**Останкино. Театр-дворец**

1792-1798. Москва, Россия

Стиль - классицизм.

Владение известно с середины XVI в., когда Иван IV пожаловал здесь земли с пустошью Осташково (позже — Останково, Останкино) Алексею Сатину, родственнику известного государственного деятеля А.Ф.Адашева. В 1560 г., после казни Сатина, последовавшей за опалой и ссылкой Адашева, владение перешло к опричнику «немчину» Орну, а в 1585 г. — к думному дьяку В.Я.Щелкалову. Пустошь стала за это время деревней, а вскоре — сельцом (появился господский двор); при Щелкалове была выстроена деревянная церковь, вырыт пруд и насажены кедровые и дубовые рощи.

Во время Смуты двор и церковь сгорели; после воцарения Романовых усадьба с угодьями перешла к их родственникам князьям Черкасским и стала быстро заселяться и обстраиваться. При боярском дворе было заведено охотничье хозяйство, возможно, связанное с царскими охотничьими угодьями в соседнем Алексеевском. Здесь рано появился большой сад; уже в середине XVII в. в усадьбе числились три двора садовников.

В 1677 г. М.Я. Черкасский получил в числе приданого за дочерью князя Я.Н. Одоевского крепостного архитектора П. Потехина. В следующем же году именно он, как предполагают, начал строить рядом с боярскими хоромами каменную Троицкую церковь. В начале XVIII в., при А.М. Черкасском, Останкино окончательно сформировалось как увеселительная усадьба; в 1742 г. сюда приезжала императрица Елизавета.

С 1743 г., после брака В.А. Черкасской и П.Б. Шереметева, и до 1917 г. Останкино принадлежало Шереметевым, но в течение XVIII в., когда главной жилой подмосковной Шереметевых было Кусково, оно сохраняло в основном увеселительный характер. Тем не менее, были обновлены и хоромы, поставленные на прежнем месте, — вдоль северной стороны церкви (ее северный придел с самого начала служил домовой церковью владельцев). В 1740-х гг. был разбит большой регулярный парк; на северном конце осевой аллеи, начинавшейся от церкви и хором, стоял «воксал» — зал для балов и приемов. Дорога из города от Троицкой заставы шла через деревню Марьину, известную в XVII в. как слобода Бояркина, а далее — через плотину пруда. Вдоль восточной границы парка, видимо, уже тогда располагалась обычная в больших усадьбах «слободка» дворовых, включавшая и усадебные службы; в дальнейшем она получала все более архитектурно оформленный вид.

В конце 1787 г., после смерти П.Б. Шереметева, владение перешло к его сыну, Н.П.Шереметеву, европейски образованному человеку, любителю искусств и организатору лучшего в Москве крепостного театра. При этом он слыл самым богатым вельможей в России; его называли «Крез Младший». Еще при жизни отца он выстроил в Кускове небольшой европейски оборудованный театр. Но осуществление его обширных замыслов было невозможно рядом с законченным и притом выдержанным в стиле прошлой эпохи — барокко и раннего классицизма — ансамблем Кускова. В 1789-1790 гг. Н.П. Шереметев реконструирует театральные помещения в Кускове и московском «Никольском» или «Китайском» доме (большая родовая усадьба на Никольской улице, 10 в Китай-городе) и строит театр еще в одной подмосковной усадьбе — Маркове. Одновременно он задумывает сооружение на территории Никольского дома монументального ансамбля — «Дворца искусств». Проекты были заказаны многим русским и иностранным архитекторам. Программа Дворца включала наряду с жилыми и приемными помещениями и домовой церковью театр, картинную галерею и кабинеты для различных коллекций.

Почти одновременно, в 1790 г., появился проект театра для сравнительно необжитого тогда Останкина, выполненный неким Ф. Казье, мало известным как архитектор (считался инженером, работал воспитателем у Голицыных). Этот проект остался неосуществленным, но в начале 1792 г. здесь было сооружено двухэтажное деревянное театральное здание, включавшее только сценическую коробку и зрительный зал. Идея московского Дворца была отложена надолго, а затем и вовсе оставлена, и в течение немногих лет Дворец искусств, правда по значительно сокращенной программе, был создан в Останкине. Он включал картинную галерею, концертный зал, в разных помещениях стояло много скульптур, но главную роль здесь играл театр, с помощью механизма трансформировавшийся в бальный зал — «воксал».

