



# Итальянская скульптура из собрания Московского музея-усадьбы Останкино

Екатерина Гаврилова

Статья посвящена произведениям итальянской пластики, приобретенным Н.П. Шереметевым для Останкинского театра-дворца в конце XVIII века. Это антики, копии с антиков XVIII – начала XIX века, фигуративная скульптура XVIII – начала XIX века (копии и оригиналы), декоративная скульптура XVIII – начала XIX века (каменные вазы). Автором впервые предпринята попытка освещения, с опорой на широкий круг архивных документов, ключевых аспектов, касающихся части усадебного собрания скульптуры. Затрагиваются вопросы классификации памятников, предпосылки и обстоятельства их появления в Останкине, их роль в организации интерьеров театра-дворца.

*Ключевые слова:* Н.П. Шереметев, П. Трискорни, В. Бренна, Г.И. Клостерман, С. Кампиони, антики, копии с антиков XVIII – начала XIX века, фигуративная скульптура XVIII – начала XIX века, мраморные и алебастровые вазы, Останкинский театр-дворец.

Собрание скульптуры Музея-усадьбы Останкино, насчитывающее более 370 единиц хранения, является неотъемлемой частью усадебного комплекса. Оно состоит из предметов основного и научно-вспомогательного фондов. Центральное ядро коллекции сложилось из вещей, приобретенных графом Николаем Петровичем Шереметевым в момент строительства дворца-театра в Останкине, то есть в конце XVIII столетия. Неоднородная по составу, она включает в себя разнообразные и разнокачественные произведения западноевропейских и русских скульпторов, где, как и более двухсот лет назад, именно итальянская пластика составляет значительную часть.

Исследователи неоднократно упоминали об итальянской составляющей останкинского собрания скульптуры<sup>1</sup>, но никогда еще данные мраморы графа Шереметева не становились предметом специального разговора.

Настоящая работа посвящена произведениям итальянской пластики, приобретенным Н.П. Шереметевым для Останкинского театра-дворца. В статье впервые предпринята попытка освещения, с опорой на

---

*На с. 324: Аполлон Бельведерский. Бюст. Мрамор. Вторая половина XVIII в. Московский музей-усадьба Останкино. Фото из фототеки музея*

широкий круг архивных документов, ключевых аспектов, касающихся отмеченной части усадебного собрания скульптуры. Затрагиваются вопросы классификации памятников, предпосылки и обстоятельства их появления в Останкине, роль в организации пространства интерьеров театра-дворца.

Все собранные в фондах Музея-усадьбы Останкино произведения итальянской пластики можно условно поделить на следующие группы:

1. Антики.
2. Копии с антиков XVIII – начала XIX века.
3. Фигуративная скульптура XVIII – начала XIX века (копии и оригиналы).
4. Декоративная скульптура XVIII – начала XIX века (каменные вазы).

Согласно самой ранней описи Останкинского дворца, датируемой 1802 годом<sup>2</sup> и подробно фиксирующей обстановку «Увеселительного дома» на момент окончания строительства, только в парадных интерьерах располагалось около двухсот произведений пластики, не считая внушительного числа первоклассных каменных ваз и постаментов. Среди них доля итальянских вещей заметно преобладала. В «Описи» при перечислении предметов часто встречается отдельное указание на итальянское происхождение того или иного произведения<sup>3</sup>, чего нельзя сказать, к примеру, о работах французских мастеров, также представленных, пусть и в незначительном количестве, во дворце. Говорит ли это о том, что итальянская скульптура ценилась владельцем? Бесспорно. Подобно дорогостоящей французской бронзе, будь то изысканный канделябр, каминные часы или небольшая изящная вазочка (не только приобретаемой, но и неоднократно перевозимой из одного семейного гнезда Шереметевых в другое), эталонная красота итальянской пластики XVIII столетия была тогда в полной мере осознана и оценена. Выдающиеся оригинальные скульптурные произведения, равно как и высококачественные копии, изготовлялись в конце XVIII века в Италии, и именно здесь находилось подавляющее большинство собраний древности, которые стремились увидеть просвещенные люди.

Обстоятельства сложились таким образом, что Н.П. Шереметев не был в Италии<sup>4</sup>.

Прикоснуться к антикам юному Николаю удалось в Лондоне в декабре 1771 года. Здесь вместе с князем А.Б. Куракиным он осмотрел Британский музей, где целый зал был посвящен «древностям, найденным в Греции, Этрурии и Риме»<sup>5</sup>, и «самую прекрасную коллекцию в своем роде»<sup>6</sup>, принадлежащую лорду Гамильтону<sup>7</sup>, состоящую из этрусских ваз и других антиков, вывезенных главным образом из Помпей, Геркуланума и Сицилии.

Вояж молодых людей сопровождался приятными памятными приобретениями, ведь, оказавшись в странах, производящих предметы роскоши, естественным для иностранца было стремление покупать редкие и

красивые вещицы, будь то разборная анатомическая фигура или превосходная картина. Из подробнейших отчетов и записок молодого А.Б. Куракина известно, что в ходе заграничной поездки Николай Петрович совершал покупки произведений искусства<sup>8</sup>. Этот факт в начале прошлого столетия в очерке, посвященном Останкину, отметил П.П. Вейнер: «Еще во время своего заграничного путешествия <...> граф Николай Петрович посылал в Россию целый ряд своих покупок; еще долго потом они приходили целыми транспортами, и связь с заграницей никогда у него не прерывалась»<sup>9</sup>.

К воплощению своих художественных замыслов граф обратился в начале 1790-х годов, после смерти отца. В 1792 году начались работы по строительству театра-дворца в Останкине, завершившиеся окончательной отделкой интерьеров в 1799 году и снискавшие Останкину славу загородной увеселительной усадьбы, где смысловым и композиционным центром явился театр.

