

Камнерезная ваза

в художественном решении русского классицистического интерьера

В конце XVIII — первой половине XIX века камнерезная ваза была неотъемлемым компонентом декоративного убранства помещений и органически включалась в единую архитектурно-художественную композицию всего интерьера. В статье раскрывается содержание пространственно-организующей функции камнерезных изделий, их декоративно-пластические свойства и различные способы взаимодействия изделий из камня с дворцовой или жилой средой.

Ключевые слова: камнерезная ваза, классицистический интерьер, классицизм, художественный синтез, декоративное убранство.

KINEVA L. A.

STONE-CUT VASE IN ARTISTIC DECISION OF CLASSIC RUSSIAN INTERIOR

At the end of the XVIII — the first half of the XIX century, stone-cut vase was an integral component of the decorative decoration of the premises and organically incorporated into a single architectural and artistic composition into the all-interior. The article reveals content of the spatially organizing function of stone-cutting articles, examines their decorative-plastic properties and various ways of interaction of stone products with a palace or residential interior.

Keywords: stone-cut vase, classic interior, classicism, artistic synthesis, interior decoration.



**Кинёва
Лариса
Анатольевна**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и дизайна УрФУ им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург
e-mail: lar2169@yandex.ru

В последние десятилетия возросло внимание дизайнеров к индивидуальному проектированию и декорированию жилых интерьеров. При всем многообразии стилевых переложений и ремейков одним из основных стилистических направлений в интерьерных композициях на современном этапе является использование реконструкций *исторических стилей*. В свете отношения к жилищу как «персонально ориентированному знаку» проявляется интерес к уникальным авторским объектам, «самоценным» вещам в интерьере, обладающим яркой индивидуальностью или особой образной значимостью [3, 69]. В связи с этим автор счел возможным обратиться в данной работе к проблеме места и роли камнерезной вазы как уникального предмета декоративно-прикладного искусства, имеющей огромное значение в оформлении интерьеров эпохи классицизма в России. Целью исследования можно обозначить изучение основных композиционных характеристик включения камнерезной вазы в образно-пространственную среду классицистического интерьера.

Блестящий расцвет разных видов декоративного искусства в этот период объясняется стилистическим единством всех предметов убранства и внутренней отделки помещений.

Наиболее органично стиль воплотился в камнерезном искусстве.

Без парадных интерьерных украшений крупных форм из малахита, лазурита и других поделочных камней в сочетании с золоченой бронзой не мыслились интерьеры этой эпохи. Так, созданные в России три камнерезные фабрики (Петергофская, Екатеринбургская и Колыванская) начиная с 1770-х гг. работают, преимущественно, над созданием ваз из декоративного поделочного камня.

Вазы не только украшали помещения и представляли необходимые акценты, но, свидетельствуя о взыскательном вкусе и пристрастиях их владельца, своим величием утверждали идеалы эпохи. Монументальные чаши, входившие в убранство дворцовых зал, несли активную идеологическую нагрузку. Наряду с декоративным назначением утверждалась и идея национального превосходства России, одновременно прославляющая императора и богатства русской земли. Камнерезные изделия отличались не только своей грандиозностью и яркой образной выразительностью, но, созданные по законам ордерных форм, выступали в четком соподчинении с архитектурой интерьера. Основным правилом служило строгое подчинение предметов декоративного убранства архитек-



Иллюстрация 1. К. Кольман. Гостиная в доме Юсуповых. Акварель. 1833 г. Государственный Эрмитаж [1а, 87]



Иллюстрация 2. К. А. Ухтомский. Зал манускриптов Нового Эрмитажа. Акварель. 1855 г. [2а, 90]

туре (место размещения, величина, характер материала, цвет). На этом строился синтез искусств. Камнерезные изделия сознательно использовались там, где необходимо было усилить эмоциональное воздействие композиции.

Отличительными чертами камнерезных изделий этого периода являются следование античным образцам, свойственные классике строгая симметричность, уравновешенность отдельных частей, согласованная их соподчиненность. Особый тектонический ритмический строй произведения, выраженный в пропорциях, форме и приемах декоративного оформления, аналогичен архитектурному ордеру.