Деревянный ансамбль строился в несколько этапов на основе объема 1792 г., образовав обширную, свободно развернутую композицию «покоем», открытым к югу. Последние пристройки были выполнены в 1798 г. В этот ансамбль вошли и хоромы, называвшиеся тогда уже Старыми, симметрично им был поставлен Гостиный флигель. По оси ансамбля была ориентирована новая планировка парка, западная часть которого затем постепенно заглохла. Парадный двор, выступавший вперед между жилыми флигелями, был забран величественной оградой с колоннами, увенчанными вазами. По сторонам стояли обособленные группы жилых и служебных зданий, оформленные как небольшие, но самостоятельные классические ансамбли. Вся эта светлая, нарядная, живописная композиция, выделявшаяся на фоне зелени парка и осененная слева массивом церкви, легко охватывалась взглядом со стороны въезда, от плотины пруда. Дальше к югу, по той же оси была проложена в Марьиной роще просека (ныне — Шереметьевская ул.), ориентированная на колокольню Ивана Великого в Кремле.

Сложнейшая проблема авторства Останкинского дворцового ансамбля до сих пор окончательно не решена, несмотря на обилие документального и графического материала. К проектированию привлекались известнейшие архитекторы того времени, но строительными работами постоянно и очень деспотично руководил сам владелец. Различным архитекторам заказывались проекты не только отдельных частей здания, но и небольших фрагментов интерьера, а некоторые детали закупались готовыми. Таким образом, одни решения накладывались на другие, а от домашней «команды» крепостных архитекторов, столяров, резчиков и других требовалось точнейшее и беспрекословное исполнение каждой детали. Поэтому в архитектурном образе дворца нельзя не заметить известной эклектичности, умеряющейся лишь строгой нормативностью классического стиля эпохи и сочетающейся с высоким мастерством почти всех отдельных элементов. Часто Н.П.Шереметев присылал в Останкино чертежи петербургских зодчих лишь для копирования, с условием непременного возврата; это позволяет предположить, что не все они составлялись специально для этого дворца: возможно, здесь имело место столь частое в XVIII в. повторное использование проекта. При этом, по многим свидетельствам, Шереметев был настолько убежден в совершенстве своего творения, что чрезвычайно боялся плагиата: стройки окружал глухой забор, окна затягивали толстым холстом, любопытствующих приказано было не подпускать близко, а одного иностранца будто бы даже избили. Последними исследованиями установлено, что одним из основных авторов отдельных проектов для дворца был И.Е. Старов, много работавший для Шереметева в Петербурге, а также В.Ф. Бренна. Важную роль в облике дворца сыграли проекты Ф. Кампорези, а в последний период — Дж. Кваренги. С 1793 г. строительными работами руководил еще совсем молодой крепостной архитектор П.И. Аргунов, начинавший свою деятельность в Петербурге. Почти все годы платным консультантом при строительстве служил Е.С. Назаров; для технических советов вначале приглашался и умерший в 1793 г. К.И. Бланк. Совершенно несостоятельной была попытка И.Э.Грабаря приписать авторство дворца В.И. Баженову. Она опирается на единственный документ — распоряжение об отправке П.И. Аргунова на обучение к некоему архитектору Бажеву (расшифровывается как «Баженову»).

Почти все известные чертежи Аргунова воспроизводят стилистические и даже графические приемы И.Е. Старова либо прямо являются копиями его работ. Расширенные и великолепно отделанные Старые хоромы и симметричный им Гостиный флигель с их протяженными одноэтажными фасадами занимали в ансамбле дворца подчиненное, второстепенное место. Он стал «дворцом-театром», то есть театром с постоянно преобразуемыми многофункциональными апартаментами для парадных приемов-праздников. Спектакли, первый из которых состоялся летом 1795 г., поражали зрителей изобретательностью сценических эффектов и богатством оформления. Однако с воцарением Павла I Шереметев стал одним из ближайших его придворных и должен был постоянно находиться в Петербурге. Двумя блестящими праздниками-спектаклями весной 1797 г. — для Павла и для С.-А. Понятовского — завершилась недолгая жизнь Останкинского театра. В 1800 г. состав труппы был уменьшен. В 1801 г., после смерти Павла I, Н.П. Шереметев завершил формальным браком многолетнюю связь с первой актрисой театра П.И.Ковалёвой, по сцене Жемчуговой. Через два года она умерла от последствий родов, после чего труппа была окончательно распущена. Н.П.Шереметев тяжело переживал эту смерть; в горестном письме к сестре («Пожалей обо мне. Истинно я вне себя. Потеря моя непомерная») он называл «покойную графиню Прасковью Ивановну» «почтения достойной подругой и товарищем». Праздников во дворце больше не устраивали; сведения о приемах императора Александра I в 1801 и 1817 гг. не подтверждаются новейшими исследованиями (известно лишь о подготовке к ним).

