



# Скульптурный декор Останкинского театра-дворца: к истории бытования и реставрации

Екатерина Гаврилова

Статья посвящена основным элементам скульптурного декора Останкинского театра-дворца: гипсовым барельефным композициям, фризам, статуям, бюстам и вазам, играющим значительную роль в художественном решении внешнего облика дворца, построенного в 1790-е годы по воле графа Н.П. Шереметева. На основе существующих научных изысканий и вновь найденных, неизвестных ранее фактов прослежена история бытования и реставрации гипсовых отливок с момента их появления в Останкине и до настоящего времени. Привлекая широкий круг архивных документов, автор восполняет отдельные лакуны в изучении истории появления и дальнейшей судьбы тех или иных элементов украшения экстерьера дворца; упорядочивает всю имеющуюся разрозненную информацию; дает общее представление о художественном оформлении фасадов Останкинского театра-дворца.

*Ключевые слова:* Н.П. Шереметев, фасады Останкинского дворца, гипсовые барельефные композиции, статуи, бюсты, вазы, реставрация, Ф. Кампорези, И. Старов, В. Бренна, Ф. Гордеев, Г. Замараев, И. Хожбин, мраморщик Сальваторе Пенна.

Тема этого исследования возникла в процессе изучения автором скульптурного собрания музея-усадьбы Останкино. Ядро коллекции сложилось из вещей, приобретенных графом Николаем Петровичем Шереметевым в конце XVIII века для украшения своего театра-дворца. По уровню исполнения среди них особо значимы произведения мраморной пластики, представленные копиями прославленных и общеизвестных антиков крупных собраний Италии и являющиеся неотъемлемой частью обстановки интерьеров. Примерно половина собрания – гипсовые отливки, большей частью оформляющие экстерьеры Останкинского дворца. Сегодня они, равно как и убранство фасадов московской архитектуры конца XVIII – первой трети XIX века, нуждаются не только в реставрационно-консервационных работах, но и в

---

*На с. 296: Южный фасад Останкинского театра-дворца. Фото автора*

пристальном внимании со стороны искусствоведов, которые в своих ученых штудиях чаще отдают предпочтение интерьерной пластике. В рамках данной статьи нас будет интересовать скульптурный декор дворца, выполненный в гипсе и играющий большую роль в художественном решении внешнего облика здания<sup>1</sup>.

На фасадах Останкинского дворца в настоящее время имеется два бюста, восемь статуй<sup>2</sup>, десять ваз, двадцать семь барельефов, что количественно уступает первоначальному составу статуй и ваз экстерьера главного усадебного дома на восемнадцать элементов (число бюстов и барельефов осталось неизменным). Исследователи не раз обращали внимание на необыкновенное очарование, придаваемое внешнему облику дворца, казалось бы, небезупречными, оплывшими формами «многажды воспроизведенных, отлитых, зареставрированных статуй Венеры и Аполлона в павильонных нишах»<sup>3</sup>, на вторящие архитектурному движению барельефы, сюжеты которых раскрывают идею театра-дворца<sup>4</sup>. Особенно поэтичны слова Юрия Шамурина: «Красиво общее впечатление. На болотистом подмосковном лугу, у края пыльной дороги и редкого, словно ошипанного леса высятся звучные портики, ритмичные барельефы и гирлянды – творения эпохи высшей эстетической гармонии, когда-либо созданной человечеством. Мраморный барельеф, легкие фризы – все это родилось под жарким солнцем Эллады. Там мрамор, залитый солнцем, давал резкие эффекты: темные, почти черные тени еще сильнее выделялись блеском освещенных частей. Но в пасмурном русском свете тени барельефа дают нужную гармонию, нежные перламутрово-серые переливы, слабые тени колонн прозрачными пятнами ложатся на гладь фасада. И в такой смягченной концепции классическая красота вяжется с серым небом, с блеклыми лугами... В Останкине нет той внешней простоты, которая отличает большую часть подмосковных барских домов. По обоим фасадам щедро развешаны гирлянды, проведены скульптурные фризы, размещены барельефы. Все формы останкинского дворца классичны, но нарядность его, общий дух архитектурного облика свойствен тому пониманию красоты как роскоши, как обилия и вычурности, которое господствует на всем протяжении XVIII века. Старая эстетика и полюбившиеся античные формы, по существу – два противоположных эстетических идеала, гениально слились в том изящном Louis XVI, который под Москвой представляет Останкино»<sup>5</sup>.

Данная статья посвящена истории бытования и реставрации гипсового скульптурного декора фасадов Останкинского дворца. Она построена на основе существующих научных изысканий и вновь найденных, неизвестных ранее фактах. Привлекая широкий круг архивных документов, мы попытались решить несколько задач: восполнить наиболее значительные лакуны, связанные с историей как появления, так и дальнейшего бытования элементов украшения экстерьера дворца;

упорядочить всю известную и разрозненную информацию по этому вопросу; составить общее представление о художественном оформлении фасадов Останкинского театра-дворца.

## 1. Барельефы

С 1770-х годов и вплоть до первых десятилетий XIX столетия, когда в Москве, Петербурге и других российских городах было развернуто обширное строительство общественных зданий, храмов, особняков и дворцов, барельеф как форма скульптурного декора пользовался небывалой популярностью. К созданию рельефных украшений были причастны лучшие художники того времени. Однако не будем забывать, что они выполняли свои произведения, опираясь на *утвержденный* (здесь и далее курсив мой. – Е.Г.) заказчиком проект, который, в свою очередь, был создан архитектором. Деятельность последнего, работающего и над общим проектом здания, и над расположением скульптурного убранства интерьеров и экстерьеров, трудно переоценить, но в конечном результате невозможно не видеть отражения и воли заказчика. Известно, что Н.П. Шереметев часто оставался недоволен предложенными планами и чертежами, нередко вносил коррективы, и в целом был изрядно дотошен в вопросах строительства театра в Останкине. Истинный почитатель искусств, великолепно образованный, он стремился проявить свои знания и вкус, при этом привлекая к проектированию лучших архитекторов, и «каждый, кто прикасался к нему (Останкину. – Е.Г.), давал все лучшее, что мог»<sup>6</sup>. Первым существенную роль в формировании фасадов Останкинского театра-дворца сыграл московский архитектор Франческо Кампорези. К строительству театра в Останкине приступили в начале 1792 года, и уже в апреле по проекту А.Ф. Миронова, крепостного архитектора графа Шереметева, здание театра было выстроено<sup>7</sup>. Весной того же года Кампорези разработал планировку всего архитектурного ансамбля<sup>8</sup>, центром которого стало уже построенное здание театра, в том числе зодчий предложил архитектурную обработку фасадов дворца. В фондах музея хранится около 40 листов, выполненных Ф. Кампорези для Останкина, по некоторым из них можно судить о скульптурном декоре. Так чертежи (Инв. Ч-37, Ч-39) показывают, как выглядели фасады центрального корпуса дворца до перестройки 1793 года<sup>9</sup>.