Органичное целое экстерьера и внутреннего пространства сооружения эпохи классицизма зиждилось на принципах ансамблевости. Формирование ансамбля основывалось на образном, содержательном единстве и комплексе тщательно отобранных художественно-выразительных приемов [6, 177]. Цельность достигалась за счет неразрывной связи отдельных элементов, где каждый предмет являлся частью целого. В любом из предметов отражалось, можно сказать, «творческое кредо времени, соответствующее уровню развития эстетических воззрений» [6, 130]. Художественное единство интерьера и экстерьера было связано с тем, что в конце XVIII и первой трети XIX в. интерьеры дворцовых и дворянских сооружений решались чаще всего одновременно с определе-

нием внешнего облика зданий одним и тем же зодчим.

Синтез определял соотношение архитектуры, скульптуры, живописи, других элементов и мебелино-декоративного убранства дворцовых помещений. Синтезирующее начало пронизывает собой и вершину развития русского классицизма. Оно явственно проступает в творчестве выдающихся зодчих К. И. Росси, Дж. Кваренги, А. Н. Воронихина, И. И. Гальберга. Одним из главных средств выразительности, используемых мастерами для обогащения архитектурных форм, являлись пластические элементы, которые наглядно раскрывали идейное содержание сооружения. «Скульптура и монументально-декоративное искусство применялись во всем своем многообразии в декоре всех российских строений», — отмечает Д. И. Немчинова [4, 151].

Архитектурная практика включения камнерезных форм в классицистический интерьер первой половины XIX в. демонстрирует три основных способа взаимодействия вазы с пространством дворцовой среды: *доминантный, равноценный и нейтральный*.

Доминантный способ предполагает присутствие уникальных репрезентативных объектов камнерезного искусства как основного компонента художественно-концептуальной организации дворцового интерьера. В этом случае монументальная ваза как смысловая доминанта интерьера выполняет роль акцентного объекта в пространстве, закрепляющего геометрические оси формы или направления движения. Способами доминирования вертикальной вазы или чаши в интерьере является их масштабное преобладание по отношению к остальным компонентам, а также колористическое превалирование.

Сила воздействия гармоничного пространства на человека зависит, главным образом, от умения архитектора пользоваться средствами композиции, обеспечивающими не только соподчинение всех частей целого, но и элементов формы, которые задают конструктивные и функциональные связи, не предусмотренные проектом. Зодчий предусматривает для этих целей специальные объемы, формы, обозначает для каждой из них определенное местоположение. Они должны вносить в интерьер дополнительную своеобразную пластику и, возможно, обогащать идейно-художественное содержание интерьера. В архитектурной композиции из материальных и художественных средств образуется ансамблевость внутреннего пространства, и к это-

му подключаются все структурные составляющие интерьерной среды. Примером может служить оформление гостиной в Юсуповском дворце на Мойке в Санкт-Петербурге (1830), где мраморная ваза является центром композиции, ее доминантой, завершением центральной мебельной формы, вокруг которой группируются остальные, соподчиненные ей (Иллюстрация 1). Композиция, полученная в результате соединения каменной пластики и отдельных мебельных форм, отличается органичностью, а ее элементы соотносятся друг с другом в определенной последовательности. В середине XIX в., когда отказались от деления на парадные и жилые помещения, предметы убранства стали играть решающую роль в интерьере. Многочисленная мебель расставляется, образуя уютные уголки для работы, отдыха, беседы. Очень уютной была мягкая «простеганная» мебель, обитая шелковыми тканями с яркими цветочными рисунками [2, 19].

Открытая, тяжелая по форме чаша может быть поставлена только в центре помещения, так как ее размеры требуют вокруг нее значительного свободного пространства. Находясь в центре зала, она «держит зал», делает более ощутимыми размеры помещения, организует круговое движение присутствующих, придает залу большую значительность, торжественность, величие. Чаша как главный элемент композиции сосредоточивает на себе внимание. Зрительное движение к главному элементу выражается в преобладании направления в глубину, в ширину, вверх, вниз, что заставляет взгляд зрителя двигаться преимущественно в границах этого направления.