В течение первой половины XIX в. дворец лишь поддерживался. В 1830-х гг. были разобраны жилые корпуса — Старые хоромы и Гостиный флигель, замененные небольшими одноэтажными флигелями, и часть служебных построек. Глубокий парадный двор уменьшился почти наполовину и был обнесен новой оградой. В 1856 г. здесь на короткое время поселился приехавший в Москву для коронации Александр II; нижние помещения дворца при этом были превращены в жилые и частично переделаны. Существуют предположения об участии в этих работах М.Д. Быковского.

В пореформенные годы усадебные земли раздавались в аренду под огороды, а службы и флигели — под дачи. На рубеже XIX—XX вв. парк, оставаясь во владении Шереметевых, стал местом публичных гуляний; в нем был выстроен небольшой театр и павильон для балов и литературно-музыкальных вечеров. Дворец, вновь несколько измененный внутри при ремонтах 1876— 1878 гг. (в те же годы Н.В. Султанов частично перестроил церковь), был открыт для осмотра. Появилось прямое сообщение с городом — конные линейки, а затем и трамвай. Восточнее усадьбы, на месте Слободки и вокруг нее вырос дачный поселок, быстро превратившийся в пригородный жилой район (нынешние Останкинские улицы и переулки).

В этот период в русле общего интереса к русской культуре XVIII в. Останкино также стало предметом изучения. Благодаря архиву Шереметевых, сохранившему подробные сведения об исполнителях всех строительных и отделочных работ, дворец еще в дореволюционные годы стал рассматриваться как произведение прежде всего крепостных мастеров. Уже в декабре 1917 г. усадьба стала государственным музеем, в дальнейшем названным Музеем творчества крепостных. Это направление, смешавшее понятия авторов и исполнителей, долгие годы затрудняло создание подлинно научной истории останкинского строительства.

Ансамбль дворца возведен в 1792—1798 гг. Общая композиция была создана в два приема в течение года с небольшим: с весны 1792 г. до лета 1793 г. Однако затем почти каждая отдельная часть изменялась и расширялась; при этом уничтожалась и только что выполненная сложнейшая отделка: искусственный мрамор, золоченая деревянная резьба и ее имитация в тисненой бумаге, лепка, росписи, штофная обивка и «бумажки» — расписные обои. Лихорадочный темп работы нарушал даже традиционные для России границы строительного сезона. Почти каждый год зимой велась не только отделка интерьеров, но и строительство, и лишь иногда управитель жаловался владельцу на помехи от сильных морозов. На одном из чертежей того времени в коллекции Останкинского музея зафиксирована конструкция дворца. Узлы из четырех или двух мощных деревянных брусьев квадратного сечения, поставленных вертикально, связаны рядами горизонтальных, более тонких, между которыми серым тоном показана засыпка. Из кирпича выложены только стены, отделяющие в нижнем этаже арьерсцену, и небольшие участки стен у печей.

Выстроенный в первой половине 1792 г. простой прямоугольный объем театра включал сценическую коробку, полукруглый амфитеатр зрительного зала и выступающую из него к западу «генеральную ложу» с двумя парадными лестницами по сторонам. Уже к зиме он был дополнен флигелями-павильонами и переходами к ним. На этом этапе в наружном оформлении здания руководствовались, вероятно, проектом Ф. Кампорези; в дальнейшем от него сохранился принцип трехчастного членения главного фасада с центральным портиком и палладианскими арками по сторонам, низкий купол с круглыми окнами и мотив расчленения колоннами аркады галерей. Однако сами павильоны — Египетский и Итальянский — строятся в начале 1793 г. уже по другим проектам.

Отдельные стилистические черты их близки к известным работам Старова и Бренны, но в общем облике этих зданий заметнее всего французские впечатления заказчика. Это элементы композиции Малого Трианона Ж.-А. Габриэля — его квадратный объем, большой ордер, пропорции и расположение окон, а также ионические колонны с отсечкой по энтазису и гирляндой в капители (ср., например, отель Бенувиль К.-Н. Леду; известно даже прямое распоряжение делать колонки ионического ордера «на французский вкус»). В контексте русской архитектуры такая стилистика ближе к приемам раннего классицизма. В главном здании в это время шла внутренняя отделка: размещались резные золоченые детали работы мастерской Споля и др.; даже развешивались люстры.

В 1793 г. уже отделывали внутри павильоны и строили галереи-переходы от них к жилым флигелям. Западным флигелем были расширенные и переделанные Старые хоромы; их перпендикулярная прежнему объему пристройка выходила в парадный двор. Восточный — Гостевой — флигель, с главным фасадом, симметричным пристройке хором, был П-образным в плане; назначение его северного и южного корпусов неоднократно менялось. В том же, 1793 г. начинается перестройка театра: усложняется планировка зрительного зала и создается возможность быстрой трансформации зала и сцены в единое пространство «воксала». Эти работы продолжались два года. В начале 1794 г. меняется планировка уже частично отделанного Итальянского павильона. Одновременно расширяются галереи-переходы: из коридоров они превращаются в подобие невысоких, но богато отделанных и наполненных произведениями искусства проходных гостиных. Декоративная отделка, оформление и меблировка заняли 1794 и 1795 гг. Но при этом уже в начале 1795 г. появился первый проект расширения главного здания: не хватало помещений для пребывания гостей на время «перемены декораций» в зале между спектаклем и балом.

