собрания (1786 – 1787 гг.); и сохранившиеся рельефы «Благословение» и «Исцеление»[377] на фасаде Военного госпиталя в Лефортове (1802-03 гг.)[378].

По материалам М.В. Дьяконова было установлено, что 27 июля 1821 г. Замараев заключил контракт с Комиссией по строению г. Москвы на исполнение «разных лепных штук»[379] на «пристроенном портале» здания Присутственных мест[380]. А 23 февраля 1823 г. в Комиссии для строений было приказано по прошению Александры Алексеевны, вдовы «умершего Академии художника скульптора Гавриила Замараева», принять у неё «приготовленные оным мужем в здешние Присутственные Места по заключенному в Комиссии для строения г. Москвы в 1821-м году контракту лепной работы штуки, … а

---

[376] Якирина Т.В., Одноралов Н.В. Витали. Л.: Искусство, 1960. С. 7.

[377] Несмотря на то, что названные композиции до сих пор украшают здание бывшего Госпиталя, они не рассматриваются в данной работе в связи с тем, что имеют библейские сюжеты, и относятся, таким образом, исключительно к религиозному декору.

[378] Грибко Л.П., Грибко А.В. Указ. соч .С.93 – 96.

[379] Работа Замараева состояла в следующем: «на аттике двухглавый орел с короной, а над оным венок из лавров, по сторонам две фигуры по рисунку и модели по краям портала, точнее на аттике с обеих сторон поставить по два двухгл. орла, между оных гирлянды, и под оными в венке вензель (нрзб.), в портале в двух арках между колонн сидячие фигуры рельефно и другие лепные работы сделать к 1/VI 1822 ценою за всю работу 3000 р». (ГИМ ОПИ. Ф.526. Оп. 1. Ед. хр. 137. Л. 8 об. со ссылкой на ЦГАМ ф.163 оп.4 д.101 л.493; ЦГАМ ф.163 оп.4 д.154 л.90 – 96).

[380] Здание также известно, как дом Губернского правления у Воскресенских ворот. Ныне перестроено, фасад с одиннадцатиколонным портиком не сохранился. Чертёж более позднего (Николаевского) времени со схематично показанным скромным лепным убранством, непохожим на описанную работу Замараева, можно увидеть в Архитектурном альбоме Комиссии для строений (Архитектурный альбом, представляющий отличнейшие Геометрические фасады соборов, монастырей, церквей, казенных и частных лиц зданий Первопрестольного Столичного града Москвы. Составлен при Комиссии для строений в Москве 1832 года. М., 1832. Л. 14).

равно и сделанные сверх контракта на 13 окошек сандрики», и «что следовать будет, деньги выдать»[381]. Таким образом, М.В. Дьяконов установил последнюю работу Замараева, которой уже после его смерти, было велено украсить фасад Присутственных мест, к сожалению, не сохранившийся.

Яков Алексеевич Москвин (1761 – ?)

Всё, что известно об этом скульпторе, относится к периоду обучения с 1767 г. в Академии художеств в Петербурге (в НИМ РАХ хранятся его работы) и пенсионерству за границей, где он занимался в мастерской Жюльена в Париже с 1783 года. По возвращении в Петербург, в декабре 1786 года он получил звание назначенного по программе: «Меркурий приносит Вакха нимфам на воспитание»[382]. Примечательно, что на эту же тему были выполнены рельефы на фасаде главного дома усадьбы Гончаровых в Подмосковном Яропольце, построенного в 1780-е годы.

Помимо участия Москвина в 1790-е гг. вместе с Замараевым и Прокофьевым под руководством Ф.Г. Гордеева в исполнении рельефов для Останкинского дворца, авторам имеющихся публикаций (в частности, Е.В. Карповой) не удалось выявить никаких сведений об этом скульпторе[383].

Между тем, с 1788 по 1800 год его фамилия встречается в Москве, в метрических книгах прихода церкви Вознесения на Гороховом Поле, что было обнаружено, но не опубликовано М.В. Дьяконовым.[384]. Следует заметить, что в найденных упоминаниях в 1788 и 1791 – 1793 гг. отмечена принадлежность Москвина к Академии художеств («Санкт-Петербургской Императорской Академии художеств скульптурный художник Яков Москвин»[385]), а в 1798 – 1800 гг. он назван просто «скульптурным художником».

---

[381] ГИМ ОПИ. Ф.526. Оп. 1. Ед. хр. 137. Л. 8 об. Со ссылкой на ЦГАМ ф.163 оп.4 д.138. л.285.
[382] Карпова Е.В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX века: Новые материалы. Находки. Атрибуции. СПб: Искусство-СПб, 2009. С. 543 – 544.
[383] Там же. С. 544 – 546.
[384] ГИМ ОПИ. Ф.526. Оп. 1. Ед. хр. 137. Л. 52 – 53 об.
[385] ГИМ ОПИ. Ф.526. Оп. 1. Ед. хр. 137. Л. 52 – 53.

Найденные Дьяконовым упоминания об обстоятельствах личной жизни скульптора свидетельствуют о его отношениях с архитекторами и другими скульпторами. В частности, 16 января 1788 года Яков Москвин венчался с дочерью умершего прапорщика Сулимова Софьей Алексеевной, в 1792 г. у них родилась дочь Агриппина, а в 1799 г. – сын Пётр[386]. Примечательно, что восприемником в обоих случаях был архитектор Р.Р. Казаков, в доме которого семья Москвиных жила в 1799 – 1800 гг., а восприемницей старшей дочери Агриппины[387] была Александра Алексеевна Замараева, жена скульптора Гавриила Тихоновича[388]. Всё это не только свидетельствует о тесных дружеских связях Москвина с московскими архитекторами и скульпторами того времени, но и предполагает его возможное участие в скульптурном оформлении построек Р.Р. Казакова или совместной работе с Замараевым.

В пользу последнего предположения нашлось косвенное подтверждение. В начале 1805 года при постройке главного дома в усадьбе Голицыных Влахернское, Кузьминки тож, барельефы для фасада по совету архитектора И.В. Еготова собирались отдать Г. Замараеву, запросившему по 60 рублей за каждый. Владельцы А.М. и С.М. Голицыны предписывали управляющему уговорить Замараева «взять не более, как рублей за 40, а по крайней мере около 50-ти, потому что и Г. (*Господин. – С.Ц.*) Москвин делал по той же цене»[389]. Управляющий отвечал, что «Господин Замараев менее не берёт 60 р. за лепную работу с каждой части, и отзывается, что Москвину плачено за каждый дюсюпорт (*десюдепорт. – С.Ц.*) по 50 р., в коих было по три фигуры, а оные (*т.е. предназначенные для дома в Кузьминках. – С.Ц.*) величиною 2 ½ ар. (*аршина – С.Ц.*) и в каждом отделении по пяти фигур»[390]. Этот эпизод свидетельствует не только о тесных контактах скульпторов (Замараев знал о

[386] Там же.
[387] Скорее всего, Агриппина вскоре умерла, т.к. с 1799 году её имя больше не упоминается вместе с Москвиными.
[388] Это связано не только с возможной дружбой, но и территориальной близостью: в 1792 г., когда родилась Агриппина Москвина, семья Замараевых жила вместе с Москвиными в Доме Колокольникова (Там же. Л. 53).
[389] ГИМ ОПИ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 107. Л. 57.
[390] Там же. ЛЛ. 63 – 63 об.

цене, размерах и количестве фигур в барельефах Москвина – напрашивается вывод, что он их видел), но и о неизвестных десюдепортах, выполненных Москвиным незадолго до 1805 года для Голицыных, возможно, в каком-то их московском доме.

В настоящее время это пока последнее упоминание о Якове Москвине, которому в 1805 году исполнилось 44 года. Однако, учитывая, что в ранее опубликованных работах не было известно об отъезде его из Петербурга, то, возможно, вскоре найдутся новые сведения о его работах в Первопрестольной, и Москва обретёт ещё одно имя скульптора из Академии художеств, украшавшего её дома и усадьбы.

Иван Петрович Витали (1794 – 1855)

В Москве жил с 1818 по 1841 г. С 1836 по 1841 гг. его дом и мастерская находились в Яузской Части, 1 квартала, под № 72 (ныне Чистопрудный бульвар, 11).

По сведениям О.А. Кривдиной (без ссылок на источники), в 1820 – 1821 гг. Витали исполнил рельефы для московского здания ломбарда[391] (вероятно, имеется в виду ломбард, построенный при Воспитательном доме архитектором Д.И. Жилярди при участии его помощника М.Д. Быковского[392]). В «Художественной газете» за 1841 год среди «главнейших его работ», созданных в Москве, помимо известных статуй «Совет» и «Кредит»[393], названы ещё и «барельефы для Воспитательного Дома и Ломбарда»[394]. Вероятно, под «барельефом для Воспитательного Дома» подразумевался рельеф за колоннами Опекунского Совета на Солянке, относящегося к комплексу зданий Воспитательного дома, а о рельефах ломбарда ничего не известно. Ныне территория бывшего Воспитательного дома закрыта для посещения, и понять,

[391] Кривдина О.А. Иван Петрович Витали. Летопись жизни и творчества скульптора. СПб.: Сударыня, 2006. С. 46.
[392] Кириченко Е.И. Михаил Быковский. М.: Стройиздат, 1988. С. 13.
[393] По названию статуи вполне подходят для ломбарда.
[394] Художественная газета. СПб., 1841. № 19. С. 2.

какой из корпусов предназначался для Ломбарда (ссудной казны), и сохранился ли он, к сожалению, невозможно.

В вышеупомянутой «Художественной газете» среди творений Витали названы «колоссальные круглые фигуры из камня для барельефа … во фронтон Александровского института, и такой же барельеф для ремесленного училища»[395]. На аттике здания Ремесленного училища (ныне МГТУ им. Баумана на 2й Бауманской ул., 5) находится не барельеф, а скульптурная группа «Минерва в окружении Гениев и аллегорических фигур Науки и Искусства». На фотографиях Александровского института[396], сделанных в начале XX века, можно увидеть во фронтоне изображение рельефной группы (Илл. 85). При более внимательном рассмотрении с трудом угадывается, что в центре изображён двуглавый орёл, а вокруг него помещены какие-то фигуры, но насколько они похожи на группу Ремесленного училища, определить невозможно.

Витали также исполнял рельефы для частных домов и городских усадеб, но документальных упоминаний об этом очень мало. О.А. Кривдина в своей монографии о И.П. Витали цитирует отчёт Императорской академии художеств за 1840 и 1841 гг., где Витали писал: «В бытность свою в Москве сделал … несколько барельефов и пилястр с орнаментами и фигурами для графа Зубова[397] и для г-на Самарина…»[398]. К сожалению, эти работы не сохранились.

Творчество И.П. Витали отражено в очерках современников[399], статьях ряда исследователей[400], ему посвящены три монографии[401]. Однако, одна из

---

[395] Там же.

[396] Ныне НИИ Фтизиопульмонологии ММА им. И. М. Сеченова на ул. Достоевского, д.4 корп.2.

[397] В Москве известно не менее двух домов, принадлежащих Зубовым: на Поварской ул. (не сохранился; см.: Исмагулова Т.Д. Итальянские сувениры графов Зубовых: История одного скульптурного портрета // Россия – Италия: Общие ценности. Материалы XVII Царскосельской научной конференции. СПб.: Серебряный век, 2011. С. 238) и П.А. Зубова на Пресне (ныне Волков пер., вл. 7-9, стр. 5; в настоящее время находится в стадии реконструкции).

[398] РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 2635. Л. 3. Цит. по: Кривдина О.А. Указ. Соч.. С. 72.

[399] Биографический очерк: Рамазанов Н.А. Витали Иван Петрович // Материалы для истории художеств в России. М.: в губернской тип., 1863. С. 8 – 20; И.П. Витали // Художественная

важных его московских работ – рельеф за колоннами Опекунского Совета на Солянке – почти нигде рассмотрена не была. Необходимо отметить, что на сегодняшний день из сохранившихся барельефов на московских постройках, выполненных Иваном Петровичем, известен лишь этот рельеф. Витали создал его в 1823 году, как считается, по несохранившимся эскизам Жилярди[402]. Как и в случае с Московским университетом, на проекте Опекунского совета, вычерченном А.Г. Григорьевым по эскизу Жилярди, нарисованный рельеф не совпадает с существующим (Илл. 86).

Однако рисунок архитектора действительно был. Руководивший постройкой здания Опекунского совета почётный опекун А.Н. Саблин 21 августа 1823 года отправил в Петербург на утверждение императрицы Марии Фёдоровны «нарисованный Архитектором баралиев»[403]. Ответ был получен 4 сентября. «ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО ВЫСОЧАЙШЕ изволила совершенно одобрить возвращаемые при сем рисунки: 1й Барелиефа, предполагаемого в портале вновь строющаго здания Опекунского Совета, выключая Бюста, которой не угодно ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВУ чтобы тут был, а можно завесу на том месте опустить ниже…»[404]. Вероятно, речь идёт об изображении в эскизе бюста императрицы, который, несмотря на её возражение, был воплощён в правом верхнем краю рельефа.

Исследователи так описывают этот рельеф: «В центре композиции изображена сидящая женщина – аллегория Милосердия. Слева толпа женщин,

---

газета. СПб, 1841. № 19. С. 1 – 3. О московской мастерской И.П. Витали: Шевырев С. Статуя киевлянина, назначенная для фонтана в Москве // Москвитянин. М., 1841. С. 316 – 321.

[400] Романюк С.К. Москва скульптора Витали // Отечество: Краеведческий альманах. Вып. 3. М.: Отечество, 1992. С. 195 – 207; Карпова Е.В. К изучению статуи И.П. Витали «Венера, снимающая сандалию» // Карпова Е.В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX: Новые материалы. Находки. Атрибуции. СПб.: Искусство-СПб, 2009. С. 132 – 143; Осипов Д.В. «Венера, снимающая сандалию». История одного шедевра. СПб.: Genio Loci, 2011.

[401] Нагаевская Е. Иван Петрович Витали, 1794-1855. М.: Искусство, 1950; Якирина Т.В., Одноралов Н.В. Витали. Л.: Искусство, 1960; Кривдина О.А. Иван Петрович Витали. Летопись жизни и творчества скульптора. – СПб.: Сударыня, 2006.

[402] Якирина Т.В., Одноралов Н.В. Витали. Л.: Искусство, 1960. С. 8.

[403] ЦГА Москвы. Ф. 108. Оп. 1. Д. 7. Л. 103.

[404] ЦГА Москвы. Ф. 108. Оп. 1. Д. 7. Л. 104.

детей, стариков. Справа – люди, молящиеся у жертвенника, и группа женщин, просящих защиты у Милосердия. Рельеф построен двумя планами – фигуры первого даны почти в круглой скульптуре, фигуры второго – в плоском рельефе. Толпа детей, женщин, стариков решена дробно, движения несколько вялы и не имеют общего ритма. Эта часть сцены и скомпонована не совсем удачно, так как колонны закрывают отдельные фигуры, что затрудняет понимание сюжета. Правая часть рельефа более продумана: группы фигур расположены на участках стены, находящихся между колоннами. Несмотря на то, что группы разделены широкими просветами фона, их объединяют ритм жестов и плавные линии складок одежд. В характере движений и в пластической манере чувствуется влияние Замараева, хотя Витали ещё уступает ему в профессиональном мастерстве»[405].

Следует обратить внимание на левую часть рельефа, которая в вышеуказанной цитате названа «скомпонованной не совсем удачно». Витали – портретный мастер, ему это и нравилось, и удавалось, поэтому он вводит своих современников в аллегорические композиции. Хорошо известен его Монферран на одном из фронтонов Исаакиевского собора[406]. В Москве же, в этой первой его монументально-декоративной работе среди аллегорических фигур с лицами античных статуй введены характерные портретные лица. В центральном образе Милосердия узнаётся императрица Мария Фёдоровна, вдова императора Павла, учредительница Опекунского Совета (Илл. 87). В левой части на «трибуне» с пеликаном, кормящим птенцов – символом милосердия и «чадолюбия», главное лицо тоже портретное. Логично было бы предположить, что это Сергей Михайлович Голицын, который с 1813 года был «главным орудием Императрицы … в деле управления по всем частям Московского Опекунского Совета»[407], а в 1830 г. стал председателем этого учреждения. Однако,

[405] Якирина Т.В., Одноралов Н.В. Указ. соч. С. 8.
[406] Там же. С. 56.
[407] Голицын С.М., князь. Воспоминания о пятидесятилетней службе его в звании почетного опекуна и председательствующего в московском Опекунском Совете. М.: тип. В. Готье, 1859. С. 70.

изображённый персонаж не схож с портретами С.М. Голицына. Гораздо более сходства обнаруживается с портретом тогдашнего генерал-губернатора Москвы Д.В. Голицына[408] (Илл. 88), который всячески содействовал построению в Москве этого учреждения[409].

Таким образом, очевидно, что в рельефе заложена содержательная программа, которую москвичи первой половины XIX века прочитывали без труда, узнавая в аллегориях своих современников. Сейчас «прочитать» рельеф гораздо сложнее, даже определив нескольких изображённых. Изображая в рельефах на фасадах своих современников, Витали, пожалуй, был одним из последних авторов, ориентировавшихся на аллегорический язык современности, выраженный в классической традиции.

***

Почти полное отсутствие сведений иногда относится к талантливым скульпторам, работавшим в мастерских широкого профиля. Ввиду того, что во всех документах названо лишь имя владельца мастерской, имена подлинных, иногда первоклассных ваятелей, не всегда интересные современникам, по прошествии времени и вовсе канули в Лету. Эти слова можно отнести к ***Ивану Тимофеевичу Тимофееву (? – 1830).*** Он окончил Академию художеств со всеми медалями, за барельеф «Покорение Казани Иоанном Васильевичем» получил большую золотую медаль, дающую право на отъезд в Италию, но пенсионерский срок провёл в Академии. В 1818 г. приехал в Москву, где помогал Мартосу, по одним сведениям, в производстве[410], по другим – в установке[411], по третьим – в создании рельефов на постаменте[412] памятника Минину и Пожарскому. После этого скульптор работал в мастерских Кампиони и Пенны, а с 1827 г. – у Витали. Благодаря запискам Н.А. Рамазанова, о нём

---

[408] Благодарю за помощь в определении портрета А.В. Чекмарёва.
[409] Например, 17 января 1823 г. он «дал предписание об откомандировании трёх надёжных и грамотных унтер-офицеров … для приёма материалов» для строительства здания Опекунского совета. (ЦГА Москвы. Ф. 108. Оп. 1. Д. 7. Л. 6).
[410] Отечественные записки. СПб., 1820. Т. 1, май. С. 237.
[411] Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. М., 1863 . С. 11.
[412] Якирина Т.В., Одноралов Н.В. Указ. соч. С. 7.

известно хотя бы то, что он был соавтором Витали в скульптурном убранстве Тверской триумфальной арки[413]. В 1830 г. Тимофеев умер от холеры и, по свидетельству Рамазанова, похоронен в общей могиле[414].

П. Свиньин в Отечественных записках отмечает: «Работая из насущного хлеба у Кампиони, мудрено ожидать, чтоб он произвёл когда-нибудь и что-нибудь могущее его прославить и показать его талант!»[415]. Видимо, учитывая эту фразу, некоторые исследователи заключили, что Тимофеев в мастерских «исполнял мелкие заказы»[416]. Этот вывод представляется неверным, тем более что и современники, и позднейшие исследователи, включая вышеупомянутых, признавали за Тимофеевым большие способности. Вероятнее всего, именно Тимофеев являлся автором лучших барельефов московской архитектуры, но вместо его имени архивы сохранили лишь имена владельцев мастерских, в которых он работал.

4.3 Скульптурные мастерские широкого профиля

Сантино (Сантин Петрович) Кампиони (1774 – 1847)

Сантино Кампиони родился в 1774 г. в Варенне[417] в семье мраморщика Пьетро Антонио Кампиони и его жены Венеранды. До сих пор неизвестен год

---

[413] Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. М., 1863 . С. 11 – 12; Якирина Т.В., Одноралов Н.В. Указ. соч. С. 7, 15 – 19.

[414] Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств… С. 12.

[415] Отечественные записки. СПб., 1820. Т. 1, май. С. 237 – 238.

[416] Якирина Т.В., Одноралов Н.В. Указ. соч. С. 7.

[417] В некрологе Сантино Кампиони неверно указано, что он родился в Варезе (Московский городской листок. М., 1847, № 26. (3.2.1847). С. 1). С тех пор эта ошибка повторяется практически во всех упоминаниях о нём, лишь И.Э. Грабарь правильно утверждал, что Сантино родился в Варенне (Грабарь И.Э. Останкинский дворец // Старые годы, 1810. № 5-6. С. 37). В пользу Варенны косвенно свидетельствуют надписи на надгробиях его родственников, родившихся в Варенне, устные утверждения потомков Кампиони – Н.Я. Колли и Н.А. Добрыниной, а также хранящийся в семье Н.Я. Колли альбом Кампиони XIX века. В этом альбоме один из рисунков тушью на кальке с подцветкой акварелью (по устному преданию приписывается Н. Бенуа, рисунок подписан «NB») назван: «Очерк Варены с Веччя взятый», и на нём условным знаком отмечена «большая крыша вашего дома». Однако нашлось и прямое подтверждение, что Сантино Кампиони родился в Варенне. В 1980 – 1990-е гг. в Италии были изданы записи о рождении, бракосочетании и смерти жителей Варенны – своеобразные итальянские «метрические книги» прихода церкви Сан Джорджо в Варенне (parrocchia della chiesa di San Giorgio) в 9 томах. Из седьмого тома,

приезда семьи Кампиони в Россию. Принято считать, что не ранее 1783 г., так как, судя по надгробной надписи, в этом году именно в Варенне у Пьетро и Венеранды родился ещё один сын – Амброджо. Предположительно, первые несколько лет семья прожила в Петербурге, а затем переехала в Москву[418].

Необходимо отметить, что Кампиони приехали довольно большой семьёй (Илл. 89). В Петербурге в конце XVIII века служил архитектор Анджело Антонио Кампиони[419]. Он был помощником архитектора при постройке зданий на Биржевой площади в Петербурге. В 1837 – начале 1840-х гг. под руководством Анджело был выстроен ансамбль Горы-Горецкой земледельческой школы (впоследствии академии) в нынешней Белоруссии[420].

Из Санкт-Петербургских Ведомостей можно узнать, что у Анджело был ещё брат Альберт, «мастер скульпторнаго цеха», умерший в мае 1812 г., о чём и сообщил Анджело[421]. Таким образом, в Петербурге у московских Кампиони были родственники.

охватывающего период с 1700 по 1799 год, можно узнать, что Сантино Валентино Израэлло Кампиони родился 13 февраля 1774 г. в 23 часа, крещён 14 февраля (Varena seu Insula Nova: Miscellanea varennese. Tomo 7. Mandello del Lario, Panizza, 1991. P. 148 – 149). Сведения из этой книги существенно дополняют родословие Кампиони, дают более точные даты рождения, полные (двух-трёх- составные) имена. Примечательно, что именно 14 февраля указано как дата рождения в некрологе и затем, в остальных источниках и публикациях о С.П. Кампиони, хотя, как сказано выше, это был день его крещения, а родился он накануне.

[418] Художники народов СССР: Биобиблиографический словарь / Отв. ред. Т.Н. Горина. – СПб., 1995. Т. 4, кн. 2. С. 145 – 146.

[419] В словарях (Художники народов СССР: Биобиблиографический словарь / Отв. ред. Т.Н. Горина. – СПб., 1995. Т. 4, кн. 2. С. 145; Московская энциклопедия / Гл. ред. С.О. Шмидт. Т. 1 Лица Москвы. Кн. 2… С. 99) ошибочно указано, что Анджело, Альберт и Амброджо – братья Пьетро. Из надгробной надписи на Введенском кладбище в Москве следует, что Пьетро Антонио Кампиони родился в 1739 г. Анджело, похороненный в Петербурге на Смоленском Евангелическом кладбище, родился в 1790 г., и не может быть его братом. Альберт, как известно из объявления в Санкт-Петербургских Ведомостях (см. ниже) – брат Анджело. Из надгробной надписи Амброджо, похороненного также на Введенском кладбище, можно узнать, что он – сын Пьетро, то есть брат Сантина. Родственные связи братьев Анджело и Альберта из Петербурга с московскими Кампиони пока не установлены, хотя возможны.

[420] Сергачёв С. Архитектура первых сооружений Горы-Горецкой земледельческой школы // Архитектура и строительство. 2007. № 5. С. 19–21; Герасимович А.А., Лившиц В.М. Летопись Белорусской государственной сельскохозяйственной академии (1840–2015 гг.) / 6-е изд., перераб. и доп. Горки: БГСХА, 2015. С. 11 – 13.

[421] Санкт-Петербургские ведомости, 1812. № 85. С. 1219.

Но и в Москве они были не одни. В Московских ведомостях встречаются мраморные мастерские Пьетро и Николая Кампиони. Выяснилось, что Николай – тоже брат Сантино[422], жил своей семьёй в другом месте – в Яузской части в приходе церкви Введения, что в Барашах. В 1796 г. в его мастерской помимо мраморных изделий продавался «разного сорта шоколад и Луккское масло»[423]. А.П. Мюллер на основании торговых объявлений справедливо отмечает, что многие иностранные мастера, торговавшие в России своими произведениями, продавали заодно ещё много разных вещей, не имевших отношения к искусству[424].