Композиция авантюриновой вазы И. И. Гальберга с ее открытой формой воплощает тенденцию взаимосвязи предмета с пространством интерьера. Расположенная в Зале манускриптов Нового Эрмитажа, она являлась центром композиционных осей зального пространства, выступала как главное звено пространственной композиции зала. Чаша не только сообщает определенную траекторию движения человека, находящегося в зале, но и работает как элемент единой функциональной, конструктивной и эстетической системы, основанной на единстве содержания и формы. Архитекторы классицизма хорошо знали это свойство круглых чаш и умело использовали его (Иллюстрация 2).

Размещенная в небольшом пространстве, ваза может фиксировать одну из зон на пути движения посети-

телей. Л. В. Тидман после посещения дворца в Кусково пишет: «Насладившись атмосферой очаровательной простоты, спустимся вниз по внутренней лестнице. После неяркого света в антресолях она не кажется темной. Перед нами предстает картина — одна из самых интересных в сценическом отношении. В ярком свете циркульного проема из полумрака выступает силуэт великолепной вазы» [8, 236].

Акцентирующее значение предмета обычно дополнительно поддерживалось элементами ограждения поверхностей интерьера. Роспись или пластика плафона отмечала его геометрический центр. Он мог быть выделен люстрой (Гостиная в Большом Гатчинском дворце, авантюриновая ваза И. И. Гальберга в Гербовом зале Нового Эрмитажа и т. д.), подчеркнут плафонной розеткой, как в зале русской школы Нового Эрмитажа. В Двухсветном зале северного павильона Малого Эрмитажа, представленном на рисунке Ю. Фриденрейха 1840 г., четкие линии карниза с модульонами вторят форме квадратной чаши (Иллюстрация 3).

Иначе входят в интерьер вазы, у которых высота доминирует над шириной, особенно если они имеют ручки. Такие вазы, стоя посреди зала, производят впечатление неустойчивости. Широкое пространство вокруг них вызывает ассоциации свободного сильного движения толпы, которое высокая ваза не в состоянии сдержать или направить. Она не может «держатъ зал», как это делает всякая низкая по пропорциям, тяжелая по форме чаша. Для того чтобы выделить камнерезное изделие из окружающего пространства, высокая ваза поднимается на постамент и помещается под балдахин или портик. Примером является малахитовая ваза И. И. Гальберга, стоящая под золоченым навесом-портиком в Малахитовом зале Эрмитажа, декорированном А. П. Брюлловым (Иллюстрация 4). Малахитовый зал представляет собой редкий образец отделки парадного помещения жилой части дворца конца 1830 — начала 1840-х гг., он служил гостиной в апартаментах жены Николая I. Многочисленная мебель и броское сочетание цветов создавало впечатление «тяжелой роскоши» и отвечало вкусам того времени. Среди этих изделий особое место отведено малахитовой вазе. Достаточная высота вазы, крупная выразительная пластика декора и контрастный по цвету золотой портик усиливают ее значимость. Служащее фоном зеркало множит ее отраже-

ние, завершая торжественный художественный образ, создавая особое настроение, свои ритмы и созвучия.

Вторым способом является **равноценное** взаимодействие камнерезной вазы с произведениями других видов искусства. Оно заключается в формировании каменными формами автономного, параллельного с архитектурным, диалогичного образа. Монументальная ваза в данном случае играет роль рядового элемента, включаемого в ритмическую композицию стены или среднего пространства. Приведем варианты данного приема.

- *Ритмичный строй каменных форм организует движение и размещает людей в пространстве.* При проектировании разнофункциональных дворцовых помещений архитектор классицизма нередко решал архитектурные задачи с помощью монументальных декоративных форм. Три центральных зала Нового Эрмитажа, спроектированных Л. Кленце, созданы для развески наиболее крупных полотен эрмитажной коллекции, экспозиции скульптур и изделий из цветного камня. Значительную роль в создании богатого интерьера Просветов играло его убранство. Мебель и глубокие сочные синие, зеленые и фиолетовые тона декоративных каменных ваз, торшеров, столешниц обогащали цветовую гамму пространства. В зале Первого просвета (зал итальянской живописи XVI–XVII вв.) помещены изделия из бадахшанского лазурита — две вазы, выполненные на Екатеринбургской гранильной фабрике по рисунку И. И. Гальберга. Под экспозицию русских изделий из малахита отданы Галерея древней живописи и средний зал Больших просветов (Иллюстрация 5).

