

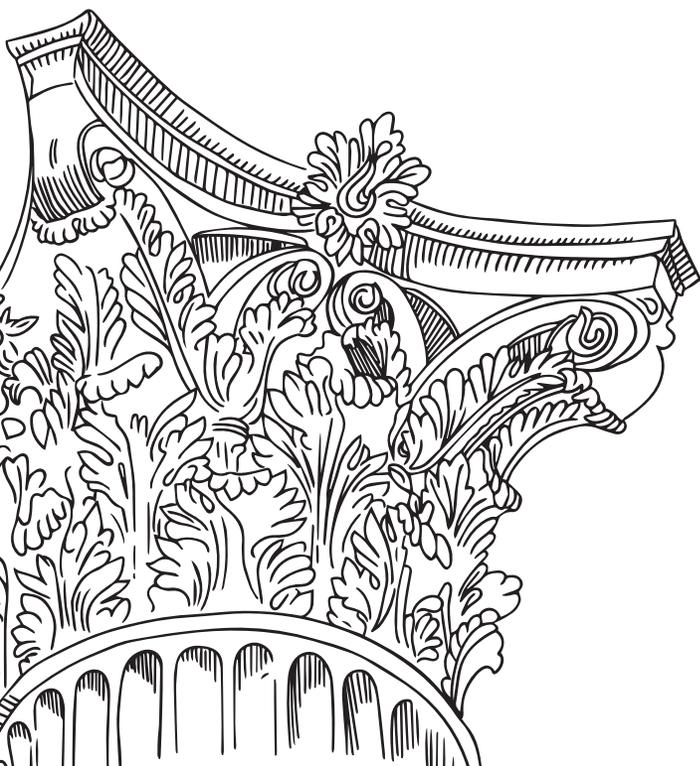
Щусевские Чтения — 2021

Сборник статей
по материалам
научной конференции
Музея архитектуры
им. А. В. Щусева



Щусевские чтения — 2021

Сборник статей по материалам
научной конференции
Музея архитектуры
им. А. В. Щусева

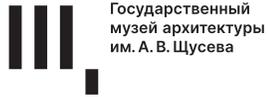


Москва, 2022

УДК 72.01 : 72.021

ББК 85.11

Щ98



Государственный
музей архитектуры
им. А. В. Щусева

Директор:

Е. С. Лихачёва

Координатор

издательской программы:

А. В. Стойко

Щусевские чтения — 2021

Сборник статей по материалам научной конференции, приуроченной к выставке «Профессия — реставратор. Мастерские Музея архитектуры имени А. В. Щусева»

Печатается по решению

Научно-методического совета

Музея архитектуры им. А. В. Щусева

Составители:

А. А. Оксенюк, заместитель директора по

науке, кандидат исторических наук

Ю. В. Ратомская, ученый секретарь

Научная редакция:

А. А. Оксенюк, кандидат исторических наук

Ю. В. Ратомская

М. А. Костюк, кандидат искусствоведения

Рецензенты:

А. И. Долгова, кандидат искусствоведения

Л. А. Ефремова, кандидат искусствоведения

Дизайн, вёрстка:

А. К. Гринберг

Щусевские чтения — 2021. Сборник статей по материалам научной конференции Музея архитектуры им. А. В. Щусева. Вып. 1. — М.: Музей архитектуры им. А. В. Щусева, 2022. — 220 с.: ил.

ISBN 978-5-907589-03-2

Сборник «Щусевские чтения» публикует доклады одноименной научной конференции, проходившей 6 октября 2021 г. в Музее архитектуры им. А. В. Щусева. Чтения были приурочены к выставке «Профессия — реставратор. Мастерские Музея архитектуры имени А. В. Щусева». Статьи сборника посвящены истории реставрационных мастерских Музея архитектуры, проблемам реставрации музейных предметов, истории архитектуры на основании материалов музейных коллекций. Для искусствоведов, архитекторов, реставраторов и всех интересующихся вопросами истории архитектуры и музейной реставрации.

© Авторы, правообладатели, текст, иллюстрации, 2022

Содержание

- 6 Предисловие. *Ю. В. Ратомская*
- I. ПРОБЛЕМЫ РЕСТАВРАЦИИ МУЗЕЙНЫХ ПРЕДМЕТОВ**
- 19 История и «география» реставрационных мастерских Музея архитектуры в Донском монастыре
Т. А. Дудина
- 29 К вопросу о реставрации Шумаевского креста
Н. Ф. Милюшина
- 41 История проектной Модели Большого Кремлевского дворца. Музейная жизнь. Реставрации
З. В. Золотницкая
- 53 О реставрации художественных надгробий второй половины XVIII–XIX веков, находящихся в Донском монастыре
Т. Д. Божутина
- 75 Особенности хранения и реставрации графических материалов, выполненных на кальке
М. А. Самбурова, О. М. Царева
- 87 Опыт реставрации негативов в стенах Музея архитектуры им. А.В. Щусева
Ю. А. Андрианова, А. А. Соколова
- 93 Реставрация фрагментов стенописей XVII века из Калязина в Строгановской академии (фонды Государственного музея архитектуры им. А. В. Щусева)
В. П. Бурый, Н. Л. Борисова
- II. МУЗЕЙНЫЙ ПРЕДМЕТ — ИСТОЧНИК ПО ИЗУЧЕНИЮ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ**
- 107 Отчеты о заграничных поездках архитекторов Российской империи как источник в изучении больничной архитектуры конца XIX — начала XX веков. Из собрания Музея архитектуры им. А. В. Щусева
П. Е. Покладок
- 117 Архитектурно-художественная ценность старинного городецкого чугунного литья
Н. Ю. Красносельская
- 123 Материалы по реставрации Васильевской церкви в Овруче под руководством А.В. Щусева в отделе хранения архитектурных архивов Музея архитектуры им. А. В. Щусева
А. А. Оксенюк
- 143 Архитектор Г.С. Гурьев-Гуревич. Творческие материалы из коллекции Музея архитектуры им. А. В. Щусева
К. А. Кокорина
- 159 Историко-архитектурная хроника Третьяковской галереи
М. А. Давыдова
- 167 Фотографии «ленинских мест» в коллекции отдела собрания фондов музея В. И. Ленина ГИМ как источник по истории архитектуры
З. М. Рубина
- 177 Наследие Центрального музея В. И. Ленина в коллекции негативов (из собрания Государственного исторического музея). Опыт разбора и формирования коллекции
В. В. Зуйкова
- III. ИССЛЕДОВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО МУЗЕЯ АРХИТЕКТУРЫ ИМ. А. В. ЩУСЕВА**
- 187 Новые атрибуции мебели из собрания музея архитектуры
Н. Ф. Милюшина
- 199 «Городок на Северной Двине» И. Э. Грабаря: к истории создания
Н. Ф. Милюшина
- 207 Новые поступления Музея архитектуры им. А. В. Щусева: архив архитектора Станислава Ивановича Белова
Э. С. Акопян

Предисловие

«Щусевские чтения» — ежегодная научная конференция, организуемая Государственным научно-исследовательским музеем архитектуры им. А. В. Щусева. Чтения посвящены одному из основателей музея, выдающемуся российскому архитектору Алексею Викторовичу Щусеву (1873–1949), творчество которого, созвучное менявшемуся времени, определило важные вехи отечественной архитектуры первой половины XX века.