В 1793 году, одновременно с перестройкой внутри театрального здания, шла перестройка его фасадов: угловые объемы флангов южного фасада получили расширение, что повлекло за собой изменение обработки внешних стен здания театра<sup>10</sup>. Один из последних проектов оформления экстерьера дворца был разработан И. Старовым и осуществлен с некоторыми поправками в том же году, что подтверждается фиксационным чертежом П. Бизяева (Инв. Ч-140)<sup>11</sup>. Лист демонстрирует незначительное расхождение нынешнего облика главного фасада

дворца и проекта фасада, предложенного И. Старовым в 1793 году. На чертеже пять квадратных барельефов изображены над окнами за шестиколонным портиком центральной части здания, в действительности же два рельефных фриза располагаются по левую и правую стороны от портика. Кроме того, вместо статуи, словно бы венчающей бельведер дворца<sup>12</sup>, имел место «полоскавший в воздухе флаг, как бы манящий, приглашавший гостей к радушному хозяину...»<sup>13</sup>.

С именем Винченцо Бренны связывается окончательное складывание декоративного облика всего дворцового комплекса. Именно Бренна, придворный архитектор Павла I, в большинстве случаев разрабатывал проекты декоративного оформления интерьеров и экстерьеров<sup>14</sup>, под его неукоснительным наблюдением и при его непосредственном участии приобреталось большинство скульптур для дворца; авторство известного флорентийца исследователи усматривают в прорисовке сложных деталей лепного декора фасада<sup>15</sup>.

К лету 1795 года завершился первый этап строительства: возвели здание театра с небольшим фойе, проходные галереи и павильоны<sup>16</sup>. С весны 1796 года начался новый этап строительных работ, так как прием большого числа гостей 22 июля 1795 года показал, что театру-дворцу не хватает вестибюля и расширенного фойе<sup>17</sup>. Тем не менее, оценить лепные композиции смогли еще первые гости Останкина во время приема в июле 1795 года: к тому времени уже сложилось декоративное решение наружных стен главного дома усадьбы, и барельефы были установлены в тех местах, где и находятся до сих пор.

Внешний вид главного дома Останкинской усадьбы после завершения строительных работ в 1798 году отражен в самой ранней описи 1802 года<sup>18</sup>, фиксирующей состояние театра-дворца на момент окончания отделки его парадных залов. В ней составителем лаконично упомянуты «баралиефы гипсовые» на стенах постройки, без всякого рода конкретики.

Более детальные сведения о наружности дворца, уточняющие местоположение тех или иных барельефов, их четырехугольную или полуовальную форму и даже общее число, как в случае с композициями на фасадах центрального объема здания, мы встречаем в описи 1837 года<sup>19</sup>. Несмотря на то, что за истекшие тридцать пять лет, отделяющие две описи, в архитектурном облике дворца произошли немалые перемены, отчасти затронувшие и скульптурный декор, барельефов они не коснулись.

Самыми информативными источниками, содержащими сведения о барельефах Останкинского дворца, остаются, как мы увидим, указы графа и сохранившаяся переписка с управляющими усадьбы.

«Я знаю, – писал Николай Петрович Шереметев графу Литте в августе 1792 года, – фасад, перегруженный орнаментом, не будет иметь успеха в настоящее время, и я сам придерживаюсь прекрасной простоты столь изысканной»<sup>20</sup>. Последняя, применительно к барельефам,



*Ил. 1. Жертвоприношение Деметре. Барельеф. Гипс. 1790-е гг. Западный фасад центрального корпуса Останкинского театра-дворца. Фото из фототеки Музея-усадьбы Останкино*



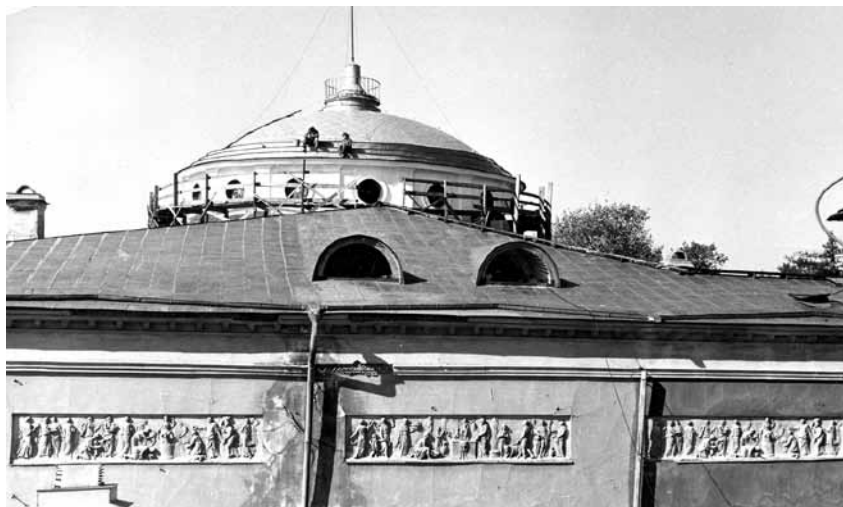
*Ил. 2. Жертвоприношение Зевсу. Барельеф. Гипс. 1790-е годы. Западный фасад центрального корпуса Останкинского театра-дворца. Фото из фототеки Музея-усадьбы Останкино*

подразумевает двадцать семь композиций, расположенных на стенах Итальянского и Египетского павильонов и центрального корпуса дворца. Из них тринадцать фриз и панно объединены общей мифологической тематикой, изображая жертвоприношения Зевсу и Деметре.

Они опоясывают здание следующим образом.

На плоскости парадного, обращенного к Москве и окрашенного в цвет «утренней зари» фасада располагаются две композиции: над окнами второго этажа между крайним портиком и центральным шестиколонным коринфским портиком (слева от центрального портика) – «Жертвоприношение Зевсу»; над окнами второго этажа между крайним портиком и центральным шестиколонным коринфским портиком (справа от центрального портика) – «Жертвоприношение Деметре».

Точно такие же рельефы декорируют восточный и западный (боковые) фасады центрального корпуса дворца – по три композиции на каждой стене. На плоскости западного фасада по центру установлен барельеф «Жертвоприношение Деметре» (ил. 1), слева и справа от него две идентичные композиции: «Жертвоприношение Зевсу» (ил. 2), на



*Ил. 3. Фрагмент оформления восточного фасада центрального корпуса Останкинского театра-дворца. Фото из фототеки Музея-усадьбы Останкино*

плоскости восточного фасада наоборот, «Жертвоприношение Деметре» по бокам и «Жертвоприношение Зевсу» в центре (ил. 3).