Расположив каменные формы в качестве последовательного ряда, архитектор решал задачу организации движения и размещения людей в помещениях анфилады. Таким же образом обставлялись и проходные помещения, где многообразные по форме, размерам, цвету вазы следовали ритму колонн и создавали сочетания, отвечающие архитектуре помещения и взаимодействующие со средой (Иллюстрация 6).

- *Монументальные вазы фланкируют входную группу дворцового интерьера.* Художественная выразительность интерьера в значительной мере зависит от разработки внешней прилегающей среды: входных групп, подходов и подъездов, планировки окружающей территории, малых архитектурных форм и всего того, что может обозреваться снаружи



Иллюстрация 3. Ю. Фриденрейх. Двухсветный зал в северном павильоне Малого Эрмитажа. Рисунок. 1840 г. [3а, 35]



Иллюстрация 4. И. И. Гальберг. Малахитовая ваза под золотым навесом-портиком. Малахитовый зал Государственного Эрмитажа. Арх. А. П. Брюллов. 1830–1840-е гг. [4а, 12]



Иллюстрация 5. Э. П. Гау. Галерея древней живописи. Акварель. 1859 г. [5а, 92]

и дополнять качественные показатели композиции.

Подчеркивание симметрии дверного проема с помощью монументальных форм можно наблюдать во многих проектах К. И. Росси. Для К. И. Росси характерно понимание монументальных ваз как архитектурно-структурного элемента интерьера [7, 67]. Особенно явно это ощущается



Иллюстрация 6. Э.П. Гау. Парадная лестница в Новом Эрмитаже, площадка 2-го этажа, с юга на север. Акварель. 1853 г. [6а, 86]



Иллюстрация 7. Ансамбль интерьеров Елагина дворца. Центральный зал. Санкт-Петербург. Чертеж К. Росси [7а, 140]



Иллюстрация 8. К. А. Ухтомский. Кабинет египетской скульптуры. Акварель. 1855 г. [8а, 95]

в композиции оформления Центрального зала Елагина дворца в Санкт-Петербурге. Здесь К. И. Росси использует большие фарфоровые вазы, размещая их по тому же принципу, как и камнерезные изделия на высоких пьедеста-



Иллюстрация 9. Кусково. Вестибюль — парадные сени, Москва. Конец XVIII в. [9а]



Иллюстрация 10. Усадьба графа Н. П. Шереметева в Останкино. Фигурная печь [10а, 170]



Иллюстрация 11. А. Н. Воронихин. Кабинет-фонарик в Павловском дворце, Санкт-Петербург. 1809 г. [11а]

лах с двух сторон входной двери. Вазы естественно вписываются в стилистически родной им интерьер, акцентируют главный вход в зал, соединяются с окружающим декором (Иллюстрация 7).

- *Ваза как продолжение вертикали угла.* Ориентированные вертикально, вазы обычно становились в углах зала, где их высота получала свое продолжение в вертикали угла, а угол приобретал в вазе относительно широкое основание, как бы дополнительно связывающее две стены. Стены и углы ограничивали возможность движения вокруг вазы, охраняли ее, поддерживали, а она их оживляла и преображала (Иллюстрация 8).

- *Монументальная ваза — основное средство организации стены.* Включение монументальной чаши в организацию стены в виде ниш способствовало обогащению стены, максимально ее оживляло и в то же время подчеркивало ценность и значение вазы. Посредством ниши стена и ваза объединялись не механически, как это имеется в случае установки вазы у стены или в углу, а органически, отчего каждая из них выигрывала в наибольшей мере.