У самого Сантина Петровича была большая семья (Илл. 90, 91). Около 1818 г. он женился на Марии Антоновне Роспини, т.к. в следующем году у них родился первенец Пьетро, проживший не больше года. Сыновья Александр и Николай продолжили дело отца, а Пётр стал архитектором[425].

По некоторым сведениям, Сантино учился мраморному делу в Петербурге у Боло[426]. За неимением других данных, датой основания мастерской Сантина Петровича можно считать 1786 г., т.к. он указан в графе: [когда заведения] *устроены*, в «Росписи произведениям отечественной промышленности, выставленным…» в Москве в 1831 г.[427]. Неточность некролога, указывавшего на то, что Сантино «на 15-ти летнем возрасте, по смерти отца *(его отец умер в 1807 г., когда Сантину было 33 года – С.Ц.)*, … стал хозяином заведения, в котором производились мраморные и бронзовые

---

[422] «…по брате моем родном Сантине Петрове сыне Кампиони порукою подписался иностранец италианской нации Николай Петров сын Кампиони». ЦГА Москвы, ф. 105, оп. 9, д. 2410. Л. 2.

[423] Московские ведомости, 1798. № 6. С. 114.

[424] Мюллер А.П. Быт иностранных художников в России. – Л.: ACADEMIA, 1927. С. 82. Правда, замечание автора о том, что Кампиони помимо мраморных бюстов «продавал … канареек и попугаев» скорее всего, неверно, т.к. по указанной ссылке в Московских Ведомостях ничего подобного не встречается.

[425] Царёва С.М. Итальянец Сантино Кампиони и го скульптурная мастерская в Москве // Архитектурное наследство. Вып. 56. М., 2012. С. 172.

[426] Московский городской листок. М., 1847, № 26. (3.2.1847). С. 1.

[427] Роспись произведениям отечественной промышленности, выставленным в залах Кремлёвского дворца. – М., 1831. С. 4.

работы»[428], может свидетельствовать о том, что он рано начал участвовать в работе мастерской.

Есть сведения, что уже в 1789 г. в Москве мраморщик Пьетро Кампиони нанял жильё с хозяйственными постройками на 5 лет в Китай-городе близ Ильинских ворот[429]. Торговые объявления в газете «Московские ведомости», где фамилия Кампиони появляется с 1790 г., уточняют адрес: между Ильинскими и Варварскими воротами на Новой площади, в доме покойного купца Щербинина (Щербина)[430]. Из этих объявлений можно узнать, чем торговала мастерская[431]. В основном, это украшенные бронзой мраморные камины, вазы, столешницы, статуи из мрамора и алебастра, а с середины 1820-х гг. – из бронзы.

В декабре 1793 – январе 1794 г. Кампиони переехали на Рождественку, в дом Госпожи Масловой, о чём не замедлило появиться объявление: «У него Кампиони продаются разные мраморные вещи для убору домов, как-то:

---

[428] Некролог (Московский городской листок… С. 1) содержит неточности, которые заметил ещё Грабарь (Грабарь И.Э. Останкинский дворец // Старые годы, 1810. № 5-6. С. 37). Ошибочно указано, что родился Сантин Петрович в Варезе, а не в Варенне, и что в 15 лет лишился отца. Впоследствии эти неточности попали в Русский Биографический словарь (что также отметил Грабарь), а место рождения Варезе оказалось во всех последующих словарях и изданиях, где упоминается С. Кампиони. Постепенно эти сведения обогатились новыми фантазиями. Примером является статья Кузнецовой (Кузнецова Е.Г. Зодчие и скульпторы усадьбы Кузьминки // Три века усадьбы Кузьминки / В 2-х т. М., 2006. Т. 2. С. 206 – 209). Не говоря о приписывании этой мастерской исполнения *росписей* Голицынской больницы и Большого театра, *чугунной сени* для монумента Марии Фёдоровны в Кузьминках, встречаются такие ошибки, по которым можно заключить, что автор не видела того, о чём пишет. Например, памятные колонны в честь приезда императоров в Архангельском увенчаны не двуглавыми, как пишет Кузнецова, а одноглавыми орлами; в Останкине Кампиони выполнил не «настенный барельеф», а барельефы в нижней части колонн.

[429] Творцы техники и градостроители Москвы (до начала XX века). М.: Янус-К; Московские учебники и картлитография, 2002. С. 130.

[430] Московские ведомости, 1790. №21. С. 315; №49. С. 691. Московские ведомости, 1792. №31. С. 600.

[431] Об ассортименте мастерской Кампиони на основании объявлений в Московских Ведомостях есть сведения в рукописи Б.Б. Михайлова. (Михайлов Б.Б. Художественный рынок и жизнь столиц в конце XVIII века (По материалам Санкт-Петербургских и Московских ведомостей). // Торговые объявления в «Санкт-Петербургских ведомостях» и «Московских ведомостях» как источник изучения художественного рынка и жизни столиц в конце XVIII века. // НА ММУО. Ф. 2. Инв. № 1062. Л. 19, 68 – 69). При подготовке данной работы использованы ссылки на Московские ведомости, указанные Б.Б. Михайловым, и проверенные автором.

камины, статуи, столы, вазы, тумбы, гробницы и пр. Он же работает и по заказу из настоящего и из фальшивого мрамора».[432]

В 1793 и 1796 – 97 гг. Сантино Кампиони работал в Останкине. Из лепного декора им были выполнены барельефы, изображающие вакханок, в нижней части колонн в проходной галерее к итальянскому павильону[433] (Илл. 92, 93).

В 1800 г. Кампиони оказываются уже на Тверском подворье у Кузнецкого моста, о чём уведомляют в очередном объявлении[434].

Интересен документ 1805 г. из ЦГА Москвы – прошение Сантина Кампиони построить на территории арендуемого им с 1804 г. на 10 лет Тверского подворья жилой дом, конюшни и сарай. Как видно из приложенной копии договора аренды, ему досталась территория с ветхими строениями, которые он обязался выстроить заново. О мастерской же – ни одного упоминания. Самое интересное, что за него везде подписывается «за неумением российской грамоте и писать» его отец Пьетро, и даже брат Николай.[435]

К сожалению, очень мало удалось обнаружить сведений об учениках и подмастерьях, трудившихся у С. Кампиони. Судя по всему, в мастерской было немало крепостных. Известно, что Н.Б. Юсупов в 1807 – 1808 гг. отдал своего крепостного Егора Шебанина, восьми лет от роду, в обучение мраморщику Кампиони за 50 рублей в год. Однако, впоследствии Егор Шебанин известен как живописец, к мраморным работам он никогда не привлекался[436].

В 1808 – 1816 гг. в мастерской Кампиони обучался будущий скульптор, тогда ещё крепостной, Борис Иванович Орловский. Считается, что именно там Орловский научился «мрамор рубить, что яблоко резать», а заодно выучил итальянский язык[437]. Рассказывая о нём, Н.А. Рамазанов мимоходом описывает

---

[432] Московские ведомости, 1794. Особое прибавление к № 1. С. 10.
[433] НА ММУО. Ф. 1. Инв. № 14, лл.: 127 об., 168 об.
[434] Московские ведомости, 1800. № 34. С. 854.
[435] ЦГА Москвы, Ф. 105, оп. 9, д. 2649. Л. 1 об. – 2.
[436] Сивков К.В. Крепостные художники в селе Архангельском // Исторические записки. Т.6. М., 1940. С. 204.
[437] Шурыгин Я.И. Борис Иванович Орловский. 1792 – 1837. – Л.-М., 1962. С. 7.

добрый нрав и московскую щедрость владельца мастерской в контрасте с упорным трудолюбием ученика. «В праздничные и воскресные дни, когда все мастерские Кампиони пустели, Орловский один постоянно занимался работою и, несмотря на все убеждения своего хозяина пойти прогуляться, освежиться, почайничать, упорно предавался труду»[438]. Необходимо заметить и словосочетание «все мастерские» – видимо, у Кампиони их было несколько[439].

В связи с приближением к Москве армии Наполеона в августе 1812 года Сантино Кампиони с семьёй выехал в Казань[440]. Известно, что служащие ведомства Воспитательного Дома (в том числе архитекторы Д.И. Жилярди и А.Г. Григорьев) со своими семействами также в августе 1812 года направились в Казань[441]. Возможно, Кампиони выехали вместе с ними. Переждав неприятельское нашествие и пожар в безопасном месте, в январе 1813 года Сантин Петрович прибыл в Москву на 1,5 месяца[442], видимо, чтобы посмотреть, как обстоят дела, а затем вернулся с семьёй насовсем.

В 1813 г. Кампиони не могли заплатить государственных податей, т.к. «претерпели совершенное разорение»[443]. В «Ведомости, учинённой в Московской ремесленной управе о иностранных ремесленниках, … с коих следует взыскать государственных податей» в Мясницкой части на Тверском подворье в «гранильном цехе» числятся два Кампиони – Сантино и Николай[444]. В Яузской части этой фамилии нет. Видимо, дом Николая Кампиони в приходе церкви Введения в Барашах сгорел, и он перебрался к своему брату, в уцелевший от пожара дом с мастерской на Тверском подворье. До нашествия

---

[438] Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств… С. 162.

[439] Известно, что у него был дом не только на Кузнецком мосту, но и на Сретенке (ныне ул. Большая Лубянка, 22) (Альманах на 1826 год… С. 76: часовщик Губерт «живёт на Сретенке в доме Кампиони»). Возможно, там тоже располагалась его мастерская.

[440] Сантино Кампиони просит выдать ему билет для проезда и проживания: «Минувшаго 1812 Года в Августе мце выезжал я с означенным моим семейством в город Казань…» ЦГА Москвы. Ф. 105. Оп. 7. Д. 7589. Л.1. Выражаю благодарность Г.Н. Холманских за указание этого документа.

[441] Архитектор А.Г. Григорьев / Под общ. ред. В.И. Балдина. Очерк жизни и творчества А.Г. Григорьева Е.А. Белецкой. М.: Стройизда, 1976. С. 10.

[442] ЦГА Москвы. Ф. 105. Оп. 7. Д. 7589. Л. 2.

[443] ЦГА Москвы, ф.46, оп. 8, ед.хр. 697. ЛЛ. 12 – 14.

[444] ЦГА Москвы, ф.46, оп. 8, ед.хр. 697. Л. 14.

неприятеля эта мастерская, судя по всему, процветала, так как с Сантина следовало взыскать подать в размере 250 рублей, а с Николая – только 50.

В 1814 г. для фасада дома В.Г. Орлова на Б. Никитской ул., д. 5 (Илл. 94), у «мраморщика Кампионе» были куплены три барельефа (Илл. 95) за 200 р. и камин за 600 р.[445].

Левый и правый барельефы на фасаде дома В.Г. Орлова («Прощание с воином» и «Возвращение Одиссея») повторяются в сохранившемся зале Дома московских Генерал-губернаторов на Тверской улице (в то время он назывался Тверской казённый дом, ныне – Мэрия г. Москвы; Тверская, 13). После 1812 года дом был наскоро отремонтирован, и уже в январе 1815 г. в нём, по свидетельству современников, генерал-губернатором Тормасовым был устроен роскошный бал[446]. Однако отделка продолжалась и в последующие годы. В журналах Экспедиции Кремлёвского строения удалось обнаружить договоры «разного звания людей», которые «объявили желание исправить … нижеозначенные работы» в большом зале Тверского казённого дома в 1817 году. Среди них был «иностранец Сантин Кампиони», обязавшийся «вылепить из глины и отлить из алебастра на двери (имеется в виду – над дверьми – С.Ц.) четыре баральева фигурныя по рисункам и поставить оныя на места с должным укреплением и расчисткою» за 500 р.[447]

Учитывая, что барельефы до сих пор украшают белый зал нынешней мэрии, а аналогичные – дом В.Г. Орлова на Большой Никитской улице, можно утверждать, что они были исполнены в мастерской С. Кампиони. Кроме того, помимо этих двух зданий подобные барельефы повторяются ещё в четырёх сохранившихся московских постройках и одной несохранившейся. Рельефы этих зданий объединяются в цикл, связанный с Троянской войной (см. ***Троянская война***) (См. Илл. 53). Левая и правая сцены на фасаде дома В.Г.

---

[445] ГИМ ОПИ. Ф. 4, оп. 1, ед. хр. 107. Л. 64; Прохорова Н.В. Историческая справка по дому В.Г. Орлова – памятнику архитектуры XVIII в. Москва, Б. Никитская, 5/7. 1980 г. // Архив Института «Спецпроектреставрация». Ш. 358. Арх. № 1512. Т. 2. Л. 25.

[446] Грибоедовская Москва в письмах М.А. Волковой к В.И. Ланской. 1812 – 1818 / Пер. с фр. М. Свистуновой, предисл., коммент., указ. Имён Е.Н. Савиновой; Гос. Публ. Ист. б-ка России. М.: 2013. С. 262.

[447] РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 46935. Л.321 об.

Орлова («Прощание с воином» и «Возвращение Одиссея») помимо зала Дома московских Генерал-губернаторов на Тверской, д. 13 (ныне – Мэрия г. Москвы, 1813 – 1814, арх. неизвестен) повторяются в доме И.Р. Баташёва на Яузской ул., 11 (ныне – Яузская больница, после 1812 и до 1817, арх. неизвестен, возм. Жилярди). Композиция «Возвращение Одиссея» повторяется на фасаде дома Хрущёвых на Пречистенке, д. 12 (1814 г., арх. Д.И. Жилярди(?), А.Г. Григорьев(?)), и дополнена двумя другими: «Разоблачение Одиссея» и «Одиссей узнаёт Ахиллеса среди дочерей Ликомеда». Последние два рельефа дома Хрущёвых повторяются в зале у Парадной лестницы Опекунского Совета на Солянке, 12-14, стр. 3[448] (1823 – 1826, арх. Д.И. Жилярди). Центральная композиция дома Хрущёвых «Одиссей узнаёт Ахиллеса» повторялась на парадной лестнице несохранившегося дома Толмачёвой на Тверской ул., 22 (после 1812 г., арх. неизвестен). Все четыре сцены присутствуют в Английском клубе на Тверской ул., д. 21 (ныне – Музей современной истории России, 1814 – 1817, арх. Д.И. Жилярди (?)) (Илл. 96). Фигуры центрального барельефа дома В.Г. Орлова на Б. Никитской встречаются в рельефе в центре фасада городской усадьбы А.Н. Долгорукова на Малой Никитской улице, вл. 12 (после 1812, арх. неизвестен) (см. Илл. 28, 29).

Все эти городские усадьбы и общественные здания заново отстроены после пожара 1812 г., восстановлением многих из них предположительно руководил архитектор Д.И. Жилярди. Учитывая, что рельефы повторные, отлиты из одной формы, можно предположить, что все они могли быть изготовлены в мастерской С.П. Кампиони приблизительно в 1813 – 1817 гг. и позднее.

---

[448] Об участии Сантина Петровича в отделке Опекунского Совета на Солянке упомянули Е.А. Белецкая и З.К. Покровская (Белецкая Е.А., Покровская З.К. Д.И. Жилярди. М.: Стройиздат,1980. С. 65). И.Е. Бондаренко приписал ему вместе с Витали рельеф за колоннами: «большой барельеф работы Витали и Кампиони» (Бондаренко И.Е. Архитектура Москвы XVIII и начала XIX вв. // Москва и её окрестности. Архитектура, история. М.: АСТ: Астрель, 2007. (серия: Москва в её прошлом и настоящем. Переизд. 1911 г.) С. 169). Однако логичнее предположить, что Кампиони принадлежат две рельефные композиции в интерьере «Разоблачение Одиссея» и «Возвращение Одиссея».

По свидетельству Н.А. Рамазанова, в 1841 г. Кампиони купил у возвратившегося в Петербург скульптора И.П. Витали «дом и мастерскую, со всеми принадлежностями, бывшие на Чистых прудах»[449]. Дом этот существует и по сей день по адресу: Чистопрудный бульвар, д. 11. В исторической справке к этому зданию нет никаких сведений о владельцах в период с 1841 по 1848 г.[450]. Но если верить Рамазанову, то можно предположить, что в эти годы там действительно жил Сантин Петрович Кампиони со своей семьёй, и там же располагалась мастерская. Сантин Петрович умер в 1847 г., и вполне вероятно, что его вдова в скором времени продала это владение.

В некрологе Сантина Петровича мастерской Кампиони приписывается также отделка искусственным мрамором церквей Голицынской и Шереметевской больниц, дома Благородного собрания, домов графа А.К. Разумовского на Гороховом Поле, графини Орловой-Чесменской[451] и др. Однако, помимо приписываемых современниками, существует ещё ряд домов, отделка искусственным мрамором и рельефные композиции которых косвенно считаются произведением этой мастерской. В этом ряду выделяется дом Золотарёвых в Калуге, сохранивший подлинную отделку XIX века (Илл. 97) лучше многих московских зданий. Впервые об этом доме и о том, что его отделка принадлежит Кампиони, написал Н. Гильтебрант в «Калужских губернских ведомостях»[452]. А. Ростиславов также отметил, что для отделки дома Золотарёвых «вызывался из Москвы Кампиони»[453]. Наконец, С.В. Безсонов пишет: «Нам точно известно, что внутренней отделкой дома руководил С.П. Кампиони»[454]. При этом никаких ссылок на источники не

---

[449] Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств… С. 17.

[450] Историко-архитектурное и историко-культурное обследование вновь выявленного памятника истории и архитектуры по адресу: Чистопрудный б-р, д. 11, стр. 4. Квартал № 296, ТУ «Басманное», ЦАО. М., 1994. // ОАФ ДКН г. Москвы. Шифр 2185/94 С. 28 – 29.

[451] Московский городской листок… С. 1; Художники народов СССР… С. 145 – 146.

[452] Гильтебрандт Н. Описание Золотарёвского дома в Калуге. // Калужские губернские ведомости. 1871. № 7. 13 февраля.

[453] Ростиславов А. Золотарёвский памятник. // Старые годы. – СПб., 1915. № 11.

[454] Безсонов С.В. Дом исторического музея, бывш. Кологривовой в гор. Калуге. Калуга, 1928. С. 22.

приводится. Возможно, автор опирался на документы, которые ныне не найдены, или утрачены, но вслед за этими публикациями все последующие исследователи повторяют, что отделкой этого дома занимался С.П. Кампиони, специально приезжавший в Калугу.

М.В. Фехнер первая обратила внимание на аналогичную отделку калужского дома и московского, на Мясницкой ул., вл. 42; назвала повторяющиеся рельефные композиции в интерьерах этих домов, а также на фасаде московского дома по Бауманской ул., д. 38[455]. Е.В. Николаев добавил повторяющиеся рельефы в мраморном зале главного дома А.Н. Дурасова в усадьбе Люблино, в московском доме Муравьёвых-Апостолов на Старой Басманной ул., вл. 23 и в несохранившихся домах А.Н. Голицына на Б.Лубянке и Ротт на Девичьем Поле.[456] В ходе исследования обнаружилось также, что рельефные сцены в зале дома Муравьёвых-Апостолов на Старой Басманной улице повторяются ещё и на фасаде дома Гурьевых в Лялином переулке, д.3.

Эти композиции совпадают почти полностью, меняется только глубина рельефа. Очень похоже, что они были отлиты из форм в одной мастерской, и за отсутствием других сведений можно предположить, что мастерская эта принадлежала Сантину Петровичу Кампиони.

Исследователи[457] давно пытаются дать характеристику этой скульптурной мастерской. Все отмечают, что Кампиони был в первую очередь мраморщиком. Но в «Московских Ведомостях» и в архивах встречаются упоминания об изготовлении в мастерской и продаже бронзовых изделий (см. выше). Проясняет это скульптор Н.А. Рамазанов, ответивший в четырёх статьях «Художественной газеты» на часто задаваемые уже в то время вопросы: «каким образом с оконченных глиняных работ снимают формы и добывают из них

---

[455] Фехнер М.В. Калуга. М., 1971. С. 126, 132.
[456] Николаев Е.В. Классическая Москва. М.: Стройиздат, 1975. С. 106.
[457] Грабарь И. Останкинский дворец… С. 37; Краснов П. Об авторе и исполнителе надгробия А.С. Грибоедову // Искусство. М., 1961. №8 С.68 – 69; Фехнер М.В. Указ. соч. С. 126; Николаев Е.В. Классическая Москва… С. 107; авторы статей в словарях: Художники народов СССР… С. 145 – 146.; Творцы техники… С. 130; Московская энциклопедия. Т. 1 Лица Москвы… С. 99 – 100; Кузнецова Е.Г. Указ. соч. С. 206 – 209.

алебастровые и бронзовые отливки? – и как рубят из мрамора?»[458].С учётом связи между указанными видами работ можно утверждать, что в мастерской Кампиони наряду с мраморными выполнялись и бронзовые скульптуры и предметы, а также производились и тиражировались алебастровые (гипсовые) отливки.

Однако М.В. Фехнер предполагает, что в этой мастерской работали не только мраморщики, лепщики и бронзовщики, но также и живописцы, паркетчики, резчики по дереву[459]. Нельзя не согласиться с мнением Е.В. Николаева о том, что невозможно стольких мастеров в таких разных областях деятельности объединить в одну мастерскую[460]. Всё же, И.К. Ефремова, затронувшая эту тему в своей диссертации, утверждает со ссылкой на Е. Гладкову[461], что резчики по дереву «помимо резных работ могли выполнять и лепные. Они же, как правило, изготовляли модели для отливки фигур из алебастра и расчищали отлитые фигуры»[462]. Однако, из диссертации Ефремовой следует, что работали эти мастера в разных отделочных мастерских, имевших более узкую специализацию. Наиболее известные из этих мастерских сотрудничали с архитектором М.Ф. Казаковым, поэтому в архивных документах и встречаются рядом живописцы, мраморщики, обойщики, паркетчики, лепщики и резчики по дереву[463]. Скорее всего, М.В. Фехнер ошиблась, приписав их мастерской Кампиони.

Я.И. Шурыгин, исследуя творчество Б.И. Орловского, учившегося первоначально в мастерской Кампиони, даёт нелестную характеристику последнему: «Это был ремесленник, хорошо знавший технику обработки

---

[458] Художественная газета. М., 1841. № 6 – О производстве скульптурных работ из глины, № 8 – Каким образом делается форма с глиняной модели и добываются алебастровые слепки, № 15 – Об отливке из бронзы, № 21 – О рубке из мрамора.
[459] Фехнер М.В. Калуга… С. 126.
[460] Николаев Е.В. Классическая Москва… С. 107.
[461] Гладкова Е. Работы русских резчиков XVIII в. в пригородных дворцах // Архитектурное наследство. Вып. 4. Л., 1943. С. 171.
[462] Ефремова И.К. Мебель московских мастерских эпохи классицизма. Основные особенности. / Дисс. на соискание уч. ст. канд. искусствоведения. М., 1998. С. 46.
[463] Там же. С. 38.

камня. Под его руководством ученики высекали из мрамора детали каминов, надгробные памятники в виде скорбящих женских фигур и гениев, урны, кресты и т.п. Всё это были посредственные работы «на продажу». Обучение ставило узко ремесленнические цели»[464]. Подобную же характеристику даёт П. Краснов[465], опираясь на одно из объявлений в «Московских Ведомостях». Даже Рамазанов в одном месте называет Сантина Петровича всего лишь «известным торговцем мраморами в Москве»[466].

Такая характеристика, однако, может просто отражать тот факт, что мастерская только приводила в исполнение замыслы других скульпторов. Отчасти это подтверждается словами Л.Б. Александровой: «В Петербургской академии художеств «мраморному делу» не обучали, … скульпторы предпочитали отдавать модели будущих произведений мраморщикам»[467]. Скорее всего, таким мраморщиком и был Сантино Кампиони. Действительно, некоторые исследователи полагают, что он «скульптурные произведения переводил в материал по готовым моделям»[468]. М.В. Фехнер считает, что Кампиони **приглашал** *(выделено мной. – С.Ц.)* известных скульпторов, создававших модели фигурных рельефов и орнаментальных композиций, слепки с которых использовались в различных вариациях в отделке фасадов и интерьеров зданий[469]. Если считать повторяющиеся рельефы продукцией одной мастерской, то число владельцев особняков и городских усадеб, заказавших отделку мастерской Кампиони, заметно увеличится.

Кто же был автором-скульптором? Точно ответить на этот вопрос пока не удалось. Это могли быть известные московские мастера Г.Т. Замараев и И.П. Витали, тем более, что они работали неоднократно вместе с С.П. Кампиони (при восстановлении Московского университета после пожара 1812 г., в

---

[464] Шурыгин Я.И. Указ. соч. С.7.
[465] Краснов П.С. Указ. соч. С. 68 – 69.
[466] Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств… С. 162.
[467] Александрова Л.Б. Василий Иванович Демут-Малиновский. – Л.: Художник РСФСР, 1980. С. 8.
[468] Ермонская В.В., Нетунахина Г.Д., Попова Т.Ф. Указ. соч. С. 148, прим. 142.
[469] Фехнер М.В. Указ. соч. С.126

домовой церкви Московского Университета, в доме С.С. Гагарина на Поварской, в здании Опекунского Совета на Солянке). Но это всего лишь предположение. Есть также упоминание, что оставшийся в Москве после помощи в установке памятника Минину и Пожарскому выпускник Академии художеств Иван Тимофеевич Тимофеев работал какое-то время у Кампиони[470]. Современники отзываются о нём, как о талантливом мастере, не сумевшем раскрыть свои способности из-за работы в мастерских[471]. Возможно, он и был автором многочисленных рельефных композиций. Но это предположение также нуждается в дополнительных доказательствах.

