



Константин Малиновский
**Бартоломео и Франческо
 Растрелли**

СПб.: Левша, 2017

Сергей Андросов

Книга К. В. Малиновского «Бартоломео и Франческо Растрелли» состоит, по сути дела, из двух самостоятельных монографий¹. Нет сомнений, что Бартоломео Карло Растрелли, первый мастер европейского масштаба, проработавший много лет в России, заслуживает новой серьезной монографии. Однако данное издание вызывает комментарии, которыми хотелось бы поделиться.

Обычно книги начинаются с обзора литературы, из которого читатель узнает о том, что было сделано предшествующими историками искусства. Бартоломео Растрелли было посвящено несколько монографий и разделов в общих работах, посвященных искусству петровского времени. Книга, опубликованная Н. И. Архиповым и А. Г. Раскиным в 1964 году, может считаться фундаментальным исследованием о художнике, хотя сильно устарела в отношении интерпретации его произведений². Представляется удивительным то, что о ней ничего не говорится во введении к книге К. В. Малиновского, да и ссылки на нее даются только пять раз, в том числе чтобы указать на неточности авторов. Ни разу не упоминается также небольшая по объему, но выразительная монография В. Н. Петрова, посвященная

памятнику Петру Великому работы Растрелли³. У читателя может создаться впечатление, что К. В. Малиновский является первым историком искусства, обратившимся к творчеству скульптора.

Однако это совсем не так. Более того, на наш взгляд, автор не справился с требованиями, предъявляемыми к современной научной монографии. Он внес, как будет показано, дополнительные неточности в биографию мастера. Ему не удалось дать яркую и выразительную характеристику основных произведений Растрелли. Удивляет также, что К. В. Малиновский оставил без внимания ряд приписанных мастеру произведений, очевидно, не соглашаясь с предложенными ранее атрибуциями, но не приводя никакой аргументации. В то же время он достаточно подробно рассматривает как принадлежащие Растрелли работы, в высшей степени сомнительные.

Это незнание или нежелание считаться с предыдущими публикациями проявляется уже на первых страницах книги. Так, обнаружив во время посещения Национального музея Барджелло во Флоренции сходство между произведениями Джованни Баттиста Фоджини и Растрелли, автор замечает: «Поиски в старой литературе подтвердили мою догадку: Ф. С. Бальдинуччи называет Б. Растрелли в числе учеников Фоджини» (с. 8). Следует сразу уточнить: Франческо Саверио Бальдинуччи не знает имени скульптора и называет его «NN Растрелли». Не обязательно было и искать «в старой литературе». Цитата из Бальдинуччи, причем вполне корректная, была приведена Е. С. Щукиной еще в 1987 году⁴. После этого мне довелось еще дважды использовать ее в статьях 1994 и 1999 годов, причем в первой из них проведено довольно подробное сопоставление бюстов Растрелли со скульптурными портретами его соотечественников Джованни Баттиста Фоджини и Джоваккино Фортини⁵. Эти данные уже вошли

- 1 Текст представляет собой переработанный вариант статьи «Заметки на полях о жизни и творчестве скульптора Растрелли», опубликованной в «Трудах Государственного Эрмитажа» (Т. ХСVII. Петровское время в лицах. СПб., 2018, С. 22–31).
- 2 Архипов Н. И., Раскин А. Г. Карло Бартоломео Растрелли. М.–Л., 1964.
- 3 Petrov V. Equestrian Statue of Peter I by Rastrelli. Leningrad, 1972. (текст на английском и русском языках).
- 4 Щукина Е. С. Две редкие медали собрания Эрмитажа // Нумизматика в Эрмитаже. Л., 1987. С. 94.
- 5 Андросов С. О. Русское искусство первой трети XVIII века и итальянское барокко // Барокко в России. М., 1994. С. 47, 54, 57; Андросов С. О. Малоизвестные материалы о жизни и творчестве Бартоломео Карло Растрелли // Пресновские чтения – III. Сборник научных трудов. СПб., 1999. С. 5.

в литературу и были использованы в ряде публикаций, в том числе в каталоге выставки «Основателю Петербурга» в 2003 году⁶.

Столь же уверенно К. В. Малиновским решается вопрос о времени рождения Растрелли, а заодно и о его имени. «Оказалось, что интесующий меня Растрелли родился на девять лет раньше и крещен был только одним именем Бартоломео. Никакого Карло не было и в помине» и далее: «Он родился во вторник 11 января 1666 года». Здесь же приводится и фото документа на итальянском языке, аннотированного как «Запись о крещении Бартоломео Растрелли» (с. 8, 9).