Остальные пять рельефных фризов цикла<sup>21</sup> установлены на стенах паркового (северного) фасада дворца, где «гипсовый пафос и алебастровое торжество рельефных шествий и жертвоприношений скрыты в тени глубокой лоджии»<sup>22</sup>. Две композиции помещены на боковых стенах выступающих объемов флангов и три, действительно, словно спрятаны за десятиколонным ионическим портиком лоджии второго этажа.

Рассмотрим фриз со сценой жертвоприношения Зевсу на парадном фасаде. С обеих сторон к центру композиции – жертвеннику и восседающему на престоле Зевсу с копьем и орлом у ног – стекаются дароносители с жертвенным животным, плодами, вином, благовонными курениями. Участники священнодействия – особенно замечательны изображения грациозных танцовщиц с гирляндой, юных музыкантов и детей – плавным шагом приближаются к алтарю со жрецом. Их стройные фигуры исполнены изящества, сообщая композиции ощущение праздника. Пластика телодвижений изображенных, их повороты и позы, игра драпировок отличаются разнообразием, что, несомненно, говорит о знании автором барельефа античных образцов. Пластический просчет можно усмотреть лишь в центральной фигуре Зевса, пожалуй, слишком маленькой по сравнению с персонажами действия. Масса бытовых деталей придает композиции повествовательный характер, но не лишает ее должной торжественности.

Рельеф с изображением сцены жертвоприношения Деметре композиционно тождественен «Жертвоприношению Зевсу». Два встречных движения нарастают к несколько смещенному центру – восседающей на престоле богине плодородия и земледелия с венком в руке. Благодаря данному приему – несовпадению центра с геометрической серединой панно, к которому прибегнул автор, удалось избежать педантичного, излишне точного равновесия. С подобной целью устранения всякого намека на однообразие, очевидно, выбрана взаимосвязь между персонажами: равномерные интервалы хотя и имеют место, перебои ритма все же присутствуют, изолированные фигуры чередуются с многофигурными компактными группами, участники действия представлены в профиль, в фас или со спины, коленопреклоненными, стоящими или идущими.

История появления данных тринадцати барельефов на фасадах Останкинского дворца такова.

Среди бумаг Н.П. Шереметева за 1794 год встречаем документ о нижеследующем: «1794 года, февраля 27 дня, я, подписавшийся, Академии Художеств профессор Федор Гордеев договорился дому Его Сиятельства графа Н.П. Шереметева с архитектором Павлом Аргуновым в том, чтоб вылепить мне двадцать два барелиева, с которых зделать формы прочные, с положением во оных железа, и из оных форм отлить мне по одному барелиеву, из всех своих материалов, а какой пропорции, величины оные должны быть барелиевы, каких сюжетов и цен означает в приложенном при сем реестре, и все оные барелиевы и формы отделать мне со всяким старанием к лучшему в нынешнем годе к июню месяцу. <...>

Реестр барелиевам и с них формы... а какие именно значит ниже сего...

Снаружи строения.

1. Сюжеты из мифологии, т. е. приношение жертв, выш. 1 с половиной арш., шир. 9 арш., числом 2 формы. С отливкою из каждой формы по 1 барелиеву гипсовому.
2. Сюжета приношение жертв мифологии, выш. 1 с половиной аршина, шир. 7 с половиной арш., числом 2 формы. С отливкою оных из каждой формы по 1 барелиеву гипсовому.
3. Сюжет грации веселящейся группы, выш. 2 арш., шир. 1 арш., числом 2 формы. С отливкою оных из каждой формы по 1 барелиеву гипсовому.

Итого каждой формы разных сюжетов всех вообще числом 22 формы»<sup>23</sup>.

Следует отметить, что указанные «22 формы» – это общее количество изготовленных барельефов, включающие в себя как фасадные рельефы, так и рельефы «внутри строения». Повеление Н.П. Шереметева Московской домовою канцелярии сообщает сумму гонорара:



«Сверх определенных на строение села Останькова пяти тысяч рублей перевести в петербургскую канцелярию, по заключенному здесь архитектором Павлом Аргуновым и художником Академии профессором Федором Гордеевым контракту, за дело в Останькове двадцати двух баралиефов гипсовых с формами, в число тысячи шестисот семнадцати рублей пятидесяти копеек, двести рублей которые и числить на строение Останьковского дома, а по переводе дать знать и в Останьковское строение, для занесения в приход и расход, когда же и впредь от петербургской канцелярии будет требовано в число оной суммы, то отпускать без замедления»<sup>24</sup>.

Итак, 27 февраля 1794 года между скульптором Ф.Г. Гордеевым и крепостным архитектором П.И. Аргуновым был заключен контракт, по которому скульптор обязался исполнить к указанному сроку 22 барельефа для оформления интерьеров и экстерьеров Останкинского театра-дворца. К тому моменту Федор Гордеевич Гордеев<sup>25</sup> стал уже профессором скульптуры петербургской Академии художеств, имел учеников, руководил скульптурными работами в петербургских и петергофских дворцах, садах. За его плечами было обучение в Париже в мастерской известного скульптора Ж.-Б. Лемуана и пребывание в Италии.

Среди исследователей существует мнение, что Гордеев, чья постоянная административная и педагогическая работа отнимала много времени, привлек к изготовлению тринадцати фасадных фризов и панно, опоясывающих здание, своего ученика, Гавриила Тихоновича Замараева<sup>26</sup>. Он был известным мастером монументально-декоративной пластики, участвовавшим в создании скульптурного убранства многих московских сооружений. Имя Замараева в контексте его причастности к украшению Останкинского дворца впервые было упомянуто И.Э. Грабарем: «По фасаду тянется превосходный фриз из барельефов, сделанных рукой умелого мастера, почти наверное – Гаврилы Замараева, жившего в то время в Москве и славившегося своими декоративными скульптурами. Барельефы эти идут вокруг всего дома, то прерываясь, то снова продолжаясь, и очень близко напоминают по приему фриз на фасаде Московского университета, вылепленный Замараевым»<sup>27</sup>. По всей видимости, И.Э. Грабарь не знал о заключенном между П.И. Аргуновым и Ф.Г. Гордеевым контракте.

На сегодняшний день в искусствоведческой литературе распространена следующая гипотеза: Гордеев исполнил барельефы, расположенные на садовом фасаде центрального объема здания дворца, Замараев – на парадном и боковых фасадах, продублировав в гипсе четыре раза каждую композицию<sup>28</sup>; в деле оформления фасадов Останкинского театра-дворца барельефами исследователями не исключается также участие скульптора И.П. Прокофьева, выпускника Академии художеств<sup>29</sup>. Привлечение Гордеевым к исполнению заключенного им с П.И. Аргуновым контракта своих учеников – Замараева и Прокофьева – пред-

ставляется очень возможной и естественной ситуацией и являет собой еще один «сложный и запутанный случай собирательного творчества целого ряда лиц... в истории сооружения Останкинского дворца»<sup>30</sup>.