Масштабы и формы пристроек определились далеко не сразу; очевидно, как и в других случаях, неоднозначным было и авторство. Существует план П.И. Аргунова того периода, предлагающий двойное расширение здания — как с юга, так и с севера. Известный проект Дж. Кваренги (план и фасад), по общему мнению, изображает пристройку обширного колонного зала с севера, со стороны парка. Однако этому противоречит необычайная для паркового фасада монументальность, а также большое сходство планировки зала с залом на чертеже Е.С. Назарова, где показана заведомо южная сторона здания (на плане видна часть театра). После нескольких вариантов, которые, как и прежде, начинали спешно осуществляться и на ходу менялись по новым проектам, передняя часть главного здания — фасад, сени с проходными «сенцами» по сторонам, парадная лестница и анфилада — в 1796 г. приобрела в целом свой окончательный облик. Отделочные работы и некоторые переделки велись и позже; на внутренних стенах сохранились следы первоначальных проемов. Летом того же, 1796 г. к Итальянскому павильону, вероятно, по проекту И.Е. Старова, но также с изменениями, пристраивалась Ротонда — круглый купольный зал, который летом должен был превращаться в открытую со стороны сада колонную беседку. Ротонда была задумана как «Храм благодарности» Екатерине II, с мраморной статуей императрицы в центре, но после ее смерти в том же году и воцарения Павла I статуя была заменена итальянской скульптурной группой «Три грации». Тогда же предполагалось поместить портрет Екатерины в центральном зале парадной анфилады дворца, но вскоре зал был переделан, а в соседней Пунцовой гостиной поставлен (в той же тяжелой, необычайно торжественно оформленной резной раме) портрет Павла I работы Н.И. Аргунова. Затем началось создание Картинной галереи, включившей пространство Генеральной ложи (в некоторых более ранних документах она прямо называлась «временной») и боковых «кабинетцев», заменивших к тому времени первоначальные лестницы. Внизу, на месте бывшего под ложей Овального кабинета, создавалась вторая, более скромная Эстампная галерея. Замечательно, что расчленяющие ее колонны Шереметев хотел сделать раздвижными, как в театре, чтобы «можно было столы поставить в случае кушания»; в стремлении разнообразить, театрализовать свои праздники он добивался даже не присущей классицизму многофункциональности помещений.

После придворных приемов весной 1797 г. во дворце все еще продолжались внутренние работы. В 1798 г. появились последние новые объемы — пристройки со стороны парка, симметричные в плане южным — угловой гостиной и парадной лестнице. Средняя часть садового фасада была оформлена близкой к упомянутому выше проекту Кваренги десятиколонной лоджией под фронтоном, фланкированной глухими простенками с декоративными нишами, но без широкой наружной лестницы. Однако у Кваренги эта колоннада торжественно выступает вперед, а здесь она зажата между новыми ризалитами. Их фасады напоминают проект, сохранившийся в выполненном еще в 1793 г. чертеже П.И. Аргунова (ныне его автором считают И.Е. Старова). В 1799 г. эти и другие помещения дворца продолжали отделываться; одновременно начались и первые ремонтные работы. Для характеристики многосложности облика дворца необходимо отметить, что наряду со специально для него выполненной резьбой, лепниной и т.д. многие детали интерьера покупались готовыми. Это не только мебель, статуи, светильники, но и резная отделка (так, уже под самый конец произведения Споля в Итальянском павильоне заменяются более строгими и монументальными, привезенными из Петербурга) и даже более сложные по рисунку паркеты — узорные вставки в центре пола во многих помещениях дворца. Из последующих стилистических переделок дворца сохранились лишь позднеампирные торцовые павильоны, появившиеся после сноса Старых хором и Гостиного флигеля, и современная им полукруглая ограда парадного двора. Фигурные завершения столбов ограды, противоречащие ее простым ампирным формам, возможно, отлиты позже по образцу ваз на колоннах прежней ограды. Изменения интерьеров середины XIX в. и 1870-х гг. — убранство царских покоев в первом этаже, темные штофные обои в парадной анфиладе — начали устранять уже при первых послереволюционных реставрациях. В наше время восстанавливается Ротонда Итальянского павильона, превращенная в 1856 г. в кабинет Александра II.