Именно в Останкине Н.П. Шереметеву удалось вполне реализовать свою творческую натуру. Здесь он проявил себя и как автор замысла ансамбля, и, что не менее важно, как активный заказчик, в ведении которого находился весь комплекс вопросов по строительству и декору интерьеров усадьбы.

Следует отметить, что в отличие от живописи, гравюр, фарфора, которые являлись для Н.П. Шереметева объектами коллекционирования, скульптура таковой не была. Скорее, она приобреталась графом для обстановки интерьеров дворца. В переписке с управляющими часто встречаются его указания прислать скульптуры «для уборки стен»<sup>10</sup>. Возможно, по этой причине во дворец часто закупалось несколько совершенно одинаковых статуй для расстановки в разные места<sup>11</sup>.

Вместе с тем специально закупленная Н.П. Шереметевым скульптура, как и всякий клан вещей, принадлежащих владельцу, свидетельствовала о его пристрастиях, возможностях, намерениях и осведомленности. Затрагивая тему своих личных эстетических устремлений, Н.П. Шереметев в «Завещательном письме к сыну» написал: «...сему желанию способствовали некоторое знание мое, вкус и пристрастие в произведении редкого: желание пленить и удивить чувства людей, кои не видывали и не слыхивали о превосходнейшем моему произведению, походило на тщеславие...»<sup>12</sup>

В художественных и коллекционерских увлечениях графа им, как и многими людьми его круга и эпохи, руководил своеобразный коллекционерский азарт. Каждый дворянин старался сообразно своим честолюбивым фантазиям превзойти в роскоши не только соседа, но и достичь дворцового уровня. В аристократической среде царил дух соперничества, который побуждал к совершенствованию частных резиденций. Дворцы и усадьбы воздвигались напоказ, для «удивления и зрелищ», и «Увеселительный дом» Н.П. Шереметева не был исключением. Ядром Останкин-

ского «храма искусств» стал театр, окруженный павильонами и галереями, служащими одновременно и театральными фойе, и галереями искусств, которые необходимо было наполнять красивыми вещами. Чем редкостнее и занимательнее таковые находились, тем скорее они приобретались графом.

Важно, что желание Н.П. Шереметева «пленить и удивить чувства людей», стремление ко всему редкому и уникальному заставляло его постоянно соотносить свои вкусы со стилевыми исканиями и художественными новациями эпохи, поэтому столь высоко ценимые произведения итальянской скульптуры должны были находиться в его увеселительной villa suburbana.

Образцы скульптуры, пусть немногочисленные и бесконечно далекие от высокохудожественных произведений, мы встречаем даже в захолустных имениях того времени. Их старались установить в своем жилье, несмотря на колоссальные препятствия, дороговизну перевоза, хрупкость и большой вес. Что же можно говорить о резиденции единственного и баснословно богатого наследника славного рода!

Произведения итальянской пластики, приобретенные Н.П. Шереметевым более двухсот лет назад специально для Останкинского дворца и ныне входящие в состав музейной коллекции «Скульптура», для удобства будем рассматривать в рамках четырех основных групп, упомянутых выше.

### **Антики**

Наиболее ценной в собрании является античная скульптура – всего пять единиц хранения. Две из них – статуэтка козочки<sup>13</sup> и статуя Гигиеи<sup>14</sup> отмечены в самой ранней «Описи» Останкинского дворца 1802 года<sup>15</sup>.

Богиня здоровья Гигиея представлена стоящей и опирающейся на герму божества границ и межевых камней Термина. Статуя является римской копией II века с греческого оригинала V века до н.э. Надпись на пьедестале сообщает, что она была найдена в 1789 году при раскопках виллы Адриана близ Афин. Следует отметить, что изображения Гигиеи чрезвычайно редки, при этом известные примеры имеют мало общего с «останкинской» статуей богини здоровья.

Технико-технологические исследования показывают, что торс последней был домонтирован (голова, часть левого плеча, левая рука). Г.В. Вдовин предполагает, что «извлеченный из раскопа в 1789 году торс был частью Афродиты»<sup>16</sup>. Кто, когда, намеренно или ошибочно, сделал из Афродиты Гигиею, доподлинно неизвестно. Ссылаясь на любопытный документ 1794 года, Г.В. Вдовин полагает, что к этому мог быть причастен В. Бренна<sup>17</sup>, оставивший яркий след в истории проектирования, строительства и оформления Останкинского театра-дворца.

Время поступления в Останкино трех других античных скульптур<sup>18</sup> – головки Афродиты, детского портрета Каракаллы<sup>19</sup>, портрета молодого

человека – в настоящий момент точно не установлено. Ранее они могли находиться в петербургской кунсткамере графа П.Б. Шереметева, где, согласно «Описи», хранилось немало подобных антиков<sup>20</sup>.

Существенной особенностью останкинских скульптур является то, что все они имеют доделки XVIII века. На это еще в начале прошлого столетия обратил внимание П.П. Вейнер: «...ярко выделяется крупная беломраморная статуя богини Здравия в Концертном зале. <...> Отличная реставрация не обезобразила фигуру, множество исправлений в плаще, прибавка рук и вставка в подбородке и правой щеке не мешают любоваться величавым спокойствием богини, красотой ее линий и детской прелестью маленького бога»<sup>21</sup>.

Новое отношение к античности, искусство которой мировоззрение классицизма рассматривает как образец, увеличило спрос на античную скульптуру и спровоцировало попытки ее реставрации. Образованные путешественники стремились привезти с собой не только воспоминания, но и произведения древней пластики или небольшие копии знаменитых статуй. Запросы диктовали предложение на итальянском художественном рынке и стимулировали формирование новых типов скульпторов и антикваров, которые регулярно занимались реставрацией античных памятников и их сбытом, обеспечивая себе безбедное существование<sup>22</sup>.