Примером может служить дворец в Кусково под Москвой (1769–1775), который с самого начала создавался только для приемов гостей, что повлияло на осмысление его интерьеров. Первым интерьером дворца является Вестибюль, очень простой в плане, высокий и торжественный. Высоту Вестибюля подчеркивают пилястры и огромные вазы, стоящие в нишах у входа (Иллюстрация 9). Статичные, прижатые к стенам, они вторят ритму пилястр, выделяясь на светлом фоне стен, сообщая помещению стройность пропорций, делая его выше. Их сильные звучные аккорды сдержанны и монументальны. Для сохранения цельности интерьера вазы подняты на мраморные постаменты — вровень с цоколем изысканно каннелированных розовых пилястр.

И постаменты, и цоколи образуют единую полосу, прерываемую парадным выходом на Анфиладу. Сдержанные вазы-скульптуры архитектурно: они насыщают интерьер, не затесняя его пространства, сообщая ему строгость и величие.

- *Камнерезная ваза выполняет компенсаторную функцию, замещая или поддерживая ритм ордерной колоннады.* Универсальность классических форм, обуславливающая равнозначность колонны и вазы, позволила создавать их разнообразные сочетания, в связи с чем возникало впечатление редкостного богатства формы. Ваза могла быть продолжением или завершением колонны, а также визуальной ее заменой. В композиции главного фасада

Пашкова дома в Москве В. Баженов варьирует темы аркады, портика и балюстрады, добиваясь богатства формы с помощью изысканной детализировки. «Сделав основание нарядного коринфского портика на два пролета шире, он заменяет "недостающие" колонны вазами, — в результате возникает одно из красивейших зданий Москвы» [5, 378].

В интерьерах ампира ордерная пластика переносится на отопительные приборы — печи. В наиболее парадных, самых значительных интерьерах печи представляли собой высокие каннелированные колонны большого диаметра, поддерживаемые низким, на уровне цоколя, постаментом и увенчанные декоративной вазой. В менее роскошных интерьерах ваза устанавливалась на низкое цилиндрическое основание, затем на высокий, в рост человека, прямоугольный постамент — печь с пилястровыми ризалитами по углам [1, 72]. Появляются ложные печи, выполняющие только декоративную функцию (помещение отапливается из других комнат), в виде ваз или колонн с вазами. Такие печи представляют собой объемные, относительно самостоятельные произведения архитектуры малых форм. Композиция объемов печи соответствовала высоте помещений (на нижний постамент устанавливалась колонна той высоты, которая давала наилучшие пропорции, на нее водружали вертикально ориентированную вазу. Подобные печи были установлены в Останкинском дворце в Москве, гостиной дома А. И. Несвицкой [8, 165–169, 170] (Иллюстрация 10).

Третий способ заключается в гармонизации пространства, когда камнерезные изделия являются лишь **нейтральным** фоном для иного композиционного центра или вспомогательным компонентом для колористического моделирования среды. Ваза часто выступает в качестве промежуточного цветового связующего между архитектурой и элементами наполнения интерьера: стеной, мебелью. Примером могут служить интерьеры Павловского дворца в Санкт-Петербурге, созданные А. Н. Воронихиным для императрицы Марии Федоровны. Многообразные по форме, размерам, материалу, цвету вазы А. Н. Воронихин вводит в обстановку зал, создавая сочетания, связанные с архитектурой и пространством.

По словам Л. В. Тыдмана и В. М. Возлинской, в Спальне Павловского дворца творчество А. Н. Воронихина направлено «на со-

здание декоративного убранства, несущего равновесие, покой и легкость. В спальне нет главного и второстепенного, все в этом интерьере соподчинено, взаимосвязано: цветом, формой, материалом, размером» [9, 234]. Выявляя лаконичный архитектурный объем комнаты, архитектор создает строгий цветовой аккорд введением черных, золотых и красно-коричневых деталей. Черным столам с золотой резьбой, черным деталям дивана, банкеток и кресел сопутствуют черные полосы с золотым или белым шитьем на занавесах окон, на покрывалах банкеток, обивке кресел и дивана, им вторят цвета черных и золотых ваз.