«Щусевские чтения» проходят в первую неделю октября. Время проведения конференции приурочено ко дню рождения А. В. Щусева — 8 октября (26 сентября по старому стилю) — и Всемирному дню архитектора, который отмечается 7 октября.

Тематика «Щусевских чтений» традиционно связана с главной выставкой Музея архитектуры им. А. В. Щусева в текущем году, а также посвящена исследованию творчества А. В. Щусева, проблемам изучения отечественной архитектуры, научным публикациям произведений из коллекции Музея. По результатам конференции готовится научное издание.

Первые научные сборники Музея архитектуры Всесоюзной академии архитектуры (ВАА) были опубликованы через несколько лет после его создания на территории Донского монастыря в 1934 году. Работы по формированию уникальной музейной коллекции архитектурной тематики, по подготовке постоянных экспозиций, посвященных различным периодам истории отечественной архитектуры, сопровождались изучением, атрибуцией и датированием будущих музейных экспонатов, а также историко-архитектурными обследованиями реальных памятников. Музейная работа «обрастала такими научными изысканиями, ценность которых для опубликования становилась несомненной»¹. В 1937 году был издан первый выпуск «Ежегодника Музея архитектуры ВАА», редактором которого стал выдающийся исследователь древнерусской архитектуры А. И. Некрасов, а авторами — А. И. Некрасов, Н. И. Романов, Н. Н. Соболев, Н. Н. Коваленская, С. А. Зомбе, С. С. Чижов². В «Ежегодник» включены статьи, темы которых были подсказаны работой над музейными экспозициями. Изучение собора Ново-Иерусалимского монастыря, истоков его архитектуры стало основой

¹ Ежегодник Музея архитектуры. Вып. 1. М.: Издательство Академии архитектуры, 1937. С. 4.

² Ежегодник Музея архитектуры. Вып. 1. М.: Издательство Академии архитектуры, 1937.

историко-архитектурной экспозиции в Истре, созданной Музеем архитектуры ВАА по просьбе Наркомпроса РСФСР. Собственная постоянная экспозиция в Донском монастыре, посвященная русскому зодчеству «эпохи классицизма и ампира», инспирировала исследования творчества архитекторов А. Г. Григорьева и М. Ф. Казакова. Древнерусская архитектура была представлена статьей о шатровом храме XVI века — церкви в селе Кушалино, изучение этого уникального памятника архитектуры проводилось в контексте научно-экспедиционной деятельности Музея.

«Музей архитектуры, как совершенно своеобразное научно-исследовательское учреждение, отличается от других музеев тем, что не может экспонировать подлинные произведения искусства, которые он изучает и должен представить в связанной системе и в сопоставлении»³. Так как синтез искусств определяет создание произведений архитектуры и сопутствует их существованию, в «Ежегодник», посвященный проблемам изучения истории архитектуры, были включены статьи, связанные с исследованием коллекции мебели из собрания Музея, ставшей частью постоянной экспозиции, посвященной русской архитектуре эпохи классицизма, а также работам скульптора И. П. Мартоса, многие из которых украшали экспозицию мемориальной скульптуры Музея архитектуры в Донском монастыре.

Изданные в 1940 году «Сообщения Музея архитектуры Академии архитектуры СССР»⁴ включали сведения об основных направлениях музейной работы: экспедициях по изучению архитектурных сооружений от Каргополя до Львова, от Хорезма до Фанагории (экспедиция в Среднюю Азию была организована Институтом материальной культуры, в Крым — Музеем изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), обмерах архитектурных памятников, изготовлении архитектурных моделей научных реконструкций отдельных исторических построек и сложных разновременных архитектурных комплексов, создании новых музейных экспозиций, охране и реставрации памятников (от консервации Дмитровского собора во Владимире до разработки концепции мероприятий по реставрации памятника в Булгарах).

Главным событием 1940 года в Музее архитектуры ВАА стало исследование памятников архитектуры в Троицком Макарьеве Калязине монастыре, демонтаж архитектурных фрагментов Троицкого собора и Борисоглебской трапезной церкви 1520-х годов и героическое спасение фресок

³ Там же. С. 7.

⁴ Сообщения Музея архитектуры Академии архитектуры СССР. Вып. 1. М.: Издательство Академии архитектуры СССР, 1940.

1654 года из Троицкого собора бригадой под руководством художника-реставратора П. И. Юкина, что нашло отражение в публикациях «Сообщений Музея архитектуры Академии архитектуры СССР» за 1940 год.

«Сообщения “Кабинета теории и истории архитектуры” Академии архитектуры СССР 1940 года»⁵ мыслились в качестве научного сборника, который предполагалось публиковать «непериодическими выпусками». Они содержали рефераты сообщений и докладов по истории архитектуры, в первом выпуске которых были опубликованы, в частности, доклад о русской архитектуре X-XV веков Н. И. Брунова, В. А. Каульбарса и П. Н. Максимова, а также архивные документы, связанные с деятельностью Ф. Б. Растрелли. Однако в связи с комплексом разнообразных причин «Ежегодник Музея архитектуры» и «Сообщения» больше не издавались, хотя различные научные сборники продолжали готовиться.

В 1940 году был подготовлен второй выпуск «Сборника трудов Музея Академии архитектуры», который также не дошел до печати. Директор Музея М. П. Цапенко написал статью о научной фиксации памятников Троицкого Макарьево-Калязинского монастыря, которая стала основой для позднейшей публикации в «Архитектурном наследстве»⁶. Н. Д. Белоусов рассказал о реставрации Дмитровского собора конца XII века во Владимире, Е. А. Белецкая предполагала опубликовать изображения утраченной усадьбы Грузино, В. Н. Иванов подготовил исследование памятников Покровского Паисиева монастыря под Угличем, которые также были утрачены в связи со строительством Угличского гидроузла, как и Троицкий Макарьево-Калязинский монастырь. Статья «Чугун в архитектуре» Н. Н. Соболева стала основой для серии публикаций исследователя в этой области⁷.

В 1940 году был собран специальный сборник, который составители посвятили результатам работы экспедиции Музея архитектуры в Троицком Макарьево-Калязинском монастыре, оставшийся, к сожалению, также не напечатанным. Подготовленные к изданию машинописные страницы сохранились в архиве Музея архитектуры⁸. В сборник должны были войти рассказ об исследовании и научной фиксации Троицкого Макарьево-Калязинского

⁵ Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры Академии архитектуры СССР. Вып. 1. М.: Издательство Академии архитектуры СССР, 1940.

⁶ Цапенко М. Архитектура и фрески б. Макарьево-Калязинского монастыря в Калязине // Архитектурное наследие. Вып. 2. М.: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1952. С. 104-172.

⁷ Чугунное литье в русской архитектуре. М., 1951.

⁸ Музей архитектуры им. А. В. Щусева. Отдел хранения архитектурных архивов. Ф. 52. Оп. 1. Д. 27.