Справедливо отметил Ю.И. Шамурин: «В 20-х годах в Москве работает целый ряд художников, удовлетворявших усиленному спросу на скульптурные фигуры и барельефы для построек и надгробий. Кампиони, Тимофеев, позднее – Витали, в общем, довольно культурные и умелые мастера – не ограничиваясь произведениями собственного творчества, часто заимствуют работы Мартоса, итальянца Кановы и других лауреатов классической скульптуры, видоизменяют и приспособляют, сильно затрудняя этим изучение их художественной индивидуальности»[472]. Несмотря на эти затруднения, по типовым отливкам (полностью повторяющимся рельефам на разных зданиях) всё-таки можно определить принадлежность какой-либо мастерской.

Сантин Петрович Кампиони оказал значительное влияние на украшение московских построек. Прежде всего, он был великолепным специалистом, и с тонким вкусом, доставшимся ему в наследство с итальянской родины, отделывал цветным, составным, натуральным и «фальшивым» мрамором многие московские здания и подмосковные усадьбы.

В обработке мрамора, особенно колонн и пилястр, т.е. в архитектурных деталях он и мыслил архитектурно. Алебастровые фигурные барельефы,

---

[470] Отечественные записки. – М., 1820. Т. I, май. С. 237.

[471] Там же.; Рамазанов приводит сведения, что Тимофеев работал у Пено, потом у Витали и многому научил последнего. (Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств… С. 11 – 12).

[472] Шамурин Ю. Московские кладбища // Москва в её прошлом и настоящем. Вып. VIII. б/м, б/г. С. 121.

изготовленные во множестве в мастерской Кампиони по моделям разных скульпторов, прекрасно вписывались в архитектурное пространство интерьеров и фасадов. Мраморные, алебастровые и бронзовые статуи на мраморных пьедесталах и столах, и предметы декоративно-прикладного искусства дополняли интерьеры и придавали законченный облик и особенное сочетание уюта и торжественности московским домам, которые Е.В. Николаев называл «маленькими дворцами».

Сальваторе (Сальватор Карлович) Пенна (? – 1827)

Обычно редко удаётся найти какие-либо сведения об итальянском периоде жизни мастеров среднего уровня, которые всю свою творческую деятельность отдали России, но не достигли высот признания. Здесь их имена забылись, а на родине они не успели раскрыть свой талант, поэтому тоже оказались забыты. Однако бывают исключения: в данном случае с помощью итальянских коллег[473] обнаружилось, что Сальватор Пенна[474] обучался в Академии Сан Лука в Риме, где в 1795 году обучался в третьем классе, и получил третью премию по скульптуре в конкурсе Клементино. Задание для третьего класса было таково: скопировать в рельефе статую цыганки, находящуюся в галерее Его Превосходительства синьора принца Боргезе[475].

---

[473] Выражаю искреннюю и глубокую благодарность Алессандре Пфистер (Alessandra Pfister) за помощь и указанные сведения.

[474] В упоминаниях современников (Н.А. Рамазанов) и документах того времени его фамилия пишется «Пено». Это особенность русского восприятия иностранных фамилий (и слов вообще). Ср.: архитектор Винченцо Бренна в документах конца XVIII в. назван «Брено», «Бренно». Некоторые исследователи, возможно, не знают об этой особенности, и указывают его фамилию как «Пенно» и не склоняют её (статьи Л.Ю. Савинской и В.А. Евдокимовой в издании «Учёная прихоть». Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова. М.: Художник и книга, 2001. Ч. 1. С. 49, 55, 214, 220; Рапопорт В.Л. Парк в Архангельском: альбом-путеводитель / 2-е изд., перераб., испр. и доп. М.: ГМУ «Архангельское», 2015. С. 42, 44, 51). Кроме того, в литературе утвердилось ничем не обоснованное (без ссылок на источники) написание имени этого мастера «Сильвестр» (Евдокимова. Указ. Соч., Раппопорт. Указ. Соч.). Между тем, во всех, встречавшихся мне архивных документах Пенна назван Сальватор, в одном случае Сильватор, и подписывался везде Salvatore Penna.

[475] Cipriani Angela, Valeriani Enrico (a cura di). I Disegni di figura nell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca. Casa Editrice Quasar. Roma, 1991. Tomo III. P. 175.

Итальянский современник пишет об этом мраморщике, что он – римлянин, известен своей выдуманной манерой исполнения в большой пластике, работал всегда в Москве, где и живёт[476].

Как и остальные иностранные мастера, Сальваторе Пенна прибыл сначала в Петербург, а оттуда отправился в Москву. Дата его приезда неизвестна, но уже в царствование Павла I в Петербурге им были изготовлены гипсовые, тонированные под бронзу, бюсты великих князей и государей российских[477]. Впрочем, эту работу могли ему заказать в Италии, т.к. по сведениям М.В. Дьяконова, скульптор находился «с 1803 г. в России, по Ведомству Мастерской Оружейной Палаты»[478]. С другой стороны, 1803 год мог быть временем его приезда в Москву.

Единственной подписной работой Пенны является поступивший в Павловск в 1810 году бюст Императрицы Марии Фёдоровны, вдовы Павла I – вольная копия с бюста Л.-М. Гишара 1806 года[479]. Между тем, в 1810-х гг. Сальваторе Пенна жил в Москве и имел мастерскую не хуже Кампиони, с магазином и сараями, в Тверской части 5 квартала в доме купца Лариона Соколова. Пенна был мастером широкого профиля, поставлявшим в дома московской знати мраморные и алебастровые статуи и бюсты, работал с натуральным камнем, искусственным мрамором и бронзой, обжигал глину, производил лепную работу.

Мастерская сгорела в 1812 году, «многие вещи похищены, находящиеся ж на дворе надгробные мраморные и дикого камня монументы, фигуры и протчее от пожару разрушились до основания…»[480]. По описи «разбитым и от

---

[476] Ciampi Sebastiano. Bibliografia critica delle antiche reciproche corrispondenze politiche, ecclesiastiche, scientifiche, letterarie, artistiche dell`Italia colla Russia, colla Polonia ed altre parti settentrionali il tutto raccolto ed illustrato con brevi cenni biografici delli autori meno conosciuti da Sebastiano Ciampi. Tomo II. Firenze, 1839. P. 277.

[477] Баженова О.К. О двух скульптурных портретах императрицы Марии Фёдоровны (1759 – 1828) в собрании ГМЗ «Павловск» // Сохранение культурного наследия. Исследования и реставрация. Материалы Международной научно-практической конференции 26 – 28 ноября 2014 года / Науч. ред. и сост. Ю.Г. Бобров. СПб., 2016. С. 20.

[478] ГИМ ОПИ. Ф. 526 (фонд М.В. Дьяконова). Оп. 1. Ед. хр. 137. Л. 15.

[479] Баженова О.К. Указ. соч. С. 18 – 19. Благодарю И.О.Сычёва за указание этой публикации.

[480] ЦГА Москвы. Ф. 105. Оп. 7. Ед.хр. 6232. Л. 1.

пожара во время пребывания в Москве неприятельских войск разрушенным мраморным и протчим вещам…» в 1813 г. у Пенны имелись надгробия, пьедесталы, камины, столешницы, вазы, бюсты из разного сорта мрамора, белого и дикого камня. Упоминаются глиняные «львы, вазы и протчия» (1000 шт.), бронзовые золочёные статуи (600 шт.) и бронзированные лампы (160 шт.), «камню малагиту *(малахит. – С.Ц.)* до десяти пудов» и 500 форм для отливки фигур[481].

Из архивного дела о бежавшем дворовом человеке графа А.Г. Головкина Якове Тихонове, обучавшемся у Пенны, можно узнать некоторые подробности. Управляющий графа считал, что скульптор укрывает у себя Тихонова, но это оказалось не так. 19 июня 1813 г. Пенна свидетельствовал: «…жительство я имею во оной *(Тверской. – С.Ц.)* части в доме купца Саколова и нахожусь в службе по Скульптурному Мастерству в Кремлёвской Экспедиции, для чего и имею у себя работников и учеников. В том числе был у меня и означенной Тихонов с прошлаго 1812 Года … Тихонов со мною во время бытности неприятеля находился при мне. А потом по неимению у меня на пропитание рабочих хлеба, я их от себя, в том числе и Тихонова, отпустил…»[482].

Претерпев «совершенное разорение», Пенна вынужден был заново налаживать производство. Он вскоре перебрался на Петровку в дом генерала Рахманова, в то время как купец Ларион Соколов и через 10 лет после этого не смог поправить расстроенное состояние и выплатить казённую недоимку, за которую его жильцы обязаны были вносить деньги, а также сломать ветхие лавки с «безобразной фасадой» и выстроить на их месте новые[483].

В июле 1814 года Сальватор Карлович пожелал приобрести в Останкине статую Аполлона за 3000 р. и «гипсовых фигур формы». Статую было решено оставить в усадьбе, а формы предложить Пенне за назначенную им цену. Однако мастер «от покупки форм и фигур отказался и никакой цены им не

[481] Там же. Л. 5.
[482] ЦГА Москвы. Ф. 105. Оп. 4. Ед. хр. 460. Л. 13.
[483] ЦГА Москвы Ф.163. Оп.4. Д.173. Л. 477 об.-479. 1824 г.

объявил, потому что оные во время находимости в Останькове французских войск почти все перебиты, так что и описывать оные неможно, а следует оные чрез мастеров разобрать»[484]. Видимо, позднее, когда их «разобрали», какой-то мастер их всё-таки купил, так как повторные отливки останкинских рельефов встречаются на послепожарных зданиях в более сложных композициях.

В 1815 г. Пенна отделывал фасад торговых лавок[485], выходящий на Красную площадь напротив Спасских ворот. Мастер исполнял лепную работу на портале и лепные фигурные вставки во фронтонах «по приказанию и задачам» архитектора О.И. Бове[486]. По старым фотографиям можно разобрать, что в центральном фронтоне была аллегорическая композиция (две женские фигуры, держащие щит под короной, в окружении атрибутов торговли) (Илл. 98), а на боковых – летящие Славы с гирляндой в руках (Илл. 99). Сто́ит отметить, что лепной декор, в целом, действительно соответствовал эскизным рисункам Бове на сохранившихся проектах (опубликованы З.К. Покровской[487]).

Сальваторе Пенна принимал участие в отделке дома князя Н.С. Гагарина на Новинском бульваре. В расходных книгах Гагариных из РГАДА 1817 – 1818 года, к сожалению, почти нет указаний, какие именно работы производили те или иные мастера-декораторы. В черновых счетах с трудно читаемым почерком нашлась такая запись: «Пиену за две … (нрзб.) 250 р.»[488]. Неразборчиво написанное слово можно прочесть как «кореотипы», быть может, имелись в виду кариатиды. Правда, на фотографиях фасадов и интерьеров дома Н.С. Гагарина ни одной кариатиды не встретилось. Судя по цене, это должно быть что-то алебастровое (ср.: Кампиони за 3 барельефа для фасада дома В.Г. Орлова получил 200 р.). Но барельефов за колоннами дома «под Новинским» было три, тогда как Сальватору Пенне (фамилию которого как только ни коверкали) заплачено за две (фигуры?). Гипотетически, это могут быть две Славы с

---

[484] РГИА. Ф. 1088. Оп. 9. Д. 1950. Л. 6 об.
[485] Верхние торговые ряды, ныне ГУМ. В 1890 – 1893 гг. здание полностью разобрано и выстроено вновь на прежнем месте архитектором А.Н. Померанцевым.
[486] ЦГА Москвы. Ф.46. Оп. 8. Ед. хр. 950. ЛЛ. 1 – 2 об.
[487] Покровская З.К. Осип Бове. М.: Стройиздат, 1999. С. 108 – 109, 111, 112.
[488] РГАДА. Ф.1262. Оп. 1 доп. Ед. хр. 139. Л. 23 об. 1818 г.

венками (их действительно, на фасаде установлено две штуки). В пользу этого предположения свидетельствует тот факт, что чуть раньше, в 1815 году, Пенна выполнил две фигуры Слав (только с гирляндами, а не с венками) на боковых фронтонах Верхних торговых рядов на Красной площади (см. выше). Причём, за ту же цену: за каждый фронтон по 250 рублей[489].

Известно[490], что Пенна работал для князя Н.Б. Юсупова в 1820 – 1821 гг., при восстановлении после пожара большого дома в подмосковном Архангельском. Однако это была мраморная работа: статуи, столешницы и реставрация повреждённых статуй. Лепного декора и барельефов для Архангельского Пенна не производил.

К концу лета 1821 г. по рапорту архитектора О.И. Бове С. Пенна закончил скульптурную работу в Александровском Саду: три раковины с львиными головами в Гроте, два льва сверху на Гроте, сорок ваз на пандусе, и ко всему прочему «на Гроте поставлена львиная рожа в замок». Причитающиеся за всё 5015 рублей было приказано выплатить Пенне к 30 августа – дате открытия гуляния[491].

Постепенно Сальваторе Пенна оправился от неприятельского разорения. «Альманах для приезжающих в Москву на 1826 г.» помещает его в число ваятелей, вместе с Сантино Кампиони[492]. О нём упоминает Н.А. Рамазанов, рассказывая о скульпторе И.Т. Тимофееве, который, прежде чем попасть в мастерскую Витали, работал «у Пено»[493]. Мраморщик снимал помещения для мастерской, для жилья, и ещё сдавал внаём, о чём сохранилось свидетельство в «Московских ведомостях» от 18 июня 1824 г. В списке отъезжающих за

---

[489] ЦГА Москвы. Ф.46. Оп. 8. Ед. хр. 950. Л. 1.

[490] Савинская Л.Ю. «… Циркуль зодчего… С. 55; Евдокимова В.А. Кановиана в коллекции князей Юсуповых // Канова и его эпоха: Сборник научных статей / Отв. Ред. Е.Д. Федотова. М.: Памятники исторической мысли, 2005. С.27; Бережная Н.Л. Убранство дворца князя Н.Б. Юсупова //Архангельское: Материалы и исследования. 90 лет Государственному музею-усадьбе «Архангельское» / Под общ. Ред. Л.Н. Кирюшиной. М.: ГМУ «Архангельское», 2009. С.109.

[491] ГИМ ОПИ, Ф. 526 (фонд М.В. Дьяконова). Оп. 1. Ед. хр. 137. Л. 16; ЦГА Москвы ф.163 оп.4 д.105 л.533.

[492] Альманах на 1826 г. для приезжающих в Москву. М., 1825. С. 72.

[493] Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств… С. 11 – 12.

границу значится «Италиянской подданной Антонио Моро с женою Мариею; живет на Петровке в доме Гна Рохманова под № 96, Тверской Ч[асти] 2 кварт[ала], у нанимающего Сильватора Пена»[494].

В документе 1830 г. из ЦГА Москвы «Дело о продаже имения титулярного советника Сальватора Карлова Пенно для уплаты долгов»[495] сообщается, что Сальватор Пенна умер в Москве в 1827 году. Три его брата, живущие в Риме, узнав о его смерти, попросили их земляка Ф. Кампорези, находившегося в Москве, быть их поверенным и перевести им денежные средства С. Пенны, причитающиеся им в наследство. Кампорези этого сделать не сумел, т.к. российских законов и языка не знал, а за долги дом умершего был опечатан и продан с аукциона. Дальше начинаются махинации с деньгами должников скульптора С. Пенны, и выступающий от его имени Ф. Кампорези по оплошности и по незнанию чуть не угодил в тюрьму. К счастью, его зять во всём разобрался и помог следствию доказать невиновность Кампорези[496].

В декабре 1834 г. в «Московских ведомостях» появилось объявление, подписанное Василием Севрюгиным, о том, что «на Петровке, в доме Генерала Рахманова, против аптеки» открылся магазин, «в коем было заведение известного Скульптора Сальватори Пено, которое по смерти его я к прежнему заведению моему приобрел покупкою»[497]. Таким образом, мастерскую С. Пенны купил с аукциона В. Севрюгин. О себе он пишет, что он скульптор, и продолжает «так же, как было и у Пено, делать разные фигуры из белогжельской глины, обжигаемой в горне». И далее: «Все сии фигуры … прочностию своею превосходят белый камень»[498]. Таким образом, итальянец экспериментировал и с русскими материалами, когда итальянский мрамор достать было нельзя или, по крайней мере, затруднительно.

---

[494] Московские ведомости. М., 1824. № 49. С. 1760.
[495] ЦГА Москвы, ф. 16, оп. 7, ед. хр. 1135. Снова выражаю благодарность Е.В. Купцовой за указание этого документа.
[496] Там же. ЛЛ. 9 – 10, 23, 25 – 28 об.
[497] Московские ведомости, 1834. № 101. С. 4814.
[498] Там же.

Таким образом, можно подвести итог имеющимся сведениям об этом скульпторе. Сальватор Карлович Пенна родился в Риме, имел трёх братьев. Обучался в римской Академии Сан Лука, где в 1795 г. был учеником третьего класса. Вероятно, после окончания Академии, в конце 1790-х гг. прибыл в Петербург. Год переезда в Москву неизвестен. В отличие от других итальянцев, которые нигде не служили, он поступил на русскую государственную службу в Экспедицию Кремлёвского строения. В 1813 – 1815 гг. он подписывался как коллежский регистратор[499] (14, низший класс), а окончил жизнь титулярным советником – 9 класс по Табели о рангах в гражданской службе. Работал с архитектором О.И. Бове (скульптурное оформление Верхних торговых рядов на Красной площади и дома Н.С. Гагарина на Новинском бульваре), а также для князя Н.Б. Юсупова в Архангельском.

4.4 Лепщики

Василий Севрюгин (? – после 1834)

Как указывалось выше, именно он купил с аукциона мастерскую умершего С. Пенны и открыл там магазин, о чём в декабре 1834 г. оповестил публику через объявление в «Московских ведомостях», при этом назвав себя скульптором (тем не менее, все обнаруженные источники свидетельствуют о том, что он производил лепную работу, т.е. был лепщиком – см. ниже). Широта и разнообразие ассортимента продукции его мастерской заставляют предположить, что большая часть скульптур осталась от Пенны: «Разные в большом количестве фигуры, служащие для внутреннего и наружного украшения домов, также ворот, садов, палисадов, беседок, гротов, крылец, конюшенных и скотных дворов, и другие разного рода группы … оныя все здесь поименовать невозможно»[500]. Кроме того, в объявлении указано, что Севрюгин изготавливал люстры и жирандоли из папье-маше и брался

[499] В 1814 г.: «Колески Регистратор Салваторе Карловичи Сын Пенна» ЦГА Москвы. Ф.105. Оп. 7. Ед. хр. 6232. Л. 2. В 1815 г.: «Koleshi Registrator Salvatore Penna». ЦГА Москвы. Ф.46. Оп. 8. Ед. хр. 950. Л. 2 об.

[500] Московские ведомости. М., 1834. № 101. С. 4814.

«подделывать стены под мрамор»[501]. Однако никаких сведений в источниках об этом пока не обнаружено.

Первое известное упоминание о «цеховом Василии Севрюгине» относится к 1814 году, когда он вместе с другими мастерами принимал участие в торгах на производство «резной по камню и лепной работы» в Синодальной типографии[502]. Работу отдали некоему Ивану Орлёнкову, «выпросившему дешевле всех»[503].

По сведениям М.В. Дьяконова, в 1822 г. при строительстве пандуса в Александровском саду Севрюгин выиграл торги на изготовление «лепных по рисунку архитектора Бове над аркою того пандуса штук»[504], и, вероятно, изготовил их.

В августе – октябре 1834 г. Севрюгин работал в имении графа В.Г. Орлова Семёновское – Отрада[505]. По-видимому, о мастерах Севрюгина писал А.О. Жилярди управляющему: «При сей записке отправляю 5^{ть} человек лепщиков с моделями, для произведения лепной работы в Ротонде и Церкви»[506].

В том же 1834 г. цеховой Василий Севрюгин участвовал в украшении Триумфальной арки, возводившейся по проекту и под непосредственным наблюдением О.И. Бове. По контракту он обязался «зделать по рисункам № 1, 2 и 3 лепных розетов с установкою и укреплением в самых воротах» 57 шт. за 585 рублей[507].

---

[501] Московские ведомости. М., 1834. № 101. С. 4814.
[502] РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 60. Д.29544. Л. 22. Примечательно, что «резной по камню работы» было немного: резьба на двух колоннах, в наличниках, «в арке внутри ворот до пят трофеи, а сверх онаго падины (ниши – С.Ц) с розетами … и … резьба сверх капителей» (Там же. Л. 23об.). Всё остальное, в том числе герб (не указано, какой) со львом и единорогом, орёл во фронтоне, порезки, капители, и даже «излишне зделанная» сверх договора работа была лепной.
[503] Там же. Л. 22 – 23об.
[504]ГИМ ОПИ Ф.526 (М.В. Дьяконова). Оп. 1. Ед. хр. 137. Л. 8 об.
[505] РГАДА. Ф. 1273. Оп. 1. Ед. хр. 1100. ЛЛ. 92 об., 112.
[506] РГАДА. Ф. 1273. Оп. 1. Ед. хр. 2950. Л. 3.
[507] ЦГА Москвы. Ф. 16. Оп. 7. Д. 733. Л. 340 об.

Примечательно, что работы на Триумфальной арке у Тверской заставы и в имении графа Орлова Отраде выполнены в том же году, когда, судя по данному Севрюгиным объявлению, была куплена мастерская С. Пенны. Развернуть производство Василию Севрюгину, видимо, не удалось, т.к. больше о нём пока ничего не известно.

Лука Васильевич Жилкин (? – после 1805?)

Лепщик Лука Жилкин, как и его коллега Иван Емельянов (о нём см. ниже), был купцом, но не московским, а Московской губернии Воскресенского Посада (ныне г. Истра Московской области). Ввиду близости Ново-Иерусалимского монастыря, Жилкин мог работать для монастырских построек, однако документальных подтверждений этому пока найти не удалось. Вероятно, в своём Посаде он был успешным мастером, если брал заказы в Москве и Подмосковье. В частности, вместе с Иваном Емельяновым он выполнял лепную работу в Останкине в 1797 г.[508], правда, какая именно это была работа – неизвестно, т.к. более подробных записей в архиве Шереметевых пока не обнаружено.

Зато лепная работа этого мастера на фасаде Кремлёвского дворца в 1798 г. в архивных документах описана более детально. По рапорту от 13 марта Жилкин выполнил из алебастра два сандрика с кронштейнами и фронтонами, одиннадцать сандриков с кронштейнами без фронтона, восемь круглых ионических капителей, двенадцать «капителей половинчатых», «медалионов сто двадцать пять» и «боляс двутретных восемьдесят»[509]. Однако ниже архитектором Р.Р. Казаковым подписано: «По осмотре упоминаемой работы оказалось в болясах пустоты, кои нужно переправить», вследствие чего Жилкину при выдаче из «договорных денег» было удержано семьдесят пять рублей[510]. Этот лист последний в архивном деле, но, думается, что мастер исправил погрешности.

---

[508] НА ММУО Ф. 1. Инв. № 14, Л.168.
[509] РГАДА Ф.1239. Оп. 3 Ч.60. Д. 29412. Л. 3.
[510] Там же.

По данным М.В. Дьяконова, в 1803 – 1804 гг. Воскресенский купец Лука Жилкин исполнял лепную работу в Тверском казённом доме (позднее – дом Генерал-губернаторов на Тверской, 13, ныне московская мэрия). В частности, на фасаде Жилкин выполнил во фронтоне герб с арматурой, шесть коринфских капителей на пилястры, в портике между пилястрами «в круглых падинах пять античных головок с полотенцами», «во фронтоне и над середкою в суфиде между модалионами 42 розетки»; а в интерьерах капители на колонны и полуколонны, розетки для люстр, кронштейны, «13 баляс половинчатых к фальшивому оркестру» в зале и «над окнами 4 барельефа орнаментных с орлами»[511]. Названные в контракте «античные головки с полотенцами» в медальонах (тондо) между пилястрами портика на фасаде генерал-губернаторского дома можно увидеть на акварелях и гравюрах XIX века и фотографиях начала XX века. Возможно, они поновлялись на протяжении XIX века, но можно предположить, что они могли «пережить» пожар 1812 года. Аналогичные головки встречаются в лепном декоре семи сохранившихся московских домов: Госпитальный пер, 4а (после 1812 г.), Никитская Малая ул., 12 (после 1812 г.), Остоженка, 49 (1817 – 1825 гг.), Покровка, 3 (между 1781 и 1802 гг.), Потаповский пер., 8/12 (1819 – 1830-е гг.), Пятницкая, 18 (1816, 1834), Сивцев Вражек, 30 (1822, в 2004 – 2006 снесён и выстроен заново) (см. также Приложения 1 и 3). Вероятно, модели «античных головок» могли достаться другому мастеру и широко использоваться после пожара 1812 года.

Иван Емельянович Емельянов (? – после 1836)

Лепщик, московский купец. Впервые он упоминается вместе с Г.Т. Замараевым в документах по оформлению коронационных торжеств Павла I в Москве. Емельянов исполнил лепное убранство («капители и прочее») 3-х триумфальных ворот: у Земляного Вала, на Тверской и Мясницкой улицах, за что 31 марта 1797 года получил 1600 рублей[512].

---

[511] ГИМ ОПИ. Ф. 526 (фонд М.В. Дьяконова). Оп. 1. Ед. хр. 137 Л. 72 – 72 об.
[512] РГИА. Ф. 469. Оп. 2. Д. 1416. Л. 15.

В литературе встречаются упоминания о работе Емельянова вместе с другими лепщиками в Египетском павильоне Останкинского дворца летом 1797 г.[513], однако ни там, ни в архивных источниках нет подробного счёта, лишь «лепные работы в большую пристройку и в протчия места»[514].