### **Копии с антиков XVIII – начала XIX века**

Эти произведения составляют самую многочисленную группу, представленную копиями прославленных и общеизвестных антиков крупнейших собраний Италии, которые наиболее часто воспроизводились копиями в XVIII веке. (Ил. 1, 2.) Останкинский дворец полон бюстами, группами, статуями и статуэтками Аполлона, Венеры Медицейской и Венеры Каллипиги, Амура и Психеи, купидонов, вакхов и вакханок, составлявших типичный набор скульптуры дворцового и усадебного интерьера вплоть до второй половины XIX столетия.

Автор очерка «Искусство в русской усадьбе» Д.Д. Иванов писал: «...многое в Останкино может быть понято и воспринято скорее в качестве факторов сценического искусства, чем искусства вообще. Это, в сущности, в значительной степени одна только театральная бутафория...»<sup>23</sup> В усадьбе, кульминацией которой является театр, многочисленные рукотворные предметы, собранные воедино и сгруппированные по классам и видам, создавали метафорический образ дома, построенного скорее для обитания муз, чем для жилья.

Скульптура в Останкинском «храме искусств» широко использовалась не только как необходимая здесь обильная скульптурная декорация, украшающая фасады, ниши и проемы «фальшивых» окон, она подчеркивала главную – театральную – функцию здания. Отсюда не случайный, а вполне мотивированный тематический набор скульптур, раскрывающих назначение «Увеселительного дома». Мраморные вакхи и вакханки, на-

ряду со множеством других предметов, относящихся к циклу мифов о Дионисе и щедро использованных при оформлении интерьеров дворца, выражают его театральную сущность. Аполлонова тематика, явленная не только в статуях и бюстах, но и в виде сопутствующей лучезарному Фебу атрибутике<sup>24</sup>, господствует в останкинском ансамбле безраздельно и обозначает еще одно его предназначение – быть храмом искусств. Наконец, идея платонической любви и абсолютной женской красоты, которая в стенах Останкинского дворца неизбежно ассоциируется с возлюбленной графа Н.П. Шереметева – «Парашей Жемчуговой, сначала беззаботно пасшей коров на кусковских лугах, затем восхищавшей голосом и талантом любителей сцены и рано умершей, словно растаявшей в суровой черствости александровского Петербурга...»<sup>25</sup>, отразилась в образах Венеры – Венеры Каллипиги, Венеры Медицейской, Венеры-Урании.

Так, по «Описи» 1802 года проходят пять статуй Венеры, шесть статуй Аполлона, три изваяния Ариадны, различные изображения Диониса и его спутниц вакханок. Подобные или даже аналогичные произведения пластики можно было видеть во многих дворцово-парковых ансамблях того времени.

Коллекция останкинской скульптуры ближе всего собраниям Павловского дворца и Гатчины, где встречаются буквально те же изваяния, что вполне объяснимо. Павловская резиденция, бывшая, по существу, част-



*Ил. 1. Спящая Ариадна. Статуя. Мрамор. Конец XVIII в. Московский музей-усадьба Останкино. Фото из фототеки музея*

ным владением великокняжеской четы – Павла Петровича и Марии Федоровны, являла собой идеальный тип сельской аристократической усадьбы, эталонный образец усадебного строительства в России. На Павловск ориентировались многие просвещенные представители дворянства, и Н.П. Шереметев не был здесь исключением.

Останкинские копии с антиков отличает высокое качество исполнения. Почти все они были закуплены Н.П. Шереметевым именно для интерьеров дворца, под многие из них специально заказывались постаменты, соответствующие размерам, пропорциям и местонахождению той или иной скульптуры<sup>26</sup>.



*Ил. 2. Антиной. Портретный бюст. Мрамор. Конец XVIII в. Московский музей-усадьба Останкино. Фото из фототеки музея*

### **Фигуративная скульптура XVIII – начала XIX века (копии и оригиналы)**

Коллекция скульптуры Музея-усадьбы Останкино насчитывает более 90 произведений, выполненных в конце XVIII – начале XIX века западноевропейскими и русскими мастерами. Доля итальянских вещей среди них заметно преобладает, перечислим некоторые: «Плакальщица» (статуя), «Три грации» (группа), «Спящий амур» (статуэтка), «Вакх и Ариадна» (группа), две статуи «Вакханка с виноградом», две статуи «Вакханка с кимвалами»<sup>27</sup>.

Статуя «Плакальщица» – образ молодой женщины, грустно обнявшей урну, – выполнена знаменитым итальянским мраморщиком Паоло Трискарни, оставившим свою подпись на плинте: «PAOLO TRISCORNI FECIT».

Как представляется, в Останкине это не единственное произведение, которое может приписываться мастерской Трискарни. Есть основания полагать, что статуи четырех тождественных друг другу вакханок с виноградом и кимвалами и отличающихся только размерами, также происходят из мастерской итальянского ваятеля, поскольку стилистически соответствуют работам последнего. (Ил. 3.) Среди повелений Н.П. Шереметева за 1796–1797 годы неоднократно встречаются упоминания о покупке статуй вакханок в мастерской Трискарни в Петербурге<sup>28</sup>.

Значимо и то обстоятельство, что нам известны многие скульптуры, выполненные в мастерской Трискарни, но лишенные подписи мастера. Как отмечает С.О. Андросов, Трискарни, будучи весьма востребованным,



«неизбежно был лимитирован во времени», <...> поэтому часть статуй могла быть выполнена в мастерской Трискорни его помощниками и учениками»<sup>29</sup>.

Еще одна заметная итальянская вещь из собрания музея – скульптурная группа «Три грации», также происходящая из первоначальной коллекции Н.П. Шереметева и упоминаемая в «Описи» 1802 года<sup>30</sup>. Скульптура представляет собой постановку из трех изящных женских фигур в легких хитонах, стоящих вокруг колонны с плоской ложчатой чашей наверху и затылками касающихся ее ствола. (Ил. 4.) Вся группа размещена на круглом постаменте. Грации имеют незначительные различия в расположении складок одежды, постановке ног; черты лиц у всех трех одинаковые, анти-

клизированные; волнистые волосы разделены на пробор, приподняты над ушами и закручены в виде волют.