монастыря, рассуждение Н. Н. Соболева о роли обители в истории русского искусства, а также его исследование оборонных сооружений монастырского комплекса. Первый директор Калязинского краеведческого музея И. Ф. Никольский подготовил исторический очерк о монастырской обители, а также исследование, посвященное системе росписей 1654 года Троицкого собора. Им были собраны сведения обо всех публикациях, где упоминался Троицкий Макарьево-Калязинский монастырь. Л. К. Любимов написал об архитектурных особенностях Троицкого собора 1521–1523 годов. Изучение трапезной Борисоглебской церкви 1525 года зафиксировал в своем тексте В. А. Каульбарс. П. И. Юкин рассказал об истории и технических особенностях демонтажа фресок со стен Троицкого собора зимой 1940 года и процессе их реставрации. Эти неопубликованные статьи до сих пор являются важнейшими источниками по изучению архитектуры и стенописи Троицкого Макарьево-Калязинского монастыря. Утраченный, к большому сожалению, текст сотрудника Государственной Третьяковской галереи Н. Е. Мнёвой с характеристикой стиля калязинских фресок в сокращенном виде стал частью ее статьи, посвященной русской живописи XVII века в «Истории русского искусства»⁹. Сохранились также статьи И. Ф. Никольского — «Петровский дворец в Калязинском монастыре», «Колокольня XVII века Калязинского монастыря (материалы для модели)».

Сборник-монография о Троицком Макарьево-Калязинском монастыре не был издан в связи с началом Великой Отечественной Войны, не состоялась также и большая выставка спасенных фрагментов калязинской стенописи, которую планировали провести в Музее архитектуры ВАА прежде, чем часть фрагментов отправилась в коллекции других музеев страны.

В 1945 году выдающийся российский архитектор А. В. Щусев, высказывавшийся о необходимости создания музея национальной архитектуры еще в дореволюционный период, основал Музей русской архитектуры на Воздвиженке. Сотрудники этого музея уже в 1948 году подготовили первый выпуск научного сборника «Сообщения Музея русской архитектуры» под редакцией основателя Музея, который сам написал вводный текст, посвященный задачам недавно организованного Музея, а также представил статью «Основные задачи советской архитектуры». Авторами сборника стали И. И. Новиков, И. А. Вольф, П. В. Щусев, М. В. Иславина, Ю. Э. Крушельницкий, И. М. Бибикова, В. П. Зубов,

⁹ Мнёва Н. Е. Живопись XVII века // История русского искусства. Семнадцатый век и его культура Т. IV. М., 1950. С. 367-368.

Л. А. Гарнье и Н. Д. Виноградов. Статьи были посвящены разнообразной проблематике: первым выставкам, подготовленным Музеем русской архитектуры, материалам Новгородской экспедиции Музея русской архитектуры 1947 года — особенностям строительной техники древнего Новгорода, Николо-дворищенскому собору 1113 года, восстановлению церкви Дмитрия Солунского. Также были рассмотрены проблемы датировки Духовской церкви Троице-Сергиевой Лавры, история строительства Аптекарских палат (Палаты Аптекарского приказа) на Воздвиженке. В сборнике предполагался рассказ о новых приобретениях Музея русской архитектуры. Отдельный текст был посвящен архитектурным моделям и макетам в его экспозиции. В конце сборника планировался обзор научных докладов, прочитанных в Музее.

Несмотря на очевидную ценность подготовленных к публикации текстов, «Сообщения Музея русской архитектуры» не были изданы, собранные для сборника материалы остались в музейном архиве.

В 1964 году Музей архитектуры ВАА и Музей русской архитектуры им. А. В. Щусева (его имя Музей получил в 1949 году после смерти основателя) объединились в единую институцию. Научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева во второй половине XX века проводил различные тематические конференции, связанные со значимыми выставочными проектами. Однако по разным причинам выпуск научных сборников активизировался только в 1980–1990-е годы.

Ставшая сенсацией культурной жизни страны в 1986 году выставка, посвященная архитектору Ф. О. Шехтелю, сопровождалась конференцией, собравшей, кроме специалистов Музея, лучших исследователей страны. Сборник «Ф. О. Шехтель и проблемы русской архитектуры конца XIX — начала XX века», опубликованный в 1988 году, включает статьи Е. И. Кириченко, Е. А. Борисовой, В. В. Кириллова, И. В. Коккинаки, Б. В. Кирикова, Л. В. Сайгиной, Т. Д. Божутиной, М. Н. Нащокиной и других. Авторами статей были введены в научный оборот новые данные о проектно-строительной деятельности Ф. О. Шехтеля, в текстах анализировались проблемы архитектуры русского модерна конца XIX — начала XX веков на примере творчества Ф. О. Шехтеля, Л. Н. Кекушева, И. С. Кузнецова, М. М. Перетятковича, И. И. Рерберга¹⁰.

Сборник «Памятник в контексте культуры», выпущенный в 1991 году, опубликовал материалы прошедшей в 1988 году научной конференции

¹⁰ Ф. О. Шехтель и проблемы истории русской архитектуры конца XIX — начала XX века. Сб. научных трудов / ред. И. А. Казусь. Вып. 1 М.: ЦНИИПградо строительства, 1988.

молодых специалистов московских музеев¹¹. Конференция не имела единой тематической направленности. Л. В. Нерсисян, Н. Ф. Милюшина, Е. В. Гладышева, Н. А. Лукьянов, М. М. Хабарова, Е. Д. Кульчинская, Н. Т. Энеева, И. В. Чепкунова осветили разнообразные темы изобразительного искусства и архитектуры (армянский монастырь Киранц, алтарь «Сан Джоббе» Джованни Беллини, икона Преображение из собора Спаса на Бору, восприятие реставрации Софии Киевской в XIX веке, архитектура московского Воспитательного дома, здания Исторического музея, Дворца Пионеров на Ленинских горах в Москве). Представитель московского концептуализма С. А. Ануфриев опубликовал в сборнике текст «Понтогрюэль бокового зрения».

В связи с выставкой, посвященной выдающемуся архитектору московского конструктивизма М. И. Гинзбургу, была организована международная научная конференция, проходившая в 1993 году при участии российской секцией ДОКОМОМО. Доклады были опубликованы в сборнике «В поисках стиля» в 1994 году. Его название должно было вызывать в памяти книгу М. И. Гинзбурга «Стиль и эпоха», которая была «смысловым стержнем выставки»¹². Книга М. И. Гинзбурга стала темой статьи Г. С. Макаровой. Авторы других статей — В. В. Карпов, В. Л. Хайт, Г. Н. Яковлева, Н. Л. Адаскина, А. Н. Лаврентьев, К. Кук (Великобритания), И. В. Чепкунова — исследовали истоки конструктивизма, соотношение советского конструктивизма и современного движения в архитектуре, методы проектирования конструктивистов в историческом контексте, проблемы графического конструктивизма. М. В. Нащокина, Б. М. Кириков, М. Л. Макагонова, И. В. Белинцева изучали творчество архитекторов А. В. Кузнецова, А. И. Дмитрева, Э. Мендельсона, А. В. Власова. А. Ф. Крашенинников рассуждал о проблемах «национальных» тем в архитектуре советского периода. Дизайнер выставки М. И. Гинзбурга, архитектор А. П. Ермолаев рассказал об этом выставочном проекте.