Размещение и характер мебели в Кабинете-фонарике А. Н. Воронихин подчиняет смягчению контрастов, созданных средствами архитектуры. Расстановка ваз на фоне стен произведена с учетом освещенности всего интерьера в целом, при этом контрасты цвета также служат общей гармонии (Иллюстрация 11). У дальней стены кабинета, на камине и шкафах рядом с ним, светлеют белые и кремовые вазы, серебрится перламутр часов, сверкает золото канделябров. На стенах, более освещенных, выделяются темно-зеленые и черные вазы [9, 237].

Заключение

Введение камнерезных изделий в дворцовый интерьер не только художественно его обогащало, но и устанавливало между предметами пространственные и масштабные связи, организовывало движение, определяло зональное членение пространства. Камнерезная ваза помогала конкретизировать образ помещений, привести их в соответствие с архитектурным замыслом, выявить специфику как одного, так и другого типа помещений. Сохранившийся уникальный материал позволил нам показать основные способы взаимодействия вазы из цветного камня с пространством дворцовой и жилой среды: доминантный, равноценный и нейтральный. Декоративно-пластические свойства изделия из камня выступали в качестве одного из средств, формирующих пространственную структуру помещения, его художественный образ.

Русская камнерезная ваза является одним из уникальных примеров проявления классицизма, а ее модели и особенности включения в композиционную организацию парадного и жилого интерьера могут быть неизменным образцом для подражания в проектировании и декорировании

современного общественного и загородного жилья.

Список использованной литературы

- 1 Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Русский интерьер XVIII–XIX вв. М. : Сварог и К, 2000. 177 с.
- 2 Зайцева Н. В. История интерьеров Юсуповского дворца в контексте развития русского дворцового интерьера (30-е годы XIX — начало XX вв.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2003. 25 с.
- 3 Меерович М. Интерьер и свет // Архитектура. Дизайн. Строительство. 2003. № 2. С. 68–70.
- 4 Немчинова Д. И. Дворцово-парковый ансамбль Елагина острова (к вопросу о синтезе искусств в архитектуре русского классицизма первой трети XIX века) : дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1983. 265 с.
- 5 Пилявский В. И., Славина Т. А., Ушаков Ю. С. История русской архитектуры : учебник для вузов по направлению и спец. архитектура/под общ. ред. Ю. С. Ушакова, Т. А. Славиной. СПб. : Стройиздат, 1994. 600 с.
- 6 Пронина И. А. Декоративное искусство в Академии художеств. Из истории русской художественной школы XVIII — перв. пол. XIX в. М. : Изобразит. искусство, 1983. 311 с.
- 7 Тарановская М. З. Карл Росси: Архитектор. Градостроитель. Художник. Л. : Стройиздат, 1980. 223 с.
- 8 Тыдман Л. В. Изба, дом, дворец: жилой интерьер России с 1700 по 1840-е гг. / Гл. упр. памятников г. Москвы и др. М. : Прогресс-Традиция, 2000. 332 с.
- 9 Тыдман Л. В., Возлинская Л. В. Творчество Воронихина в Павловске // Искусство ансамбля: художественный предмет, интерьер, архитектура, среда/сост. и науч. ред. М. А. Некрасова. М. : Изобразит. искусство, 1988. С. 228–286.

Список иллюстративного материала

- 1а К. И. Кольман. Гостиная в доме Юсуповых. Санкт-Петербург. Акварель. 1833 г. // Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Русский интерьер XVIII–XIX веков. М. : Сварог и К, 2000. С. 87.
- 2а А. Ухтомский. Зал манускриптов Нового Эрмитажа. Акварель. 1855 г. // Воронихина А. Н., Люлина Р. Д. Эрмитаж в рисунках и акварелях конца XVIII — середины XIX века. Каталог времен-