До 1810-х гг. мастер, видимо, исполнял частные заказы. Например, в 1806 г. на трёх фасадах главного дома коллежской ассесорши Марьи Михайловны Бородиной в Мясницкой части 4 квартала № 333 в приходе церкви Введения, что на Лубянке, он обязался за 550 рублей исполнить «всю лепную работу, какая и где … назначена будет»[515]. К сожалению, о доме ничего не известно, возможно, он перестроен или не сохранился.

Контракт 1811 г. с княжной А.В. Голицыной, записанный в маклерской книге (книге записи различных договоров и сделок), даёт наиболее полное представление о работе И. Емельянова, и о том, как должен был выглядеть дом на Ленивке. Лепщик договорился выполнить на фасаде коринфские капители на пилястры, два барельефа на аттике под фронтоном, в тимпане фронтона «медалион з гербом фамилии и около ево седячия две фигуры, а под ними в карнизе крахштейн *(кронштейн. – С.Ц.)* с маскароном», над центральным окном замковый камень с корзиной и гирляндами, «на сандриках боролиефных по два сфинкса и в средине лира два места»[516]. Особенно предполагалось украсить два итальянских окна «по концам дома»: под ними по 2 барельефа, по 4 розетты, 8 кронштейнов, 16 модульонов в карнизе, «над теми ж окнами летячих баролиефных по две фигуры с венками два места». А ещё во фризе 4

---

[513] По сведениям одних авторов, Емельянов исполнял лепное убранство в Египетском павильоне (Веселовский С.Б., Снегирёв В.Л., Земенков Б.С. Подмосковье. Памятные места в истории русской культуры XVI – XIX веков. Издание 2-е, дополненное. М.: Московский рабочий, 1962. С. 239), по сведениям других – «выполнял лепные украшения для отделки верхних залов Останкинского дворца» (Художники народов СССР: Биобиблиографический словарь. В 6 т. Т. 4, кн. 1 (Елева – Кадышев) / Отв. ред. Т.Н. Горина. М.: Искусство, 1983. С. 24).

[514] «Выписка из поданных щетов от купцов сколько кому должно заплатить», получена 14 июня 1797 года: «Лепщикам Ивану Емельянову, Луке Жилкину и Ивану Мешкову за лепные работы в большую пристройку и в протчия места в число 1964 р. 17½ к. за уплатою 800 р. достальных – 1167 17 ½» (НА ММУО Ф. 1. Инв. № 14, Л.168.).

[515] ЦГА Москвы. Ф. 32, оп. 26, ед. хр. 50. Л. 157 об. – 158.

[516] ЦГА Москвы. Ф. 32, оп. 26, ед. хр. 80. Л 34 об.

розетты над пилястрами, «над верхними окнами в полуциркульных падинах [имеется в виду – нишах – С.Ц.] разетов или баралиефных головок две», «по концам дома сверх крышки на кронеманах *(кронштейнах? – С.Ц.)* на каждом по два сфинкса и между ими ваза».[517] Дом (нынешний адрес: ул. Ленивка, д. 4), вероятно, перестраивался после 1812 года и утратил весь скульптурный декор.

Как Емельянов пережил нашествие французов и московский пожар 1812 года – неизвестно. Однако в послепожарный период ему поручались не только частные заказы известных дворян, но и работы для общественных построек. Неоднократно, в числе других мастеров он принимал участие в торгах, но не всегда выигрывал их. Так, производство «резной по камню и лепной работы» в Московской Синодальной типографии в 1814 году[518], а также «исправление в Московском Арсенале в портале и франтонах, равно и на стенах резной и лепной работы» в 1827 году[519] было отдано другим мастерам, которые назначили самую низкую цену.

В июле 1814 г. для городской усадьбы В.Г. Орлова на Большой Никитской улице (см. Илл. 94) «по плану сделанному Г-м Желардием как быть теперь фасаду главного корпуса» Ивану Емельянову было заказано «лепных штук на фронтон, по карнизу модальонов 70, на 4 колонны капители, на 2 окошка болясы и по сторонам оных в 6 местах венки»[520], ценой за всю работу 300 р. Неизвестный пока чертёж Жилярди был воплощён с изменениями: вместо колонн были сделаны пилястры. Венки, балясины под окнами и лепнина во фронтоне не сохранились. Остались лишь модульоны-дентикулы на фронтоне и капители на пилястрах (если они не были переделаны позднее).

Для фасада здания Московского Университета в 1817 г. Емельянов исполнил по фризу триглифы с модильонами и капельками – 21 шт., между триглифов 17 «тарелок с мускаронами» (медальонов с орнаментом и головой

---

[517] ЦГА Москвы. Ф. 32, оп. 26, ед. хр. 80. Л 34 об.
[518] РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 60. Д.29544. Л. 22.
[519] РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 60. Д. 29621. Л. 14.
[520] РГАДА. Ф. 1273, оп. 1, ед. хр. 2841. Л. 63. См. также Прохорова Н.В. Историческая справка по дому В.Г. Орлова… Л. 25

Медузы в центре), 8 дорических капителей на колонны портика и 2 «тарелки с купидонами и колчанами» над окнами между колоннами по сторонам центрального барельефа[521] (Илл. 100, 101). Эти же «тарелки с купидонами» встречаются на дворовом фасаде дома А.И. Долгова на Ордынке, 21, в интерьере (в библиотеке) дома Хрущёвых на Пречистенке и на Музыкальном павильоне Конного двора в Кузьминках Голицыных (Илл. 102), что позволяет приписать лепной декор этих зданий мастерской Емельянова.

В 1817 – 18 гг. работал в несохранившемся доме князя Н.С. Гагарина «под Новинским». В расходных книгах Гагариных за эти годы лепщик упоминается только один – московский мещанин Иван Емельянов, следовательно, он производил всю лепную работу[522]. К лепной работе можно с уверенностью отнести лепные потолочные карнизы, которых, судя по оставшимся фотографиям, в этом доме наблюдается большое разнообразие. Учитывая, что отдельные фигурные вставки в разной орнаментации повторяются в других зданиях, можно считать все повторные выполненными в мастерской Емельянова (это дома Луниных на Никитском бульваре, 12а, Хрущёвых на Пречистенке, 12, М.П. Губина на Петровке, 25, Ф.А. Толстого на Б.Дмитровке, 8, В.И. Штейнгеля в Гагаринском пер., 15, Л.К. Разумовского (Английский клуб) на Тверской, 21. (Илл. 103 – 105).

В фигурных изображениях карнизов в интерьерах Новинского дома встречается трёхликий маскарон. Быть может, Емельянову можно приписать и «тройную голову» в обрамлении факелов на фасаде, за колоннами портика. Исполнял ведь он примерно того же размера «тарелки с купидонами» и тоже с факелами по сторонам для фасада Московского университета (см. выше).

При сравнении акварели неизвестного художника первой половины XIX века «Вид из окна дома Н.С. Гагарина» (хранится в ИРЛИ РАН) с фотографиями начала XX века (Илл. 106), можно увидеть, что в окне мезонина

[521] ЦГА Москвы. Ф.418. Оп. 505. Ед. хр. 11. Л.1 – 1 об.
[522] РГАДА. Ф. 1262. Оп. 1. Д. 734. РГАДА. Ф. 1262. Оп. 1. Д. 708. Л. 12.

архивольт на рисунке и в фотографиях выполнен по-разному[523]. Художник, подробно показавший растение на первом плане и все домики по ту сторону бульвара, вряд ли так сильно упростил бы лепные розетки на софите. К тому же, на акварели изображено открытое окно, а на фотографиях – застеклённое, с характерным для эпохи ампира переплётом. На чертеже из Альбома Комиссии для строений[524] изображено открытое арочное окно, а на проекте из ГНИМА[525] – застеклённое, но на обоих чертежах показан сложный, как на фотографиях, архивольт. Вероятно, окно застеклили позднее, и тогда появилась дополнительная рама с лепниной, закрепляющая оконный переплёт. Произошло это, видимо, в 1826 – 1827 гг., когда, судя по счетам из расходных книг, в доме производился ремонт и небольшие переделки: покупали железо для крыши, алебастр, печные вьюшки, войлоки и т.д.[526]. Этими годами датируется и «Щот лепной работе» Емельянова, когда он выполнил (новые?) дорические капители «на балкон» Новинского дома: 10 на колонны и 4 на пилястры, всего за 248 р.[527]. Возможно, чертёж из ГНИМА является проектом переделки и относится к тем же годам.

В 1823 – 1824 гг. лепщик Емельянов производил лепные работы в Петровском (Большом) театре: 2 орла по модели «на передний и задний фасады», 2 больших венка с лирой во фронтоне, 8 больших капителей на колонны и 4 на пилястры переднего портала, и 10 капителей на колонны заднего портала[528]. Примечательно, что орлы и венки с лирой исполнялись по

---

[523] Это уже отмечалось исследователями, однако трактовалось желанием художника «расширить панорамный обзор». (Памятники архитектуры Москвы: Территория между Садовым кольцом и границами города XVIII века (от Земляного до Камер-Коллежского вала). М.: Искусство, 1998. С. 94). По мнению авторов, «художник как бы вывернул арку дома Гагарина наизнанку. Она изображена не изнутри, а с фасадной стороны», что опровергается верным следованием законам перспективы и скрупулёзностью прорисовки всех деталей акварели.

[524] Архитектурный Альбом, представляющий отличнейшие Геометрические фасады соборов, монастырей, церквей, казенных и частных лиц зданий Первопрестольного Столичного града Москвы. Составлен при Комиссии для строений в Москве 1832 года. М., 1832. Л. 27.

[525] Покровская З.К. Осип Бове. М., 1999. С. 64.

[526] РГАДА. Ф. 1262. Оп. 1 доп. Д. 183. Л. 164.

[527] РГАДА. Ф. 1262. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1803. Л. 58.

[528] ГИМ ОПИ Ф. 526 (фонд М.В. Дьяконова). Оп. 1. Ед. хр. 137. Л. 29.

рисунку архитектора О.И. Бове, а капители, видимо, в мастерской были стандартные. Позднее, в 1825 – 1826 гг. при устройстве в театре кафе, Емельянов исполнил «мадалионов 27, тарелок с купидонами 26, пореcки в карнизе 13½, пореcки в архитраве 13½, арламентов (орнаментов – С.Ц.) с тарелками 2 штуки и звездочик 104»[529]. К сожалению, и эта работа не сохранилась, т.к. Большой театр перестраивался А. Кавосом после пожара 1853 года.

По донесению архитектора Бове от 28 октября 1825 г. московкий купец Иван Емельянов выполнил в интерьере Экзерциргауза (Манежа на Манежной площади) «медальонов коринфических 452, венков – 452, орлов с венками – 80», за что велено выдать ему деньги, учитывая сбавки при торгах[530]. Тот Манеж сгорел в 2004 году, однако лепное убранство его фасадов и интерьеров какое-то время частично сохранялось (Илл. 107, 108), и было восстановлено реставраторами (Илл. 109). При этом ранее в публикациях не было известно авторство как фасадного, так и интерьерного декора Манежа. Теперь же, благодаря М.В. Дьяконову, установлено, что орлы с венками и карниз с чередующимися модульонами и венками в интерьере был изготовлен в мастерской Емельянова.

Для князя С.С. Гагарина (брат Н.С. Гагарина) в 1825 – 1826 гг. Емельянов также выполнял лепные работы в его доме на Поварской улице (ныне д. 25а)[531]. К сожалению, подробных счетов не сохранилось. Однако, (Илл. 110) можно сравнить орла с венком на фасаде дома С.С. Гагарина и в интерьере Манежа – они очень похожи (Илл. 111). Так что лепное убранство фасада дома Гагарина на Поварской вероятнее всего, выполнял Емельянов. Можно предположить, что и в комнатах лепщик делал фигурные и орнаментальные карнизы. Правда, ни одна деталь этих карнизов не повторяется в доме Н.С. Гагарина (хотя, подобные можно встретить в доме Хрущёвых на Пречистенке). Возможно, так

---

[529] ЦГА Москвы. Ф. 16. Оп. 6. Д. 2355. Т. 2. Ч. 6. Л. 276

[530] ГИМ ОПИ. Ф. 526 (фонд М.В. Дьяконова). Оп. 1. Ед. хр. 137 Л. 29об.; ЦГА Москвы ф. 163 оп.4 д.189.

[531] РГАДА. Ф. 1262. Оп. 1. Ч.1. Ед. хр. 1759. Л. 2 об., 52 об., 74.

было задумано специально, чтобы дома братьев Гагариных даже в мелочах не были похожи друг на друга. При этом С.С. Гагарин советовался с братом, отстраивая свой дом на Поварской, и Н.С. Гагарин мог порекомендовать Емельянова и Кампиони, как хороших мастеров. В то же время архитекторы были разные – у Н.С. Гагарина – О.И. Бове[532], у С.С. Гагарина – Д.И. Жилярди.

В 1830 – 1831 гг. Иван Емельянов исполнял для кордегардий московских Триумфальных ворот (арх. О.И. Бове) лепные украшения: «фризу, орла с трофеями, капительных шеек и падин с трофеями в двух фрамугах» за 350 р.[533]. К началу XX века почти вся лепнина, кроме фриза, была утрачена (Илл. 112) что видно на фотографии того времени. Позднее кордегардии были разобраны.

С 1830-х гг. мастер чаще исполнял лепную работу для церквей и иконостасов[534].

В 1830 – 1831 гг. Емельянов работал в Слободском дворце, который в 1826 – 1832 перестраивался архитектором Д.И. Жилярди под Ремесленное заведение Воспитательного дома (ныне МГТУ им. Баумана). Примечательно, что для здания Ремесленного заведения император Николай I утвердил положение, «чтоб к живописи и искусственным отделкам не вызывать к торгам чрез публикации, а отдать оныя работы известным в художестве людям», на

---

[532] М.В. Нащокина ставит под сомнение авторство О.И. Бове в отношении постройки дома С.С. Гагарина на Новинском бульваре (она осторожно намекает об этом в следующей статье: Нащокина М.В. Неизвестный альбом построек московского ампира // Стиль ампир. Серия: Архитектура в истории русской культуры. Вып. 5 / Отв. ред. И.А. Бондаренко. М.: Рохос, 2003. С. 64). Между тем, в архивных источниках (различных счетах и приходно-расходных ведомостях на постройку «Новинского дома») упоминается только О.И. Бове, фамилий других архитекторов в связи с этим домом не встречается (см. например: РГАДА. Ф. 1262. Оп. 1 доп. Ед. хр. 139. Л. 4; Оп. 1. Ед. хр. 708. Л. 26).

[533] ЦГА Москвы. Ф. 16. Оп. 7. Д. 733. Л. 192.

[534] По воспоминаниям современников, у лепщика Ивана Емельянова «на Черногрязке, близь Сретенского частного дома» останавливалась представительниц секты «божьих людей» Ульяна Васильевна Костромская. В его доме не происходило молитвенных собраний, однако хозяин «был одним из старейших членов секты», «занимался иконостасным делом и другою лепною работой, имел значительное состояние». Вероятно, речь идёт о конце 1830-х – начале 1840-х гг. (Реутский Н.В. Московские «божьи люди» во второй половине XVIII и в XIX столетии // Русский Вестник. Т. 159 (май). М.: тип. М. Каткова, 1882. С. 33, 41).

основании чего лепная работа и была поручена Емельянову[535]. Этот факт свидетельствует о том, что Емельянов был признанным мастером.

Лепщику полагалось выполнить на фасаде 391 лепной модульон в карнизе главного корпуса и флигелей, 7 больших ионических капителей (в полуротонде на дворовом фасаде); в столовой 4 дорических капители и 102 модульона «по карнизу»; в церкви 4 ионических капители, лепная работа «в карнизе над иконостасом и колоннами», «алагреку по пояску», 4 лепных орнамента во фризе; «в церкве и зале по лопаткам венков с тарелками 8», а также орнаменты «у большого окна во впадине»[536]. Церковь располагалась в верхнем центральном зале на втором этаже. Алтарная преграда с царскими вратами и местным рядом икон располагалась между внешними колоннами вписанной в интерьер ротонды (Илл. 113), алтарём служила внутренняя часть ротонды и полукруглое помещение за ней, образованное выступающей на дворовом фасаде большой полуротондой, к колоннам которой по контракту Емельянов делал 7 капителей (Илл. 114). В настоящее время в бывшей церкви находится зал Учёного совета.

Странно, что в церкви по контракту указано лишь 4 капители, в то время как в одной ротонде их 6, а зал, кроме того, разделён вдоль на 3 нефа двумя колоннадами, и все капители ионические, одного размера. Вероятно, имелись в виду капители на колоннах иконостаса (алтарной преграды)[537]. Возможно также, что в первоначальный проект позднее вносились изменения. Зато на фризе ротонды действительно размещены 4 полоски лепного орнамента. Лепные карнизы с модульонами сохранились (в ротонде между модульонами помещены головки херувимов в венках), остальная лепная работа, располагавшаяся, видимо, в иконостасе, утрачена.

Зал, расположенный на первом этаже под бывшей церковью, служит сейчас актовым залом (Илл. 115). Там сохранились карнизы с лепными

---

[535] ЦГА Москвы Ф. 127. Оп. 25. Д. 111. Л. 21 об.
[536] ГИМ ОПИ Ф. 526 (фонд М.В. Дьяконова). Оп. 1. Ед. хр. 137 Л. 30 об.; ЦГА Москвы Ф. 127. Оп. 25. Д. 111. Л. 21 – 21 об.
[537] Выражаю благодарность А.С. Щенкову за это предположение.

изображениями маскарона, кувшина и лиры на модульонах-сухариках и 8 «венков с тарелками», представляющих голову Горгоны Медузы в тондо и венке в окружении лент (Илл. 116).

Зал бывшей столовой в настоящее время перегорожен, в проходной комнате осталось 2 дорических колонны с капителями, сохранился карниз с модульонами-сухариками, на которых помещены лепные изображения женской маски и музыкальных инструментов в медальонах с растительным орнаментом. Что касается орнаментов «у большого окна во впадине», то, к сожалению, непонятно, о чём речь, т.к. на дворовом фасаде нет окон, выделенных размером, а на главном фасаде таких полуциркульных окон целых пять.

Зал бывшей столовой в настоящее время перегорожен, в проходной комнате осталось 2 дорических колонны с капителями, сохранился карниз с модульонами-сухариками, на которых помещены лепные изображения женской маски и музыкальных инструментов в медальонах с растительным орнаментом. Что касается орнаментов «у большого окна во впадине», то, к сожалению, непонятно, о чём речь, т.к. на дворовом фасаде нет окон, выделенных размером, а на главном фасаде таких полуциркульных окон целых 5.

С марта 1832 по август 1833 года Иван Емельянов работал в 1й Градской больнице (1827 – 1833, архитектор О.И. Бове) (Илл. 117). Для фасада по контракту за ним осталось изготовление лепных капителей на колонны и пилястры главного портика по 8 шт., «арнаменту по фризу передняго и задняго фасов главнаго корпуса по рисунку», фриза над пятью итальянскими окнами, 106 лепных кронштейнов и между ними 100 венков на аттик главного корпуса[538]. В больничной церкви ему следовало исполнить «по рисункам главного архитектора 7 класса Бове карнизы, в три порезки фризу, капителей и др. По получении рисунков немедленно сделать формы и по одобрении архитектора по ним делать лепные украшения»[539].

[538] ЦГА Москвы. Ф. 16. Оп. 29. Д. 466. Л. 10 об. – 11.
[539] ГИМ ОПИ Ф. 526 (фонд М.В. Дьяконова). Оп. 1. Ед. хр. 137 Л. 30 об.

Некоторые изменения в отделке 1й Градской больницы вводились непосредственно в ходе работ. Так, 14 марта 1832 г. было решено в церкви «для бóльшей прочности вместо расписания купола живописью на клею, коей краски впоследствии времени могут потерять свою живость, украсить оный лепною работою, всегда остающеюся в своем виде»[540], для чего «подрядить известного многоискусного скульптора Ивана Емельянова, который подряжен уже для сделания прочих лепных украшений»[541]. Более подробная смета работы Емельянова в церкви с учётом лепнины в куполе включала: карниз в 3 порезки, «фризу с архитравом полного», ионические капители и базы на 9 колонн, фриз в фонаре, «алагреку по куполу», порезки в 2 ряда, «в арках пореcки с Арабеском оптом», под арками софиты, «полного карнизу с Арламентом *(орнаментом – С.Ц.)*, архитравом и по фризу Арабеску», 10 медальонов, названных «тарелками», «метоп церковных 4 (шт.)», «орнаментов над образами» и снова порезки[542]. Часть порезок, орнаменты, «полный карниз» и «церковные метопы», а также «тарелки» предназначались для иконостаса и, судя по фотографиям из книги З.К. Покровской[543], сохранились до настоящего времени[544].

В ноябре 1833 г. Бове просил выдать Емельянову 411 рублей за последнюю лепную работу в 1й Градской больнице: балясины (84 шт.) в нишах четырёх окон, 4 ионические капители на колонны в церкви, 4 дорических капители и 2 пилястры «в парадных сенях» (вестибюле)[545].

По сведениям З.К. Покровской, О.И. Бове из-за строжайшей экономии средств[546], проводил торги и переторжки на понижение цен, приглашая

---

[540] ЦГА Москвы. Ф. 16. Оп. 29. Д. 466. Л. 206 об.
[541] ГИМ ОПИ Ф. 526 (фонд М.В. Дьяконова). Оп. 1. Ед. хр. 137 Л. 30 об.
[542] ЦГА Москвы. Ф. 16. Оп. 29. Д. 466. Л. 208 об. – 209.
[543] Покровская З.К. Осип Бове. М.: Стройиздат, 1999. С. 192 – 193.
[544] К сожалению, в интерьеры 1й Градской больницы мне попасть не удалось.
[545] ГИМ ОПИ Ф. 526 (фонд М.В. Дьяконова). Оп. 1. Ед. хр. 137 Л. 30 об. Со ссылкой на ЦГАМ ф.14 оп.9 д.2259 л.23.
[546] Больница предназначалась для людей всех сословий, даже крепостных. Собранных москвичами и отпущенными из казны Московской городской думы денег оказалось недостаточно. Сдавалась внаём принадлежавшая больнице огородная и луговая земля, привлекались средства из других статей городских доходов. При изменениях в процессе

мастеров за минимальную цену выполнять работу лучшего качества[547]. Поэтому, как пишет исследовательница, по рисункам Бове работу исполняли «безвестные мастера-подрядчики», а из знаменитых Бове добился лишь участия И.Т. Витали в исполнении двух барельефов и трёх скульптурных групп в иконостас церкви[548]. Между тем, Бове не только справедливо назвал Витали «известным и лучшим в Москве скульптором»[549], но и Емельянова отметил как «известного многоискусного скульптора»[550]. Примечательно, что оба – «известные», и оба – «скульпторы»! Хотя, по имеющимся в настоящее время данным, Емельянова справедливее называть лепщиком, т.к. об изготовлении им сложных многофигурных барельефов пока не встречалось никаких сведений.

Об известности же Емельянова говорит сама за себя его работа не только в частных домах, но и в крупнейших на тот момент постройках, в т.ч. и в Нескучном саду, принадлежавшем тогда Дворцовому Ведомству. А именно: в 1833 году в Александринском летнем дворце на фасаде «и около 2-х домов в саду, фигур на дворце и на воротах выкрасить белилами на варёном масле за два раза, также на сделание вновь Российск герба около 4 арш на аттике главного портала менее всех цену 450 руб. асс. Объявил лепной мастер Иван Емельянов»[551].

Этот мастер выполнял лепную работу не только в Москве. В 1811 г. он договорился с подполковником Д.И. Львовым в деревянном его доме при сельце Васкове Калужской губернии сделать на фасаде 24 коринфских капители и «внутри покоев» «по карнизам в четырех комнатах лепную работу порески по данным от него господина Львова рисункам и шеблонам»[552]. По

строительства возникли дополнительные расходы, оплачивать которые было некому, а обращение к Императору Николаю I не принесло результатов. (Покровская З.К. Указ. соч. С. 170 – 171, 173, 181)

[547] Покровская З.К. Указ. соч. С.182

[548] Там же.

[549] Там же.

[550] ГИМ ОПИ Ф. 526 (фонд М.В. Дьяконова). Оп. 1. Ед. хр. 137 Л. 30 об.

[551] Там же.

[552] ЦГА Москвы. Ф. 32. Оп. 26, Д. 80. Л. 11 об.

карте 1863 года[553] удалось выяснить, что не существующая в настоящее время деревня Васькова находилась недалеко от нынешнего села Чумазово Барятинского района Калужской обл., в XIX веке действительно принадлежавшем Д.И. Львову. От усадьбы в Чумазове остались фрагменты заросшего липового парка с прудом[554].

Известно также об участии Емельянова в отделке (лепные работы) Дворянского собрания в г. Владимире в 1826 – 1827 гг. Здание строил московский архитектор В. Дрегалов, росписи в интерьерах производились также московским живописцем И. Киселёвым. За колоннами портика сохранился многофигурный рельеф, как пишут исследователи, с «сюжетами героической тематики»[555], хотя на самом деле тематика связана с Венерой и Амуром. Приглядевшись к фигурам на этом рельефе, можно узнать в некоторых из них шествующих Венеру и Амура с факелом, взявшихся за руки трёх Граций, Жертвоприношение Амуру. Все фигуры и группы владимирского рельефа в разном порядке повторяются в московских домах Лопухиных на Пречистенке, 11 (1817 – 1822) и Волковых в Леонтьевском пер., 4 (1817 – 1823), что подтверждает участие московских мастеров (см. Илл. 43 – 46).