Несмотря на сложную строительную историю, Останкинский дворец сформировался в целом как законченное произведение зрелого классицизма. В развернутой композиции глубокого парадного двора важную роль играет удвоение традиционного приема — соединение главного дома и флигелей переходами. Разномасштабность объемов, подчеркнутая контрастами членений — то очень крупных, то рядовых, — и разнообразие обработки усиливает живописность общего впечатления. Массивность объема главного здания, увенчанного низким куполом, почти не ощущается ни со стороны парадного двора, ограниченного павильонами и крыльями, ни из неширокой партерной части парка. Здание воспринимается «фасадно», что ослабляет, в частности, почти барочный характер крупных задних ризалитов; боковые фасады изолированы. Четок контраст лаконичного рустованного первого этажа, прорезанного простыми прямоугольниками окон и дверей, и парадного, богато украшенного верхнего. Но стройный центральный коринфский портик под фронтоном не играет на главном фасаде, как обычно, исключительной роли: слишком сильна пластика боковых лоджий — четырехколонных ионических портиков в антах. К тому же ритм их колонн перебивает контур помещенных за ними тройных палладианских арочных окон. Их арочные завершения и окна второго света центрального зала усиливают общую классическую пирамидальность композиции фасада дворца. Усложненность фасада дополняют декоративные галереи, соединяющие все три портика. Парковый фасад с десятиколонной ионической лоджией, во всю ширину перекрытой фронтоном, гораздо величественнее главного. В том же ордере, отвечающем ордеру передних лоджий, выполнены парные колонны, фланкирующие фасады ризалитов. Здесь палладианские окна полностью открыты и эффектно увенчаны крупными веерными архивольтами. Общая рустовка первого этажа заменена в ризалитах прямоугольными нишами на гладкой стене, отвечающими членениям парадного этажа. Объем усложняют маленькие одноэтажные выступы во внутренних углах. Стены над ними декорированы так разнообразно, как, может быть, ни в одном другом здании зрелого классицизма.

На всех фасадах здания тянутся ленты многофигурных рельефов Ф.Г.Гордеева. Одноэтажные переходы к павильонам оформлены со стороны парадного двора как очень простые колонные галереи, приподнятые над уровнем земли. Задние их стены, подчеркнуто лаконичные, декорированы лишь глухими двухколонными портиками. Наиболее своеобразна архитектура павильонов. Она отличается от других частей дворцового ансамбля прежде всего своими укрупненными пропорциями и членениями (богато прорисованный большой ордер, огромные высокие окна). Основной квадратный план, отвечающий пластической цельности образа, дополнен на Египетском павильоне сильным восточным ризалитом, несущим крупный колонный портик. Очень выразительны порталы северных фасадов с тесно сдвинутыми колоннами того же усложненного ионического ордера. Совершенно необычны при этом резко выступающие угловые лопатки со сложной декорацией, не соответствующей архитектурным членениям зданий, а также опоясывающие здания над окнами широкие лепные фризы и сам рисунок этой лепнины. Аттики обоих зданий увенчаны профилированными карнизами, что усиливает их значительность и придает объему павильонов более замкнутую форму. Купольная Ротонда, пристроенная к Итальянскому павильону, выделяется особой строгостью и лаконизмом архитектуры зрелого классицизма.

Павильоны почти не воспринимаются со стороны парадного двора. К их южным фасадам примыкает вторая пара переходов, ведущих к завершающим ансамбль торцовым объемам. Низкие одноэтажные переходы посредине расширены. Арочные окна и такие же ниши на расширениях обрамлены тянутыми архивольтами без импостов. Такой необычный для классицизма мотив, широко распространившийся гораздо позже, в середине XIX в., встречается в XVIII в. почти исключительно в творчестве И.Е. Старова, а в Останкине использован и в других частях дворца, где документирован чертежами того времени. На поперечных осях переходов выступают глухие декоративные ризалиты, богато украшенные, с одинаковыми гипсовыми статуями «пляшущего раба» (или фавна) в нишах. Невысокие позднеампирные флигели оформлены на южных фасадах простыми тосканскими портиками, перекликающимися с более легкими тосканскими колоннадами галерей по сторонам главного здания.

Переделки и дополнения наружного облика дворца отражали постепенное развитие его функций как давно задуманного владельцем Дворца искусств. Это определяет и пространственное решение, и декорацию интерьеров здания. Традиционные парадные приемные сочетаются здесь с более своеобразными и художественно насыщенными помещениями, посвященными различным искусствам: театру, музыке, живописи, скульптуре, но тем не менее также составляющими часть парадного ансамбля. Можно даже сказать, что именно специфика этих помещений позволяла ярче выявить присущее культуре XVIII в. восприятие праздника как интенсивного до экзотичности зрелища. Тем же, видимо, объясняются их постоянные переделки, усложнявшие пространство, нагнетавшие декоративность оформления, а также наполнение их разнообразными предметами прикладного искусства.