Изготовление барельефов производилось в Петербурге, затем все тщательно упаковывалось и обозами или тяжелой почтой доставлялось в Москву, в Останкино («У профессора Академии сколько есть готовых барельефов взял от него и уложу хорошенько в ящики стоима с перекладкою сеном сухим отправить в Москву на оставленных своих дорогах»<sup>31</sup>), где по мере завершения отделки фасадов барельефы устанавливались на места.

Н.П. Шереметев всячески поторапливал мастеров, работающих над строительством и отделкой театра-дворца, из Петербурга в Останкино то и дело летели распоряжения с настоятельными просьбами «все оное старатца исполнять без малейшаго замедления»<sup>32</sup>; беспокоился граф и о ходе работ над барельефами<sup>33</sup>. Согласно контракту Гордеев должен был представить барельефы к июню 1794 года, по факту работы были завершены, очевидно, в июле, о чем косвенно свидетельствует повеление графа Шереметева Петру Александрову от 3 июля: «1е. В подтверждение прежних моих предписаний стараться тебе непременно о поспешении отправлением в Москву находящихся в Петербурге разных вещей, как то барелиефов...»<sup>34</sup>.

Отдельную группу барельефов Останкинского дворца составляют восемь трехфигурных композиций в медальонах (или полуовальных лепных барельефов), расположенных по углам южных и северных фасадов Итальянского и Египетского павильонов. Они изображают два повторяющиеся сюжета: на одном из них почтенная матрона наставляет девушку перед браком, купидон словно подслушивает их; на другом запечатлена обнявшаяся молодая чета, и, кажется, «вечно длится гипсовый поцелуй Амура и Психеи»<sup>35</sup>, а все тот же купидон, приложив пальчик к губам, всем своим видом изображает тайну. Излюбленная XVIII веком любовная тематика и образ Венеры, благословляющей брак, приобрели здесь дополнительный сокровенный смысл. Прекрасная дочь Урана неизбежно ассоциируется с другим, не менее известным персонажем русского XVIII столетия, коим стала «бедная Псиша» – Параша Жемчугова, сначала беззаботно пасшая коров на кусковских лугах, затем восхищавшая голосом и талантом любителей сцены и рано умершая, словно растаявшая в суровой черствости александровского Петербурга...»<sup>36</sup>.

Один из излюбленных мотивов в декоре Останкинского театра-дворца – изображение грифонов – встречается и в интерьерах, и в экстерьерной части «Увеселительного дома» Н.П. Шереметева. Посредине наружных стен Итальянского и Египетского павильонов тянется фриз из грифонов и пальметт, опоясывающий павильоны с четырех сторон. Останкинские фантастические крылатые существа любопытны

тем, что представляют собой грифонов с человеческими – женскими – головами и грудью, в то время как самый распространенный вариант изображения грифонов предполагает наряду с туловищем льва наличие головы, крыльев и когтей орла. И.Э. Грабарь назвал останкинский фриз «вялым, притушеванным и несочным», полагая, что на фасадах дворца он появился не ранее 1850-х годов<sup>37</sup>. Эта гипотеза представляется вполне убедительной, поскольку ни в описи 1802 года, ни в описи 1837 года, подробно фиксирующей наружность дворца, фриз из грифонов не упоминается.

Таких же грифонов в «женском обличье», но уже не среди пальметт, а чередующихся с раскидистыми растениями в вазонах, встречаем и на четырех барельефах: два из них расположены под фронтонами южных фасадов Итальянского и Египетского павильонов (прямо над двускатными крышами примыкающих к павильонам проходных галерей); два других вставлены между двумя крайними колоннами в верхней части стены боковой пристройки к Египетскому павильону, завершающей дворцовый ансамбль с восточной стороны. Барельефы носят тот же орнаментальный характер, что и фриз, между собой имеют незначительную разницу в размерах<sup>38</sup>, и стилистически не отличаются друг от друга.

Обратимся теперь к двум прямоугольным лепным композициям, помещенным над входными дверьми северных фасадов Итальянского и Египетского павильонов. Их изображения разнятся.

На барельефе Итальянского павильона мы видим двух дам в античных одеждах, восседающих вокруг вазона, наполненного плодами и колосьями. Та, что слева, театральным жестом обеими руками придерживает колосья в вазоне; у той, что справа, в руке, судя по очертаниям, ветвь с плодами (часто оплывшие и нечеткие формы останкинских барельефов затрудняют отождествление тех или иных элементов изображения), справа от нее едва угадывается детская фигурка с корзиной, возможно, это путто. Плоды и колосья позволяют предположить, что композиция представляет собой аллегорию осени.

На барельефе Египетского павильона также изображены две дамы в античных одеждах и путто, сидящий между ними на орле. (Ил. 4.) У той дамы, что справа, в руке посох с фигурой трубящей Славы. С.М. Царева, занимающаяся исследованием барельефов в русской архитектуре XVIII–XIX веков, предполагает, что путто здесь не кто иной, как Ганимед, чья исключительная красота возбудила любовь к нему Зевса. Согласно Овидию, Зевс, сам превратившийся в орла, унес юношу на Олимп, где сделал его своим виночерпием. Чаще всего Ганимед изображается схваченным орлом, реже – в момент прибытия на Олимп, где Геба, предыдущая исполнительница функции виночерпия, передает ему свою чашу. Останкинский барельеф демонстрирует, скорее всего, второй вариант изображения, где в роли Гебы выступает дама, протягивающая Ганимеду некий небольшой предмет, напоминающий чашу.



*Ил. 4. Северный фасад Египетского павильона Останкинского театра-дворца. Фото автора*

## **II. Статуи, бюсты, вазы**

«Снаружи дома лепные украшения, крыльца и статуйки на пьедесталах отчетливой, превосходной работы...», – так писал С.М. Любецкий об Останкинском дворце и его окрестностях времен славы и процветания<sup>39</sup>. Среди «статоек» сложно выделить какую-то одну: налицо доминирование трех мифологических образов – Диониса, Аполлона и Венеры, символически раскрывающих назначение «Увеселительного дома». Типовая для второй половины XVIII – начала XIX века тематика здесь очевидна и помножена на повторяемость произведений, идентичных друг другу.

Четыре «Пляшущих фавна», бьющих в помпейские тарелки и отбивающих ногой такт между колоннами (помещены в глубокие центральные ниши средних выступов западной и восточной проходных галерей театра-дворца (ил. 5)), две полувазы с изображением сцены жертвоприношения Вакху (в четырехугольных нишах слева и справа от Ротонды, замыкающей ансамбль дворца с западной стороны), наряду со множеством других мотивов и атрибутов, относящихся к циклу мифов о Дионисе и его свиты и щедро использованных при оформлении интерьеров дворца, выражают главную – театральную – его сущность.