В 1996 году в специальном сборнике были опубликованы доклады конференции, состоявшейся в 1991 году в связи с празднованием 400-летия основания Донского монастыря¹³. Конференция проводилась одновременно с выставкой, открытой в галереях Большого собора. Эта

¹¹ Памятник в контексте культуры. Сборник научных трудов / ред. И. А. Казусь. Вып. 2. М., 1991.

¹² Поиски стиля. Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию М. И. Гинзбурга / ред. И. А. Казусь. Вып. 3. М., 1994.

¹³ Донской монастырь. История и современность. Сборник научных трудов / ред. Т. И. Гейдор. Вып. 4. М., 1996.

экспозиция освещала историю Донского монастыря, рассказывала об архитектурных памятниках обители, о монастырском некрополе, об истории художественных надгробий в России, выставка представляла уникальную музейную коллекцию мемориальной скульптуры. В 1990-е годы Музей архитектуры оставил территорию Донского монастыря в связи с обновлением там монастырской жизни. Ко времени публикации сборника актуальность приобрели исследования И. Л. Бусевой-Давыдовой «Донской монастырь среди московских обителей», К. А. Соловьева «Донской монастырь как культурно-просветительский центр XVII–XX веков и его геополитические связи», В. Ф. Козлова «Московский Донской монастырь в 1920-е годы», Т. И. Гейдор «Монастырь-музей 1930–1990-е годы», И. К. Русакомского «Храм и музей», С. Н. Марочкина «Монастырь в структуре города», а также статья В. С. Турчина «Художественная ценность надгробий Донского монастыря». В. В. Кириллов анализировал «становление модели русского барокко в архитектуре», акцентируя внимание на архитектурных памятниках Донского монастыря конца XVII — XVIII веков. Результаты исследований памятников позволили появиться публикациям М. Б. Чернышева «Клейма на железных конструкциях Донского монастыря» и Т. Н. Никитиной «Горельефы храма Христа Спасителя». В статье А. А. Малинова и И. Ю. Ледовской были проанализированы чертежи утраченного исторического некрополя Андроникова монастыря из архива П. Д. Барановского, ставшего частью собрания музея архитектуры.

В 1997 году опубликован сборник «В. И. Баженов и М. Ф. Казаков. Проблемы творческого наследия»¹⁴. В нем были собраны материалы юбилейной научной конференции, посвященной 250-летию выдающихся зодчих русского классицизма В. И. Баженова и М. Ф. Казакова. Конференция проходила по результатам двух масштабных монографических выставок 1998 года, развернутых в особняке Талызиных на Воздвиженке и в галерее Большого собора в Донском монастыре. В издании была опубликована составленная Ю. Я. Герчуком полная на тот момент историография творчества В. И. Баженова; З. В. Золотницкая и Л. В. Сайгина представили новые графические материалы, связанные с творчеством архитектора; А. А. Пушина и Н. О. Душкина, Е. В. Рождественская, С. В. Сергеев исследовали ряд проектов В. И. Баженова и их отражение в русской культуре XVIII века. Новый методологический подход был представлен Н. Т. Энеевой в статье, посвященной В. И. Баженову и А. Витбергу. В. К. Шуйский,

¹⁴ В. И. Баженов, М. Ф. Казаков. Проблемы творческого наследия. Сборник научных трудов / ред. З. В. Золотницкая. Вып. 5. М., 1997.

И. К. Русакомский, А. Г. Борис изучали предполагаемые проекты В. И. Баженова. А. Ф. Крашениников затронул тему времени рождения М. Ф. Казакова. М. И. Домшлак, Е. В. Рождественская, Е. А. Белецкая предложили новые исследования материалов так называемых «Альбомов Казакова», хранящихся в Музее архитектуры. В. Я. Либсон подготовил статью о ротондах М. Ф. Казакова.

В 1999 году был издан сборник «Андреа Палладио и мировая художественная культура»¹⁵, ставший последним в издании тематических научных сборников Музея архитектуры им. А. В. Щусева в XX веке. В него вошли материалы Международной научной конференции, проходившей в 1982 году параллельно демонстрации в выставочных залах Музея в особняке Талызина на Воздвиженке итальянской выставки, посвященной творчеству Андреа Палладио. Опубликованные в сборнике доклады Д. Барбьери, В. Фонтана, Р. Чевезе, В. И. Локтева, К. Н. Афанасьева, А. З. Мацы рассматривали разные аспекты творчества архитектора, его влияние на европейскую архитектуру. Д. О. Швидковский изучал истоки английского палладианства и особенности творчества Ч. Камерона. Н. А. Евсина, Е. П. Зенкевич исследовали проблему палладианства в русской архитектуре и архитектурной теории. Л. Пуппи и А. Ф. Крашениников посвятили свои статьи творчеству Дж. Кваренги. В. Ф. Маркузон, В. Л. Хайт, И. А. Бартенев рассмотрели некоторые аспекты влияния идей Палладио на советскую архитектуру.

Период издания отдельных тематических сборников сохранил для истории воспоминания о ярких, этапных выставочных проектах Музея архитектуры им. А. В. Щусева, о научных исследованиях проблем истории и теории архитектуры, а также об изучении произведений из собрания Музея.

Ежегодные конференции «Щусевские чтения» возобновляют научные традиции Музея архитектуры, заложенные в первые годы его существования.

Первые «Щусевские чтения» состоялись в 2013 году. Тематика конференции была связана с празднованием 140-летия со дня рождения архитектора. Выставкой, посвященной А. В. Щусеву в 2013 году, стала экспозиция «Казанский вокзал — 100», которая была приурочена к 100-летию закладки произведения А. В. Щусева, признанного одним из узнаваемых символов Москвы.

¹⁵ Андреа Палладио и мировая художественная культура. Сб. научных трудов / ред. И. А. Казусь и др. Вып. 6. М., 1999.

Главной экспозицией Музея архитектуры 2021 года стала выставка «Профессия — реставратор. Мастерские Музея архитектуры им. А. В. Щусева». Настоящий сборник публикует доклады, прочитанные на «Щусевских чтениях» 6 октября 2021 года. Тексты составляют несколько тематических разделов.

Первый раздел «Проблемы реставрации музейных предметов» посвящен теории и практике музейной реставрации на примере наиболее значимых экспонатов из коллекции Музея архитектуры. Его открывает статья Т. А. Дудиной, посвященная истории реставрационных мастерских Музея архитектуры им. А. В. Щусева. В ней рассказывается об организации и функционировании музейных реставрационных мастерских различного профиля на территории Донского монастыря, где в 1934 году был основан Музей архитектуры Академии архитектуры СССР, о выдающихся реставраторах музея, спасавших произведения и готовивших их к экспонированию. Автор воскрешает этапные реставрационные работы наиболее значимых музейных экспонатов.