Начнем с последнего. Сегодня в Интернете можно найти и прочитать полностью страницу важного документа, приведенного почему-то частично⁷. Обращает на себя внимание, что все младенцы здесь имеют по одному имени, тогда как католикам было свойственно называть детей в честь нескольких святых. Сошлемся, к примеру, на архитектора Бренну, полное имя которого было Франческо Джааккино Алоизио Винченцо. Объяснение этому очень простое: этот документ — вовсе не акт крещения Растрелли, в котором должны были быть указаны имена крестного отца и матери и все имена ребенка, а свидетельство о факте крещения в сокращенной форме, поданное в центральный церковный орган, каким был собор (и баптистерий) во Флоренции. Поэтому утверждение автора о Карле, которого «не было и в помине» не может быть принято на веру, пока не обнаружен подлинный акт о крещении скульптора. Возможно, он был крещен не в самой Флоренции, где церковные архивы относительно хорошо изучены, а в ее окрестностях, или же в церкви, архив которой не дошел до наших дней.

Неточен К. В. Малиновский и в самой дате рождения Растрелли. Дело в том, что флорентийский новый год до 1749 года начинался с 25 марта⁸. Таким образом, из приведенного документа следует, что Растрелли по современному летоисчислению был крещен (не обязательно родившись в тот же день) 11 января следующего 1667 года.

Всякая серьезная монография, посвященная художнику, работавшему в XVIII веке (и ранее), должна прежде всего опираться на список

6 Основателю Петербурга. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже. СПб., 2003. С. 299.

7 Archivio storico dell'Opera di Santa Maria del Fiore. URL: <http://archivio.operaduomo.fi.it/battesimi/> (дата обращения: 28.06.2018).

его достоверных произведений, на основе анализа которых делаются выводы о его творчестве вообще. У Растрелли такой корпус произведений был составлен в книге Н. И. Архипова и А. Г. Раскина, к которому затем делались дополнения и уточнения. Очень важный момент каждого нового исследования состоит в уточнении этого корпуса произведений того или иного мастера. К. В. Малиновский фактически игнорирует ряд работ, приписанных ранее Растрелли, никак не объясняя свою точку зрения.

Много внимания в книге уделено двум ранним подписным произведениям Растрелли, исполненным в мраморе. Это «Женский портрет» (Лувр, 1702), и статуэтка, изображающая лежащую Марию Магдалину (Музей Сан Марко, Флоренция, 1705; ил. 1). Здесь помещены фотографии обоих произведений с разных точек зрения, причем в списке иллюстраций несколько раз указывается: «Фотография автора. Публикуется впервые» (с. 257, 258). Не вызывает сомнений, что никто, кроме К. В. Малиновского, сделавшего фотографию, не смог бы воспроизвести ее ранее автора. Однако у невнимательного читателя может создаться впечатление, что оба произведения вводятся впервые в научный обиход именно в данной книге. Уточним сразу: и бюст из Лувра, и статуэтка из Музея Сан Марко являлись предметом рассмотрения в нашей статье 1999 года, на которую автор даже один раз ссылается⁹. Странным кажется только то, что К. В. Малиновский никак не упоминает третье произведение, о котором речь шла в статье 1999 года — бронзовую статуэтку, также изображающую лежащую Марию Магдалину, полностью повторяющую композицию мраморной «Магдалины» из Музея Сан Марко (Национальная галерея искусств, Вашингтон; ил. 2). Ранее статуэтка из Вашингтона приписывалась французскому скульптору Никола Лежандру, на основании ее сходства со статуэткой, аннотированной как работа Лежандра и представленной на гравюре, изображающей коллекцию скульптора Франсуа Жирардона (около 1709). На самом деле эта статуэтка является повторением мраморной фигуры из Музея Сан Марко. Она немного меньше мраморной и менее тщательно проработана в деталях, что указывает на первичность мраморного экземпляра.

8 *Lankheit* K. Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzte Medici. 1670–1743. Muenchen, 1962. S. 339.

9 *Андросов* С. О. Малоизвестные материалы... С. 5–15.