Две статуи<sup>40</sup> томного и грациозного «Аполлино» (в нише в левом углу северного фасада Египетского павильона и в нише в правом углу



*Ил. 5. Оформление среднего выступа восточной проходной галереи Останкинского театра-дворца. 1790-е гг. Фото из фототеки Музея-усадьбы Останкино*

южного фасада Итальянского павильона) представляют аполлонову тематику, господствующую в останкинском ансамбле безраздельно и обозначающую еще одно его предназначение – быть храмом искусств.

Наконец, идея платонической любви и абсолютной женской красоты отразилась в двух ныне сколько-нибудь уцелевших Венерах-Ураниях<sup>41</sup>, застенчиво прикрывающихся драпировками хитона (в нишах по углам южного фасада Египетского павильона). (Ил. 6.)

Четырех «Пляшущих фавнов» фланкируют восемь ваз с растительным орнаментом, помещенных по правую и левую стороны от каждого фавна в глубоких центральных нишах средних выступов западной и восточной проходных галерей театра-дворца. Оставив довольно критические замечания об архитектуре Останкинского дворца,

И.Э. Грабарь, тем не менее, так отзывался о внешнем облике средних выступов западной и восточной проходных галерей: «Обработка их так очаровательна, так восхитительно выдумана, так остроумно рассчитаны все эффекты прихотливой игры света и теней на этой небольшой стенке с нишей и пляшущим фавном и так “в точку” улеглись на ней пропорции деталей, что этот, четыре раза повторенный кусок – едва ли не лучший во всей сложной затее целого дворца»<sup>42</sup>.

Два женских бюста, вероятнее всего, аллегории, установлены на кронштейнах по левую и правую стороны от десятиколонного ионического портика лоджии второго этажа северного фасада дворца.

Пустующие ныне ниши под бюстами красноречиво свидетельствуют о недостающих скульптурах, «Венере-Урании» и «Аполлино», в значительно руинированном виде хранящихся в запасниках музея.

То же самое касается и двух статуй, «Нимфы» и «Дианы-охотницы», некогда установленных на постаментах в нишах боковых объемов флангов, примыкающих к северному фасаду дворца, и ныне практически утраченных из-за аварийного состояния их сохранности.

Одна из особенностей останкинского собрания в XVIII столетии была в том, что гипсовые отливки составляли примерно половину его скульптурного декора. Гипсовая скульптура обходилась покупателю намного дешевле мраморной, и с учетом острой и срочной потребности строящегося Останкинского дворца ее в больших количествах закупали в Петербурге в мастерских, специализирующихся на производстве гипсов. Газеты того времени пестрят объявлениями об их продаже<sup>43</sup>. Граф Николай Шереметев приобретал гипсовую пластику у Клостермана («... 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...»<sup>44</sup>), Альбани<sup>45</sup>, Кампиони («...Щот заказанным Его Сиятельством графом Николаем Петровичем Шереметевым в село Останьково от мраморного мастера Сантино Кампиония, как нижеследует. Именно: <...> 2 фигуры гипсовые, называемые первая Венера Пудика, другая фаун, за обе – 40 р., 1 фигура гипсовая Аполино – 20 р...»<sup>46</sup>).



*Ил. 6. Венера-Урания. Статуя. Гипс. 1790-е гг. Южный фасад Египетского павильона Останкинского театра-дворца. Фото из фото-теки Музея-усадьбы Останкино*

Кроме того, известно, что в Останкине существовала и своя небольшая ремесленная мастерская по производству отливок для украшения дворца. Из этой домашней мастерской, по-видимому, выходили вещи невысокого качества исполнения. Для нас важно то, что в ней работали крепостные, специально обученные лепному мастерству и способные, по меньшей мере, привести в порядок нуждающуюся в нем скульптуру. Среди них назовем Ивана Хожбина, чье имя наиболее часто встречается в архивных документах. «Дворовый человек Иван Михайлов сын Хожбин» обучался в 1783 году лепному мастерству в Петербурге, был обеспечен жалованьем, а по окончании обучения фигурировал в штате крепостных графа Шереметева как «мастеровых лепщик для исправления разных работ и поправок»<sup>47</sup>. Приведем наиболее любопытные упоминания об этом человеке: «...6-е. Хожбину подтвердить, чтоб он отданные ему для починки статуи исправил самую лутчею работаю и употреблял в том старания, и естли зделает хорошо, то и он получит за то достойное награждение, даванный же ему материал отнюдь никуда на сторону не отдавал и им не барышничал, а сохранял бы оной з должною бережливостию, а ежели окажется хотя мало в том замечен, то будет за то наказан. 7-е. Прислать ко мне обстоятельное сведение о прежних статуях, привезенных прошедшим летом из Петербурга и прочих гипсовых штуках, сколько каких починено и кем, и которые имеются в целости...»<sup>48</sup>, «...за укладкою группы в ящики наблюдал скульптор Витали, перевозил в Петербург пенсионер Иван Хожбин, «человек трезвый и поведения хорошего, который по знанию скульптурного художества употреблен был и при укладке той группы...»<sup>49</sup>. В последней из приведенных нами цитат речь идет о транспортировке скульптурной группы «Дерущиеся петухи», происходящей из первоначальной дворцовой коллекции, претерпевшей множество перемещений и счастливо сохранившейся до нашего времени. В 1837 году сын Николая Петровича, Дмитрий Николаевич Шереметев, предписал перевезти ее в Фонтанный дом, о чем свидетельствует документ, в котором граф просит управляющего московским имением П.И. Любимова отправить ценную скульптуру зимним путем под присмотром «благонадежного человека, из Московских моих служителей, коему выдать ассигнациями на покупку дорожнаго платья сто рублей и кормовых на 14ть дней по три рубля в день»<sup>50</sup>. Отметим датировку документа, 1837 год, когда приступивший к службе у графа в начале 1780-х годов Иван Хожбин был уже немолод, но все еще продолжал исправно исполнять свою должность.

В фондах РГИА хранится чрезвычайно любопытный документ под длинным названием «Дело по представлению Московского Домового правления о продаже имеющихся в Селе Останкове мраморщику Сальватору Пенне мраморную статую Аполлона за 3000 рублей и для гипсовых фигур формы. Началось 4 августа 1814 года. Решено 22 октября

1814 года»<sup>51</sup>, повествующий о несостоявшейся продаже статуи Аполлона и форм для гипсовых фигур, принадлежащих малолетнему тогда графу Дмитрию Николаевичу Шереметеву.