Особый интерес вызывает статья хранителя «Шумаевского креста» Н. Ф. Милюшиной об истории исследования и реставрации этого уникального произведения, судьба которого была связана в том числе с именем архитектора В. И. Баженова.

З. В. Золотницкая рассказывает историю бытования еще одного наменитого экспоната Музея архитектуры — авторской модели Большого Кремлевского дворца (БКД), зафиксировавшей несостоявшийся грандиозный замысел перестройки Московского Кремля по проекту В. И. Баженова. Изменения места пребывания, частые перемещения, неблагоприятные условия хранения объясняют проблемы, связанные с исследованием модели БКД, спецификой реставрационных работ, проводившихся на этом уникальном произведении.

Специфика реставрации архитектурной графики, которая часто осложняется как большими размерами листов, что характерно для чертежей советского периода, так и особенностями бумажной основы, в качестве которой может выступать калька, рассмотрены в статьях М. А. Костюк, О. М. Царевой и М. А. Самбуровой.

Методика реставрации фрагментов калязинских фресок 1654 года, спасенных экспедицией Музея архитектуры в 1940 году, и история их реставрации раскрывается в статье В. П. Бурого, автора методики, и Н. Л. Борисовой, продолжающей традиции воспитания реставраторов монументальной живописи в МГХПА им. С. Г. Строганова.

Технологически сложные вопросы реставрации негативов, крупнейшая коллекция которых, посвященная истории русской архитектуры, хранится в Музее архитектуры, представлена в статье Ю. А. Андриановой и А. А. Соколовой.

Раздел «Музейный предмет — источник по изучению истории архитектуры» включает публикации научных сотрудников Музея архитектуры П. Е. Покладок, К. А. Кокориной, исследующих разные темы истории отечественной архитектуры с привлечением коллекций Музея.

Статья А. А. Оксенюка публикует неизвестные ранее архивные документы, уточняющие детали процесса реставрации А. В. Щусевым церкви Василия в Овруче, а также раскрывает неизвестные подробности жизни будущего архитектора-конструктивиста Л. А. Веснина, начинавшего профессиональную деятельность в качестве помощника А. В. Щусева.

Статьи коллег из Третьяковской галереи и Государственного исторического музея раскрывают темы, связанные с изучением музейных коллекций (З. М. Рубина, В. В. Зуйкова, ГИМ), формированием архитектурных комплексов художественного музея (М. А. Давыдова, ГТГ), исследованием городецкого чугунного литья (Н. Ю. Красносельская, МГПХА им. С. Г. Строганова).

Последний раздел сборника посвящен изучению произведений из собрания Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева, в котором публикуются исследования западноевропейской мебели XVI века, живописного произведения И. Э. Грабаря, документов из отдела хранения архитектурных архивов.

Ю. В. Ратомская

**Проблемы
реставрации
музейных предметов**

История и «география» реставрационных мастерских Музея архитектуры в Донском монастыре

Первые законодательные шаги по созданию реставрационных мастерских музея были предприняты в конце 1930-х годов. В Положении о научно-исследовательском Музее архитектуры Академии архитектуры СССР 1939 года, утвержденном Президиумом Академии архитектуры, было прописано, что музей «производит реставрацию и консервацию отдельных предметов и целых коллекций, поступающих в собрание Музея»¹. Эта формулировка дословно повторялась во всех постоянно обновляемых уставных документах вплоть до конца 1950-х годов². Тогда принятие решений о реставрационных работах по экспонатам возлагалось на постоянный Совет Музея в составе, назначенном также Президиумом Академии архитектуры³. В предвоенные годы в документах встречается разное его написание — Совет Музея, Научно-архитектурный совет при Музее, Художественный совет Музея. Ему предписывалось также обсуждать экспозиции музея, выставки, публикации, утверждать план научной работы сотрудников музея. Сегодня большинство его функций выполняет Научно-методический совет, а Реставрационный совет выделился в самостоятельный коллегиальный орган, принимающий решения о целях и методике реставрационных работ каждого конкретного музейного экспоната.

В 1937 году в Музей архитектуры из Оружейной палаты поступила модель Большого Кремлевского дворца В. И. Баженова — без преувеличения, знаменитая и легендарная. Ее состояние было неудовлетворительным. Над ней работали мастера из реставрационных мастерских Академии архитектуры. Мы не знаем точно, в каких именно помещениях производилась реставрация, но, судя по фотографиям, это был Большой

¹ ГНИМА. Отдел хранения архитектурного архива. Ф. 1. Оп. 4. Д. 2. Л. 8.

² Там же. Д. 1. Л. 1 об.; Д. 2. Л. 13, 18, 20.

³ Там же. Д. 1. Л. 3, 15, 24; Д. 2. Л. 13.

Аннотация: Статья посвящена истории создания и бытования реставрационных мастерских Музея архитектуры, открытого в 1934 году на территории Донского монастыря в Москве, в неприспособленных условиях — на колокольне, в крепостной башне, в часовне, в корпусах бывших монастырской канцелярии и квасоварни.

Ключевые слова: Музей архитектуры, Донской монастырь, реставрация, архитектурная графика, макеты и модели, фотографии, негативы.



1. Реставрация круглого вестибюля модели Большого Кремлевского дворца

Съемка 1937 года
ГНИМА. V-3605

собор Донского монастыря, интерьеры которого к этому времени имели запущенный вид (илл. 1).

Однако это была далеко не первая реставрация музейного экспоната, произведенная силами собственных мастерских Музея архитектуры. Первые реставрационные мастерские музея были организованы для реставрации памятников скульптуры, в которой нуждались не только памятники старого некрополя Донского монастыря. С середины 1920-х годов, когда повсеместно начали разрушать старинные кладбища и монастырские некрополи, наиболее ценные надгробия и памятники выдающимся людям стали свозить в Донской монастырь, в котором друг за другом располагалось несколько музеев — Музей бывшего Донского монастыря, Историко-художественный и бытовой музей XVIII в., Антирелигиозный музей искусства. Одними из первых в 1925 году в Донской поступили старые надгробия из занятого колонией беспризорников Спасо-Андроникова монастыря. В 1927 году было решено устроить экспозицию художественных скульптур в Голицынской усыпальнице (церкви Михаила Архангела), и уже в конце 1920-х годов она начала активно пополняться памятниками из сносимых московских церквей и разрушенных монастырских некрополей. Через несколько лет в Донском появился новый музей, подобающий славной истории монастыря, — Музей архитектуры, который должен был стать центром сохранения и изучения архитектуры и строительного искусства народов мира. В течение 1935 года — первого года существования музея — на некрополе были проведены большие ремонтно-реставрационные работы: установлены на свои места 300 надгробий, поваленных атеистами и хулиганами, начата профилактическая реставрация наиболее ценных художественных скульптурных надгробий.