Парадная анфилада, как обычно в классицизме, развернута со стороны двора. Под ней — просто обработанные сени; проемы между столбами в глубине оформлены кронштейнами: этот несколько тяжеловесный прием использован и в других помещениях дворца. В проходных «сенцах» по сторонам сеней легкие колоннады подчеркивают осевое направление к нижней гостиной и широкой светлой лестнице. Ее пространство необычайно обогащается повторением на обеих боковых стенах больших палладианских окон (второе окно освещает арьерсцену). Ось анфилады отмечена нишей со статуей; очень пластичный, классически прорисованный балясник как бы передает ритм движения. В светлой окраске стен сочетаются дополняющие — охристый и голубой — цвета; этот закон дополнения, доходящего до острых контрастов, характерен для всей внутренней отделки дворца. Анфилада невелика, но очень нарядна. По сторонам центрального двусветного Голубого, или Египетского, зала расположены две гостиные, обитые гладким бархатом насыщенного цвета: Малиновая (она же Прихожая — первая от лестницы) и Пунцовая. Кроме парных золоченых сфинксов, венчающих все порталы анфилады, порталы зала фланкируют атланты «в египетском стиле», выполненные из серого камня. Голубой штоф обоев и драпировок зала подчеркивает теплый охристый тон колонн и пилястр искусственного мрамора, отделяющих лоджию и небольшие хоры. В лоджии при воцарении Александра I был помещен его портрет, фланкированный фарфоровыми медальонами английского завода Веджвуда с профилями Павла I и Екатерины II. По сторонам в небольших нишах стоят мраморные статуи Аполлона и Венеры. Богатый лепной карниз с высокими кессонированными падугами несет сложный плафон с живописными вставками. Почти все архитектурные детали анфилады, кроме карнизов, — порталы, нижние панели стен, рамы обоев, хоры, как и светильники и мебель, обильно украшены разнообразной золоченой резьбой.

В окраску порталов и панелей введены цвета, перекликающиеся с соседними помещениями. Важную роль в композиции играет большое зеркало, замыкающее общую ось в последнем помещении — «наугольной что окнами во двор»: обрамленное таким же порталом, как двери, оно зрительно удлиняет анфиладу. «Наугольная» обита светло-зеленым штофом, но порталы двери и зеркала дополнены по сторонам полосами пунцового бархата, связывающими ее с соседней гостиной. За Картинной галереей, открывающейся в обоих торцах широкими проемами в парах колонн, — еще одна гостиная, занимающая садовый ризалит, «наугольная что окнами в сад», симметричная передней, с такой же, как в ней, круглой белой угловой печью в виде купольного храмика. Кроме печи на внешней, западной стене помещен строгий камин с зеркалом. Особенно выразительна здесь лепка карниза и падуг. Теплый золотистый тон штофных обоев компенсирует отсутствие солнечного света — окно «наугольной» гостиной выходит на север.

Обширность пространства Картинной галереи поддержана монументальным ионическим колонным ордером; третий проем, такой же, как на торцах, расположен в центре восточной стены и ведет в театр. Симметричная развеска картин на гладких голубых бумажных обоях преследует скорее декоративные цели. Это не коллекция избранных произведений, а в известной степени необходимый элемент Дворца искусств; работы европейских художников XVII—XVIII вв., очень разного уровня, закупались владельцем, а до того — его отцом, обычно через третьи руки, без личного отбора. Еще современники отмечали и недостаточное освещение галереи. Основной тон стен подчеркнут разными оттенками красного — во фризах проемов, нижних панелях и осевых стеклянных деталях люстр. Эти огромные хрустальные люстры сложнейшей работы отвечают масштабу галереи. Общую декоративность интерьера здесь усиливают ряды тяжелых резных столов с малахитовыми крышками, уставленных вазами. Ровный ритм паркетных полов во всех помещениях анфилады служит фоном для центральных тонко орнаментированных вставок; в галерее они, кроме того, делят ее по длине, отвечая членениям богатого плафона.