Этот архивный источник пестрит интереснейшими подробностями о способе ведения дел и их разрешения, и для нас важен как подтверждение того, что скульптура из собрания графа Шереметева, будь то мраморная статуя или формы для гипсовых фигур, не оставалась незамеченной современниками. Так, в июле 1814 года в Останкине объявился потенциальный покупатель, итальянский мраморщик Сальваторе Пенна, пожелавший купить в том числе и две формы для гипсовых фигур<sup>52</sup>. В первой трети XIX века Пенна был владельцем мастерской в Москве, находившейся на углу улицы Петровки. Решению по возможной продаже статуи Аполлона и форм для гипсовых фигур предшествовала переписка управляющего, опекунов и других лиц, имеющих отношение к делу. Из нее известно, что формы «для отливки разных гипсовых фигур и отлитых уже, но оставшихся за употреблением большое количество»<sup>53</sup> «при нашествии неприятеля много повреждены»<sup>54</sup> и что «описывать оные невозможно, а следует оные чрез мастера разобрать, куплены оные как удостоверяют некоторые... живущие в Останькове дворовые люди в Петербурге, а за какую цену и для какого употребления неизвестно и присланы в Останьково назад тому лет двадцать»<sup>55</sup>. В августе 1814 года последовала резолюция опекунов: «как статую, так и формы не продавать...»<sup>56</sup>, и хотя формы не дошли до нашего времени, благодаря несостоявшейся продаже мраморный «Аполлон»<sup>57</sup> и по сей день находится там, куда был привезен более двухсот лет назад, украшая парадный двор усадьбы.

Существующий декор фасадов, к сожалению, не обладает полностью первоначального скульптурного убранства дворца: часть гипсовой пластики безвозвратно утрачена под натиском снегов, дождей, морозов и исторических перипетий двух столетий, часть представляет собой копии аналогов из других музейных собраний. Анализ архивных документов XIX и XX веков позволяет предполагать, что оригинальных гипсовых изваяний, украшавших фасады театра-дворца при Н.П. Шереметеве, не сохранилось вовсе, а уцелевшие образцы в лучшем случае почти наверняка были изготовлены в конце XIX столетия<sup>58</sup>.

Справедливости ради необходимо отметить, что виной тому не только особенности российского климата и перипетии отечественной истории, вершившейся на протяжении более двухсот лет с момента строительства дворца-театра, но и перемены в изменении внешнего вида дворца, произошедшие по воле его владельцев, графов Шереметевых. Начиная с 1820-х годов, когда усадебные строения впервые сильно обветшали, дворец неоднократно ремонтировали: разбирались старые помещения, пристраивались новые, в том числе многократно обновлялась пластика в нишах. Специалисты, ранее исследовавшие состояние



фасадов дворца и опиравшиеся на графические и рукописные источники, делают вывод о том, что основные изменения внешнего его вида произошли к 1837 году, когда были существенно изменены крыльца северного и южного фасадов главного корпуса и павильонов, стала закрытым помещением Ротонда, на месте старых жилых помещений появились прямоугольные пристройки. До наших дней театр-дворец дошел в том виде, который сложился к 1837 году<sup>59</sup>. Однако, несмотря на то, что с 1837 года его планировочное решение осталось неизменным, и экстерьер не претерпел существенных изменений<sup>60</sup>, надо понимать, что гипсовые изваяния были заменены отлитыми вновь, пусть и по старым образцам, аналогами.

Сведений о ремонте фасадов дворца в 1856 году, связанном с подготовкой к приему в Останкине Александра II с семьей перед коронацией, не выявлено.

От следующего крупного ремонта, состоявшегося в 1876–1879 годах под руководством архитекторов Н.В. Султанова и А.К. Серебрякова, когда обновлялись скульптуры в нишах, сохранились многочисленные договоры<sup>61</sup>, сметы<sup>62</sup> и расчетные ведомости<sup>63</sup>.

Из выписок из отчета по ремонту 1882–1883 годов известно, что были побелены барельефы<sup>64</sup>.

В 1894–1895 годах дворец вновь капитально ремонтировали, в смете на предполагаемую лепную работу скульптора А.А. Аладьина значится: «...произвести при ремонтирующемся дворце лепные работы на фасаде, исправить починкою, и где окажется нужным сделать вновь по указанию господина архитектора... фигур разных в нишах – 14, бюсты – 2, вазы – 2 и прочие вещи, требующие поправки и починки, а также исправить и разчистить некоторые барельефы за исключением баз на колоннах и пилястрах. За означенные работы с материалом – 1 300...»<sup>65</sup>.

В XX веке реставрация фасадов началась лишь в 1935 году, когда была восстановлена круглая скульптура, расчищены барельефы. В годы Великой Отечественной войны лепной декор сильно пострадал, к 1957 году его восстановили. В частности, четыре скульптуры «Пляшущий фавн» были отлиты по модели Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина и установлены на месте таких же скульптур, пришедших в крайнюю ветхость<sup>66</sup>.

Следующий комплекс ремонтно-восстановительных работ по фасадам Останкинского дворца-театра производился в 1963–1964 годах<sup>67</sup> и включал в себя расчистку и восстановление лепного и скульптурного декора<sup>68</sup>, так скоро приходящего в неудовлетворительное состояние из-за многократного замораживания во влажном состоянии, выветриваний.

Далее работы по реставрации фасадов производились в 1980-е годы<sup>69</sup>, когда была произведена расчистка и укрепление гипсового декора, в ряде случаев изготовлены новые скульптурные тумбы.

В 1998 году скульптором Е.В. Шеловой была изготовлена гипсовая

статуя «Аполлино». В качестве оригинала была использована одноименная статуя, установленная в экспозиции Голубого зала дворца, и статуя, снятая с фасада. Последняя из-за долговременной экспозиции в неблагоприятных для нее условиях под открытым небом приобрела множественные деформации, искажения размеров и пропорций. Дополнительным доводом в пользу воссоздания «Аполлино» стала необходимость иметь в распоряжении музея форму для отливки и тем самым получить возможность последующего оперативного восстановления скульптуры при повреждениях и утратах.