Кроме того, фасад дома в Леонтьевском очень близок фасаду Владимирского Благородного Собрания, хотя в деталях отличия чётко прослеживаются. Оба здания двухэтажные, с портиками в пять осей из двенадцати спаренных колонн на цоколе с пятью проёмами, нижний этаж рустован. Балюстрада между колоннами также имеется в обоих сравниваемых зданиях, балясины похожи по форме, но различаются в пропорциях (во Владимире более тонкие). Портик Благородного собрания во Владимире ионического ордера и проёмы цоколя прямоугольные, в Москве портик дорический, вместо колонн по краям спаренные столбы, каннелированные, как

---

[553] Исторический атлас Калужской губернии. Репринтное издание военно-топографической карты 1863 года. СПб., 2011. С. 48.

[554] Чижков А.Б., Зорин А.А. Калужские усадьбы. Каталог с картой расположения усадеб. М., 2007. С. 23.

[555] Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Владимирская область. Т.1. / Редкол. Седов В.В. М.: Наука, 2004. С. 258.

и колонны; проёмы цоколя арочные. Несмотря на различия, при сравнении создаётся впечатление общности этих фасадов.

Дом в Леонтьевском переулке считается построенным по проекту А.Г. Григорьева до 1832 г. В 1832 г. его фасад был гравирован в Архитектурном альбоме Комиссии для Строений[556]. Гравюра в альбоме могла стать одним из прообразов Владимирского Дворянского Собрания. Однако кому принадлежит фасадный декор, пока неизвестно. Приписывать рельеф за колоннами Емельянову – хоть и квалифицированному, но лепщику-орнаменталисту, безосновательно. Между тем, кроме этого барельефа фасад украшен лирами в венках над окнами 2-го этажа, лепным фризом на портике под фронтоном и львиными маскаронами, характерными для московских построек. Подобные вещи могли исполняться в мастерской Емельянова, хотя подтверждений этому пока нет.

Последнее по времени упоминание об Иване Емельянове связано не с архитектурным лепным декором, а, скорее, с декоративно-прикладной лепной работой. В 1836 году Ивану Емельянову было выплачено 100 руб. «за сделание из гипса в древнем вкусе двухглавого орла для украшения царского места в селе Коломенском при церкви Вознесения Господня»[557]

Имя лепщика, московского купца Ивана Емельянова оказалось незаслуженно забыто, несмотря на то, что он долго (около 40 лет) и плодотворно трудился. Его деятельность приходится на расцвет классицизма и послепожарного ампира в Москве и за её пределами. Он работал с ведущими архитекторами послепожарной Москвы – Бове и Жилярди. Первый называет мастера «многоискусным», второй также очень ценит его. Помимо мелких заказов, Емельянов принимал участие в отделке крупнейших общественных зданий: Московского университета, Манежа, Ремесленного училища Воспитательного дома (бывшего Слободского дворца, ныне МГТУ им. Баумана), Петровского (Большого) театра, 1й Градской больницы. Если

[556] Архитектурный альбом Комиссии для строений. М., 1832. Л. 29.
[557] РГАДА. Д.О. Оп. 26. Д. 47075. Л.129; цит. по: ГИМ ОПИ. Ф. Дьяконова… Л.31 об.

принять во внимание предположение, что многие лепные детали, повторяющиеся на установленных зданиях и на не имеющих авторства постройках – из его мастерской, то получается, что его заведение было одним из крупнейших в Москве. Исполняя лепной декор из типовых деталей на многих зданиях, он, таким образом, участвовал в формировании облика московской архитектуры в до- и послепожарный период.

***

Помимо известных в своё время мастеров, в Москве работали лепщики, сведений о которых сохранилось существенно меньше. Например, ***Иван Лазаревич Лазарев,*** купец 3 гильдии, в 1811 г. для Дома Благородного Собрания обязался сделать и поставить на места «разныя лепныя штуки, как то: фигуры, робески, капители, порезки в карнизах, медалионы и прочия штуки».[558].

В 1820 г. он работал в Архангельском: для большого дома изготовил карнизы «в трёх частях», «в двух частях» и «в одной части», а также балясины и модульоны; а для «Каприза» – ионические капители «с рабезкою» и модульоны[559]. К сожалению, эти сведения крайне скудны, но позволяют судить о Лазареве, как о добросовестном мастере.

Был и другой московский купец 3 гильдии ***Иван Лазаревич Мешков***. Вместе с Жилкиным и Емельяновым он работал в Останкинском дворце в 1797 г.[560]. Также выяснилось, что для Дома Благородного Собрания в 1811 году, через 9 дней после контракта И.Л. Лазарева и С.П. Кампиони (последний обязался отделывать там стены «фальшивым мрамором»), был заключён договор Мешкова и Кампиони о том, что Мешков должен подготовить Сантину Петровичу грунт для искусственного мрамора[561]. Примечательно, что и Мешков и Лазарев названы купцами 3 гильдии, оба они не умеют подписываться, т.к. не знают грамоты, и что их имена и отчества совпадают.

---

[558] ЦГА Москвы, ф.32, оп. 26, ед. хр. 80, л. 14 об.
[559] РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед. хр. 2377. Л. 191 об.
[560] НА ММУО Ф. 1. Инв. № 14. Л.168.
[561] ЦГА Москвы. Ф. 32. Оп. 26. Д. 80. Л.16 об. – 17.

Между тем, в октябре 1818 года «московский мещанин Иван Лазарев сын Мешков» в здании Московского университета «изготовил и поставил на места карниз в залу, … орнамент и модалионы для четырёх окон по фризу, …четыре льва над воротами … и орнамент по фризу около столбов на двое ворот»[562].

Вместе с Мешковым украшением московского университета занимался цеховой ***Тимофей Рыбаков***, выполнивший в вестибюле дорические капители, а также венки над окнами[563]. В контракте также указан «орнамент с грифонами по трём аттикам», но в рапорте об окончании работы таких сведений не имеется[564].

О других мастерах, чаще всего, крепостных, встречается совсем мало сведений – по одному упоминанию. Например, известно, что ***Леонтий Смирнов***, крепостной бригадира П.И. Голохвастова, выполнил в 1800 г. «сюпорты» в интерьерах дома А.И. Мусина-Пушкина на Разгуляе[565] (интерьеры погибли в пожаре 1812 г.).

Таким образом, в Москве с конца XVIII и на протяжении первой половины XIX века наиболее крупные скульптурные мастерские принадлежали мастерам широкого профиля (работа с мрамором, алебастром, бронзой) С. Кампиони и С. Пенне, а также лепщику И. Емельянову. Выпускник Академии художеств Г.Т. Замараев, вероятно, имел совсем скромную мастерскую, или работал у других мастеров. В послепожарный период, особенно с конца 1810-х по 1830-е гг., когда в Москве необходимо было восстанавливать огромное количество различных построек (общественных зданий и городских усадеб), возникли новые мастерские. Они были небольшими и существовали непродолжительное время (владельцы – скульптор И.П. Витали, лепщик Иван Лазарев), по сравнению с продолжавшими существование, уже известными и обширными мастерскими Кампиони и Емельянова (Пенна умер в 1827 г., его мастерскую купил В.

[562] ЦГА Москвы. Ф.418. Оп. 505. Д. 11. Л. 60
[563] ЦГА Москвы. Ф.418. Оп. 505. Д. 11. Л. 34.
[564] Там же. Л. 56.
[565] РГАДА, ф. 1270, оп. 1, ед. хр. 428, л. 1.

Севрюгин, но развернуть производство ему не удалось). У окончившего Академию Художеств скульптора И.Т. Тимофеева своей мастерской не было, он работал у других мастеров (Кампиони, Пенна, Витали). Крепостные, обучившись лепному делу в какой-нибудь мастерской, могли затем дёшево исполнять работу не только для своего хозяина, но и для других заказчиков (работа крепостного бригадира Голохвастова для графа Мусина-Пушкина).

4.5 Взаимодействие архитектора и скульптора в оформлении московских зданий конца XVIII – первой половины XIX века

В конце XVIII – первой половине XIX вв. в России при проектировании зданий архитектором учитывалось и разрабатывалось декоративное убранство, детали интерьеров, создавались эскизы рельефов и росписей. Классический пример тому – Архитектурные альбомы М.Ф. Казакова. В подрядных записях различные работы, в том числе лепные, мастера обязуются исполнять «по показанию» и «по рисунку г-на архитектора». А.Г. Ромм упоминал о том, что именно архитекторы определяли содержание и сюжеты рельефов и росписей[566].

Однако Москве, пострадавшей от пожара 1812 г., на зодчих обрушилось столько работы, что они не могли и не успевали так старательно подходить к проектированию каждого здания. Комиссия для строений сделала упор на «фасадическую» часть. Архитекторы обычно только намечали общую композицию барельефа и рекомендовали заказчику скульптора. Заказчики также могли выбирать рельефы из имевшихся в скульптурных мастерских моделей. Образцовые проекты московских зданий предполагали типовой лепной декор, продававшийся в мастерских. К сожалению, ассортиментные листы того времени не сохранились (в любом случае, найти их не удалось), и лишь в «Московских Ведомостях» изредка встречаются упоминания о барельефах без указания их сюжета и размеров среди статуй, пьедесталов и прочей скульптурной работы.

---

[566] Ромм А.Г. Указ. соч. С. 46.

В основном, архитектор разрабатывал предварительные эскизы, а скульптурная мастерская выполняла по ним барельефы. Примером могут служить Верхние торговые ряды на Красной площади (Гостиный двор), построенные по проекту О.И. Бове в 1814 – 1816 годах. По обнаруженным в архивах сведениям удалось установить, что лепную работу в трёх фронтонах и на портале исполнял итальянский мастер Сальваторе Пенна в 1815 – 1816 годах[567]. Сравнивая проекты Бове и сохранившиеся фотографии конца XIX в. (до перестройки Померанцевым и Шуховым), можно отметить, что аллегория торговли в центральном фронтоне и летящие славы с гирляндами в боковых, в основном, соответствуют схематическим рисункам Бове (Илл. 118, см. также Илл. 99).

В конце XVIII – первой половине XIX века для выполнения работы на казённых объектах устраивались торги (как правило, 3 торга и 4-й увещательный), в результате которых выбирали того мастера, который согласится взять дешевле. Однако некоторые архитекторы просили отдать работу тому скульптору, с которым уже работали, которого знали. Так Жилярди просил, чтобы орла для фронтона Московского университета исполнял Замараев, а не мещанин Иван Мешков, который хоть и «меньшую объявил цену», но «не может с таким искусством кончить работу, какое для неё потребно, и коего можно ожидать от Замараева…».[568]

Необходимо отметить и следующий немаловажный момент. Начиная с теории «облюбованного завитка» И.Э. Грабаря, настаивавшего, что «декор … был паспортом отдельного мастера *(речь идёт об архитекторах – С.Ц.)*»[569], и позднее, монографии А.Г. Ромма о русских монументальных рельефах, где этот тезис был поддержан, установилась традиция приписывать композицию рельефов, авторы которых неизвестны, архитекторам. Принципы стилистической атрибуции Грабаря, заимствованные из опыта работы с

[567] ЦГА Москвы. Ф.46. Оп. 8. Ед. хр. 950. ЛЛ. 1 – 2 об.
[568] ЦГА Москвы. Ф. 418. Оп. 505. Д. 11. Л. 35 об., 37, 38.
[569] Клименко Ю.Г. Архитекторы Москвы. И.Э. Грабарь. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С.192.

живописью, позднее были признаны недостоверными[570]. Однако некоторые исследователи продолжали полагать, что повторяющиеся элементы отделки, в частности, скульптурное убранство на ряде зданий свидетельствует о руке одного архитектора[571].

Правда, некоторые специалисты (И.М. Бибикова, А.А. Кедринский) признавали, что «в московской архитектуре выработались характерные формы таких ордерных вставок и карнизов, которые в различных вариантах повторялись во многих зданиях, построенных по проектам **разных зодчих** *(выделено мной. – С.Ц.)*»[572]. На основании проделанного исследования можно заключить, что это относится не только к лепным карнизам и ордерным вставкам, но и ко всему архитектурному декору, и не только Москвы. Характерный пример: одинаковые отливки летящих Слав, или Ангелов (меняются только атрибуты в их руках – венки, или гирлянды, или вовсе ничего) украшали Верхние Торговые ряды на Красной площади (арх. Бове, ск. Пенна, 1815 г.), дом Н.С. Гагарина на Новинском бульваре (арх. О.И. Бове, 1817 или 1826 гг.), мавзолей в Суханове (арх. Жилярди, 1813 г.), Никольскую церковь в Авчурине (арх. В.П. Стасов, 1820 – 1823 гг.), и, возможно, даже Опекунский Совет на Солянке (арх. Д.И. Жилярди, 1823 – 1826 гг.). К сожалению, Слав на Опекунском Совете с трудом можно разглядеть лишь на литографии 1840-х гг. Л.-П. Бишбуа по рисунку Диц и Руссель, изд. Дациаро (Илл. 119), а фотографии конца XIX – начала XX в. свидетельствуют, что вместо этих фигур в барабане купола пробиты дополнительные полуциркульные окна (Илл. 120). В остальных же случаях, несмотря на то, что указанные постройки сохранились в руинированном состоянии (Авчурино), или не сохранились совсем (Верхние торговые ряды, полностью перестроенные в

---

[570] Там же.

[571] «Стилистическая близость фасада и деталей этого дома (Английского клуба на Тверской, 21 – С.Ц.) и старого здания Университета даёт возможность предположить авторство Д.И. Жилярди». (Памятники архитектуры Москвы: Земляной город / Гл. ред. Г.В. Макаревич. – М.: Искусство, 1989. С. 185).

[572] Бибикова И.М., Кедринский А.А. Декоративная скульптура и лепной декор в интерьере // Русское декоративное искусство. Т.3. М.: Искусство, 1965. С. 50.

нынешний ГУМ; дом Гагарина на Новинском бульваре, разрушенный авиабомбой в 1941 г.), или утратили элементы отделки (Суханово), их лепное убранство можно видеть на дореволюционных фотографиях.

Причём, каждый из архитекторов рисовал на своих проектах этих Слав приблизительно в одном положении, но с учётом своего индивидуального почерка (Илл. 121); в то же время воплощались они, по-видимому, по одной модели. Возможно, архитектор, зная о существовании этой модели в мастерской, рекомендовал её заказчику.

В то же время сходство рельефов отнюдь не всегда указывает на работу одной мастерской. Так, в зале дома А.Н. Голицына на Лубянке (кон. XVIII в.; разобран в 1930-е гг.) по фотографиям обнаружился барельеф, также изображающий летящую Славу с венком. При сравнении со Славой из дома Н.С. Гагарина оказалось, что они изображены в одном положении, драпировки также сходны. Однако в деталях отличие разительное, даже несмотря на то, что на фотографии из дома Голицына видно, что у Славы утрачена голова и рука. Крылья, венок, драпировки, положение фигуры намного изящнее, изысканнее, чем у Славы с дома Гагарина. Кроме того, барельеф из дома Голицына находился в интерьере, а значит, имел совсем другой, более камерный масштаб, чем на фасаде.

Из вышесказанного следует, что эти фигуры могли быть сделаны разными скульпторами, возможно, с одного оригинала, но в разное время. Если их сравнивать, кажется, что фигура из дома Голицына и впрямь летит, в то время как на доме Гагарина Славы приостановились в полёте и словно зависли в воздухе, коронуя венками хозяев, вышедших на балкон (Илл. 122). Таким образом, на поверку в случае повторяющихся лепных деталей можно говорить лишь об одной скульптурной мастерской, да и то, не всегда.

Уникальный научный интерес с точки зрения анализа всего комплекса рассмотренных проблем представляет изучение скульптурного декора Останкинского дворца, и прежде всего – вопрос об авторстве этого декора. И.В. Рязанцев в книге о русской скульптуре XVIII – начала XIX века опубликовал

эскизы барельефов для опочивальни Екатерининского дворца в Москве и некоторые материалы этого дела, хранящиеся в РГАДА[573]. При изучении этих неподписанных эскизов (в архивном документе указано, что «по рисунку Господина Гваренгия»[574] в гипсе рельефы исполнил итальянский скульптор К. Альбани) (Илл. 123), обнаружилось сходство некоторых из них с барельефами из проходной галереи к Египетскому павильону Останкинского дворца. Эти рельефы, как и весь остальной скульптурный декор останкинского дворца, до сей поры считались творением Ф.Г. Гордеева на основании его контракта с Н.П. Шереметевым[575].

Однако опубликованные И.В. Рязанцевым эскизы позволяют предположить, что три из них были образцами для трёх из десяти барельефов проходной галереи к Египетскому павильону (Илл. 124, 125). Это композиции «Музыка», две сидящих дамы с вазой, наполненной цветами (или «две фигуры с вазом» по документу того времени) и две сидящих дамы со сферой (Аллегория Астрономии, Географии или просто Науки) При этом необходимо отметить, что некоторые изображения зеркальны по отношению к рельефам. Эскизы выполнялись для рельефов разного формата (прямоугольные, полукруглые, вписанный в квадрат круг) и разной длины, но одинаковой ширины. По-итальянски их размеры даны под каждым рисунком. По-русски размеры указаны в аршинах и вершках в «Реестре» (контракте), подписанном скульптором К. Альбани. Согласно этому документу, длина самой вытянутой прямоугольной композиции («две фигуры с вазом») – 2 аршина 11 вершков (191,19 см.), у полукруглых – 1 аршин 14 вершков (133,42 см.), у почти квадратных – 1 аршин 3 вершка (84,47 см.)[576].

---

[573] РГАДА. Ф 1239. Оп.3. ч. 60. Ед. хр. 29362. Л. 4 об. – 5.; Рязанцев И.В. Скульптура в России: XVIII – начало XIX века: Очерки. – М.: Жираф, 2003. С. 32 – 33, 518 – 519.

[574] РГАДА. Ф 1239. Оп.3. ч. 60. Ед. хр. 29362. Л. 3.

[575] Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Останкино: Театр-дворец. М.: Русская книга, 1994. С. 142; Ракина В.Д., Суслова М.Д. Останкино: Путеводитель. Ostankino: Museum guide / текст рус., англ. М., 2008. С. 49. По контракту Гордеев обязался выполнить 22 формы и по ним столько же рельефов (НА ММУО. Ф.1 Д. 346. Л. 42 – 45). Рельефы отправлялись из Петербурга в Останкино вместе с формами в течение года (Там же. Л.47).

[576] РГАДА. Ф 1239. Оп.3. ч. 60. Ед. хр. 29362. Л. 3.

Высота Останкинских барельефов колеблется от 67 до 75 см; меньший из этих размеров в точности соответствует высоте, прописанной в контракте Альбани (15 вершков, или 66,75 см.). Длина рельефов в Останкине – от 185 до 194,5 см. Таким образом, можно предположить, что за модуль был взят самый длинный рельеф Екатерининского дворца (уже упомянутые «две фигуры с вазом») – 2 аршина 11 вершков (191,19 см.). Две других композиции Проходной галереи, сходные с эскизами Кваренги, дополнены с боков фигурками путти, или вазами, или другими предметами, т.е. основные сцены без второстепенных дополнений тоже примерно совпадают с размерами рельефов для Екатерининского дворца.

В то время как рельефы Екатерининского дворца не сохранились, другие отливки по тем же формам в виде трёх композиций продолжают свою жизнь в Останкине.

При этом в архивах Шереметевых, касающихся усадьбы Останкино, до сих пор не найдено никаких счетов К. Альбани. Его фамилия упомянута лишь один раз в отношении капительных форм для театра, причём непонятно, в Москве они выполнялись, или в Петербурге[577].

В Екатерининском дворце рельефы были поставлены на места к середине сентября 1793 года «по показанию правящаго по тому строению должность архитектора господина Кампорезия»[578]. Вскоре после этого (в ноябре) Альбани уехал в Петербург, и даже оставшиеся деньги просил выплатить своему товарищу, некоему скульптору Матшвергеру[579].

---

[577] Повеление Н.П. Шереметева Петру Александрову, получено в Петербурге 25 июля 1793 года: «На присланную мне отписку от Павла Аргунова, о производимых у мастеров гипсовых работах, мазать ему чтоб форму капительную над кариатиды в авансцену заказал делать Альбанию; протчие ж штуки, которые зделаны и впредь отделываться будут у мастеров, как то свинксы, бюсты и барильефы, оные забирая от мастеров привезли бы к тебе, а ты принимая оные вели при себе ставить в удобное место в Фонтанном доме, … по летнему … пути ничего из оных … в Москву не отправлять по причине той, что могут от большой тряски повредиться, а отправить оные в удобное время по зимнему пути». (НА ММУО. Ф.1. Д.346. Л.2).

[578] РГАДА. Ф 1239. Оп.3. ч. 60. Ед. хр. 29362. Л. 7.

[579] Там же. Л. 9, 11.

Строительство Проходной галереи к Египетскому павильону в Останкине велось по проекту именно Ф.И. Кампорези, и закончилось к лету 1794 года[580]. Можно предположить, что Кампорези рекомендовал Шереметеву скульптора Альбани, с которым уже работал в Екатерининском дворце.

Два из трёх останкинских рельефов, выполненных по модели Альбани, можно также найти на некоторых послепожарных зданиях. «Музыка», причём с разворотом головы, как на эскизе Кваренги, обнаружилась на фасаде дома в Петровском пер., 6 (Илл. 125, 126). Две центральные фигуры из останкинской «Астрономии» по отдельности повторяются в первом и третьем рельефах с другими фигурами на фасаде дома Заборовых (Заборовских) на пл. Яузские Ворота (Яузская ул., 1 / Яузский бульвар, 1, 1830-е гг.).

Эти же фигуры, лишённые первоначального изящества и красоты, находятся среди других фигур в рельефе за колоннами дома по Дубининской ул., 51 и на одном из длинных рельефов за колоннами лоджий городской усадьбы Долгоруковых на Пречистенке, 19 (до 1847 г.)[581] (см. Илл. 127).

Необходимо отметить, что многократное использование повторных отливок не является лишь московской особенностью. В Петербурге архитекторы и работавшие при них скульпторы пользовались слепками с античных рельефов из Академии художеств. Цикл из таких рельефов, связанный с Дионисом, появился в мраморной столовой Гатчинского дворца (1796 – 1797, арх. В. Бренна), в Михайловском замке (1797 – 1800, арх. В. Бренна), в Стрельнинском дворце (1804, арх. Л. Руска)[582].

Кроме того, ещё одна композиция из Проходной к Египетскому павильону в Останкине с изображением трёх женских фигур и путто, украшающих высокий светильник на треножнике гирляндами и несущих к нему цветы и масло, неожиданно обнаружилась в Музее истории старого

---

[580] Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Указ. соч. С. 142; Ракина В.Д., Суслова М.Д. Указ. соч. С. 9.

[581] Памятники архитектуры Москвы: Земляной город / Гл. ред. Г.В. Макаревич. – М.: Искусство, 1989. С. 72.

[582] Колотов М.Г., Трубинов Ю.В. К проблеме генезиса декоративной скульптуры павильонов Михайловского замка // Дворцы Русского музея / Сб. ст. СПб, 1999. С. 123 – 124, 130 – 131.

Петербурга[583]. Это один из трёх барельефов, перенесённых в музей из реконструируемого дома С.Н. Плаутина на Миллионной ул., 25. Отделка этого дома относится к началу XX века, но точность, с которой эта композиция повторяется в Останкине (причём, повторяется там трижды, самый совпадающий во всех деталях вариант находится на парадной лестнице) заставляет предположить, что модель этого рельефа сделана в Петербурге в конце XVIII века, возможно, Ф.Г. Гордеевым, или кем-то из его помощников.

Другие останкинские рельефы обнаружены на других московских послепожарных постройках. Так, на печи в проходной к Египетскому павильону располагается барельеф, центральная часть которого («Жертвоприношение Приапу»[584]) аналогична рельефу на фасаде гостиницы Обера в Глинищевском переулке, д.6 (первая треть XIX в.). Видимо, для обоих рельефов использовался один графический оригинал, но выполнены они разными мастерами.

Что касается останкинской печи, то из архивных документов можно узнать, что для неё предписывалось «барельеф вылить из озразцов *(изразцов. – С.Ц.)* белой же, форма алебастровая, должна сделана быть домовыми лепщиками»[585]. Г.В. Вдовин пишет, что сама печь была выполнена по рисунку крепостного архитектора А. Миронова в 1797 году[586]. В.А. Ракина и М.Д. Суслова безосновательно приписывают этот рельеф (как и весь остальной скульптурный декор Останкинского дворца) Ф. Гордееву[587] на основании его контракта с Н.П. Шереметевым. Кто автор модели рельефа (сюжетной композиции), достоверно выяснить не удалось.

Другим останкинским рельефом, воспроизведённым на московских зданиях, является фасадное «Жертвоприношение Зевсу». Центральная его часть

---

583 ГМИСПб, Комендантский дом Петропавловской крепости, экспозиция зала № 25 на первом этаже.

584 НА ММУО. Ф. 2 (Научные труды и очерки). № инв. 228. Соловьёв К.А. Значение мифологических сюжетов в тематическом оформлении Останкинского дворца. М., 1940. С. 27 – 28; Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Указ. соч. С. 142.

585 РГАДА. Ф. 1287. Оп. 1. Ед. хр. 6482. Л. 133. (Об этой печи см.: 124 об., 133, 144, 210).

586 Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Указ. соч. С. 142, 146 прим. 4.