1. Бартоломео Растрелли. *Лежащая Мария Магдалина*. 1705
Мрамор. Музей Сан Марко, Флоренция

Статуэтка из Музея Сан Марко подписана мастером необычайно подробно: BARTH[OLOMEVS] RASTR/ELLI FLOR [ENTINVS] INV[ENIT]/ET SCVL[PSIT] AN[NO]/1705 («Бартоломеус Растрелли Флорентиец придумал и изваял год 1705»). Слово «придумал», как правило, употребляется в гравюрах и указывает на автора рисунка или композиции, который мог противопоставляться техническому исполнителю. Как кажется, таким образом, Растрелли по каким-то причинам подчеркивал самостоятельность и оригинальность своей работы, настаивая на ее авторском замысле. Эти аргументы и позволили приписать мастеру статуэтку из Вашингтона.

Оставляет автор книги без внимания и две медали, на наш взгляд, убедительно связанные с творчеством Растрелли Е. С. Щукиной, крупнейшим знатоком медальерного искусства. В статье 1987 года она подвергла подробному анализу две медали, посвященные императрице Екатерине I¹⁰. Они могли быть выполнены Растрелли, в контракте которого о приеме на русскую службу, кстати, предполагалось «вырезывание штемпелей для монет и медалей»¹¹. В первую очередь гипотеза Е. С. Щукиной основывалась на особенно-



2. Бартоломео Растрелли. *Лежащая Мария Магдалина*. Около 1705
Бронза. Национальная галерея искусств, Вашингтон

стях исполнения двух медалей, по которым они занимают изолированное место в России. Они созданы не в обычной технике чеканки, принятой в большинстве стран Европы, а в технике литья. Из анализа, проведенного в статье, видно, что именно во Флоренции до рубежа XVII и XVIII веков продолжала использоваться традиция создания литых медалей. Исследовательница указала также на определенные аналогии между медалями, посвященными Екатерине I и королеве шведской Христине. На оборотных сторонах медалей в честь русской царицы присутствуют рука Провидения, держащая корону и солнце с исходящими от него лучами. Первый мотив был использован уже в медали на коронацию королевы Христины в 1650 году; второй — в медалях, относящихся ко времени пребывания отказавшейся от престола королевы в Риме. Особенно важным является то обстоятельство, что одну из последних выполнил в 1680 году Массимилиано

¹⁰ Щукина Е. С. Две редкие медали... С. 91–98.

¹¹ Архипов Н. И., Раскин А. Г. Карло Бартоломео Растрелли... С. 87.

Сольдани Бенци, скульптор и медальер из Флоренции, которого Растрелли должен был знать лично. Таким образом, есть основания дополнить список произведений Растрелли еще двумя произведениями, не учтенными К. В. Малиновским.

Целый ряд произведений, связываемых с именем Растрелли в книге Н. И. Архипова и А. Г. Раскина, автор новейшей монографии также оставляет без внимания. Никак не обсуждаются им и, как можно предположить, выводятся из творчества Растрелли, например, бронзовая статуэтка из собрания Строгановых, изображающая Нептуна (ГРМ), приписанная мастеру еще в начале XX века¹², а также деревянная статуэтка, изображающая шагающего коня (ГЭ), согласно Н. И. Архипову и А. Г. Раскину, происходящая из токарной мастерской А. К. Нартова¹³.

Отрицает К. В. Малиновский всякую возможность авторства Растрелли и для четырех пар полуфигур («терминов»), изображающих времена года в парадном зале петергофского дворца Монплезира. Эти произведения были приписаны Растрелли Н. И. Архиповым и А. Г. Раскиным, которые особенно подчеркивали экспрессивность изображений бородатых старцев, свойственную мастеру из Флоренции¹⁴. Позднее О. А. Холоднова сделала попытку отнести полуфигуры к творчеству Никола Пино¹⁵. Вступая в полемику с предшественниками, К. В. Малиновский приводит цитату из «доношения» архитектора Доменико Трезини о работах в Петергофе от 29 июня 1716 года, в котором отмечается: «В Момплезере салу штукаторною работою делают и зделано зановесы и в одном угле термини а в другом зачеты делать...»¹⁶ Он безапелляционно заключает: «Естественно, за это краткое время ни о какой длительной работе Растрелли в Петергофе не могло быть и речи» (с. 34). Автором полуфигур времен года он предлагает считать «штукатурного мастера» Антонио Квадри (Квадрио) из кантона Тичино, действительно постоянно работавшего тогда в Петергофе. Можно согласиться, что такой документ

12 Там же. С. 30.

13 Там же. С. 24.

14 Там же. С. 20.