Ныне в музее-усадьбе Останкино начата комплексная научная реставрация, и остается только надеяться, что она непременно затронет и скульптурный декор прекрасного театра-дворца, где «все так гармонично скомпоновано, так утонченно по пропорциям, что долго кажется высшим достижением искусства»<sup>70</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Скульптурный декор Останкинского театра-дворца включает в себя следующие типы лепных украшений: барельефы, статуи, бюсты, вазы, вензеля, фризы с изображением грифонов и купидонов среди плодовых и цветочных гирлянд, гирлянды с венками и лентами, «лепные розеты и репы беленые», «впадинки лепные с листочками», тройные венки с лентами. Ввиду обилия, разнообразия и малоизученности скульптурного декора Останкинского дворца, позволим себе в этот раз оставить без внимания мелкую гипсовую пластику вроде розетт и «впадинок», сосредоточившись на основных элементах декора: барельефных композициях, фризах, статуях, бюстах и вазах.
- 2 Не считая шести мраморных изваяний львов, установленных на трех крыльцах северного фасада Останкинского дворца.
- 3 Вдовин Г.В. К семантике понятия «итальянское». Опыт позитивизма в изучении русской культуры конца XVIII века // Искусствознание. 2006. № 1. С. 204.
- 4 См.: Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Останкино: Театр-дворец. М., 1994; Научный архив (далее – НА) Московского музея-усадьбы Останкино (далее – ММУО). Ф. II (Научные труды и очерки). Инв. № 1139; Михайлов Б.Б. Орнаментальные и сюжетные композиции лепного декора Останкинского дворца.
- 5 Шамурин Ю.И. Подмосковья. Культурные сокровища России. М., 1912. В. 3. С. 53.
- 6 Там же.
- 7 Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Указ. соч. С. 12.
- 8 По проекту Ф. Кампорежи были объединены в единое целое уже построенное здание – Старые хоромы с театром и поставленный симметрично хоромам Гостиный флигель, замкнувший правое крыло дворца. Кроме того, весь ансамбль получил форму «каре». (Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Указ. соч. С. 13.)
- 9 С 1793 года по проектам приглашенных Н.П. Шереметевым ведущих петер-

бургских зодчих И. Старова и В. Бренны в Останкине перестраивалось все то, что было построено годом раньше, и велось дальнейшее строительство театра-дворца. (Прокопенко Л.И., Аксенов В.Ю. История проектирования и строительства Останкинского дворца-театра // Новые материалы по истории русской культуры. Сб. трудов Останкинского дворца-музея. М., 1987. С. 20). До перестройки в 1793 году по проекту Кампорези южный фасад был оформлен открытой двенадцатиколонной лоджией с фронтоном, декорированным на его вершинах тремя круглыми статуями; северный – открытой восьмиколонной лоджией с фронтоном, также украшенным тремя статуями, но при этом и семью прямоугольными барельефами с изображением цветочно-плодовых гирлянд, расположенными за портиком лоджии.

- 10 Прокопенко Л.И., Аксенов В.Ю. Указ. соч. С. 32.
- 11 Там же. С. 34.
- 12 Подробнее о несостоявшейся установке статуи на «куполе» Останкинского дворца см.: Гаврилова Е.А. К вопросу о провенансе статуи «Аполлон Бельведерский» из собрания Московского музея-усадьбы Останкино // Русская усадьба: Сборник Общества изучения русской усадьбы: В. 17 (33). СПб., 2012. С. 343–352.
- 13 Любецкий С.М. Село Останкино с окрестностями своими. Воспоминание о старинных празднествах, забавах и увеселениях в нем. М., 1868.
- 14 В сентябре 1792 года началось строительство Итальянского и Египетского павильонов, и с начала 1793 года для оформления внешнего и внутреннего облика павильонов использовались чертежи В. Бренны (Инв. Ч-264, Ч-265, Ч-221, Ч-222).
- 15 Прокопенко Л.И., Аксенов В.Ю. Указ. соч. С. 37.
- 16 Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Указ. соч. С. 13.
- 17 Там же.
- 18 «1802 мая опись, учиненная в селе Останкове, главному дому с картинною галереєю и театром, имеющимся в них разным мебелиам и уборам». ММУО. ПИ №2997. Далее – Оп. 1802.
- 19 Опись дворца 1837 г. ММУО, ПИ № 2999. Л. 4.
- 20 РГИА. Ф. 1088. Оп. 1. Ед. хр. № 2783. Л. 15 об.
- 21 Все пять барельефов изображают различные сцены жертвоприношений: на треножниках пылает пламя, женщины подносят дары. Фигурам свойственна грация и выразительность, их изображения то переплетаются одно с другим, то выступают на плоскости панно поодиночке, движения отличаются разнообразием и свободой, в композициях меньше статичности и больше непринужденности, чем на барельефах парадного и боковых фасадов дворца.
- 22 Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Указ. соч. С. 27.
- 23 РГИА. Ф. 1088. Оп. 12. Ед. хр. № 80. Л. 19–21.
- 24 НА ММУО. Ф. 1. Инв. № 352. Выписки из ЦГИАЛ. Из книги повелений Его Сиятельства 1790 и 1791 гг. С. 81.
- 25 Гордеев Федор Гордеевич (1744–1810) – русский скульптор, профессор скульптуры, ректор Академии художеств.
- 26 Замаев Гавриил Тихонович (1758–1823) – московский скульптор.
- 27 Грабарь И.Э. Останкинский дворец // Старые годы. СПб., 1910, май-июнь. С. 21.

- 28 См.: Доронина Л.Н. Мастера русской скульптуры XVIII–XX веков. Том I. Скульптура XVIII–XIX веков. М., 2008. С. 145–146; Рязанцев И.В. Проблемы тематических циклов в скульптуре России второй половины XVIII – начала XIX века // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. М., 1994. С. 110.
- 29 Карпова Е.В. Творчество И.П. Прокофьева (1758–1828) и проблема стиля в русской скульптуре конца XVIII – начала XIX века: Дис. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. Л., 1986. С. 212.
- 30 Грабарь И.Э. Указ. соч. С. 14.
- 31 НА ММУО. Ф. I. Инв. № 346. С. 11. Повеление Петру Александрову от 19 июня 1794 года.
- 32 РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Ед. хр. № 593. Л. 7.
- 33 Там же. Л. 5. Повеление Петру Александрову от 29 июня 1794 года.
- 34 Там же. Л. 7.
- 35 Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Указ. соч. С. 27.
- 36 Шамурин Ю.И. Указ. соч. С. 59.
- 37 Грабарь И.Э. Указ. соч. С. 22.
- 38 Барельефы на южных фасадах Итальянского и Египетского павильонов несколько меньше барельефов на стене боковой пристройки Египетского павильона; все четыре барельефа имеют одинаковую прямоугольную форму.
- 39 Любецкий С.М. Указ. соч. С. 18.
- 40 «Аполлино», украшавших Останкинский дворец изначально, то есть в конце 1790-х годов, было шесть.
- 41 «Венер-Ураний», украшавших Останкинский дворец изначально, то есть в конце 1790-х годов, было шесть.
- 42 Грабарь И.Э. Указ. соч. С. 23.
- 43 «В 1й Адмиралтейской улице в Зыбиновом доме живет гипсового дела мастер, который лепит из гипса разные портреты, статуи, старые же и изломанные поновляет и починивает» (Санкт-Петербургские ведомости. 1792. 24 сентября. № 77. С. 1494); «На Фонтанке в доме г-жи Дидиновой под № 128 продается целое собрание избранных гипсовых фигур с принадлежащими к тому формами; дальнейшее ж об оных и о цене сведение получить можно в том доме от Итальянца Филиппа Анастасио, или подле Адмиралтейства в доме Сологубовой у шоколадного фабриканта Риналделли» (Санкт-Петербургские ведомости. 1800. 25 декабря. № 10. С. 439).
- 44 РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Ед. хр. № 591. Л. 48.
- 45 См.: НА ММУО. Ф. I. Инв. № 352. Выписки из ЦГИАЛ. Из книги повелений Его Сиятельства 1790 и 1791 гг. С. 1, 6.
- 46 Там же. С. 134.
- 47 Там же. Инв. № 454. С. 47.
- 48 Там же. Ф. I. Инв. № 352. Выписки из ЦГИАЛ. Из книги повелений Его Сиятельства 1790 и 1791 гг. С. 83.
- 49 Там же. Инв. № 346. С. 81.
- 50 РГИА. Ф. 1088. Оп. 9. Ед. хр. 1983. Л. 2.
- 51 Там же. Ф. 1088. Оп. 9. Ед. хр. 1950.