Скульптура была приобретена Н.П. Шереметевым в 1798 году в мастерской итальянца Жермони<sup>31</sup>. Последний едва ли являлся ее автором, скорее, он был посредником в купле и продаже мраморов, привозимых из Италии, как это было принято в XVIII веке. Жермони мог быть также и владельцем магазина по продаже предметов дворцовой обстановки: из переписки графа с управляющими известно, что итальянец предлагал ему купить у него мебель и обои для дворца<sup>32</sup>. Вероятно, в петербургскую мастерскую Жермони «Три грации» поступили из Италии. Авторство прекрасного мраморного изваяния еще предстоит установить, пока лишь заметим, что по манере исполнения, трактовке пальцев рук и ног, прически, складок одежды эта скульптура близка произведениям П. Трискорни.



*Ил. 3. Вакханка с виноградом. Статуя. Мрамор. Конец XVIII в. Московский музей-усадьба Останкино. Фото из фототеки музея*

**Декоративная  
скульптура XVIII –  
начала XIX века  
(каменные вазы)**

Вазы являлись не менее важным, чем скульптура, элементом обстановки парадных дворцовых интерьеров. Из «Описи» 1802 года известно, что на рубеже XVIII и XIX веков в парадных залах дворца экспонировалась шестьдесят одна ваза (тридцать шесть мраморных и двадцать пять алебастровых). Ко многим из них были приделаны золоченые бронзовые крышки с подсвечниками, чтобы они могли использоваться в качестве осветительных приборов.

Глядя на сохранившиеся образцы, можно сказать, что мраморные вазы, имеющие довольно простые формы и почти лишенные декора, выгля-

дят гораздо скромнее алебастровых. Напротив, алебастровые вазы (ил. 5) отличаются сложными, подчас вычурными формами, тонкой резьбой, изысканным рельефным декором («два ваза италийского алебастра белые с крышками и змеиными ручками с шканилатураю (с каннелюрами. – Е.Г.) на постаментах того ж алебастру»; «два ваза белого серого италийского алебастру верх разложистой у ручек по две человечесьих головки, на поддонах таких же четвероугольных, а пиадесталы круглые фалшиваго мрамора порфиринаго цвету»<sup>33</sup>).

Центры производства таких алебастровых vaz из давна были в Италии: именно здесь находятся богатые месторождения всевозможных разновидностей алебастра.

Из архивных источников известно, что вазы для Останкинского дворца приобретались в лавках итальянцев-мраморщиков<sup>34</sup>. Благодаря сохранившемуся обширному архиву Шереметевых, и прежде всего переписке Н.П. Шереметева со своими управляющими по вопросам отделки



*Ил. 4. Три грации. Группа. Мрамор. Конец XVIII в. Московский музей-усадьба Останкино. Фото из фототеки музея*

парадных залов и закупок произведений искусства, а также переписке с архитекторами, скульпторами, художниками и декораторами, мы можем узнать многие подробности истории поступления произведений итальянской пластики в Останкинский дворец.

Среди целого ряда имен архитекторов и декораторов, причастных к возведению «Увеселительного дома» в Останкине, было немало именитых итальянцев: «вконец обрусевший и омосковитившийся болонец»<sup>35</sup> Франческо Кампорези, прославленный Джакомо Кваренги, придворный архитектор Павла I Винченцо Бренна.

Роль последнего – флорентийца, так и не посетившего Москву, – в истории создания Останкинского ансамбля многообразна и достаточно изучена исследователями<sup>36</sup>. По заказу Н.П. Шереметева Бренна выполнил проект перестройки Итальянского и Египетского павильонов, Проходных галерей, в большинстве случаев разработал проекты декоративного оформления интерьеров и экстерьеров, под его наблюдением и при непосредственном участии приобреталось большинство скульптур для дворца. Будучи востребованным архитектором и художником-декоратором, Бренна одновременно выступал в качестве крупного комиссионера – поставщика предметов роскоши из стран Европы, в числе которых были, разумеется, и произведения пластики.

Из всех останкинских интерьеров более всего были насыщены скульптурой Итальянский павильон и примыкающие к нему Проходные галереи: только в павильоне «Опись» 1802 года фиксирует двадцать шесть статуй и скульптурных групп, шесть бюстов, многочисленные вазы и настольные композиции, среди которых доля итальянских вещей заметно доминировала.

Намерение активно использовать в общем решении Итальянского павильона круглую скульптуру было заявлено еще в первой половине 1792 года, когда проектированием был занят Ф. Кампорези<sup>37</sup>. В дальнейшем, когда в запутанную историю возведения павильона были вовлечены Г. Дикушин и В. Бренна, не раз волею заказчика многое из начертанного и даже построенного (!) подвергалось изменениям, но роль пластики в организации решения интерьера с каждым этапом неизменно возрастала. На чертежах В. Бренны бюсты, статуи, статуэтки, барельефы уже «густо» заполняли собой все зальное пространство<sup>38</sup>. В итоге активный характер пластики – неперменной составляющей представления об «итальянском» – вменил Итальянскому павильону функцию зала скульптуры.

О значении, которое отводилось Н.П. Шереметевым скульптуре в интерьере, о времени установки ее в павильоне узнаем из архивных документов: «...в дверях и под статуями полы поправить, – говорится в “Повелении” от августа 1796 года № 266, – и естли можно обойтись, чтоб статуи с места не трогать»<sup>39</sup>; в другом «Повелении» от 27 июня 1796 года № 217 отмечено: «...имеющимся в Останковском доме всем мраморным статуям заставить сделать по мачтапу эскизцы, не вырисовывая очень чисто, но



*Ил. 5. Ваза в форме кратера. Алебастр. Первая четверть XVIII века. Московский музей-усадьба Останкино. Фото автора*

только чтоб можно по оным видеть сюжет статуев и меру, и прислать ко мне не помешкав, а с бюстов не присылать, оных мера мне не нужна»<sup>40</sup>.