15 Холоднова О. А. К вопросу об авторе скульптурного декора Парадного зала дворца Монплезира в Петергофе // Труды Государственного Эрмитажа. Т. LIII. Петровское время в лицах. СПб., 2010. С. 314–319.

16 РГАДА. Ф. 9. Отд. II. Кн. 28. Л. 57 об.

исключает авторство Никола Пино, приехавшего в Россию только в августе 1716 года.

Нам представляется, что при обсуждении атрибуции в первую очередь следует исходить из техники исполнения «терминов». Они созданы в традиционной технике намазки с дальнейшей проработкой деталей в стукко, в которой специализировались именно мастера из Тичино (или Северной Италии). Что касается Антонио Квадри, то он занимался, как кажется, декоративными работами в стукко и никак не проявил себя, по крайней мере в это время, как мастер человеческих фигур. Единственным автором «терминов», по нашему мнению, мог быть учитель Квадри — Джованни Франческо Росси, наиболее умелый среди тичинцев, работавших в России и создавший, кроме рельефов, несколько статуй, известных по литературе, но не сохранившихся. Здесь уместно будет вспомнить об истории приема на службу в Канцелярию от строений сыновей мастера — Ивана и Игнатия Росси, где отмечалось, что «онные дети ево [Джованни Франческо Росси] всякой цыратен и арнаменты делают против ево кроме фигур и статуев...»¹⁷.

Как ни странно, датировка «Времен года» летом 1716 года не противоречит возможности участия в них Растрелли. Он мог представить рисунки и даже модели, по которым затем работал Росси со своими помощниками. Следует заметить, что полуфигуры стариков, символизирующих Зиму, своей выразительностью отличаются от остальных «терминов». Они не только намного превосходят по качеству работы тичинцев, но и близки произведениям мастеров из Флоренции, в первую очередь того же Фоджини. Таким образом, соучастие Растрелли в их исполнении представляется нам вполне возможным.

Единственное произведение в книге К. В. Малиновского, в котором автор вступает в дискуссию со своими предшественниками — так называемый «Портрет неизвестного» из Третьяковской галереи, который до сих пор окружают «неразгаданные тайны», несмотря на подпись и дату. (Ил. 3.) Конечно, бюст не может являться автопортретом, как в свое время считали Н. И. Архипов и А. Г. Раскин¹⁸. Другое предположение — что здесь представлен граф Савва Лукич

17 РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 26. Л. 11 об. (август 1725).

18 Архипов Н. И., Раскин А. Г. Карло Бартоломео Растрелли... С. 83–65.



3. Бартоломео Растрелли. *Портрет неизвестного*. 1732
Бронза. Государственная Третьяковская галерея

Владиславич, в России прозванный Рагузинским (а не граф Рагузинский, как пишет автор), выдвинуто не мной, а Л. М. Вяткиным¹⁹. Герб, изображенный на подножии, исследователь рассматривал как графский и видел в нем связь с сербской геральдикой. В то же время Л. М. Вяткин подчеркивал, что герб Владиславича после получения им в 1725 году в России графского титула не найден. Таким образом, речь в статье шла о гипотезе, которая казалась вполне вероятной. Одним из аргументов в пользу этого отождествления изображенного

может служить карикатура, безусловно, изображающая Владиславича в Венеции, на которой он представлен так же безбородым и в похожем парике. Этот рисунок, хранящийся в альбоме из Фондационе Джорджо Чини в Венеции, считавшийся работой Антона Марии Дзанетти, в недавней публикации был приписан Марко Риччи²⁰. В книге К. В. Малиновского приводится прорисовка герба, который автор называет гербом Владиславича, однако не ссылается на источник, из которого взят рисунок. В любом случае речь идет не об идентификации нашего неизвестного, а об опровержении предыдущих гипотез. Как представляется, решение вопроса о личности изображенного зависит от расшифровки герба, которая до сих пор не удалась нескольким поколениям специалистов по геральдике.

Отказываясь от целого ряда произведений, связывавшихся с именем Растрелли в предыдущей литературе, К. В. Малиновский обращает внимание на статуэтки, воспроизводившиеся в иностранных публикациях. В одном случае речь идет о двух парных бронзовых статуэтках, изображающих Тритона и Нереиду, сидящих на черепахах из мрамора, которые продавались на аукционе Sotheby's в Лондоне в 2007 году. Если бы не надпись на русском языке на фигуре одной черепахи, вряд ли кому-либо могло бы прийти в голову ассоциировать эти статуэтки с Россией, тем более приписывать их Растрелли, как сделали составители аукционного каталога. Шаткость аргументов в пользу авторства флорентийского мастера признает и К. В. Малиновский, однако все же воспроизводит статуэтки Тритона и Нереиды как произведения Растрелли (со знаком вопроса; с. 81).