С первых же лет своего существования Музей архитектуры, помимо традиционных видов деятельности, стал центром по охране памятников архитектуры. Там, где невозможно было спасти их от уничтожения, производились подробные обмеры и фотофиксация, снимались фрагменты архитектурного и живописного декора, размонтировалась скульптура, все это перевозилось на территорию Донского монастыря. Среди них были образцы архитектурного декора церквей Успения на Покровке и Николы Большой Крест, изразцовое убранство церквей Николы на Столпах и Иоакима и Анны, а также Сухаревой башни, Красных ворот, Триумфальных ворот, горельефы Храма Христа Спасителя и т. д. В 1939–1940 годах музей проводил экспедиции в города Калязин и Юрьевец на Волге, затопленные при строительстве Угличской ГЭС, и также вывоз оттуда фрагменты фресок и архитектурного декора.

В первые послевоенные годы первоочередной задачей Музея было восстановление территории Донского монастыря и создание достойных условий для хранения экспонатов. Помимо реставрации Малого и Большого соборов и приведения в порядок других строений ансамбля, начались работы по созданию экспозиции на открытом воздухе, разработанной перед войной. В пряслах северной стены между Святыми воротами и угловой северо-восточной башней смонтировали архитектурные фрагменты памятников XVI–XVIII веков (илл. 2).



2. Реставрация и сборка портала разобранной церкви Успения на Покровке на северной стене Донского монастыря

Съемка Н. Н. Соболева. 1961. ГНИМА. НВФ-122/322

В центре восточной стены разместили три горельефные композиции и отдельные фигуры с храма Христа Спасителя, которые два десятилетия пролежали в монастырском саду несобранными⁴. Все эти экспонаты требовали реставрации, что привело к созданию мастерской, трудившейся над их восстановлением. Она называлась «Отдел научной реставрации архитектурных памятников и садово-парковой скульптуры». Уже в 1946 году здесь работало несколько опытных мастеров, переведенных в музей из производственных мастерских Академии архитектуры (например, Ф. В. Кавешников, А. И. Смуров, Н. Ф. Анфилов, А. С. Шавров)⁵. Их руками, их в прямом смысле слова тяжелым трудом в Донском и была создана экспозиция архитектурных фрагментов и скульптуры на открытом воздухе, которая и сегодня располагается на северной и восточной крепостных стенах. Отдел реставрации скульптуры работал вплоть до 1991 года.

Возрождение выставочной и научной деятельности Музея архитектуры в послевоенные годы, конечно, стимулировало давнее решение об организации мастерских по реставрации графики и негативов⁶. Вплотную к обсуждению этого вопроса приступили на заседании Ученого совета в январе 1948 года после выступления директора музея В. Н. Иванова, который говорил: «Серьезнейшим вопросом, не разрешенным музеем до настоящего времени, является организация реставрационных мастерских или небольших лабораторий по восстановлению и реставрации уникальных негативов и чертежно-графического материала. Полное отсутствие кадров, научной методики этого дела крайне затрудняет его организацию. Музей должен упорно и систематически работать в этом направлении, создать производственную базу и воспитывать собственных специалистов»⁷. Тогда этот злободневный вопрос горячо обсуждался и один из членов Ученого совета, профессор Д. П. Сухов — известный реставратор и архитектор, член-корреспондент Академии архитектуры — риторически спрашивал: «Как же может существовать музей, если у него нет своей реставрационной лаборатории?»⁸

Первым и в течение нескольких лет единственным реставратором графики была Татьяна Васильевна Трошичева. В отчете музея за 1950 год говорилось: «Надо отметить работу т. Трошичевой, реставрировавшей

⁴ ГНИМА. Архив. Ф. 1. Оп. 1. Д. 6. Л. 74.

⁵ Там же. Д. 4. Л. 12-12 об., 19-19 об., 21 об., 24.

⁶ Там же. Д. 5. Л. 6-7, 44; Д. 6. Л. 6, 9.

⁷ Там же. Д. 5. Л. 44.

⁸ ГНИМА. Архив. Ф. 1. Оп. 1. Д. 5. Л. 11.

материалы фондов и материалы массового отдела»⁹. Из других документов музейного архива известно, что в обязанности реставратора графики входило также оформление музейных передвижных выставок, которые организовывал как раз «массовый отдел»¹⁰.

Скромная реставрационная мастерская графики располагалась тогда в бывшем здании монастырской канцелярии (или казначейских кельях), примыкающих к западной колокольне (илл. 3). Это самая древняя гражданская постройка Донского монастыря, интересный образец монастырского жилого здания конца XVII — начала XVIII веков. Изначально одноэтажные каменные кельи здесь были построены в 1686 году, когда возводили западную стену монастырской ограды. В 1718 году они были надстроены вторым этажом. В XVIII–XIX веках здесь находились кельи наместника и казначея, письмоводительская, приемная. После революции в 1924 году здание было отреставрировано под надзором Главнауки и общества «Старая Москва» и в нем открылся Музей русского быта XVII века. Проект реставрации выполнил архитектор Д. П. Сухов, который обследовал кельи еще до революции. Этот музей просуществовал недолго — уже в 1930-е годы здание отдали под жилье. На втором этаже бывшей монастырской канцелярии в течение многих лет проживала и Т. В. Трошичева, а маленькая реставрационная мастерская графики располагалась на первом этаже, в сводчатом помещении (илл. 4).



3. Монастырская канцелярия Донского монастыря

В 1950–1970-х гг. здесь на первом этаже располагались мастерская реставрации графики.

Фото А. А. Александрова. 1967–1968. ГНИМА. V-38128

⁹ Там же. Д. 6. Л. 60.

¹⁰ Там же. Д. 6. Л. 75.



4. Реставраторы Т. В. Трошичева и В. А. Соколова в мастерской в монастырской канцелярии Донского монастыря
Съемка 1970-х годов. ГНИМА. VIII-45819

Конечно, одному человеку было не под силу справиться с консервацией и реставрацией уникальной коллекции материалов по истории архитектуры. Вскоре в реставрационной мастерской графики работали уже трое человек — заведующий отделом и два мастера-реставратора. Позже штат мастерской вырос до пяти сотрудников и включал заведующего, одного художника-реставратора и трех мастеров-реставраторов (в то время такое разделение соответствовало нынешним квалификационным категориям мастерства реставраторов)¹¹.

В конце 1970-х годов мастерскую реставрации графики перевели в здание бывшей квасоварни, которая входила в состав комплекса хозяйственного двора в юго-западной части монастырской территории (илл. 5).

5. Квасоварня Донского монастыря

В 1980–1990-х гг. здесь на первом этаже располагалась мастерская реставрации мебели, на втором этаже — мастерская реставрации графики
Съемка 1970-х годов.
ГНИМА. V-46453



¹¹ ГНИМА. Архив. Ф. 1. Оп. 1. Д. 9. Л. 2, 37, 86.

Она была построена в начале XX века на месте здания XVIII века такого же назначения. Согласно страховой оценке 1910 года, на первом этаже здания располагались кухня, квасоварня и кладовая, на втором помещении предназначались для поминальных обедов, которые заказывали родственники похороненных на кладбище Донского монастыря. После закрытия монастыря квасоварню использовали под жилье, и лишь спустя не один десяток лет Музею удалось выселить отсюда жильцов, отремонтировать здание и приспособить его под нужды реставраторов.