- ной выставки из фондов Государственного Эрмитажа. Л.: Сов. художник, 1964. С. 90.
- 3а З. Ю. Фриденрейх. Двухсветный зал в северном павильоне Малого Эрмитажа. Рисунок. 1840 г. // Воронихина А. Н., Люлина Р. Д. Эрмитаж в рисунках и акварелях конца XVIII — середины XIX века. Каталог временной выставки из фондов Государственного Эрмитажа. Л.: Сов. художник, 1964. С. 35.
- 4а Малахитовая ваза И. И. Гальберга под золотым навесом-портиком. Малахитовый зал, арх. А. П. Брюллов. Государственный Эрмитаж // Семенов В. Б. Малахит: в 2 т. Т. 2. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1987. С. 12.
- 5а Э. П. Гау. Галерея древней живописи. Акварель. 1859 г. // Воронихина А. Н., Люлина Р. Д. Эрмитаж в рисунках и акварелях конца XVIII — середины XIX века. Каталог временной выставки из фондов Государственного Эрмитажа. Л.: Сов. художник, 1964. С. 92.
- 6а Э. П. Гау. Парадная лестница в Новом Эрмитаже, площадка 2-го этажа, с юга на север. Акварель. 1859 г. // Воронихина А. Н., Люлина Р. Д. Эрмитаж в рисунках и акварелях конца XVIII — середины XIX века. Каталог временной выставки из фондов Государственного Эрмитажа. Л.: Сов. художник, 1964. С. 86.
- 7а Ансамбль интерьеров Елагина дворца в Санкт-Петербурге. Центральный зал. Чертеж К. Росси. 1818–1822 гг. // Тарановская М. З. Карл Росси: Архитектор. Градостроитель. Художник. Л.: Стройиздат, 1980. С. 140.
- 8а К. А. Ухтомский. Кабинет египетской скульптуры. Акварель. 1855 г. // Воронихина А. Н., Люлина Р. Д. Эрмитаж в рисунках и акварелях конца XVIII — середины XIX века. Каталог временной выставки из фондов Государственного Эрмитажа. Л.: Сов. художник, 1964. С. 95.
- 9а Вестибюль — парадные сени, Москва. URL: <http://kuskovo.ru> (дата обращения: 13.02.2018).
- 10а Усадьба графа Н. П. Шереметева, Останкино. Фигурная печь // Тьдман Л. В. Изба, дом, дворец: жилой интерьер России с 1700 по 1840-е гг. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 170.
- 11а А. Н. Воронихин. Кабинет «Фонарик» в Павловском дворце, г. Санкт-Петербург. 1807 г. URL: <http://www.pavlovskmuseum.ru> (дата обращения: 31.01.2018).
- 7 Тарановская М. З. Карл Росси: Архитектор. Градостроитель. Художник. Л.: Стройиздат, 1980. 223 с.
- 8 Tydman L. V. Izba, dom, dvorec: Zhiloy inter'er Rossii s 1700 po 1840-e gg. / Gl. upr. pamyatnikov g. Moskvy i dr. M.: Progress-Tradiciya, 2000. 332 s.
- 9 Tydman L. V., Vozlinskaya L. V. Tvorchestvo Voronihina v Pavlovskoye // Iskustvo ansamblya: Hudozhestvennyy predmet, inter'er, arhitektura, sreda/Sost. i nauchn. red. M. A. Nekrasova. M.: Izobrazitel. iskustvo, 1988. S. 228–286.