Активное использование Бренной пластики в проектируемых им интерьерах Г.В. Вдовин объясняет личной заинтересованностью знаменитого флорентийца (вспомним историю статуи Афродиты, ставшую Гигией и проданную Н.П. Шереметеву для Египетского павильона)<sup>41</sup>. О том, что Бренна приторговывал скульптурой с большой для себя выгодой и был нечист на руку, делает вывод и С.О. Андросов<sup>42</sup>. Любопытна отписка крепостного художника Н.П. Шереметева Н. Аргунова управляющему Останкина Петру Александрову: «...был у Брена и с ним говорил о статуях, но он никак не соглашается отдать за 2000, а просит последнюю цену 3700»<sup>43</sup>.

Профессиональная деятельность Бренны во многом является характерной приметой своего времени. Вторая половина XVIII столетия дает нам немало примеров работы архитекторов в ансамблевом проектировании интерьеров, отдельных их частей – плафонов, стен, печей, предметов мебели, образцов для декоративной живописи, а также составлении планов садов и парков. Так, работая над проектом Павловского дворца, Бренна разрабатывал как общее оформление парадных залов, так и рисунки элементов обстановки, лепнины; он же был создателем «Больших кругов», «Старой» и «Новой Сильвии», амфитеатра в Павловском парке. Размытость границ его деятельности, возможность сочетания нескольких профессий, смены одной на другую была вполне в духе своего времени.

Важен и еще один аспект. В. Бренна, приехавший по приглашению Павла I в Россию в 1783 году, жил в Санкт-Петербурге. В последней четверти XVIII столетия в столице Российской империи, где знатные вельможи стремились как можно более роскошно украсить свои резиденции, между архитекторами и скульпторами установились тесные отношения сотрудничества. Спрос порождал предложение, и в Петербурге к концу столетия было открыто множество мастерских по производству изделий ручной работы, ставших пунктами, благоприятными для торговли. Бренна, вращавшийся в высших кругах российского общества, будучи востребованным архитектором, не мог не иметь непосредственных контактов с мастерскими скульпторов, скорее всего, состоял с ними в тесном взаимодействии.

Среди мастерских (или студий) по производству и продаже произведений пластики особенной известностью пользовались те из них, которые принадлежали итальянцам. В.С. Турчин в монографии, посвященной неоклассицизму в России, заметил: «...красота пластическая ценилась в эпоху неоклассицизма превыше всего. <...> По значимости и весомости образов скульптура заняла первейшее положение в мире визуальных искусств»<sup>44</sup>. В эпоху неоклассицизма, время любования античным миром и попыток его своеобразной реставрации в реальной жизни знатока-аристократа, собирание памятников классической древности сделалось страстью просвещенной элиты.

Приобрести подлинные антики могли позволить себе только очень состоятельные люди, такие, например, как Н.Б. Юсупов и Н.П. Шереметев; в целом же заметную долю в частных собраниях составляли копии с антиков, авторские и тиражированные. Несмотря на то что копии не были объектами специального коллекционирования, к ним относились без предубеждения, помещали рядом с оригинальными антиками и произведениями нового времени; копии высокого качества исполнения часто служили предметами гордости их владельца.

Ведущей и общепризнанной скульптурной «мастерской» по производству копий с антиков в конце XVIII века являлась Италия. Копии, равно как и оригинальные произведения, долгое время «выписывались»

российскими аристократами из-за границы. П.П. Вейнер в очерке, посвященном Останкину, отмечал: «Постоянно, с открытием навигации, ожидались в Петербурге заграничные заказы. Чего тут только не было! Посылались ящики с апельсинами и мраморными фигурами, ноты и вина, растения для посадки и шелковые ткани, фарфор и разные книги, словом, все, чего могла желать фантазия богатого баловня фортуны в XVIII веке. Таким путем, должно быть, получены все бесчисленные мраморные бюсты и фигуры, которые украшают многие комнаты нижнего этажа, вестибюль, лестницу, галерею и которые расставлены в саду, копии с богов и сатиров, с античных скульптур и с модных французских, бронзовые Лукреции и Семирамиды, миниатюрные бюсты императоров на порфиновых цоколях»<sup>45</sup>.

Так, Н.П. Шереметев заказывал скульптуру для Останкина непосредственно в Италии через купцов Лазарини<sup>46</sup> и Г.И. Клостермана<sup>47</sup>.

В то же время иной способ осуществления купли-продажи предметов пластики – в мастерских итальянцев в Петербурге – приобретал начиная с последнего десятилетия XVIII века все большую популярность. Одной из них была мастерская братьев Паоло Андреа и Агостино Мария Трискорни, ваятелей из Каррары, города, ставшего во второй половине XVIII столетия всемирно известным благодаря своим мраморным карьерам, искусным каменотесам и скульпторам. С ней тесно сотрудничал Бренна, и именно здесь приобретал скульптуру Н.П. Шереметев<sup>48</sup> (например, упомянутую нами выше статую «Плакальщицы»). Вот какую оценку деятельности братьев встречаем в литературе: «Трискорни были настоящими носителями культуры и проводниками нового языка, способного проникать повсюду, оказывая содействие, давая образец и обучая в момент передачи эстафетной палочки набирающему силу культурному потенциалу русских художников, которые сохранили этот язык вплоть до середины девятнадцатого века, более в сфере монументальной скульптуры»<sup>49</sup>.