Мастерская реставрации графики располагалась в пяти просторных комнатах второго этажа, для ее обустройства были закуплены большие столы, прессы, ванны. В первой комнате, в которую поступали графические листы перед реставрацией, их обрабатывали бактерицидными лампами. Вторая комната служила для профилактических работ. В третьей размещались ванны. В четвертой комнате готовились химические реактивы и варился клей. Пятая — «чистая» комната, в которой проводились последние этапы реставрации. Под руководством Т. В. Трошичевой здесь работали В. А. Соколова, О. М. Царева, Н. Никитина, Н. Костерева, Л. Толстова, Е. Капцова, О. Бибикина, Н. Иванова.

В бывшей монастырской квасоварне на первом этаже располагалась и реставрационная мастерская мебели.

Здание квасоварни имело три подвала, в которых в монастырские времена хранили годовой запас квашеной капусты и солений, овощи и квас. Теперь здесь хранились материалы для реставрации мебели и музейное оборудование.

По архивным документам, по стенограммам заседаний дирекции, совещаний хранителей и научных сотрудников видно, как с каждым годом в Донском монастыре увеличивалось число достойных показа в экспозиции и на выставках предметов мебели.

Из ежегодных отчетов Музея архитектуры также известно, как активно работала в Донском монастыре мастерская по реставрации макетов. Сотрудники этого отдела в штат Музея архитектуры не входили, а работали по договору. Особенно быстрыми темпами реставрация макетов велась в 1960-х годах (например, за один только 1962 год мастера В. П. Красиков и Р. Ф. Кожевников отреставрировали более десяти макетов, а годом ранее, помимо более мелких экспонатов, — внушительный макет Сухаревой башни¹²).

¹² ГНИМА. Архив. Ф. 1. Оп. 1. Д. 15. Л. 67; Д. 16. Л. 100, 150.

Эта мастерская находилась на первом этаже башни № 3, расположенной в северной стене неподалеку от надвратной Тихвинской церкви. Снаружи башня выглядела вполне благополучно, однако внутри она выходила в самую неухоженную часть монастыря, которая превратилась в «зону отчуждения» еще в ранние советские годы. В 1920-х годах в монастыре открылась кожевенно-галантерейная фабрика, которая занимала огромную площадь — почти всю северо-западную часть территории, где помещались производство, конторы, склады, в том числе подземный, и общежитие. В 1956 году фабрику вывели из монастыря, но и в более позднее время на этой территории размещались различные хозяйственные службы Академии архитектуры, хоздвор реставрационных мастерских, стояло множество убогих временок и корпусов (один из них даже в официальных документах именовался «фибrolитовым»). Так что по дороге в свою мастерскую реставраторы были вынуждены ежедневно созерцать разруху, недостойную выдающихся памятников архитектуры.

Позже мастерская по реставрации макетов переехала ближе к Большому собору, в церковь Иоанна Лествичника — храм-усыпальницу семьи Терещенко, которая была сооружена в 1898 году в формах, характерных для русского зодчества XVII века.

Иногда перед выставками или обновлением экспозиции русской архитектуры XI — начала XX веков, которая размещалась в галереях Большого собора, несложную реставрацию макетов производили непосредственно в дальней части галереи, отгородив ширмами рабочее место для мастеров.

Еще один «адрес» макетной мастерской в Донском монастыре — западная колокольня с храмом Захария и Елизаветы. В ее возведении принимали участие лучшие зодчие: в 1735 году строились ворота по проекту А. И. Трезини под наблюдением Г. И. Шеделя, а в 1750–1753 годах возведение колокольни над воротами продолжили по проекту Д. В. Ухтомского, фактическим же строителем колокольни был его ученик, А. П. Евлашев. В 1960-х годах на втором этаже западных ворот работала мастерская по изготовлению и реставрации макетов Троице-Сергиевой лавры, вход в нее осуществлялся через корпус бывшей монастырской канцелярии. Здесь работали Юрий Николаевич Вериги и Юлия Федоровна Сивакова — жена директора музея В. И. Балдина. Макеты выполнялись по проектам В. И. Балдина, который в течение многих лет был главным архитектором ансамбля архитектурных памятников Троице-Сергиевой лавры. Здесь к юбилейной выставке Д. В. Ухтомского реставрировался принадлежащий

Музею макет знаменитой лаврской колокольни, выполненный в 1934 году, при этом реконструировался ее первоначальный замысел.

Была в Донском монастыре и еще одна реставрационная мастерская, также не входящая в штат Музея архитектуры. Речь идет о специалистах Мосреставрации, которые в 1980-х годах проводили реставрацию объектов монастыря и памятников некрополя. Это были реставраторы-белокаменщики, занимавшиеся восстановлением руинированных или утраченных белокаменных и лепных архитектурных деталей. Они работали в больничном корпусе, примыкавшем к церкви Михаила Архангела (усыпальнице князей Голицыных). Здание больничных келий 1714 года первоначально было одноэтажным, в 1793 году его увеличили пристройкой с западной стороны, в 1880-м — еще раз увеличили и надстроили вторым этажом. В советские годы бывшие больничные кельи приспособили под коммунальное жилье, что негативно сказалось на состоянии здания. Даже в 1980-х годах, после ремонта, его интерьеры пребывали в плачевном состоянии. Впрочем, для столь тяжелой работы, как реставрация белокаменных деталей, чистота и благоустроенность не имели особого значения, главное, что хрупкие отреставрированные детали не приходилось далеко возить — они сразу водружались на свои места.

В начале 1990-х годов реставрационные мастерские графики, мебели, макетов перевели на Воздвиженку в главное здание Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А. В. Щусева.

Документальные источники

1. ГНИМА. Архив. Ф. 1. Оп. 1. Д. 4. Л. 12-12 об., 19-19 об., 21 об., 24.
2. ГНИМА. Архив. Ф. 1. Оп. 1. Д. 5. Л. 6-7, 11, 44.
3. ГНИМА. Архив. Ф. 1. Оп. 1. Д. 6. Л. 6, 9, 60, 74, 75.
4. ГНИМА. Архив. Ф. 1. Оп. 1. Д. 9. Л. 2, 37, 86.
5. ГНИМА. Архив. Ф. 1. Оп. 1. Д. 15. Л. 67.
6. ГНИМА. Архив. Ф. 1. Оп. 1. Д. 16. Л. 100, 150.
7. ГНИМА. Архив. Ф. 1. Оп. 4. Д. 1. Л. 1 об., 3, 15, 24.
8. ГНИМА. Архив. Ф. 1. Оп. 4. Д. 2. Л. 8, 13, 18, 20.

К вопросу о реставрации Шумаевского креста

В фондах Музея архитектуры хранится единственный в своем роде образец синтеза различных видов искусства, широко известный под названием «Шумаевский Крест».