587 Ракина В.Д., Суслова М.Д. Указ. соч. С. 49

повторяется в гостиной дома Мещерской (конец XVIII в.) на Садовой-Кудринской, д.7, что уже было отмечено исследователями[588]. В ходе исследования удалось установить, что рельеф в виде групп, чередующихся с другим сюжетом, повторяется в оранжерее в Кузьминках (1811 – 1815).

Таким образом, лепные композиции, появившиеся в конце XVIII века в Останкине, продолжали в более позднее время наряду с новыми рельефами украшать другие московские и подмосковные постройки. Причин, почему именно останкинские рельефы получили такое распространение, и как такое могло произойти, может быть несколько.

Известно, что Н.П. Шереметев стремился приобрести для Останкина всё самое лучшее, давал указания своим людям узнать, как производятся те или иные работы в строящемся Екатерининском дворце и у графа Безбородко[589], приглашал к себе работавших там мастеров, а в Останкино, декор которого должен был стать абсолютно уникальным, настрого приказал никого из посторонних не пускать, что и соблюдалось неукоснительно. Уже поэтому его усадьба как «образец высокого вкуса» могла стать объектом для подражания.

Кроме того, Останкино – обширная загородная усадьба, с большим главным домом, обильно украшенным лепным декором как снаружи, так и внутри. Ни одно из московских зданий конца XVIII века, сохранявшихся хотя бы на протяжении первой половины XIX века, не имеет такого количества рельефов. По обширности скульптурного убранства с Останкинским дворцом, вероятно, мог соперничать Екатерининский дворец в Лефортове, который, однако, по приказу императора Павла I был переделан под казармы и лишился внутреннего убранства. Между тем, как было сказано выше, отливки трёх рельефов Екатерининского дворца сохранились в Останкине, в Проходной к Египетскому павильону.

---

[588] Памятники архитектуры Москвы: Территория между Садовым кольцом и границами города XVIII (От Земляного до Камер-Коллежского вала) / Гл. ред. Г. В. Макаревич. – М.: Искусство, 1998. С. 114.

[589] Дворец Безбородко не был достроен, впоследствии на его месте был выстроен Слободской дворец по проекту Д.И. Жилярди.

Рельефы, изготовленные в Петербурге по контракту с Ф.Г. Гордеевым (а их в Останкине большинство), были доставлены в Москву вместе с формами (что специально оговорено в контракте). Формы так пострадали во время нашествия французов в 1812 году, что С. Пенна, собиравшийся их купить в 1814 году, в конечном итоге отказался от покупки. Однако появление на послепожарных московских домах повторных отливок с останкинских рельефов свидетельствует о том, что формы всё-таки были проданы в какую-то скульптурную мастерскую.

Г.Т. Замараев и Я.А. Москвин, помогавшие Ф.Г. Гордееву в работе над заказом Шереметева, позднее переехали в Москву, и могли перевезти свои подготовительные и промежуточные материалы и модели, которыми можно было воспользоваться при следующем заказе.

Заказывая привезти в Останкино формы, Н.П. Шереметев мог руководствоваться несколькими соображениями. В первую очередь он боялся, что не все рельефы будут доставлены в целости, и тогда утраты можно будет восполнить в соответствии с авторским замыслом, без домыслов непрофессиональных «домовых лепщиков»[590].

Возможно, предполагалось, что «домовые лепщики» с этих форм сделают ещё несколько отливок для украшения каких-либо других усадебных построек по вкусу их владельца. В связи с тем, что единого проекта Останкинской усадьбы не было, а Н.П. Шереметев постоянно вносил изменения в ход работ[591], такое предположение вполне правдоподобно. Косвенно на это указывают архивные документы: 19 и 20 октября 1797 года (через 2 года после

---

[590] Правда, при перевозке барельефов принимались всевозможные предосторожности: с перекладкой сухим сеном и зимним путём – по снегу везти ровнее. Отписка № 9 из Петербурга от 6 июля 1794 года: «Имеющимся у тебя … барильефам, уложа хорошенько, отправить ко мне, ибо как уже теперь зимний путь уста[но]вился, то и отправлять оные время настоит *(настаёт – С.Ц)* удобное»; «У професора академии сколько есть готовых барильефов, взять от него, и уложа хорошенько в ящики стоймя с перекладкою сеном сухим, отправить в Москву на оставленных своих дрогах». (НА ММУО Ф.1. Д.346. Л.11).

[591] Ракина В.Д., Суслова М.Д. Останкино: Путеводитель. Ostankino: Museum guide / текст рус., англ. М., 2008. С. 11.

того, как все барельефы и формы Гордеева были привезены в Останкино[592]) «дамовые лебщики … питербурские формы разбирали и чинили»[593] – зачем им разбирать и чинить формы, как не для использования?

Также можно предположить, что Н.П. Шереметев хотел, чтобы эти рельефы больше нигде не повторялись. Так он стремился сохранить целостность цикла рельефов и подчеркнуть уникальность ансамбля усадьбы. Однако, волею судеб, в последующие годы останкинские рельефы нашли широкое распространение в Москве.

[592] НА ММУО. Ф. 1 Д.346. Л.47.
[593] НА ММУО Ф. 1 Д.14. Л. 171 – 172.

Заключение

В данном исследовании рассмотрена совокупность скульптурного декора московской гражданской архитектуры, созданного в 1790-е – 1840-е гг. Вполне очевидно и объяснимо, что до настоящего времени все его элементы не могли сохраниться. Однако был собран максимально полный материал с привлечением фотографий конца XIX – первой половины XX века, где зафиксированы снесённые или разрушенные впоследствии здания.

Исследование позволило проследить эволюцию тематики скульптурного декора и приёмов его использования для украшения зданий с 1790-х до 1840-х гг.

В тематике лепного декора московской гражданской архитектуры конца XVIII – первой половины XIX века выделяется шесть основных категорий: орнаменты (меандр, растительные побеги, символические предметы (лира, арматура), бестиарий, маскароны), геральдические мотивы (герб или вензель), портреты (русские государи, владельцы дома), устойчивые аллегории (Времена года, Искусства, Надежда, Сила, Торговля), мифологические (персонажи из античной мифологии) и исторические сюжеты (из древней и современной на момент создания российской истории).

Сильное влияние на московский лепной декор оказала Отечественная война и пожар 1812 года. Допожарные рельефы отличаются превосходной техникой исполнения и продуманной законченной композицией, размещаются преимущественно в интерьерах. Фасады украшались скупо, в основном, орнаментальным декором с изящными растительными побегами или розетками. Карнизы в комнатах были орнаментальными, состоящими из тонких лепных розеток. В многофигурных рельефах, располагавшихся в интерьерах, преобладала тема любви (главные персонажи Амур и Венера: например, Война Граций с Амуром, Венера даёт Юноне свой Пояс).

В послепожарный период сюжетные и аллегорические рельефы из интерьеров переместились на фасад. Фасад стали украшать наиболее пышно, в

парадной анфиладе остались лишь рельефные карнизы, но они дополнились маленькими композициями с мифологическими (Леда и лебедь) и аллегорическими (Музыка) фигурами. В орнаментальные фризы с растительными побегами стали вводиться пальметки, лиры, доспехи (в частности, шлемы), медальоны с маскаронами (наиболее часто используемые – Горгона Медуза и «Трёхликий маскарон»). Скульптурный декор стал более дробным и разнообразным. В многофигурных рельефах стала преобладать тема войны (сюжеты из Троянской войны). Популярность сюжета «Возвращение Одиссея» (повторяется на шести постройках) может отражать возвращение русских войск из победоносного зарубежного похода в 1814 году.

Геральдические мотивы (гербы владельцев), портреты (чаще всего – русских государей) и аллегорические «Искусства» и «Времена года» встречаются в московских зданиях на протяжении всего изучаемого периода конца XVIII – первой половины XIX века. При этом мифологические рельефы преобладали в частных домах и городских усадьбах, исторические и аллегорические – в общественных зданиях. Широко распространённые орнаменты, менее распространённые геральдические и редко встречающиеся портреты одинаково характерны как для жилых, так и для общественных зданий.

Источниками для многих сюжетных композиций московской гражданской архитектуры служили гравюры 1) с античной скульптуры, 2) из гравированных каталогов античных монет и камей, 3) из книги «Эмблемы и символы», 3) с произведений западноевропейских художников, 4) с работ русских художников – выпускников Академии художеств. Для рельефов на печах наугольных комнат в Останкине образцом была гравюра П.С. Бартоли с античного саркофага «Меркурий приносит весть Олимпийским богам».

Античные монеты с изображением Геракла, играющего на лире, могли послужить прообразом для рельефных тондо на семи московских домах. Изображение Амура, стреляющего в сердце, стоящее на колонне, из «Эмблем и

символов» мог стать прообразом для аналогичных рельефов в домах на Старой Басманной, 23 и Мясницкой, 42.

Удалось установить, что гравюры с произведений А. Кауфман оказались наиболее многочисленными источниками для рельефов московской архитектуры. Это объясняется общей популярностью произведений Кауфман, которые также воспроизводились в фарфоре, вышивках и других произведениях декоративно-прикладного искусства.

Также обнаружилось, что одним из наиболее популярных источников оказались три из четырёх гравюр Ф.Бартолоцци по рисункам сепией, выполненным Дж.-Б. Чиприани, как имитации античных барельефов. Воплощённые в декоре московской архитектуры, эти композиции нередко перемешивались между собой, и отдельные фигуры из одного сюжета оказывались в рельефе другой тематики.

Установлено, что для рельефов несохранившегося дома Н.С. Гагарина на Новинском бульваре образцами были гравюры с произведений русских художников и скульпторов – лучших учеников Академии художеств, на тему «Дмитрий Донской на поле Куликовом».

В Москве сложилась своя интерпретация классицизма, отличная не только от европейской, но и от петербургской. Наряду с архитекторами и заказчиками, это произошло благодаря скульпторам, чьи мастерские выпускали повторные отливки лепного декора в большом количестве, и таким образом, определяли облик многих зданий и городских усадеб, участвовали в создании неповторимого образа милой уютной Москвы. Таким образом, наряду с архитекторами, скульптурные мастерские, выпускавшие типовую продукцию и оформлявшие общественные постройки и дома многих владельцев, играли значительную роль в формировании облика московской архитектуры.

Характерной чертой скульптурного декора в архитектуре Москвы является повторяемость композиций. Точное воспроизведение встречается наряду с переработкой и переосмыслением образца. При повторном использовании исходная сцена могла разделяться на составные части, которые

в разном порядке, путём удаления или повторения некоторых фигур, подгонялись в предназначенную для рельефа нишу. Иногда рельефы из старых форм сильно перерабатывались, вплоть до изменения сюжета. Так произошло с композицией «Венера и Адонис» (повторяется в доме Золотарёвых в Калуге, Дурасова в Люблине, на боковом фасаде несохранившегося дома Ротт на Девичьем Поле). После 1812 года она превратилась в «Амура и Психею» (в таком виде встречается на Воздвиженке, 5, в Петроверигском, 4). То же случилось и с рельефами в доме А.И. Лобковой в Козицком пер., 5, образцами и моделями для которых могли служить рельефы дома С.Б. Куракина на Новой Басманной, 6.

Скульпторы и архитекторы не всегда сами придумывали композицию лепного убранства московской архитектуры, часто источниками служили гравюры. В ряде случаев гравюры в точности воспроизводились в барельефе (например, гравюра Ф. Бартолоцци «Продавщица амуров» в рельефе на Старой Басманной, 23); иногда композиция дорабатывалась и переосмыслялась, что больше ценилось и выдавало систему обучения в Академии художеств («Торжество наук и искусств» Г. Замараева на здании Московского университета).

В ходе работы были определены все основные все основные скульптурные мастерские, действовавшие в Москве с 1790-х гг. по 1840-е гг. Удалось установить имена владельцев наиболее известных скульптурных мастерских и собрать максимально возможную информацию об их деятельности. В 90-е годы XVIII века в Москву прибыли иностранцы-специалисты (семейство Кампиони, позднее – С. Пенна), украсившие многие постройки не только рельефами и статуями, но и искусственным мрамором. К этому же времени в Москву переехал Г.Т. Замараев, и в это же время проявил себя в сфере осуществления лепных работ московский купец И. Емельянов. Влияние этих мастеров распространилось за пределы Москвы – в Подмосковье и в провинциальные города (в частности, деятельность С.П. Кампиони

связывается с Калужским домом Золотарёвых, а Емельянов выполнял отделку Дворянского собрания во Владимире).

Мастерская Кампиони довольно быстро оправилась от разорения 1812 года и освоила новые сюжеты, связанные с Троянской войной. Повторные отливки этих рельефов (полный цикл из 4-х композиций) встречались довольно часто. Пока известно семь зданий (в том числе утраченных) с полным или частично использованным циклом, причём на Тверской улице (от Кремля до Садового кольца) было не менее трёх таких домов (два из них сохранились: Английский клуб и Дом Генерал-губернаторов).

Постепенно количество мастерских стало сокращаться (в 1823 г. умер Замараев, в 1827 г. – С. Пенна, и его мастерскую купил В.Севрюгин; в 1841 г. Витали возвратился в Петербург), осталась только мастерская С.П. Кампиони, которая после его смерти в 1847 г. поддерживалась его сыновьями, но уже без прежнего размаха.

Использование повторных отливок в качестве украшения разных построек свидетельствует о том, что здания с одинаковым лепным декором не следует приписывать одному архитектору. Постройки с одинаковыми рельефами могли проектировать разные архитекторы, как получилось с повторными рельефами Слав/Ангелов (Верхние торговые ряды и дом Гагарина на Новинском бульваре – О.И. Бове, Опекунский Совет и Мавзолей в Суханове – Жилярди, церковь в Авчурине – В.П. Стасов).

Таким образом, архитектурный декор является бесценным информационно наполненным (и, порой, единственным) источником, с помощью которого можно изучать и уточнять сведения не только об уцелевших, но и о несохранившихся памятниках, постигая особенности эстетических и идейных вкусов эпохи, а также уточняя характер отношений зодчих, декораторов и заказчиков архитектурных произведений Москвы конца XVIII – первой половины XIX века.

Список сокращений

ГНИМА – Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А.В. Щусева (Москва)

ГИМ ОПИ Государственный исторический музей, Отдел письменных источников (Москва)

ГМИ СПб – Государственный музей истории Санкт-Петербурга

ГМП – Государственный музей А.С. Пушкина (Москва)

ГРМ – Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

ГЭ – Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург)

НА ММУО – Научный архив Московского музея-усадьбы «Останкино» (Москва)

ОАФ ДКН – Отдел архивных фондов Департамента культурного наследия г. Москвы (Москва)

РГАДА – Российский государственный архив древних актов (Москва)

РГИА – Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург)

ЦГА Москвы – Центральный государственный архив г. Москвы (до 01.04.2013 г. – ЦИАМ – Центральный исторический архив г. Москвы).

Источники и литература

Источники

Архивные материалы

1. Архив Института «Спецпроектреставрация». Ш. 207. Арх. № 9590. Прохорова Н.В. Жилой дом конца XVIII – XIX вв. Москва, Малый Палашевский пер., д.7. Комплексные научные исследования. Историко-архитектурные и библиографические исследования. Т. 2. Кн. 1. М., 1991; Ш. 358. Арх. № 1512. Прохорова Н.В. Историческая справка по дому В.Г. Орлова – памятнику архитектуры XVIII в. Москва, Б. Никитская, 5/7. М.,1980; Ш. 782-1. Арх. № 7161. Роднин Н.Н. Усадьба И.Р. Баташёва (главный дом и флигели). Москва, Интернациональная ул., 11. Предварительные работы: историческая записка, историко-архивные изыскания. Т. 1. Кн. 3. М., 1988.
2. ГИМ ОПИ. Ф.526. Оп. 1. Ед. хр. 137.
3. ОАФ ДКН г. Москвы. Шифр 2185/94. Историко-архитектурное и историко-культурное обследование вновь выявленного памятника истории и архитектуры по адресу: Чистопрудный б-р, д. 11, стр. 4. Квартал № 296, ТУ «Басманное», ЦАО. М., 1994; Ед. хр. № 1-155, Шифр № 998/93. Историко-архитектурное обследование квартала № 1044 / В 3х т. – М., 1993.
4. НА ММУО. Ф. 1. Инв. № 14, 352; Ф. 2 (Научные труды и очерки). Д. 493. Инв. № 1160. Ефремова И.К. Скульптура в интерьерах Останкинского дворца-музея (Научная справка). М., 1984; Инв. № 1062. Михайлов Б.Б. Торговые объявления в «Санкт-Петербургских ведомостях» и «Московских ведомостях» как источник изучения художественного рынка и жизни столиц в конце XVIII века. М., 1987; Инв. № 228. Соловьёв К.А. Значение мифологических сюжетов в тематическом оформлении Останкинского дворца. М., 1940.
5. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. ч. 60. Д. 29362; Ф. 1262. Оп. 1. Д. 708, 734, 1759, 1790, 1803; Оп. 1 доп. Д. 183; Ф. 1263. Оп. 10. Д. 900; Ф. 1270. Оп. 1. Д. 428;

Ф. 1273. Оп. 1. Д. 1100, 2841, 2950; Ф. 1287. Оп. 1. Д. 6482; Ф. 1290. Оп. 2. Д. 133; Оп. 3. Д. 2316, 2377, 2384, 2389, 2513.

6. РГИА. Ф. 469. Оп. 2. Д. 1416; Ф. 1088. Оп. 9. Д. 1950; Оп. 12. Д. 80.
7. ЦГА Москвы. Ф. 16. Оп. 7. Д. 733, 1135; Ф. 32. Оп. 26. Д. 50, 76, 80; Ф. 46. Оп. 8. Д. 950, 1750; Ф. 105. Оп. 4. Д. 460; Оп. 7. Д. 6232; Оп. 9. Д. 2410, 2649; Ф. 108. Оп. 1. Д. 7; Ф. 418. Оп. 505. Д. 11.

Опубликованные источники

8. Агеев П. Краткий указатель достопримечательностей Большого Кремлёвского дворца в Москве. М.: Университ. тип., 1865.
9. Альманах на 1826 год для приезжающих в Москву и для самих жителей сей столицы, или новейший указатель Москвы, в котором с точностью означены все лучшие предметы, служащие к потребностям гор. жизни : С присовокуплением ист. картины Москвы и описания всех присутвств. мест, воен., гражд., учеб. и проч. заведений, и т. д. М.: Тип. А. Семена, иждивением А. Кузнецова, 1825. 136, VII с., [4] л. ил.
10. Аполлодор. Мифологическая библиотека / Пер., предисл. и коммент. А.Шапошникова. М.: Эксмо, 2006. 416 с.
11. Архитектурный Альбом, представляющий отличнейшие Геометрические фасады соборов, монастырей, церквей, казенных и частных лиц зданий Первопрестольного Столичного града Москвы. Составлен при Комиссии для строений в Москве 1832 года. М., 1832.
12. Вергилий. Энеида / Пер. В. Брюсова и С.Соловьёва. Ред., вст. ст. и комм. Н.Ф. Дератани. М.-Л.: ACADEMIA, 1933. 382 с.
13. Герцен А.И. Собр. Соч. в 30 т. Т. 2. – М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1954.
14. Гильтебрандт Н. Описание Золотарёвского дома в Калуге. // Калужские губернские ведомости. Калуга, 1871. № 7. 13 февраля.

15. Голицын С.М., князь. Воспоминания о пятидесятилетней службе его в звании почетного опекуна и председательствующего в московском Опекунском Совете. М.: тип. В.Готье, 1859.
16. Гомер. Илиада. Одиссея / Гомер; ил. Д. Флаксмана, Ф. Преллера; пер. с греч. Н. Гнедича, В. Жуковского. М.: Эксмо, 2008. 928 с., ил.
17. Емвлемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и аглицкий языки преложенные, прежде в Амстердаме, а ныне во граде св. Петра напечатанные и исправленные Нестором Максимовичем-Амбодиком. СПб.: Имп. тип., 1811.
18. Жемчужников Л.М. Мои воспоминания из прошлого / предисл., примеч. С.Б. Бахрушина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2009. 656 с.
19. Иконологический лексикон, или руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев / Пер. с французского Ивана Акимова. СПб.: при Имп. Академии Наук, 1763.
20. Исторический атлас Калужской губернии. Репринтное издание военно-топографической карты 1863 года. СПб., 2011.
21. [Муромцев М.М.] Воспоминания Матвея Матвеевича Муромцова // Русский архив. М., 1890. № 1. С. 59 – 81.
22. Нистрем К. Московский адрес-календарь для жителей Москвы, составленный по официальным документам и сведениям К. Нистремом / В 4-х т. М.: Тип. С. Селивановского, 1842.
23. Рамазанов Н.А. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. М., 1863. 331 с.
24. [Рамазанов Н.А.] Дневник и записки Н.А. Рамазанова // Русский художественный архив. М., 1882. Вып. III. С. 141 – 151.
25. Реутский Н.В. Московские «божьи люди» во второй половине XVIII и в XIX столетии // Русский Вестник. Т. 159 (май). М.: тип. М. Каткова, 1882. С. 5 – 79.

26. Роспись произведениям отечественной промышленности, выставленным в залах Кремлёвского дворца. М., 1831.
27. Феокрит. Мосх. Бион. Идиллии и эпиграммы. / Пер. и комм. М.Е. Грабарь-Пассек. Отв. ред. Ф.А. Петровский. (Серия «Литературные памятники») [М.-Л., Издательство АН СССР, 1958] 2-е изд., репр. М., Ладомир-Наука. 1998.
28. Фомин И. Московский классицизм. Архитектура в Москве во времена Екатерины II и Александра I // Мир искусства. СПб., 1904. № 7. С. 187 – 198.
29. Храм всеобщего баснословия или Баснословная истории о богах египетских, греческих, латинских и других народов… / Пер. с латинского Павла Рейнпольского. М.: Унив. тип., 1808.
30. Эмблемы и символы / Изд. 2-е, испр. и доп. С оригинальными гравюрами 1811 г. Вст. ст. и коммент. А.Е. Махова. М.: ИНТРАДА, 2000. 368 с., ил.
31. Эмвлемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и аглицкий языки преложенные, прежде в Амстердаме, а ныне во граде св. Петра напечатанные и исправленные Нестором Максимовичом-Амбодиком. СПб.: Имп. тип., 1811.
32. An alphabetical catalogue of plates, engraved by the most esteemed artists, after the finest pictures and drawings of the Italian, Flemish, German French English and other schools, which compose the stock of John and Josiah Boydell… London, 1803.
33. Antiquités d'Herculanum. Gravées par Th. Piroli et publiées par F. et P. Piranesi, frères. T. 1. Paris, 1804.
34. Cabinet de M. Paignon Dijonval. État détaillé et raisonné des dessins et estampes dont il est composé… Paris, 1810.
35. Ciampi Sebastiano. Bibliografia critica delle antiche reciproche corrispondenze politiche, ecclesiastiche, scientifiche, letterarie, artistiche dell`Italia colla Russia, colla Polonia ed altre parti settentrionali il tutto raccolto ed illustrato con brevi

cenni biografici delli autori meno conosciuti da Sebastiano Ciampi. Tomo II. Firenze, 1839.

36. Gerard Frances A. Angelica Kauffmann: A biography. London, 1893.
37. La Chausse Michelangelo Causeo De. Le gemme antiche figurate di MichelAngelo Causeo De la Chausse. Parigino consagrate all`eminentissimo e reverendissimo principe il Signor Cardinale Cesare Destrees. Roma, 1700
38. Metastasio P. Opere del Signore Ab. Pietro Metastasio. Tomo 1. Lucca, 1781.
39. Metastasio P. Il trionfo di Amore. Azione teatrale rappresentata in musica nella Imperial Regia Corte… Vienna, 1765.
40. Recueil des dessins d'ornements d'architecture de la Manufacture de Joseph Beunat, à Sarrebourg, et à Paris, rue de la Paix, № 11 ; Le dépôt général tenu par Mrs Benoiste et Sempé contenant tout ce qui a rapport à la décoration des appartements. [précédé de] Tarif des ornemens d'architecture de la Manufacture de Sarrebourg ; Le Dépôt général, tenu par MM. Benoiste et Sempé, est rue de la Paix, n№ 11, à Paris. Paris, 1816.
41. Vico Enea. Ex gemmes antiquorum aliquot monumenta ab Aenea Vico parmen incis… Roma, [1650?]
42. Wilde Jacob de. Gemmae selectee antiquae e museo Jacobi de Wilde, sive L. tabulae diis... Amsterdami, 1703.

Периодические издания

43. Московские ведомости. М., 1790. № 49; 1794, Особое прибавление к №1; 1798. № 6.; 1800. № 34; 1824. № 49; 1834. № 101.
44. Московский городской листок. М., 1847, № 26.
45. Московский телеграф. М., 1832. № 23.
46. Отечественные записки. СПб., 1820. Т. 1, май; 1824. Ч. 18. № 48; 1828. Ч. 36. № 104.
47. Русская старина. М., 1901. № 8.
48. Санкт-Петербургские Ведомости. СПб., 1779. № 95; 1812, № 85.
49. Старые годы. СПб., 1907 – 1915.

50. Столица и усадьба. СПб., 1916.
51. Художественная газета. М., 1841. № 6, 8, 15, 21.