Деятельное участие во внутреннем убранстве Останкинского дворца принимал популярный в тогдашней Москве итальянец Сантино Кампиони, работавший также над заказами князя Н.Б. Юсупова<sup>50</sup>. Известно, что Кампиони создавал колонны из фальшивого мрамора для Останкинского дворца<sup>51</sup>; какими-либо источниками, свидетельствующими о покупке у него круглой скульптуры для Останкина, на сегодняшний день мы не располагаем. По вопросам покупки скульптуры Н.П. Шереметев контактировал также с итальянцами Стаджи<sup>52</sup>, Жермони<sup>53</sup>, Альбани<sup>54</sup>.

Итак, на начальном этапе изучения обстоятельств приобретения Н.П. Шереметевым итальянской скульптуры сформулируем некоторые выводы.

Граф осуществлял закупки в петербургских и московских мастерских, выписывал скульптуру из Италии, контактировал с купцами Лазарини и Клостерманом, с архитектором В. Бренной, со скульпторами Трискорни (или с кем-то одним из них), с мраморщиками Кампиони, Модерни, Стад-

жи, Жермони, Альбани. Вероятно, круг этих лиц был несколько шире, сейчас мы знаем только о некоторых связях. Поиск новых документальных свидетельств, которые могли бы внести существенные корректировки в уже существующие сведения по этой проблеме, а возможно, и обнаружить новые связи, осложняются тем, что «для заказчика, расценивающего труд автора как “помощь” себе, проявления личности конкретного автора не получили большого значения. В документах того времени лишь в редких случаях архитекторы, живописцы названы по имени; гораздо чаще мы встречаем такие наименования, как “лучший в то время архитектор”, “садовник-англичанин”, “итальянец-живописец” и т.д. <...> имя мастера оказывается скрытым в тексте заказчика или его корреспондентов; на первое место выходят профессиональные или национальные характеристики, но не личность определенного автора»<sup>55</sup>.

Характер взаимодействия Н.П. Шереметева с вышеперечисленными итальянцами был различным. Так, у одних мастеров (Трискорни) граф закупал скульптуру, создаваемую ими же в собственных мастерских, другие (Модерни) выступали посредниками при покупке, кто-то продавал произведения пластики третьих лиц (Бренна), словом, эти контакты были многогранными, и они требуют специального изучения.

Итальянцы, продававшие произведения пластики в России, активно взаимодействовали между собой. Вращаясь в одной сфере и непременно конкурируя, они в то же время состояли в партнерских отношениях (Бренна и Трискорни).

Открытым остается вопрос о том, почему Н.П. Шереметев обращался к тем, а не иным «мраморщикам»: были ли они более продуктивны, или снискали добрую славу среди именитых заказчиков, или же существовали другие критерии выбора. Ответ на этот вопрос, равно как и на множество других, связанных с произведениями итальянской пластики из останкинской коллекции, возможно, будет найден во время дальнейшего изучения обширнейшего шереметевского архива.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См.: Ефремова И.К. Скульптура в интерьерах Останкинского дворца. Научная справка. 1984. Научный архив (далее – НА) Московского музея-усадьбы Останкино (далее – ММУО). Ф. II (Научные труды и очерки). Инв. № 1040; Ефремова И.К. Состав коллекции скульптуры Останкинского дворца-музея. Научная справка. 1984. НА ММУО Ф. II. № 1039; Варсобица Н.А. Скульптура в интерьере Итальянского павильона. Научная справка. 1989. НА ММУО Ф. II. № 1141; Вдовин Г.В. К семантике понятия «итальянское». Опыт позитивизма в изучении русской культуры конца XVIII века // Искусствознание. № 1/2006. С. 186–229.
- 2 Опись, учиненная в селе Останкине Главному дому с картинной галереей и театром, имеющимся в тех разным мебелиам и уборам. 1802 г. – Московский музей-усадьба Останкино. Инв. ПИ / 2997. Далее – Оп. 1802.
- 3 «Шесть бюстов небольших поясных италианскаго белаго алебастру» (Оп. 1802. Л. 59), «два ваза круглые ручки змеичками из белаго италианскаго сераго алебастру» (Оп. 1802. Л. 68 об.).
- 4 В 1770–1773 годах юный Николай вместе с молодым князем А.Б. Куракиным предпринял заграничное путешествие по Европе. Эта поездка была не чем иным, как классическим «Grand Tour» эпохи Просвещения. В маршрут путешествия изначально входила и Италия (сохранился подробнейший план путешествия по Италии, где предельно подробно расписана последовательность посещения молодыми русскими аристократами городов и достопримечательностей), но по причине болезни Николая Шереметева они так и не добрались до нее. Для людей, живших во второй половине XVIII столетия и обладавших определенным достатком, подобная продолжительная поездка по Европе была закономерным явлением, она не только завершала домашнее образование, но окончательно формировала личность дворянина. Представляя масштаб художественной и коллекционерской деятельности графа Николая Шереметева, являющейся во многом следствием его артистической природы, с сожалением думается о том, что граф так и не побывал на «золотой родине искусства». Италия с центром в Риме обязательно входила в маршрут любого европейского путешествия, в ее крупнейших городах побывали многие современники Николая и Александра. Можно только предполагать, какие впечатления от знакомства с памятниками и мастерами мог бы привезти граф Шереметев из «полуденного края», как новые эстетические идеалы могли бы повлиять на формирование его личных вкусов, нашедших выражение в создании Останкинской *villa suburbana*. Подробнее о заграничном путешествии Н.П. Шереметева см.: Гаврилова Е.А. Заграничное путешествие князя А.Б. Куракина и графа Н.П. Шереметева в контексте их знакомства с западноевропейским художественным миром // Художественный мир глазами иностранцев: впечатления, взаимовлияния, новые тенденции. Сб. статей. М., 2013. С. 184–194.
- 5 Архив кн. Ф.А. Куракина / Под ред. М.И. Семевского. СПб., 1890–1902. Т. 5–7. Т. 5. С. 418–419. Перевод с фр. – автор статьи Е. Гаврилова.
- 6 Там же. С. 412. Перевод с фр. – автор статьи Е. Гаврилова.
- 7 Гамильтон Уильям Дуглас, лорд (1730–1803) – британский дипломат, археолог, вулканолог.
- 8 По ходу описания путевых впечатлений князь А.Б. Куракин фиксирует факт, касающийся коллекционерской деятельности его спутника. Будучи в Бирмингеме, как пишет Кура-



кин, они «увидели <...> станок для резки железа и мастерскую главного лакировщика. Лак, изготавливаемый им, хотя и значительно уступает тем, что производят в Париже, но в целом довольно хорош. В основном он лакирует латунь. В этой же манере он также пишет неплохие картины, граф Шереметев купил некоторые из них» (Архив кн. Ф.А. Куракина / Под ред. М.И. Семевского. СПб., 1890–1902. Т. 5. С. 402. Перевод с фр. – автор статьи Е. Гаврилова).