Особого рассмотрения заслуживает бронзовая статуэтка, изображающая всадника на вздыбленном коне. (Ил. 4–5.) Впервые эта статуэтка появилась на аукционе Christie's в Лондоне 20 апреля 1988 года. Она рассматривалась как изображение французского короля Людовика XIII, а автором считался флорентийский скульптор Пьетро Такка. Ее особенностью является голова, имеющая заметное сходство с портретами Петра Великого. Автор каталожного описания, Чарльз Эвери, крупный знаток европейской пластики, отмечал, что головы

19 Вяткин Л. М. О «Портрете неизвестного» работы Бартоломео Карло Растрелли // Страницы истории западноевропейской скульптуры. СПб., 1993. С. 215–221.

20 Lucchese E. L'Album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini. Venezia, 2015. P. 270, 271, n. 39.V.

монархов, по принятой тогда практике, могли отливаться отдельно, а затем и заменяться. Ему же принадлежит гипотеза о возможном авторстве Растрелли, впрочем, высказанная достаточно осторожно: «Можно предположить, что данная голова является произведением придворного скульптора Петра Великого, который создал некоторое число его монументальных портретов в воске и бронзе»²¹. Это достаточно условное предположение вполне безответственно принималось на веру без всякой попытки анализа и проверки.

Позднее статуэтка принадлежала лондонскому антиквару Дэниелу Катцу²²; в 2003 году я имел возможность подробно изучить ее в связи с возможностью приобретения ее для Эрмитажа (которое, к сожалению, не состоялось). Могу свидетельствовать, что и вздыбленный конь, и всадник выполнены с исключительным мастерством, невероятно точна чеканка и очень красива темнокоричневая искусственная патина.

В 2005 году статуэтку приобрел князь Ганс-Адам II фон Лихтенштейн, и она попала в состав коллекции Лихтенштейн. В 2008 году статуэтка всадника экспонировалась на выставке бронзовой пластики из собрания Лихтенштейн в парижской Galerie J. Kugel как изображение великого герцога Фердинандо II Медичи. Если сама статуэтка датировалась около 1615–1620 годом и отождествлялась с упомянутой в посмертной описи имущества сына Пьетро, также скульптора, Фердинандо Такки в 1687 году, то голова царя авторами каталога была отнесена к 1710 году (!). Из комментария следовало, что «она была, без сомнения куплена царем Петром Великим, который, возможно, попросил своего скульптора Растрелли приспособить собственный скульптурный портрет»²³.

Как нетрудно заметить, аргументы в пользу авторства Растрелли наивны до предела, и нет никаких точек соприкосновения между портретами царя, созданными Растрелли и головкой всадника. Тем не менее К. В. Малиновский принимает эту атрибуцию без всяких оговорок, пытаясь подкрепить ее документом от ноября

21 Christie's London. Important European Sculpture and Works of Art. Wednesday 20 April 1988. P. 66, Lot 113.

22 Katz D. European Sculpture. New York, 2000. No. 25.

23 Les Bronzes du Prince de Liechtenstein. Chefs-d'oeuvres de la Renaissance et du Baroque. Galerie J. Kugel. Paris. 2008. Cat. 18.



4–5. Пьетро Такка. Конная статуя европейского монарха (с головой Петра I). Около 1615–1620. Бронза. Вена, собрание Лихтенштейн

1721 года о выплате мастеру 27 рублей «за дело головы, которую делал он по своему чертежу и по модели» (с. 57). Очевидно, нет оснований относить этот документ к статуэтке, ныне находящейся в коллекции Лихтенштейн.

Начнем с того, что столь примечательное произведение должно было бы упоминаться в документах петровского времени. Скорее всего, статуэтка всадника могла находиться в Гроте Летнего сада, на берегу Фонтанки, однако она там не зафиксирована. Первое упоминание, которое можно отнести к бронзовому всаднику, относится к гораздо более позднему времени. Французский путешественник Фортиа де Пиль, побывавший в Петербурге в 1791 году, писал, что видел в доме графа А. С. Строганова на Невском проспекте статуэтку, которой дает такое описание: «Людовик XIV маленький в бронзе на лошади. Ему отрезали голову, заменили на голову Петра Великого и изменили некоторые атрибуты»²⁴. У нас есть основания полагать,

что инициатором замены головы Людовика или Франческо II был сам граф Александр Сергеевич Строганов. Аналогичную операцию, по его указанию, проделали с картиной Франческо Солимены, где барельефный портрет Людовика XIV был заменен некогда на портрет Людовика XV, а затем, уже в России, на профиль Екатерины II²⁵.