Главная часть дворца — театр существовал до последних лет в своем втором состоянии — бального зала. Теперь в нем устраиваются концерты и ставятся спектакли XVIII в. из репертуара Шереметева, для чего оборудован амфитеатр. Над ним зал обходит колонная галерея с сильно развитым карнизом. Не полностью восстановлена невероятно богатая декоративная обработка театра. Часть ее была временной, то есть снимавшейся при трансформации из одного состояния зала в другое. Так, распалубки свода — театральный «раек» — маскируются расписными щитами. Вдоль сцены выдвигаются два ряда картонных колонн; над ней, где во время представлений размещалась театральная машинерия, составлен потолок из подвесных плафонов. Таким образом пространства зрительного зала и сцены, несмотря на расчленяющий их глубокий портал и различное оформление, как бы перетекали друг в друга. Разумеется, убранство зала гораздо богаче и живописнее. В сочетании с нарядностью всех деталей, музыкальным ритмом плафона, цветовым решением, последовательно проведенным через все элементы, создается очень насыщенный, выразительный образ. Особенно необычную ноту вносит фриз из «бумажек» под парапетом, приближенный к зрителю: почти силуэтные фигурки пляшущих амуров. Второй садовый ризалит дома занимает уборная актрис, симметричная парадной лестнице и расположенная выше сцены; под ней, в первом этаже была уборная актеров.

Пространство арьерсцены, полуосвещенное с двух сторон вторым светом, почти по-барочному сложно построено. Задняя стена — восточная стена дома — декорирована двухколонными порталами. Между ними две небольшие симметричные лестницы ведут вниз, к переходу в Египетский павильон. Против портала перехода — более скромный, но увенчанный скульптурой в полукруглой нише выход под арьерсцену, в темную галерею, где осевой проход, выводящий под парадную лестницу, осуществляет сквозную связь помещений первого этажа дворца. Западную часть главного здания в первом этаже, под «наугольными» и Картинной галереей, занимают нижние гостиные и Эстампная галерея, переделанные для Александра II (ныне восстанавливаются). Интерьеры павильонов и переходов к ним, как и театральный зал, отличаются от более традиционных парадных помещений в главном здании. Их архитектура, в целом отвечающая нормам классицизма, гораздо разнообразнее, прихотливее в выборе и сочетаниях форм. Интересна некоторая исходная симметрия, отвечающая внешней симметрии зданий, — ордер в павильонах, ширина северных продольных пристроек и уплощенная кривая подшивных сводов в переходах; но даже эти элементы совершенно по-разному осмыслены. При этом общий тон оформления каждого перехода связан с соответствующим павильоном, подготавливая его восприятие. Так, в более строгом переходе к Египетскому павильону свод расчленен распалубками, подчеркивающими строгую симметрию окон и арок в противоположной стене, отделяющей пристройку; между ними тонкие кессонированные подпружные арки опираются на пилястры. В переходе к Итальянскому павильону пристройка отделена лишь пилонами; их неравной расстановке отвечает расчленение свода на два живописных плафона, разделенные широкой полосой лепных розеток.

Своеобразные открытые «кабинетцы» в пристройке оформляют по углам одинаковые кариатиды на высоких тумбах. Этот переход отличается обилием декорации и интенсивностью окраски. Египетский и Итальянский павильоны решены принципиально по-разному. Образ первого (отметим сразу, что о Египте напоминают здесь разве только эффектно окрашенные сфинксы над печами) восходит к строгой простоте римского атриума. Его единое, открытое, наполненное светом пространство легко членят лишь балки потолка и несущие их четыре просторно расставленные колонны, между которыми — сомкнутый свод, прорезанный световым фонарем. Господствующие светлые тона при свете, льющемся одновременно с севера, юга и сверху, создают ощущение почти графической легкости. Организующую роль играет четкий ритм кессонов на балках, отсеках потолка и в своде. Очень ритмичны и крупные скульптурные фризы в основании свода и под карнизом, выше окон второго света. Почти все детали архитектурно соотнесены друг с другом; лишь ионические колонки, несущие хоры полукруглой экседры в восточном ризалите, перекликаются с более мелкими колонками того же ордера, оформляющими печи. Зал предназначался для концертов и небольших спектаклей.

Совершенно противоположен по духу интерьер Итальянского павильона, само название которого должно было напоминать о величии и пышности Высокого Возрождения. Объем расчленен на поперечно ориентированный зал и открывающиеся в него угловые «кабинетцы», между которыми — узкие замкнутые проходные. Здесь поражает обилие и разнообразие декорации. Коринфский ордер зала, аналогичный ордеру Египетского павильона, но украшенный накладной золоченой резьбой в канелюрах, несет развитый лепной антаблемент. Плоскости стен между пилястрами сплошь заполнены крупными лепными порталами, каминами с огромными зеркалами, а просветы закрыты декоративными вставками. Проходы в «кабинетцы» фланкированы парными колоннами, между которыми также помещены узкие вертикальные резные панно. Потолок сложной формы, с небольшим центральным куполком, отвечающим световому шатру Египетского павильона, расчленен лепными кессонами и украшен живописными вставками. Особенно насыщенна декорация «кабинетцев». Задние стены оклеены густо-зелеными обоями с цветочным бордюром и панелью из живописных балясин (известно, однако, что уже в 1797 г. они были закрыты малиновым штофом). На боковых стенах, против окон — зеркала в массивных рамах с консолями, а над ними — глубокие ниши со скульптурой.