- 9 Вейнер П.П. Жизнь и искусство в Останкине // Старые годы. 1910 г. Май-июнь. С. 49.
- 10 Из письма Н.П. Шереметева Петру Александрову от 10 октября 1792 года: «...да спроси у Клостермана нет ли целных статуй и бюстов таких же болших гипсовых как я у него четвертого году купил болших и средних для уборки стен и естли есть то взять реэстр какой меры и ценою» (РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 591. Л. 48).
- 11 Принципы строгой симметрии, обязательные в расстановке предметов убранства интерьеров классицизма, приводили к тому, что произведения пластики приобретались парами, что видно из повелений Н.П. Шереметева, который неоднократно просил подыскивать статуи и бюсты в пару уже имеющимся. Устойчивые пары, связанные тематически и сюжетно между собой, такие как Венера Медицейская и Аполлино, Вах и Ариадна, Амур и Психея, вакханки с фавнами, представлены в Останкине сразу в нескольких вариантах.
- 12 Цит. по: Завещательное письмо графа Н.П. Шереметева // Граф Н.П. Шереметев. Личность. Деятельность. Судьба. М., 2001. С. 250.
- 13 Инв. № С-2.
- 14 Инв. № С-48.
- 15 Оп. 1802. Л. 83 об. Л. 159.
- 16 Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Останкино. Театр-дворец. М., 1994. С. 146–147.
- 17 Там же.
- 18 Инв. № С-1, С-59, С-60.
- 19 Бюстик Каракаллы впервые упоминается в дворцовой Описи 1837 года (НА ММУО ПИ / 2999. Л. 69).
- 20 РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 1295.
- 21 Вейнер П.П. Указ. соч. С. 50.
- 22 О деятельности самых видных реставраторов античной пластики и предприимчивых антикварах см.: Андросов С.О. Скульпторы и русские коллекционеры в Риме во второй половине XVIII века. СПб., 2011.
- 23 Иванов Д.Д. Искусство в русской усадьбе // Сборник ОИРУ. Вып. 4(20). М., 1998. URL: <http://www.oiru.org/biblio/95.html>.
- 24 Г.В. Вдовин формулирует: «Не случайно фасады были окрашены в цвет “утренней зари” с белыми деталями, то есть в Аполлонов цвет. <...> Не случайно даже то, что балюсины центрального фасада были поначалу золочеными, поскольку золото как символ света – неперемный Аполлонов атрибут» (Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Останкино. Указ. соч. М., 1994. С. 25–26).
- 25 Шамурин Ю.И. Подмосковная. Культурные сокровища России. М., 1912. В. 3. С. 59.
- 26 Постаменты Останкинского дворца, будучи чрезвычайно разнообразными по формам, декору, цвету, выполненные из различных материалов и в разное время, заслуживают отдельного разговора. Они никогда не были вспомогательной второстепенной де-

- талью обстановки дворца, напротив, имели свое особое значение наряду с мебелью, осветительными приборами и другими элементами убранства, участвовали в создании ансамбля парадных интерьеров. Выбором постамента подчеркивался особый ритм в расстановке скульптуры. Большое внимание уделялось цвету постамента, который вторил цвету колонн и пилястр, сочетался с окраской стен и мебели. Часто в одном и том же помещении использовали несколько видов постаментов, что было вызвано желанием придать интерьеру дополнительную нарядность. Внимательное отношение к постаментам в XVIII веке отражено и в дворцовых Описях, где они зачастую фиксируются более подробно, чем сама скульптура.
- 27 Инв. № С-14, С-314, С-49, С-47, С-35, С-36, С-37, С-38. Перечисленные произведения проходят по Описи 1802 года.
  - 28 Из отписки Н. Аргунова Н.П. Шереметеву от 3 сентября 1797 года: «Сего дня был я у Трискорния <...> видел я у Трискорния... маленькую баханку с пьедесталом же за 1200 рублей» (РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 163. Л. 16, 16 об.); из «Повеления» Н.П. Шереметева от 21 января 1796 г.: «Итальянцу за статую Венуса и две маленкие баханты, взнесь ко мне для заплаты – 1450 рублей». Данная цитата приводится из выписок научных сотрудников Останкинского музея, сделанных ими в разные годы, без каких бы то ни было ссылок на первоисточник (архив).
  - 29 Андросов С.О. Каррарские скульпторы и Россия в XVIII веке // *I marmi degli Zar. Gli scultori carraresi all'Ermitage e a Petergóf. Milano, 1996. P. 197.*
  - 30 Оп. 1802. Л. 76.
  - 31 Из «Повеления» Н.П. Шереметева от 16 января 1798 года: «По поданному от мраморщика итальянца Жермония сего 798 года щоту на взятие мною у него одну группу мраморную из трех грациев в человеческий рост, сверху чаша синего мрамора и под группу пьедестал мраморный круглой ценю за 3000 р. два ваза большие мраморные белые с принадлежащими к ним мраморными пьедесталами трехугольными ценю за 2000 р. два же ваза большие мраморные белые с принадлежащими к ним круглыми пьедесталами ценю за 2000 р., а всего суммою на семь тысяч рублей, о перевозе оных денег сообщить в московскую канцелярию 1798 генваря 16го» (НА ММУО. Ф. I. Ед. хр. 350. С. 6).
  - 32 РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 599. Л. 1, 2.
  - 33 Оп. 1802. Л. 26 об., 68 об.
  - 34 Из «Повеления» Н.П. Шереметева от 16 января 1798 года: «По поданному от мраморщика итальянца Жермония сего 1798 года щоту на взятие мною у него <...> два ваза большие мраморные белые с принадлежащими к ним мраморными пьедесталами трехугольными ценю за 2000 р. два же ваза большие мраморные белые с принадлежащими к ним круглыми пьедесталами ценю за 2000 р. <...> о перевозе оных денег сообщить в московскую канцелярию 1798 генваря 16го» (НА ММУО. Ф. I. Ед. хр. 350. С. 6).
  - 35 Вдовин Г.В. К семантике понятия «итальянское»... С. 189.
  - 36 См.: Спрингис Е.Э. Владелец-заказчик и формирование усадебного комплекса в конце XVIII – начале XIX в. (По материалам усадебного строительства графа Н.П. Шереметева). Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. М., 1999; Вдовин Г.В. Винченцо Бренна в Останкине. К истории строительства западного павильона дворца-театра // Пинакотека. № 20–21. М., 2005.
  - 37 Вдовин Г.В. К семантике понятия «итальянское»... С. 191.