Похожим «шалостям» предавался и другой просвещенный коллекционер екатерининского времени — кн. Александр Михайлович Белосельский-Белозерский. Нидерландскую картину XVI века (?), представлявшую Марию Магдалину, он приказал преобразить в изображение св. княгини Ольги. Картина «Битва израильтян с амелектянами», исполненная неизвестным западноевропейским живописцем по гравюре Антонио Темпесты, была снабжена русскими надписями, удостоверяющими, что представлена Куликовская битва, и заодно прославляющими князей Белозерских²⁶. У кн. Белосельского-Белозерского, как свидетельствует Х. фон Реймерс, также была статуэтка всадника с головой Петра Великого. Здесь особенно важно указание автора, что голова была заменена при нынешнем владельце, то есть в конце XVIII века: «На камине видна бронзовая статуя Петра Великого в несколько футов высотой. Раньше это была статуя Людовика XIV (конная), нынешний хозяин заменил голову короля головой императора»²⁷. Можно предположить, что существовали и другие подобные статуэтки всадников.

По нашему мнению, автором головы Петра Великого для подобных конных статуэток мог быть скульптор Пьер-Марк-Луи Ажи, работавший в Петербурге с перерывами с 1783 года и умерший здесь. Правда, он более известен как мастер декоративной бронзы. Единственный известный на сегодня небольшой бюст из позолоченной бронзы работы Ажи изображает Екатерину II (известен в ряде вариантов, в том числе в Государственном Эрмитаже). Он не только

24 [Fortia de Piles]. Voyage de deux français dans le Nord de l'Europe. Т. III. Paris, 1796. P. 42,43; Ср.: Саверкина И. В. Французский путешественник Фортиа де Пиль о коллекциях А. С. Строганова // Петровское время в лицах. СПб., 2000. С. 52. Возможно, статуэтка, происходящая из собрания Строгановых, хранится ныне в Государственном Русском музее.

25 Всеволожская С. Н. Новое о картине Франческо Солимены «Аллегория царствования» // Западноевропейское искусство XVIII в. Л., 1981. С. 118–125.

26 Пятницкий Ю. А. Исторические «шалости» князя А. М. Белосельского-Белозерского // 250 историй про Эрмитаж. «Собрание пестрых глав...». Кн. первая. СПб., 2014. С. 54–63.

27 Реймерс Г. фон. Санкт-Петербург в конце своего первого столетия. СПб., 2007. С. 460.

подписан Ажи, но и датирован 1781 годом. По тонкости исполнения и мастерской чеканке бюст представляется нам похожим на головку Петра Великого.

К этому можно добавить, что Ажи, несомненно, был хорошо знаком с А. С. Строгановым. По-видимому, не случайно, когда в 1802 году некоторые произведения Ажи были ошибочно конфискованы как привезенные из Франции, именно Строганов, бывший тогда Президентом Академии художеств, обратился к Н. П. Румянцеву с письмом, свидетельствующим об изготовлении конфискованных произведений в Петербурге. К тому же они были исполнены в мастерской Академии художеств, профессором которой с 1796 года состоял Ажи²⁸. Кроме того, известно, что на распродаже имущества Ажи перед очередным отъездом из Петербурга фигурировал «монумент Петра Великого»²⁹. Нам представляется, что этот «монумент» или аналогичный ему вполне мог бы быть тем, что ныне хранится в коллекции Лихтенштейн.

В заключение хотелось бы подчеркнуть еще раз, что нашей целью являлось не столько отметить неточности монографии К. В. Малиновского, сколько дополнить ее, обратить внимание читателей на спорные моменты жизни и творчества Бартоломео Карло (все же) Растрелли, выдающегося мастера, вписавшего яркую страницу в историю русского искусства первой половины XVIII века.

28 Сычев И. О. Петербургский бронзовщик Пьер Ажи // Невский архив. Историко-краеведческий сборник. Т. VI, СПб., 2003. С. 365.

29 Там же. С. 366.