Павильон, как считают, был задуман как музей скульптуры, которая расставлялась не только в нем, но и в переходе; здесь есть и античные подлинники, но состав экспонатов менялся. Богато украшены и проходные с колоннами сложного ордера, лепными сводами и резными панно. В небольшой западный ризалит Итальянского павильона встроена Ротонда («круглая пристройка», «круглая комната»). Трактованная почти как садовая беседка с восемью колоннами, несущими купол, она была естественным переходом от закрытых помещений дворца к парку. Первоначально предполагалось, что Ротонда и будет функционировать как беседка: все пять коробок со стеклянными дверями должны были выниматься на лето. Этому, видимо, противоречит прежде всего тонко орнаментированный наборный паркет и столь же тонкий лепной свод, а также хрустальные люстры и другие предметы интерьера, хотя они могли убираться и расставляться заново.

В двух полукруглых нишах по сторонам входа в павильон стояли белые фигурные печи. Однако до последних лет Ротонда сохраняла облик, полученный при превращении ее в кабинет Александра II, как памятник середины XIX в.: северный и южный проемы между колоннами были заложены, а в остальные вставлены дубовые остекленные двери новых пропорций, вынесена в сад стоявшая в центре итальянская скульптурная группа «Три грации», печи заменены камином, расставлена мягкая стеганая кожаная мебель и т.п. Предполагается воссоздание первоначальной архитектуры Ротонды.

Переходы, которые вели прежде к жилым флигелям дворца, сохранили в интерьере лишь основные архитектурные формы. Их расширенные центральные помещения различаются между собой соответственно примыкающим к ним павильонам: в западном центральная проходная часть выделена колонной галереей; в восточном, как в Египетском павильоне, ее пространство более свободно и цельно. Западный переход, который вел в личные покои владельца, был оклеен голубыми и расписными «бумажками», освещен хрустальными фонарями и богато меблирован; на стенах висели картины и гравюры. Восточный, как предполагают, был отделан скромнее.

Парк сложился на рубеже XVIII—XIX вв.; состоит из двух четко разделенных между собой частей. Центральная, примыкающая к дворцу, создавалась параллельно с ним и скомпонована по его оси. В ее северной и западной части использованы участки первоначального регулярного парка усадьбы, распланированного в середине XVIII в. Она была окружена валом и рвом. Скругленный в дальнем конце партер отвечал ширине главного дома. На чертеже А.Ф.Миронова 1793 г., частично проектном, партер выделен по контуру повышенной «террасой», подчеркнутой трельяжем. На территории по сторонам партера и крыльев дворца создавалась пейзажная планировка. Расположение дорожек, полян и насаждений неоднократно менялось, но важно отметить, что с момента постройки Итальянского и Египетского павильонов их северные порталы стали непременными ориентирами для парковых дорожек.

Ко времени завершения строительства дворца Египетский павильон, стоявший на несколько повышенной площадке, был окружен открытой поляной с прямой дорожкой по ней на восток, в сторону Кухонного корпуса. Особенно богатой была тогда пейзажная планировка к западу от Старых хором, а непосредственно к этому зданию с севера и юга примыкали открытые сады с цветниками, причем южный охватывал и апсиды церкви. Такой же сад был разбит и перед южным фасадом Гостиного флигеля. В парке строились беседки.

Одновременно началась разбивка большого пейзажного парка с включением в него рощ, тянувшихся от основного парка к северу. В его дальней части, на речке Каменке, впадающей в Яузу, была устроена цепь из шести прудов. Еще один большой пруд сложной живописной формы был вырыт возле северной границы основного парка. Вынутая земля пошла на сооружение внутри последнего, у восточной стороны партера, горки «Парнас», на которой стояла открытая колонная ротонда — «Миловзор» (недавно воссоздана). Этими работами руководил перешедший в Останкино из Царицына в 1797 г. английский садовник Р. Маннерс.

В советские годы большой пейзажный парк, сильно заросший, но с частично уцелевшими старыми деревьями и ближним прудом, стал городским. При этом речка Каменка с частью прудов не входит в его территорию. В основном парке сохранилась северная регулярная планировка; партер восстановлен в 1939 г. по упомянутому выше чертежу А.Ф.Миронова; по его линиям стоят скульптурные вазы и гермы. Пейзажная планировка и беседки исчезли еще в XIX в. Сохранились следы вала вдоль западной границы.