Диссертации

52. Вершинина А.Ю. Скульптурный декор фасадов зданий Москвы конца XIX – начала XX веков. К вопросу о художественной природе модерна / Дисс. на соискание уч. ст. канд. искусствоведения. М., 2004.
53. Ефремова И.К. Мебель московских мастерских эпохи классицизма. Основные особенности / Дисс. на соискание уч. ст. канд. искусствоведения. М., 1998.
54. Карпова Е.В. Творчество И.П. Прокофьева (1758 – 1828) и проблема стиля начала XIX века / Дисс. на соискание уч. ст. канд. искусствоведения. Л., 1986.
55. Королёв Е.В. Система скульптурного убранства сооружений русского классицизма и комплекс Павловского дворца / Дисс. на соискание уч. ст. канд. искусствоведения. Л., 1988. (диссертация не прошла защиту).
56. Морозова С.С. Образ античности в русской скульптуре конца XVIII – первой трети XIX века / Дисс. на соискание уч. ст. канд. искусствоведения. М., 2005.
57. Першин М.В. Городская усадьба Москвы в начале XIX века / Дисс. на соискание уч. ст. канд. искусствоведения. М., 1950.
58. Пожарова М.А. Французские гравированные увражи античных гемм в искусстве XVIII века / Дисс. на соискание уч. ст. канд. искусствоведения. М., 2002.
59. Силина М.М. Монументально-декоративный рельеф 1920 – 1930-х годов в СССР / Дисс. на соискание уч. ст. канд. искусствоведения. М., 2011.
60. Спрингис Е.Э. Владелец-заказчик и формирование усадебного комплекса в конце XVIII – начале XIX в. (По материалам усадебного строительства графа Н.П. Шереметева) / Дисс. на соискание уч. ст. канд. искусствоведения. М., 1999.

61. Чернозубова Л. Е. Архитектура деревянных жилых домов Москвы первой половины XIX века / Дисс. на соискание уч. ст. канд. архитектуры. М., 1953. Т. 1. – 245 с.; Т. 2 – рисунки.

Литература

Монографии, сборники и словари

62. Акимова Л. И. Искусство Древней Греции: Классика. СПб.: Азбука-классика, 2007. 464 с.: ил.
63. Александрова Л.Б. Василий Иванович Демут-Малиновский. Л.: Художник РСФСР, 1980. 44 с. текста, ил.
64. Андросов С. О., Берташ А. В., Талалай М. Г. Античные и библейские сюжеты в камне и бронзе: Петербургское городское убранство. СПб.: Информационно-издательское агентство «ЛИК», 2006. 352 с.: ил.
65. Андросов С.О. Русские заказчики и итальянские художники в XVIII веке. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 292 с.
66. Антонов В.В. Петербург: Вы это знали? Личности, события, архитектура. М.: ЦЕНТРПОЛИГРАФ, СПб.: Русская тройка-СПб, 2012. 416 с.
67. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / Под общ. ред. А.М. Кантора. М.: Эллис Лак, 1997.
68. Аркин Д. Е. Монументальная скульптура Ленинграда. М., 1970.
69. Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. М.: Искусство, 1990. 400 с.: ил.
70. «Архангельские» Голицыны и их потомки. К 600-летию рода князей Голицыных / Под общ. ред. Л.Н. Кирюшиной. М.: ГМУ «Архангельское», 2008. 72 с., ил.
71. Архитектор Андрей Андреевич Оль. 1883 – 1958. Графика и документы в собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга. СПб.: ГМИ СПб, 2008. 180 с., ил.
72. Архитектор Афанасий Григорьевич Григорьев: 1782 – 1868 / под общ. ред.

В. И. Балдина; Гос. ком. по гражд. стр-ву и архитектуре при Госстрое СССР. Гос. науч.-исслед. музей архитектуры им. А. В. Щусева. М.: Стройиздат, 1976. 97 с.: ил.

73. Архитектура в истории русской культуры. Вып. 5. Стиль ампир / Отв. Ред. И. А. Бондаренко. М.: УРСС, 2003. 152 с.
74. Архитектурные альбомы М. Ф. Казакова. Альбомы партикулярных строений. / Вступ. ст. и коммент. Е. А. Белецкой. М., 1956.
75. Архитектурные ансамбли Москвы XV – начала XX вв. Принципы художественного единства / Т.Ф. Саваренская, И.А. Бондаренко, А.Г. Борис и др.; Под ред.Т..Ф. Саваренской. М.: Стройиздат, 1997.
76. Архитектурные памятники Москвы / Сост. Е.А. Тончу. М.: Издательский Дом ТОНЧУ, 2006. 216 с.
77. Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Русский интерьер XVIII – XIX веков. М.: Сварог и К, 2000. 128 с, ил.
78. Безсонов С.В. Архангельское. Подмосковная усадьба. Изд. 2-е, исправленное и дополненное. – М.: Государственный музей-усадьба «Архангельское»; Коллекция М, 2001. С. 62; С. 124, прим. 15 к с. 60.
79. Безсонов С.В. Дом исторического музея, бывш. Кологривовой в городе Калуге. – Калуга, 1928. 32 с.
80. Белецкая Е. А., Покровская, З. К. Д. И. Жилярди. – М.: Стройиздат, 1980 – 168 с., ил.
81. Бондаренко И.Е. Архитектура Москвы XVIII и начала XIX вв. // Москва и её окрестности. Архитектура, история. М.: АСТ: Астрель, 2007. (серия: Москва в её прошлом и настоящем. Переизд. 1911 г.)
82. Бондаренко И. Е. Архитектурные памятники Москвы: Эпоха Александра I. Empire. Вып. 1. М., 1904.
83. Бондаренко И. Е. Архитектурные памятники Москвы: Эпоха Петра I, Елизаветы и Екатерины II. Вып. 2-3. М., 1905.
84. Быкова Ю.И. Частный заказ в русском искусстве XVIII-нач. XIX в. и князья Куракины. М.: БуксМАрт, 2016. 360 с., ил.

85. …В окрестностях Москвы. Из истории русской усадебной культуры XVII – XIX веков / Сост. М.А. Аникст, В.С. Турчин. М.: Искусство, 1979. 400 с., ил.

86. Веселовский С.Б., Снегирёв В.Л., Земенков Б.С. Подмосковье. Памятные места в истории русской культуры XVI – XIX веков. Издание 2-е, дополненное. М.: Московский рабочий, 1962. 584 с.

87. Верещагина А.Г. Критики и искусство. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 744 с.

88. Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Останкино. Театр-дворец. Альбом. М.: Русская книга, 1994. 320 с.: ил.

89. Власов В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. Т. 1. СПб.: ЛИТА, 2000.

90. Вострышев М. И. Москва: Большая иллюстрированная энциклопедия: Москвоведение от А до Я. М.: Эксмо, Алгоритм; Харьков: Око, 2007. 736 с.: ил.

91. Гайдамак А. Русский ампир: Архитектура, декоративно-прикладное искусство и убранство интерьера первой трети XIX века. М.-Париж: Трилистник, 2000. 272 с.: ил.

92. Гарнюк С.Д., Кузовлева О.В., Шарипов А.И., Шаханов А.Н. Тверская – 13: Резиденция московских властей / Под ред. А.М. Шарипова. М.: Издательство Главархива Москвы, 2007. 88 с.: ил.

93. Герасимович А.А. Летопись Белорусской государственной сельскохозяйственной академии (1840–2015 гг.) / А.А. Герасимович, В.М. Лившиц. 6-е изд., перераб. и доп. Горки: БГСХА, 2015. – 212 с.

94. Государственная Третьяковская галерея. Скульптура XVIII-XX веков. Т. 2. М.: Красная площадь, 2002.

95. Государственный Русский музей. Живопись. Первая половина XIX века. Каталог. СПб.: Palace Editions, 2002.

96. Грабарь И.Э. О русской архитектуре. Исследования. Охрана памятников. – М.: Искусство, 1969.

97. Грибко Л.П., Грибко А.В. Музы скульптора Замараева. Фрязино: Век 2, 2008. 112 с., ил.

98. Дворец и парк Гатчины в документах, письмах и воспоминаниях. 1801 – 1881. СПб.: ООО «Союз Дизайн», 2007. 432 с., 143 ил.

99. Дворцы Русского музея: Михайловский дворец. Михайловский замок. Мраморный дворец. Строгановский дворец. / Науч. ред. Е. Н. Петрова. СПб.: Государственный Русский музей, 1999. 268 с.: ил.

100. Дворянские гнёзда России. История, культура, архитектура. Очерки / Ред.-сост. М.В. Нащокина М.: Жираф, 2000. 384 с., ил.

101. Дворянские усадьбы Новгородской губернии. Обзор помещичьих усадеб Новгородской губернии. Усадьба Грузино графа А.А. Аракчеева. Сборник. СПб.: Алаборг, 2010. 352 с., 101 ил.

102. Домбровский И.Е. Некрополь Донского монастрыря. М.: Минувшее, 2007. 272 с., ил.

103. Домогацкий В.Н. Теоретические работы, исследования, статьи, письма / Сост., вступ. ст. С.П. Домогацкой. М.: Советский художник, 1984. 368 с., ил.

104. Дудина Т.А., Мудров Г.В., Рудикова Т.Г. Мясницкая улица, 43. М.: Московский рабочий, 1994.

105. Евсина Н. А. Русская архитектура в эпоху Екатерины II. М.: Наука, 1994. 223 с.

106. Ермонская В.В., Нетунахина Г.Д., Попова Т.Ф. Русская мемориальная скульптура: К истории художественного надгробия в России XI – начала XX в. М.: Искусство, 1978. 312 с., ил.

107. Жидков Г. В. Русское искусство XVIII века: Архитектура, скульптура, живопись. М.: Искусство, 1951. 142 с.: ил.

108. Згура В.В. Монументальные памятники Москвы: Путеводитель. М.: Моск. ком. хоз., 1926. 60 с.

109. . Зодчие Москвы времени барокко и классицизма (1700 – 1820 годы) / Гос. науч.-исслед. музей архитектуры им. А.В. Щусева ; сост. и науч. ред. А.Ф. Крашенинников. М.: Прогресс-Традиция, 2004.

110. Иванов О. Граф Алексей Григорьевич Орлов-Чесменский в Москве. М.: Сварог и К, 2002. 584 с.

111. Иконников А. В. Тысяча лет русской архитектуры: Развитие традиций. М., 1990. 246 с.

112. Императорская Академия художеств: Вторая половина XVIII – первая половина XIX века. Альбом / Авт. вступ. ст. И.В. Рязанцев, М.М. Ракова. М.: Изобразительное искусство, 1997.

113. Императорский фарфор: 1744 – 2009 / В.В. Левшенков. СПб.: Санкт-Петербург Оркестр, 2009. 144 с.

114. Исаков С.К. Федот Шубин. М.: Искусство, 1938. 168 с., ил.

115. Исаченко В.Г. Монументальная и декоративная скульптура Санкт-Петербурга. Справочник. СПб.: Паритет, 2005.

116. История московских районов: Энциклопедия / Под ред. К.А. Аверьянова. М.: Астрель, АСТ, 205. 830 с., ил.

117. История Петербурга в старых объявлениях. М.: ЗАО Центрполиграф, 2008. 543 с.

118. История русского искусства (Скульптура) / Под ред. И.Э. Грабаря. М., 1913.

119. История русского искусства / Под общ. ред. И.Э. Грабаря. В 13 т. Т. 8 кн. 1, 2. М.: Наука, 1964.

120. История русского искусства: в 3-х т.: Т.1: Искусство X – первой половины XIX века: Учебник / НИИ теории и истории изобразит. искусств Акад. художеств СССР; Отв. ред.: М. М. Ракова, И. В. Рязанцев. 3-е изд., испр. и доп. М.: Изобразительное искусство, 1991. 508 с.: ил.

121. История русской архитектуры / Под ред. И.Э. Грабаря. Т. 3 (Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках). М., 1912; Т. 4 (Московская архитектура в XVIII и XIX веке). М., 1912.

122. Карпова Е.В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII – начала XX века: Новые материалы. Находки. Атрибуции. СПб.: Искусство-СПб, 2009. 608 с., ил., цв. ил.

123. Кириченко Е.И. Запечатленная история России. Монументы XVIII – начала XIX века. Книга 1. Архитектурный памятник. М.: Жираф, 2001. 352

с.: ил. Книга 2. Архитектурные ансамбли и скульптурный памятник. М.: Жираф, 2001. 384 с.: ил.

124. Кириченко Е.И. Президенты Императорской Академии художеств. М.: Индрик, 2008. – 432 с.

125. Клименко Ю.Г. Архитекторы Москвы. И.Э. Грабарь. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 376 с.

126. Коваленская Н.Н. Из истории классического искусства: Избранные труды. М.: Советский художник, 1988. 280 с., 145 ил.

127. Коваленская Н.Н. Русский классицизм: Живопись, скульптура, графика. М.: Искусство, 1964. 704 с. + 15 вкл.

128. Колмовской А.А. Скульптурное убранство московских фасадов. – М.: Вече, Русский Миръ, 1997. 237 с.: ил.

129. Кондаков С.Н. Список русских художников к Юбилейному справочнику Императорской Академии художеств 1764-1914. СПб.: т-во Р. Голике и А. Вильборг, [1915]. 454, [13] с., портр.

130. Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств 1764-1914. СПб.: т-во Р. Голике и А. Вильборг [1914]-[1915].

131. Коробко М.Ю. Кузьминки. – М.: Santa-Optima, 2002. 48 с., ил.

132. Коробко М.Ю. Москва усадебная: Путеводитель. М.: АНОИЦ «Москвоведение»; ОАО «Московские учебники», 2005. 36 с., ил

133. Коробко М.Ю. Московский Версаль: Кузьминки – Люблино. М.: Прима-Пресс-М, 2001.

134. Краевский Б.П. Триумфальные ворота. Путеводитель. М.: Московский рабочий, 1984. 62 с.,ил. (Биография московского памятника).

135. Краевский Б.П. Тверской бульвар, 25. М.: Московский рабочий, 1982. 62 с., ил. (Биография московского дома).

136. Крестовский И.С. Монументально-декоративная скульптура. Техника, технология, реставрация. М.-Л.: Искусство, 1949. 268 с., ил.

137. Кривдина О., Тычинин Б. Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга: 1703-2007. СПб.: Логос, 2007.

138. Кривдина О.А. Иван Петрович Витали. Летопись жизни и творчества скульптора. СПб.: Сударыня, 2006. 176 с., ил.

139. Кузнецова Э.В. Федор Петрович Толстой. 1783 – 1873. М.: Искусство, 1977. 335 с., ил.

140. Ленинград. Монументальная и декоративная скульптура XVIII – XIX веков / Сост: Крестовский И.В., Петрова Е.Н., Белехов Н.Н. М.-Л., 1951.

141. Любартович В.А. Дворец Куракина на Старой Басманной и его культурное пространство. М.: МГУИЭ, 1999. 240 с, ил.

142. Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей. В 3-х т. Т. 3. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001.

143. Манин В.С. Из истории основания и деятельности Российской академии художеств в XVIII веке. М.: Союз Дизайн, 2016. 146 с.

144. Матвей Фёдорович Казаков и архитектура классицизма: [Сб. ст.]. М., 1996. 240 с.: ил.

145. Миролюбова Г.А. Премудрость Астреи. Памятники масонства XVIII – первой трети XIX века в собрании Эрмитажа. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2013. 36 с.: ил.

146. Мифология: Энциклопедия / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – репринт. изд. – М.: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 2008.

147. Мифы в искусстве старом и новом: Перевод / По Р. Менару; заключительный очерк Г. П. Чистякова. – Репринт. воспроизведение изд. 1900 г. М.: Молодая гвардия, 1992. 284 (4) с.: ил. – Вых. дан. ориг.: СПб. Тип. А. С. Суворина. 1900.

148. Мифы народов Мира: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. М., 1980.

149. Михайлов К. Москва, которую мы потеряли. М.: Яуза; Эксмо, 2010. 496 с.

150. Мишина Е.А. Гаврила Скородумов. СПб.: АРС, 2003. 82 с., кат.

151. Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М., 1956. 540 с.

152. Москва: Архитектурный путеводитель / Под ред. В.Н. Иванова. М.: Госстройиздат, 1960. 592 с.: ил.

153. Москва: Архитектурный путеводитель / И. Л. Бусева-Давыдова, М. В. Нащокина, М. И. Астафьева-Длугач. – М.: Стройиздат, 1997. 512 с., ил.

154. Москва: Памятники архитектуры XVIII – первой трети XIX века. М.: Искусство, 1975.

155. Мозговая Е.Б. Скульптурный класс Академии художеств в XVIII веке. СПб.: ZERO-design, 1999.

156. Московская энциклопедия / Гл. ред. С.О. Шмидт. Т. 1: Лица Москвы. М.: Фонд «Московские энциклопедии», 2008. Кн. 1 (А – З) 640 с. Кн. 2 (И – М) 624 с.

157. Московский альбом. Книга воспоминаний о Москве и москвичах XIX – XX веков. М.: издание журнала «Наше наследие» при участии ГФ «Полиграфресурсы», 1997. 560 с. [16] л. ил.

158. Мроз Е. Демут-Малиновский. – М.-Л.: Искусство, 1948. – 32 с., ил.

159. Музыка в камне: Архитектурные сокровища Москвы / Ю. Александров, Э. Кашкина, О. Кузовлева и др. – М.: Моск. рабочий, 1981. – 319 с.: ил.

160. Мурашова Н.В. Архитектурный ансамбль усадьбы Грузино – произведение Ф.И. Демерцова // Дворянские усадьбы Новгородской губернии. Обзор помещичьих усадеб Новгородской губернии. Усадьба Грузино Графа А.А. Аракчеева. Сборник. СПб.: Алаборг, 2010. С. 320.

161. Мутья Н.Н. Под знаком Меркурия. Декоративная скульптура архитектурных сооружений Петербурга XVIII – начала XX века. Спб.: Алетейя, 2014.172 с., ил.

162. Мюллер А.П. Быт иностранных художников в России. Л.: ACADEMIA, 1927. 160 с.

163. Мюллер А.П. Иностранные живописцы и скульпторы в России. М.: Государственное издательство, 1925. 96 с., [9] л. ил.

164. Нагаевская Е. Иван Петрович Витали, 1794-1855. М.: Искусство, 1950.

165. Наряд московских фасадов: Фотоальбом / Вступ. статья Е. Кириченко. Съёмка и подписи к ил. А. Колмовского. М.: Моск. рабочий, 1987. 280 с., ил.

166. Нащокина М.В. Античное наследие в русской архитектуре николаевского времени: Его изучение и творческая интерпретация. М.: Прогресс-Традиция, 2011.

167. Нащокина М.В. Наедине с музой архитектурной истории. М.: Улей, 2008. 668 с., ил.

168. Неверов О. Античные камеи в собрании Государственного Эрмитажа. Л.: Аврора, 1971. 224 с.

169. Некрасов А.И. Русский ампир. М.: ОГИЗ; ИЗОГИЗ, 1935. 124 с., ил.

170. Никитина А.Б. Архитектурное наследие Н.А. Львова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. 532 с., ил.

171. Николаев Е. В. Классическая Москва. – М.: Стройиздат, 1975. 263 с.

172. Николаев Е.В. По Калужской земле: От Боровска до Козельска. Изд. 3-е. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011.

173. «Образцовые» проекты в жилой застройке русских городов XVIII – XIX вв. / Н.Л. Крашенинникова, Е.А. Белецкая, Л.Е. Чернозубова, И.В. Эрн. Под ред. В.Н. Иванова. М.: Госстройиздат, 1961.

174. Обухов В.М. Русский зодчий Пётр Романович Никитин. Калуга: Изд-во «Фридгельм», 2008. 176 с., ил.

175. Осипов Д.В. «Венера, снимающая сандалию». История одного шедевра. СПб.: Genio Loci, 2011. 32 с., ил.

176. От мифа к проекту: влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма / Под ред. Летиции Тедески и Николы Навоне. Mendrisio, СПб., 2004. [Каталог выставки ГЭ].

177. От наших корней-2: Культура и искусство Калужского края в истории России. Калуга: Изд-во Н. Бочкарёвой, 2005. 335 с., ил.

178. Памятники архитектуры в дореволюционной России: Очерки истории архитектурной реставрации / Под общ. ред. доктора архитектуры А.С. Щенкова. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2002. 528 с., ил.

179. Памятники архитектуры Москвы: Белый город / Гл. ред. Г.В. Макаревич. – М.: Искусство, 1989. 380 с., ил.

180. Памятники архитектуры Москвы: Земляной город / Гл. ред. Г.В. Макаревич. – М.: Искусство, 1989. 380 с., ил.

181. Памятники архитектуры Москвы. Кремль. Китай-город. Центральные площади. М.: Искусство, 1982.

182. Памятники архитектуры Москвы: Окрестности старой Москвы (северо-западная и северная части территории от Камер-Коллежского Вала до нынешней границы города) / Под ред. А. Л. Баталова и др. М.: Искусство-XXI век, 2004. 296 с., ил.

183. Памятники архитектуры Москвы: Окрестности старой Москвы (юго-восточная и южная части территории от Камер-Коллежского Вала до нынешней границы города) / Под ред. А. Л. Баталова и др. М.: Искусство-XXI век, 2007. 360 с., ил.

184. Памятники архитектуры Москвы: Территория между Садовым кольцом и границами города XVIII века (От Земляного до Камер-Коллежского вала) / Гл. ред. Г.В. Макаревич. М.: Искусство, 1998. 380 с., ил.

185. Памятники архитектуры Москвы: Юго-восточная и южная территория между Садовым кольцом и границами города XVIII века (От Земляного до Камер-Коллежского вала) / Гл. ред. Г.В. Макаревич. М.: Искусство, 2000. 344 с., ил.

186. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве запада / Пер. с англ. А.Г. Габричевского. СПб.: Азбука-классика, 2006. 362 с.

187. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб.: Академический Проект, 1999. 455 с.

188. Панофский Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Пер. с англ. Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2009. 432 с. + вклейка (96 с.).

189. Петрова Е.Н. Степан Степанович Пименов: 1784 – 1833. Л.-М.: Искусство, 1958. 112 с., ил.

190. Пилявский В.И., Тиц А.А., Ушаков Ю.С. История русской архитектуры: Учебник для вузов. М.: Архитектура-С, 2004.

191. Плужников В.И. Термины российского архитектурного наследия: Архитектурный словарь. М.: Искусство-XXI век, 2011. 424 с., ил.

192. Под знаком орла. Искусство ампира / Науч. Ред. Г.В. Вилинбахов. – СПБ., 1999.

193. Покровская З. К. Осип Бове. М.: Стройиздат, 1999. 311 с., ил.

194. Поэты XVIII века / В 2 т. Сост. Г.П. Макогоненко, И.З. Серман. Л.: Советский писатель, 1972.

195. Пронина И.А. Декоративное искусство в Академии художеств: Из истории русской художественной школы XVII – первой половины XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1983. 312 с., ил.

196. Путятин И.Е. Образ русского храма и эпоха Просвещения: к 250-летию Академии художеств. М.: Гнозис, 2009. 416 с.

197. Путятин И.Е. Этюды по интерпретации архитектуры эпохи классицизма: Исследования 2003-2010. М.: МАКС Пресс, 2012.

198. Путятин И.Е. Кваренги и Львов: рождение образа храма русского ампира: к 500-летию А. Палладио. М.: МАКС Пресс, 2008.

199. Путятин И.Е. Образ храма русского ампира. М.: Памятники исторической мысли, 2013.

200. Ракина В.Д., Суслова М.Д. Останкино: Путеводитель. Ostankino: Museum guide / текст рус., англ. М.: ИТРК, 2008. 64 с., ил.

201. Раков Ю.А. Скульптурный Олимп Петербурга: Путешествие в антично-мифологический Петербург. Спб.: Искусство-СПБ, 2000. 254 с., ил.

202. Рапопорт В.А. Парк в Архангельском: альбом-путеводитель / Изд. 2-е, переработанное, исправленное и дополненное. М., 2015. 192 с., ил.

203. Рельефы. Академические программы русских скульпторов в собрании Научно-исследовательского музея Академии художеств СССР. Каталог / Сост. Е.Н. Маслова. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962.

204. Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравёров XVI – XIX вв. / Сост. Д.А. Ровинский. СПб., 1895.

205. Рогачевский В.М. Фёдор Гордеевич Гордеев. 1744 – 1810. Л.-М.:

Искусство, 1960. 116 с.

206. Романюк С. К. Из истории московских переулков. М.: Сварог и К, 1998. 648 с. (М.: Моск. рабочий, 1988. 304 с.)

207. Романюк С.К. Москва за Садовым кольцом. М.: АСТ: Астрель, 2007. 896 с.

208. Романюк С.К. Москва. Утраты. М., 1992. 336 с.

209. Ромм А. Г. Русские монументальные рельефы. М., 1953. 208 с.: ил.

210. Русский биографический словарь / изд. под наблюдением пред. Имп. Рус. ист. о-ва А. А. Половцова. Санкт-Петербург : Имп. Рус. ист. о-во, 1896-1913.

211. Русский скульптурный рельеф второй половины XVIII – первой половины XIX в. Сб. научных трудов / Под ред. Е.Б. Мозговой. Л., 1989. 71 с.

212. Рутман Н.З. Прогулка по усадьбам Кузьминки и Люблино. Путеводитель. М.: Прима-Пресс-М, 2002. 226 с., ил.

213. Рязанцев И. В. Скульптура в России: XVIII – начало XIX века: Очерки. М.: Жираф, 2003. 544 с.: ил.

214. Саитов В.И. Московский некрополь. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1907-1908.

215. Саитов В.И. Петербургский некрополь : Т. 1-4 / Изд. вел. кн. Николай Михайлович. СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1912-1913.

216. Сахаров В.И. Иероглифы вольных каменщиков. Масонство и русская литература XVIII – начала XIXвека. М.: Жираф, 2000. 216 с.: ил.

217. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Владимирская область. Т.1. / Редкол. Седов В.В. М.: Наука, 2004. 816 с.

218. Скульптура Павловского парка / [автор выпуска Е.В. Королев]. Том 3. Кн. 1, 2. СПб., 2011.

219. Соболев Н.Н. Чугунное литьё в русской архитектуре. М.: Государственное издательство архитектуры и градостроительства, 1951. 205 с., ил.

220. Собко Н.П. Словарь русских художников: ваятелей, живописцев, зодчих,

рисовальщиков, граверов, литографов, медальеров, мозаичистов, иконописцев, сканщиков и др. ... (XI-XIX вв.): В 3 т. СПб., 1893-1899.

221. Соколова Т. М. Орлова К.А. Глазами современников: Русский жилой интерьер первой трети XIX века. Л.: Художник РСФСР, 1982. 184 с., ил.

222. Соколова Т. М. Орнамент – почерк эпохи. Л.: Аврора, 1972. 148 с.

223. Соловьёв К.А. Русская осветительная арматура (XVIII-XIX вв.). М.: Государственное издательство архитектуры и градостроительства, 1950.

224. Соловьёв К.А. Русский художественный паркет. М.: Государственное издательство архитектуры и градостроительства, 1953.

225. Сорокин В.В. По Москве исторической. М.: Издательский дом ТОНЧУ, 2006.

226. Сычёв И.О. Русские светильники эпохи классицизма. 1760 – 1830. СПб.: P.V.B.R., 2003. 244 с., ил.

227. Творцы техники и градостроители Москвы (до начала XX века). М.: Янус-К; Московские учебники и картлитография, 2002. 378 с., ил.

228. Терновец Б.Н. Русские скульпторы / Под ред. П.П. Муратова. М.: Государственное издательство, 1924. 48 с., ил.

229. Три века усадьбы Кузьминки / В 2-х т. М., 2006.

230. Турчин В. С. Александр I и неоклассицизм в России: Стиль империи или империя как стиль. М.: Жираф, 2001. 512 с.: ил.

231. Ухналёв А.Е. Мраморный дворец в Санкт-Петербурге. Век восемнадцатый. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2002. 238 с., ил.

232. «Учёная 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.

233. Фёдоров-Давыдов А.А. Архитектура Москвы после Отечественной войны 1812 года. М.: Стройиздат, 1953. 52 с., ил.

234. Федотова Е. Д. Канова: Художник и его эпоха. М.: Республика, 2002. 527 с., ил.

235. Федотова Е.Д. Ангелика Кауфман. М.: Белый город, 2004. 48 с., ил.

236. Фехнер М.В. Калуга. Боровск. М.: Искусство, 1972. 270 с.

237. Фехнер М.В. Калуга. М., 1971. 224 с., ил.

238. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. А.Е. Майкапара. М.: КРОНПРЕСС, 1996. 656 с.

239. Хроника уничтожения старой Москвы: 1996 – 2006 / Под ред. К. Михайлова и др. М., 2006.

240. Художники народов СССР: Биобиблиографический словарь / Отв. ред. Т.Н. Горина. Т. 4, кн. 1 – М., 1983. Т. 4, кн. 2.– СПб., 1995.

241. Чижков А.Б., Зорин А.А. Калужские усадьбы. Каталог с картой расположения усадеб. М., 2007. 158 с., ил.

242. Швидковский Д.О. Чарлз Камерон и архитектура императорских резиденций. М.: Улей, 2008. 392 с., ил.

243. Шурыгин Я.И. Борис Иванович Орловский. 1792 – 1837. Л.-М., 1962. 112 с., ил.

244. Юрова Е.С. Эпоха бисера в России. М.: Интербук-бизнес, 2003. 170 с., ил.

245. Якирина Т.В., Одноралов Н.В. Витали. Л.: Искусство, 1960. 124 с., ил.

246. Cipriani Angela, Valeriani Enrico (a cura di), I Disegni di figura nell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca, Casa Editrice Quasar, Roma 1991, vol. III.

247. Giovan Pietro Bellori: The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects: A New Translation and Critical Edition. Cambridge University Press, 2005.

248. Navone Nicola, Tedeschi Letizia. Dal mito al projetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica. Mendrisio Academy Press. Mendrisio, 2004.

249. Planter Samuel Ball. A Topographical Dictionary of Ancient Rome. Ed. by Th. Ashby. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

250. Pfister Alessandra, Angelini Piervaleriano. Gli architetti Gilardi a Mosca. La raccolta dei disegni conservati in Ticino. Mendrisio Academy Press. Mendrisio, 2007.

251. Varena seu Insula Nova: Miscellanea varennese. Tomo 7. Mandello del Lario,

Panizza, 1991.

Научные статьи

252. Антонов В.В. Живописцы-декораторы Скотти в России // Русское искусство второй половины XVIII – первой половины XIX века / Под ред. Т.В. Алексеевой. М.: Наука, 1979. С. 69 – 107.
253. Баженова О.К. О двух скульптурных портретах императрицы Марии Фёдоровны (1759 – 1828) в собрании ГМЗ «Павловск» // Сохранение культурного наследия. Исследования и реставрация. Материалы Международной научно-практической конференции 26 – 28 ноября 2014 года / Науч. ред. и сост. Ю.Г. Бобров. СПб., 2016. С. 18 – 29.
254. Безсонов С.В. Калужский купеческий ампир // От наших корней – 2: Культура и искусство Калужского края в истории России. Калуга: Издательство Н. Бочкаревой, 2005. С. 239 – 268.
255. Белецкая Е. «Высокие Горы»: К характеристике творчества Д. Жилярди // Архитектура СССР. М., 1939. № 4. С. 65 – 68.
256. Бережная Н.Л. «Фарфоровый каталог» галереи Юсупова // «Учёная 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. Т. 1. С. 114 – 123.
257. Бережная Н.Л. Убранство дворца князя Н.Б. Юсупова //Архангельское: Материалы и исследования. 90 лет Государственному музею-усадьбе «Архангельское» / Под общ. Ред. Л.Н. Кирюшиной. М.: ГМУ «Архангельское», 2009. С. 104 – 117.
258. Бибикова И.М. Лепной декор // Русское декоративное искусство / Под ред. А.И. Леонова. Т. 2: Восемнадцатый век. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. С. 149 – 182.
259. Бибикова И.М., Кедринский А.А. Декоративная скульптура и лепной декор в интерьере // Русское декоративное искусство / Под ред. А.И. Леонова. Т. 3: Девятадцатый – начало двадцатого века. М.: Искусство, 1965.

С. 42 – 57.

260. Болотникова Т.Е. Усадьба Муравьёвых-Апостолов на Старой Басманной // Русская усадьба: Сборник Общества изучения русской усадьбы / Ред.-сост. Л.В. Иванова. Вып. 3 (19). М., 1997. С. 281 – 290.

261. Безсонов С.В. Калужский купеческий ампир. Калуга, 1930.

262. Бондаренко И.Е. Архитектура Москвы XVIII и начала XIX вв. // Москва и её окрестности. Архитектура, история. М.: АСТ: Астрель, 2007. (серия: Москва в её прошлом и настоящем. Переизд. 1911 г.). С. 126 – 180.

263. Вейнер П. Жизнь и искусство в Останкине // Старые годы. СПб., 1910. № 5-6. С. 38 – 72.

264. 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) / Науч. ред.-сост. М.В. Нащокина. СПб.: Коло, 2012. С. 343 – 352.

265. Гаврилова Е. Скульптурный декор Останкинского театра-дворца: к истории бытования и реставрации // Искусствознание. № 1-2. М., 2014. С. 297 – 317.

266. Гладкова Е. Работы русских резчиков XVIII века в пригородных дворцах // Архитектурное наследство. Вып. 4 / Под ред. Г.Г. Грима и др. Л.-М., 1953. С. 166 – 176.

267. Глухих А.А. Московская усадьба Головиных конца XVIII – XIX в. Проблемы сохранения и использования // Русская усадьба: Сборник Общества изучения русской усадьбы. Вып. 19 (35) / науч. ред.-сост. М.В. Нащокина. М.; СПб.: Коло, 2014. С. 52 – 69.

268. Грабарь И.Э. Гагаринский особняк в Москве // Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. Сб. статей / Под ред. И.Э. Грабаря. М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1948. С. 433 – 448.

269. Грабарь И.Э. Останкинский дворец // Старые годы. СПб., 1810. № 5-6. С.5 – 37.

270. Домогацкий В.Н. Краткий очерк московской скульптуры // Домогацкий

В.Н. Теоретические работы, исследования, статьи, письма / Сост., вступ. ст. С.П. Домогацкой. М.: Советский художник, 1984. С. 166 – 179.

271. Дьяконов М.В. К биографическому словарю московских зодчих XVIII – XIX вв. (Извлечения из архивов) // Русский город. Вып. 1 – 5 / Под ред. В.Л. Янина. М., 1980.

272. Евангулова О.С., Рязанцев И.В. У Красных ворот (к истории архитектурного ансамбля) // Русский город: Сборник. Вып. 9 / Под ред. В.Л. Янина; Сост. Л.И. Насонкина. М.: Изд-во МГУ, 1990. С. 91 – 121.

273. Евдокимова В.А. Кановиана в коллекции князей Юсуповых // Канова и его эпоха: Сборник научных статей / Отв. Ред. Е.Д. Федотова. М.: Памятники исторической мысли, 2005. С. 21 – 34.

274. Евдокимова В.А. Скульптурное собрание князя Н.Б. Юсупова // «Учёная прихоть». Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова. М.: Художник и книга, 2001. С. 210 – 214.

275. Зомбе С., Белецкая Е. Афанасий Григорьевич Григорьев // Архитектура СССР. М., 1939. № 5. С. 66 – 71.

276. Иванов Д. Д. Искусство в русской усадьбе // Русская усадьба: Сборник Общества изучения русской усадьбы (ОИРУ). Вып. 4 (20). М.: Жираф, 1998. С. 180 – 200.

277. Исмагулова Т.Д. Итальянские сувениры графов Зубовых: История одного скульптурного портрета // Россия – Италия: Общие ценности. Материалы XVII Царскосельской научной конференции. СПб.: Серебряный век, 2011. С. 228 – 239.

278. Каган Ю. Скульптор Федот Шубин: Малоизвестный портрет Екатерины II из Художественно-исторического музея в Вене // Наше наследие. 2002. № 63-64. С. 42 – 49.

279. Клименко С.В. Восстановление Москвы после пожара 1812 года и изучение архитектурных памятников прошлого // Научный альманах. 2016, № 10-2(24). С. 350-346.

280. Клименко Ю.Г. Высокий ампир. Усадьба Усачевых Найденовых.

//Московское наследие № 4 (34): Хронотоп XIX века, М., 2014. С. 26-31.

281. Клименко Ю.Г. Здание Опекунского Совета в архитектурной программе восстановления и благоустройства Москвы после пожара 1812 г. // Научный альманах, 2016. № 9-2 (23). С. 356 – 361.

282. Клименко Ю.Г. О Милосердии и воспитании языком «говорящей архитектуры» // Московское наследие № 4 (34): Хронотоп XIX века. М., 2014. С. 50-55.

283. Клименко Ю.Г., Клименко С.В. О сводах в постройках Жилярди. К вопросу об атрибуции московской архитектуры первой половины XIX в. // Научный альманах 2017 № 9-2(23). С. 356-361.

284. Клименко Ю.Г. Оружейная палата И.В. Еготова «Апартаменты для приличного хранения древних сокровищ» // Московское наследие № 4 (34): Хронотоп XIX века. М., 2014. С. 98-103.

285. Клименко Ю.Г. Рождение (нео)классических идей в архитектуре и градостроительстве Москвы // От мифа к проекту: влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма / Под ред. Л. Тедески и Н. Навоне. Мендризио, Лугано, СПб., 2004. С. 375 – 380.

286. Клименко Ю.Г. Стиль - долгожитель //Московское наследие № 4 (34): Хронотоп XIX века, М., 2014. С. 4-11.

287. Клименко Ю.Г. Французский классицизм в творчестве М.Ф. Казакова. Реконструкция этапов проектирования здания московского университета // Архитектурное наследство. № 65. СПб.: Коло, 2016. С. 149 – 163.

288. Колотов М.Г., Трубинов Ю.В. К проблеме генезиса декоративной скульптуры павильонов Михайловского замка // Дворцы Русского музея / Сб. ст. СПб, 1999. С. 121 – 132.

289. Королёв Е.В. Работы скульпторов И.П. Прокофьева, С.М. Теглева, М.П. Александрова и И.И. Теребенева в интерьерах Павловского дворца // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность, искусство, археология. Ежегодник. 1985. Л., 1987. С. 270 – 296.

290. Королёв Е.В. Рельефы Кавалерского зала Павловского дворца // Русский

скульптурный рельеф второй половины XVIII – первой половины XIX века / Сб. научных трудов. Л., 1989. С. 30 – 36.

291. Королёв Е.В. Росписи «Золотого дома» Нерона в скульптурном декоре Большого Царскосельского и Павловского дворца // Павловск: Парк, дворец, музей. 2008 – 2009. Павловск, 2009. С. 50 – 53.

292. Королёв Е.В. Скульптура фонтана на улице Гренель в Париже и барельефы на тему времён года на фасаде Павловского дворца // Петербург – место встречи с Европой: Материалы IX Царскосельской научной конференции. СПб, 2003. С. 164 – 167.

293. Королёв Е.В. Эволюция видов скульптурного рельефа в интерьере русского классицизма // Проблемы развития русского искусства. Сборник научных трудов института им. И.Е. Репина. Л., 1981. Вып. XIV. С. 48 – 58.

294. Краснов П. Об авторе и исполнителе надгробия А.С. Грибоедову // Искусство. М., 1961. №8 С. 68 – 69.

295. Кузнецова Е.Г. Зодчие и скульпторы усадьбы Кузьминки // Три века усадьбы Кузьминки / В 2-х т. М., 2006. Т. 2. С.

296. Купцова Е.В. Из истории строительства главного дома в усадьбе Голицыных «Кузьминки» // Хозяева и гости усадьбы Вязёмы: Материалы VII Голицынских чтений. Большие Вязёмы, 2000. С. 404 – 412.

297. Литова Е. М. Героические и мифологические сюжеты в интерьере Мраморного зала Константиновского дворца // Константиновский дворцово-парковый ансамбль в Стрельне: история и современность: сборник статей / Упр. делами Президента Рос. Федерации, Гос. комплекс "Дворец Конгрессов". СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. С. 42 – 58.

298. Лях Ф. Скульптор Г.Т. Замараев // Искусство. М., 1959. № 12. С. 63 – 67.

299. Макеева Т., Фомин С. Хочется, чтобы дом жил // Жизнь в усадьбе. М., 2007. № 4. С. 10 – 16.

300. Маковский С. Две подмосковные князя С.М. Голицына // Старые годы. СПб., 1910. № 1. С. 24 – 37.

301. Маслова Е.Н. Новые материалы о скульптурном декоре здания Академии

художеств в Ленинграде // Памятники культуры: Новые открытия: Письменность, искусство, археология. Ежегодник, 1984. Л.: Наука, 1986.С. 295 – 309.

302. Мелик-Мартиросян С. Досье на каменных красавиц // Московское наследие. М., 2007. № 5. С. 28 – 33.

303. Науменко Г. Полотняный дом с серебряным подклетом // Московское наследие. М., 2010. №1(12). С.10-11.

304. Нащокина М.В. XIX век: время стиля // XIX век: целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств. М.: Пинакотека, 2002. С. 115 – 127.

305. Нащокина М.В. Античное наследие в архитектуре позднего русского классицизма // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века / Отв. ред. Г.Г. Поспелов. М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 184 – 193.

306. Нащокина М.В. Неизвестный альбом построек московского ампира // Стиль ампир. Серия: Архитектура в истории русской культуры. Вып. 5 / Отв. ред. И.А. Бондаренко. М.: Рохос, 2003. С. 54 – 67.

307. Нащокина М.В. Русский масонский сад // Русская усадьба. Сборник общества изучения русской усадьбы. Вып. 12 (28) / Научный ред.-сост. М.В. Нащокина. М.: Жираф, 2006. С. 497 – 536.

308. Нежина Н. Жилой дом в творчестве Григорьева // Строительство и архитектура Москвы. М., 1973. № 9. С. 30 – 33.

309. Перова М.В. Цеховая организация ремесленного населения России середины XIX века: функции, общественное значение, и направления деятельности // Омский научный вестник № 1 (75), 2009. С. 13 – 18.

310. Петров П.Н. Русские скульпторы // Северное сияние. Русский художественный альбом / В 4-х т. СПб., Издание Василия Генкеля, 1863. Т. 2. Стб. 733 – 748.

311. Пирютко Ю.М. Братья Трискорни // Невский архив: Историко-краеведческий сборник. М.-СПб.: Atheneum; Феникс, 1993. С. 159 – 172.

312. Путятин И.Е. Дворец Разумовских-Шереметевых на Воздвиженке //

Архитектура и строительство Москвы. №1, 1996. С. 38 – 41.

313. Ратомская Ю. Триумфальные. Арки // Московское наследие. № 11. М., 2009. С. 45 – 46.

314. Ростиславов А. Золотарёвский памятник. // Старые годы. СПб., 1915. № 11. С. 55 – 57.

315. Рязанцев И.В. Проблемы тематических циклов в скульптуре России второй половины XVIII – XIX века // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 101 – 110.

316. Савинская Л.Ю. «… Циркуль зодчего, палитра и резец учёной прихоти твоей повиновались…» // «Учёная 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. Т. 1. С. 30 – 67.

317. Сергачёв, С. Архитектура первых сооружений Горы-Горецкой земледельческой школы // Архитектура и строительство. 2007. № 5. С. 19–23.

318. Сивков К.В. Крепостные художники в селе Архангельском // Исторические записки. Т.6. М., 1940. С. 195 – 214.

319. Степанова Е. Тайны яузского дома // Московское наследие. М., 2010. №1(12). С.12-14.

320. Сорокин В.В. По Москве исторической. М.: Издательский дом Тончу, 2006.

321. Турчин В.С. Образы Ордена вольных каменщиков в иконографии русского искусства первой половины XIX века // XIX век: целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств. М.: Пинакотека, 2002. С.63 – 75.

322. Флоренцева Н.А. Типология лепного декора на фасадах жилых и общественных зданий послепожарной Москвы // Архив наследия. Вып. 14. Научный сборник. М.: Институт Наследия, 2015. С. 19 – 57.

323. Хайт В.Л. Культурно-семантическая функция архитектурного ордера и русская архитектура // Архитектура в истории русской культуры. Вып. 5

Стиль ампир / Отв. Ред. И.А. Бондаренко. М.: УРСС, 2003. С. 8 – 11.

324. Царёва С.М. Война 1812 г. в эволюции скульптурного декора московских усадеб // Русская усадьба. Сборник Общества изучения русской усадьбы. Вып. 19 (35) / научный ред.-сост. М.В. Нащокина. М.-СПб.: Коло, 2014. С.410 – 419.

325. Царёва С.М. Гравюры с произведений Ангелики Кауфман как источник сюжетов и композиций архитектурного декора Москвы конца XVIII – первой трети XIX века // Архитектурное наследство. Вып. 58. / Отв. ред. И.А. Бондаренко. М.: Книжный дом «Либроком», 2013. С. 159 – 168.

326. Царёва С.М. Итальянец Сантино Кампиони и его скульптурная мастерская в Москве // Архитектурное наследство / Отв. Ред. И.А. Бондаренко. Вып. 56. М.: КРАСАНД, 2012. С. 168 – 182.

327. Царёва С.М. Итальянские мраморщики в Москве конца XVIII – первой трети XIX века // Россия – Италия: Общие ценности. Материалы XVII Царскосельской научной конференции. СПб.: Серебряный век, 2011. С. 593 – 597.

328. Царёва С.М. Новые сведения о скульптурной мастерской Кампиони в Москве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. М.: МГХПА, 2017. № 4. Ч. 2. С. 72 – 85.

329. Царёва С.М. Работы русских и итальянских скульпторов-мраморщиков в усадьбах Москвы и Подмосковья первой трети XIX в. // Русская усадьба: Сборник Общества изучения русской усадьбы. Вып. 17 (33) / Науч. ред.-сост. М.В. Нащокина. СПб.: Коло, 2012. С. 320 – 342.

330. Царёва С.М. Скульптурный декор усадьбы Муравьёвых-Апостолов на Старой Басманной улице в Москве // Архитектурное наследство / Отв. Ред. И.А. Бондаренко. Вып. 55. М.: КРАСАНД, 2011. С. 196 – 206.

331. Царёва С. Троянская война на московских фасадах: Скульптурный декор в архитектуре первой трети XIX века // Московское наследие. № 4 (34) 2014.

С. 44 – 49.

332. Царёва С.М. Скульптурный декор мастерской Сальваторе Пенны в архитектуре Москвы первой трети XIX века // Декор в архитектуре: Новые аспекты взаимодействия искусств. Материалы научной конференции молодых учёных (19 апреля 2016 года). М.: ЛЕНАНД, 2016. С. 37 – 53.

333. Челнокова О.Ф. «Это живая история…» О лепных рельефах Екатерининского зала кремлевского Сенатского дворца и о «продолжении» этой темы во вновь созданном при реставрации Екатерининском зале Большого дворца в Царицыне // Московский журнал. М., 2013. №4 С.53 – 56.

334. Чернозубова Л.Е. Из истории застройки Москвы в первой половине XIX века // Архитектурное наследство. Вып. 9 / Под ред. Д.Е. Аркина и др. Л.-М.: Госстройиздат, 1959. С. 15 – 27.

335. Шамурин Ю. Московские кладбища // Москва в её прошлом и настоящем. Вып. VIII. М.: Тип. Русского Товарищества, 1911. С. 89 – 124.

336. Шевырёв С. Статуя киевлянина, назначенная для фонтана в Москве // Москвитянин. М., 1841. № 1. С. 317 – 321.

337. Шмидт И.М. Декоративная скульптура архитектурных сооружений // Русское декоративное искусство / Под ред. А.И. Леонова. Т. 2: Восемнадцатый век. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. С. 122 – 148.

338. Шмидт И.М. Декоративная скульптура архитектурных сооружений // Русское декоративное искусство / Под ред. А.И. Леонова. Т. 3: Девятнадцатый – начало двадцатого века. М.: Искусство, 1965. С. 10 – 41.

Электронные ресурсы

339. Шарль-Жозеф Натуар. «Венера и Адонис». 1740. Музей Искусств в Филадельфии. Philadelphia Museum of Art**.** Charles-Joseph Natoire, French (1700 – 1777) Venus and Adonis. Geography**:** Made in France, Europe. Date**:** c. 1740. Medium: Oil on canvas. Dimensions: 37 3/8 x 46 7/8 inches (94.9 x 119.1

cm). Curatorial Department:European Painting. Object Location: Gallery 283, European Art 1500-1850, second floor Accession Number: 1989-3-2. Credit Line: Gift of the Friends of the Philadelphia Museum of Art, 1989. Режим доступа: http://www.philamuseum.org/collections/permanent/84635.html?mulR=423033336|109

340. «Гектор, упрекающий Париса». Гравюра пунктиром из музея Виктории и Альберта. (Victoria and Albert Museum, London, UK. Gallery location: Prints & Drawings Study Room, room WS, case R, shelf 37, box L. Museum number: E.494-1988). Режим доступа: http://collections.vam.ac.uk/item/O174306/print-hector-reproaching-paris

341. «Жертвоприношение Амуру». Цветная гравюра пунктиром. Гравёр Жак Боннефой (Jacques Bonnefoy) с оригинала А.Кауфман (Angelica Kauffman). London Published by Tessari & Co. Pall Mall. Размеры: I 260 x 345 mm, Pl 330 x 380 mm, S 330 x 395 mm. Гравюра была выставлена по цене £ 400.00 в магазине карт и гравюр: Sanders of Oxford и продана в 2010 г. Режим доступа: www.sandersofoxford.com/files/stock.tab

342. «Меркурий перед Олимпийскими богами». Гравюра, 1635 г. Гравёр: Пьетро Санти Бартоли с античного рельефа из музея Анджелонио (Museo Angleonio). Режим доступа: http://www.sandersofoxford.com/describe?id=25397 ; http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=3069242&partid=1&orig=/research/search_the_collection_database/advanced_search.aspx&currentPage=1&numpages=10

343. «Продавщица амуров» («Marchande de Cupidons»). Гравюра пунктиром, 1786 г. Британский музей (British museum). Гравёр: Ф. Бартолоцци (Francesco Bartolozzi). Режим доступа: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_results.aspx?queryAll=People%2F!!%2FOR%2F!!%2F133205%2F!%2F133205-2-

23%2F!%2FAfter+Francesco+Bartolozzi%2F!%2F%2F!!%2F%2F!!!%2F&objectId=1399650&partId=1&searchText=ancient+of+days&fromADBC=ad&toADBC=ad&titleSubject=on&numpages=10&orig=%2Fresearch%2Fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=4

344. «Юнона просит у Венеры Пояс» (Juno borrowing the Cestus from Venus). Гравюра пунктиром, 1782 г. Гравёр Уильям Райленд (William Wynne Ryland) по оригиналу А.Кауфман. Находится в коллекции Guildhall Art Gallery and London Metropolitan Archives. Режим доступа: http://www.heritage-print.com/juno_borrowing_the_cestus_from_venus_c1782/print/3586973.html

345. Родословная роспись Демидовых. Режим доступа: http://history.ntagil.ru/1_38.htm