Spisok illyustrativnogo materiala

- 1а K. I. Kol'man. Gostinaya v dome Yusupovyh. Sankt-Peterburg. Akvarel' 1833 g. // Bartenev I. A., Batzhkova V. N. Russkij inter'er XVIII–XIX vekov. M.: Svarog i K, 2000. S. 87.
- 2а A. Uhtomskij. Zal manuskriptov Novogo Ehrmitazha. Akvarel' 1855 g. // Voronihina A. N. Lyulina R. D. Ehrmitazh v risunkah i akvarelyah konca XVIII — serediny XIX veka. Katalog vremennoj vystavki iz fondov Gosudarstvennogo Ehrmitazha. L.: Sov. hudozhnik, 1964. S. 90.
- 3а Z. Yu. Fridenrejkh. Dvuhsvetnyy zal v severnom pavil'one malogo Ehrmitazha. Risunok 1840 g. // Voronihina A. N., Lyulina R. D. Ehrmitazh v risunkah i akvarelyah konca XVIII — serediny XIX veka. Katalog vremennoj vystavki iz fondov Gosudarstvennogo Ehrmitazha. L.: Sov. hudozhnik, 1964. S. 35.
- 4а Malahitovaya vaza I. I. Gal'berga pod zolotym navesom-portikom. Malahitovyj zal, arh. A. P. Bryullov. Gosudarstvennyj Ehrmitazh // Semenov V. B. Malahit. V 2 t. T. 2. Sverdlovsk: Sredne-Ural'skoe kn. izd-vo, 1987. S. 12.
- 5а Eh. P. Gau. Galereya drevnej zhivopisi. Akvarel' 1859 g. // Voronihina A. N. Lyulina R. D. Ehrmitazh v risunkah i akvarelyah konca XVIII — serediny XIX veka. Katalog vremennoj vystavki iz fondov Gosudarstvennogo Ehrmitazha. L.: Sov. hudozhnik, 1964. S. 92.
- 6а Eh. P. Gau. Paradnaya lestnica v Novom Ehrmitazhe, ploshchadka 2-go etazha, s yuga na sever. Akvarel' 1859 g. // Voronihina A. N. Lyulina R. D. Ehrmitazh v risunkah i akvarelyah konca XVIII — serediny XIX veka. Katalog vremennoj vystavki iz fondov Gosudarstvennogo Ehrmitazha. L.: Sov. hudozhnik, 1964. S. 86.
- 7а Ansambl' inter'erov Elagina dvorca v Sankt-Peterburge. Central'nyj zal. Chertyozh K. Rossi. 1818–1822 // Taranovskaya M. Z. Karl Rossi: Arhitekt. Gradostroitel'. Hudozhnik. L.: Strojizdat, 1980. S. 140.
- 8а K. A. Uhtomskij. Kabinet egipetskoj skulptury. Akvarel'. 1855 // Voronihina A. N. Lyulina R. D. Ehrmitazh v risunkah i akvarelyah konca XVIII — serediny XIX veka. Katalog vremennoj vystavki iz fondov Gosudarstvennogo Ehrmitazha. L.: Sov. hudozhnik, 1964. S. 95.
- 9а Vestibul' — paradnye seni, Moskva. URL: <http://kuskovo.ru> (data obrashcheniya: 13.02.2018).
- 10а Usad'ba grafa N. P. Sheremeteva Ostankino. Figurnaya pech' // Tydman L. V. Izba, dom, dvorec: Zhiloy inter'er Rossii s 1700 po 1840-e gg. M.: Progress-Tradiciya, 2000. S. 170.
- 11а A. N. Voronihin. Kabinet «Fonarik» v Pavlovskom Dvorce, g. Sankt-Peterburg, 1807 g. URL: <http://www.pavlovskmuseum.ru> (data obrashcheniya: 31.01.2018).

Spisok ispol'zovannoj literatury

- 1 Bartenev I. A., Batzhkova V. N. Russkij inter'er XVIII–XIX vv. M.: Svarog i K, 2000. 177 s.
- 2 Zajceva N. V. Istoriya inter'erov Yusupovskogo dvorca v kontekste razvitiya russkogo dvorcovogo inter'era: (30-e gody XIX — nachalo XX vv.): avtoref. dis. ... kand. iskuststvedeniya. SPb., 2003. 25 s.
- 3 Meerovich M. Inter'er i svet // Arhitektura. Dizajn. Stroitel'stvo. 2003. № 2. S. 68–70.
- 4 Nemchinova D. I. Dvorcovo-parkovyj ansambl' Elagina ostrova. (K voprosu o sinteze iskustv v arhitekture russkogo klassitsizma pervoj treti XIX veka): dis. ... kand. iskuststvedeniya. L., 1983. 265 s.
- 5 Pilyavskij V. I. Istoriya russkoj arhitektury; Ucheb. dlya vuzov po napravleniyu i spec. arhitektura / V. I. Pilyavskij, T. A. Slavina, Yu. S. Ushakov: pod obshch. red. Yu. S. Ushakova, T. A. Slavinoj. SPb.: Strojizdat, 1994. 600 s.
- 6 Pronina I. A. Dekorativnoe iskustvo v Akademii Hudozhestv. Iz istorii russkoj hudozhestvennoj shkoly XVIII — perv. pol. XIX v. M.: Izobrazitel'noe iskustvo, 1983. 311 s.