- 52 Там же. Л. 1 об.
- 53 Там же. Л. 3.
- 54 Там же. Л. 2.
- 55 Там же. Л. 6 об. – 7.
- 56 Там же. Л. 4.
- 57 Подробнее об истории бытования статуи «Аполлон Бельведерский» из собрания ММУО см.: Гаврилова Е.А. К вопросу о провенансе статуи «Аполлон Бельведерский» из собрания Московского музея-усадьбы Останкино // Русская усадьба: Сборник Общества изучения русской усадьбы: В. 17 (33). СПб., 2012. С. 343–352.
- 58 Не вполне проясненной остается история бытования барельефов, в частности, неизвестно, являются ли сохранившиеся образцы оригинальными произведениями конца XVIII века, пусть и претерпевшими множество реставраций: архивные источники не дают исчерпывающего ответа на этот вопрос. Однако текст договора на ремонтные работы во дворце в 1876–1879 гг. позволяет предполагать, что и сохранившиеся барельефы были изготовлены во второй половине XIX века.
- 59 НА ММУО. Ф. III. Инв. № 2141; «Спецпроектреставрация». Памятник культуры XVIII–XIX вв. Московский музей-усадьба Останкино. Дворец. Научно-проектная документация. Комплексные научные исследования. Историко-архивные и библиографические исследования. Фасады Дворца. М., 2006. Т. 2. Кн. 2. Ч. 1.
- 60 В частности, не были внесены новые элементы скульптурного декора, были ликвидированы «гипсовые статуи» у северного фасада проходных, ведущих от главного дома к павильонам, и на крыльце восточного фасада Египетского павильона.
- 61 «1876 года июля мы нижеподписавшиеся доверенный Графа Александра Дмитриевича Шереметева Федор Николаевич... и скульптор Петр Александрович Дылев заключили между собой следующее условие: Я, Дылев, принял на себя реставрацию лепной работы, в Москве в имении Графа Шереметева село Останкино оптом за сумму двенадцать тысяч рублей (12 000 руб.) работы эти следующие: всю лепную работу по наружным фасадам дворца Останкино снять, вычистить, изготовить формы и отлить вновь с постановкой на место, а также барельефы и круглые фигуры расчистить, изготовить формы и отлить, поставить вновь, некоторые вещи как то: гирлянды, арабески, слепить вновь по имеющимся образцам, отформовать, отлить вновь с постановкой на место. <...> Всю вышеуказанную наружную и внутреннюю лепную работу обязан я, Дылев, произвести из своего материала и с своими рабочими людьми, сроком от вышеуказанного числа к 15 сентября сего года по наружным фасадам <...> Деньги получать мне, Дылеву, из Конторы Графа Шереметева по квитанциям архитектора Алексея Константиновича Серебрякова...» (НА ММУО. Ф. III. Инв. № 157. Л. 9).
- 62 «Смета на лепную работу гр. Шереметеву в имении Село Останкино от лепщика П.Ф. Дылева. Исправить кругом дворца вазы и базы и фигуры, за всю работу я берусь сделать за сто двадцать пять рублей серебром. 13 июля 1879 года». (НА ММУО. Ф. III. Инв. № 157. Л. 442.)

- 63 «Главноуправляющий именными графа А.Д. Шереметева. 7 июня 1877 года. № 364. Г-ну Управляющему Московской конторою Генриху Ивановичу Левбергу. За работы по перестройке Останкинского дворца из Главной конторы Графа Александра Дмитриевича выдано по трем ассигновкам г-на архитектора Серебрякова: 1. подрядчику штукатурных и каменных работ Павлу Григорьевичу Гулину от 26 мая за № 21, – в счет за произведенные каменные и штукатурные работы 4 000 р. <...> 3. художнику Петру Александровичу Дылеву от 2го мая за № 18, в счет произведенных лепных работ 3 000 р...». (НА ММУО. Ф. III. Инв. № 157. Л. 134); «Главноуправляющий именными графа А.Д. Шереметева <...> Г-ну Управляющему Московской конторою Генриху Ивановичу Левбергу. За работы по перестройке Останкинского дворца из Главной конторы Графа Александра Дмитриевича выдано по двум ассигновкам г-на архитектора Серебрякова от 22 ноября 1877 года за № 88 художнику Петру Александровичу Дылеву за произведенные лепные работы 2962 руб...». (Там же. Л. 302.)
- 64 НА ММУО. Ф. III. Инв. № 2141; «Спецпроектреставрация». Памятник культуры XVIII–XIX вв. Московский музей-усадьба Останкино. Дворец. Научно-проектная документация. Комплексные научные исследования. Историко-архивные и библиографические исследования. Фасады Дворца. М., 2006. Т. 2. Кн. 2. Ч. 1. С. 42.
- 65 НА ММУО. Ф. III. Инв. № 152. Л. 53.
- 66 Там же. Ф. III. Инв. № 596. Дворец в Останкино. (Акт технического состояния фасадной скульптуры до начала восстановительных работ. М., 1964.)
- 67 Там же. Ф. III. Инв. № 598. (Отчет о производстве ремонтно-восстановительных работ по фасадам дворца в 1963–1964 гг. М., 1965.)
- 68 Комиссия посчитала необходимым отобрать наиболее сохранившиеся скульптуры, бюсты и вазы, провести возможную реставрацию и считать их моделями, произвести отливки и формы, снятые с моделей, установить вновь отлитые скульптуры на место. (НА ММУО, Ф. III. Инв. № 598. Акт от 28.10.1963.)
- 69 НА ММУО. Ф. III. Инв. № 1330. Останкинский дворец-музей творчества крепостных XVIII в. Научно-реставрационный отчет. Годовой отчет за 1988 г. М., 1989.
- 70 Шамурин Ю.И. Указ. соч. С. 54.