- 38 Там же. С. 196.
- 39 НА ММУО. Ф. I. Ед. хр. 352. Л. 166.
- 40 НА ММУО. Ф. I. Ед. хр. 352. Л. 153.
- 41 Вдовин Г.В. К семантике понятия «итальянское»... С. 225–226.
- 42 Андросов С.О. Скульптура нового времени в Михайловском замке // Дворцы Русского музея: сборник статей / Гос. Русский музей; сост. Е.Я. Кальницкая; науч. ред. Е.Н. Петрова. СПб.: Palace Editions, 1999. С. 59.
- 43 Данная цитата приводится из выписок научных сотрудников Останкинского музея, сделанных ими в разные годы, без каких бы то ни было ссылок на первоисточник (архив).
- 44 Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России. М., 2001. С. 418.
- 45 Вейнер П.П. Указ. соч. С. 50.
- 46 Из письма Н.П. Шереметева П. Александрову от 23 августа 1795 г.: «...как ты Александр представляешь что италианец мраморщик Мадерний тебе объявлял что выписываемые из Италии через комиссионера Лазаринии статуи скоро привезут за которые чтоб и денги заплачены были» (РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 596. Л. 13).
- 47 Из письма Н.П. Шереметева Петру Александрову от 10 октября 1792 года: «...да спроси у Клостермана нет ли целных статуй и бюстов таких же болших гипсовых как я у него четвертого году купил болших и средних для уборки стен и если есть то взять реэстр какой меры и ценою» (РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 591. Л. 48).
- 48 Из отписки Н. Аргунова Н.П. Шереметеву от 3 сентября 1797 года: «Сего дня был я у Трискорния, но к оному мраморные товары еще не привезены, а ожидает их привозу на биржу с часу на час, ибо оныя уже находятся близ Петербурга» (РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 163. Л. 16).
- 49 Балдини У. Итальянский и каррарский Санкт-Петербург // *I marmi degli Zar. Gli scultori carraresi all'Ermitage e a Petergóf.* Milano, 1996. P. 173.
- 50 «Следующее мне за камин проданной Его Сиятельству Князь Николаю Борисовичу Юсупову двести <неразборчиво> рублей я получил в чем и даю сию росписку, 4 сентября 1816 год. Сантино Кампиони» (РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед. хр. 289. Л. 5).
- 51 Из «Повеления» Н.П. Шереметева от 5 мая 1793 года: «По представлению от Агапова итальянцу Сантино Кампиони заказать сделать в павильон, что с правой стороны, четыре колонны больших с базами коренфических с лощками, из зеленого мрамора; по посланным от меня образцам, да в нишу ж четыре колонны гладкие ионические, с базами ж, и если меньше объявленной им цены взять не согласится, то отдать с его материалом и за объявленную им цену» (НА ММУО. Ф. I. Ед. хр. 352. С. 42).
- 52 Из отписки Н. Аргунова Н.П. Шереметеву от 3 сентября 1797 года: ««Вчерашнего дня был я у итальянца Стаджия, который сказал мне из Италии привезенные к нему мраморные товары, находятся на бирже, но таможенными еще несвидетельствованы; а обещали нынешней день таможной оное все кончить; и Стаджи расположился завтрешней день итти на биржу оныя вещи смотреть; но повидимому кажется мне что оному Стаджи желательнее более сделать так, чтоб сии товары для показания Его Сиятельству с биржи перевести в Фонтанный дом» (РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 163. Л. 16).
- 53 НА ММУО. Ф. I. Ед. хр. 350. С. 6.
- 54 Из «Повеления» Н.П. Шереметева от 25 июля 1793 года: «...на приписанную ко мне отписку от Павла Аргунова, о производимых у мастеров гипсовых работах, сказать ему

чтоб форму капительную над кариатиды в авансцену заказал делать Альбанию прочие же штуки, которые зделаны и впредь отделяваться будут у мастеров, как то свинксы, бюсты и барильефы, оные забирал от мастеров, привозил бы к тебе, а ты принимал оные, вели при себе ставить в удобное место в Фонтанном доме, <...> а отправлять оные в удобное время по зимнему пути». Данная цитата приводится из выписок научных сотрудников Останкинского музея, сделанных ими в разные годы, без каких бы то ни было ссылок на первоисточник (архив).

55 Спрингис Е.Э. Указ. соч. С. 56.