Не имеющей аналогов в истории искусства иконографической программе, своеобразию материалов и техники исполнения, а также проблемам датировки и авторства этого произведения с первых десятилетий XX века по настоящее время посвящен ряд серьезных трудов. Среди наиболее ранних исследований следует отметить работы Н. Н. Соболева¹. Заслугой ученого, положившего начало изучению иконографии и художественно-стилевых особенностей этого памятника, явилась также проведенная в начале 1910-х годов фотофиксация общего вида Креста и его фрагментов. Эти фотоматериалы стали не только первым, но и практически единственным свидетельством и опорой для исследователей последующего времени в их опытах осмысления места и роли этого произведения в истории искусств. В течение последних 30 лет проблематика, связанная с изучением художественно-стилевого и иконографического феномена Креста, а также его атрибуцией, нашла отражение в ряде работ Г. А. Романова² и С. Л. Яворской³.

В данном сообщении хотелось бы остановиться на теме, пока не затронутой в исследовательских трудах, посвященных Шумаевскому Кресту, — истории изменения его сохранности и связанных с этим проблемах восстановления и консервации этого уникального памятника.

¹ Соболев Н. Н. Резные изображения в Московских церквях // Старая Москва. Вып. М., 1914. С. 87-117. Позднее часть этого исследования была опубликована в его книге: Русская народная резьба по дереву. М., 1934 (переиздание 2000). С. 396-400.

² Крест резной. Московский Сретенский монастырь. М., 1992.

³ Шумаевский крест и кальвария царя Алексея Михайловича. — в кн.: Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси (под ред. Лидова А. М.). М., 2006. С. 706-739. Шумаевский крест и проблема авторства. Плавильщик Шумаев. — в кн.: Древнерусская скульптура. Научный сборник. Запад-Россия-Восток. Диалог культур. М.: МГМ «Дом Бурганова», 2008. Вып. 5. С. 83-104.

Аннотация: В статье приводится краткий обзор исторических этапов создания художественно-смысловой программы Шумаевского Креста и изменения его сохранности. Анализ некоторых особенностей материалов и технического исполнения ансамбля, а также своеобразия его иконографии выявляет круг проблем, возникающих при решении задач комплексной реставрации памятника.

Ключевые слова: Шумаевский Крест, реставрация, иконография, резьба по дереву, литье, полихромная роспись, деревянная скульптура, скульптура из металла.

Актуальность темы во многом обусловлена возросшим с конца 1990-х годов интересом к памятнику как части выставочного пространства. В конце 1999 — начале 2000 годов центральная часть ансамбля, включающая крест с фигурой Спасителя, фигуры предстоящих Богоматери и св. Иоанна Богослова, а также фоновые панели с изображением града Иерусалима, была экспонирована на выставке во Всесоюзном музее декоративно-прикладного искусства в Москве. В 2004 году верхние части двух боковых створ, фланкирующих центральную фигурную группу Креста, демонстрировались на выставке «Вавилонская башня. Земля-Небо», организованной в ГМИИ им. А. С. Пушкина.

В настоящее время в Музее архитектуры планируется создание постоянной экспозиции ансамбля Шумаевского Креста. Осуществление столь крупного выставочного проекта могло бы без преувеличения стать одним из наиболее ярких и значительных явлений в культурной жизни страны, поскольку позволило бы широкому зрителю увидеть этот уникальный памятник в качестве предмета выставочного пространства — совокупности его сохранившихся фрагментов впервые за всю историю его существования.

Решение задач экспонирования всего комплекса Шумаевского Креста осложняется не только его монументальными размерами⁴. За время своего существования в конце XVII–XX веков этот ансамбль прошел многотрудный путь разновременных воссозданий и видоизменений.

Создание различных фрагментов Креста локализовано историками искусства на протяженном отрезке времени. Наиболее ранним фрагментом является Фигура распятого Спасителя, создание которой датируется исследователями второй половиной 1660-х годов⁵. Центральная часть ансамбля была в основном создана к середине XVIII столетия. В 1755 году, после смерти Г. С. Шумаева, фрагменты незавершенного Креста под руководством архитектора Д. В. Ухтомского и при участии молодого В. И. Баженова были перенесены из дома Шумаева в Мещанской слободе в собор Сретения Владимирской иконы Божией Матери Сретенского монастыря. В течение последующих семи лет бригадой мастеров производились работы по реставрации поврежденных деталей Креста и дополнению недостающих фрагментов. Во время войны 1812 года, когда в храмах монастыря французами были устроены лазареты для раненных,

⁴ Размеры киота: высота — 776 см, ширина — 420 см, глубина — 110 см.

⁵ Яворская С. Л. «Шумаевский Крест» и проблема авторства. — Древнерусская скульптура. Запад-Россия-Восток. Диалог культур. Научный сборник. Вып. 5. М., 2008. С. 84.

Шумаевский Крест был сильно поврежден. Восстановительные работы были завершены лишь к 1843 году, о чем свидетельствует вырезанная на лицевой стороне цоколя киота дата. Как предполагают и исследователи, к этому времени относится, в частности, появление росписи скульптур предстоящих Распятию Богоматери и св. Иоанна Богослова, а также восполнение утраченных страз зеркальных вставок. Следующий цикл работ по очистке и реставрации Креста был предпринят в начале 1910-х годов. В 1928 году в связи с закрытием и разрушением монастыря Шумаевский Крест был помещен в экспозицию Антирелигиозного музея, располагавшуюся до 1930 года в Страстном монастыре, а затем — в Большом соборе Донского монастыря. С образованием в 1934 году на территории Донского монастыря музея, подведомственного Всесоюзной Академии архитектуры, Крест вошел в состав музейной коллекции церковной резьбы. Однако, находясь в составе музейного собрания, Крест был фактически не только устранен из экспозиционно-выставочного пространства, но и оказался недоступен для восстановительных работ: с 1967 года он вместе с киотом был зашит фанерными листами и холстом. Лишь в 1996 году в связи с передачей Донского монастыря в собственность Русской Православной церкви встал вопрос о демонтаже ансамбля Креста. В это время некоторые фрагменты центральной части Креста, а также четыре иконы на торцевых сторонах киота были переданы для проведения реставрационных работ в Московское научно-реставрационное художественное управление. О начатых работах по укреплению красочного слоя свидетельствуют частично сохранившиеся профзаклейки на скульптурах из композиции «Распятие с предстоящими» и на трех иконах киота. К сожалению, из-за отсутствия финансирования и других обстоятельств реставрация не была доведена до конца и в конце 1990-х годов все выданные на реставрацию детали были возвращены в Музей.

В 2013 году силами музейных реставраторов на всех сохранившиеся частях Шумаевского Креста были устранены поверхностные загрязнения, произведена их маркировка и фотофиксация. В это же время была составлена коллекционная опись имеющихся в наличии фрагментов, а также сделана попытка реконструкции их первоначального местонахождения в ансамбле Креста (илл. 2).

Эта работа позволила выявить круг наиболее сложных и проблемных задач, требующих решения в связи с возможным комплексным экспонированием ансамбля Шумаевского Креста.



1. Общий вид Шумаевского Креста

Съемка 2013 года

В данном контексте обращают на себя внимание следующие моменты.

С одной стороны, подавляющее большинство деталей Креста — от крупных скульптурных частей до мелкой пластики и малоформатных декоративных деталей — съемные. Основными крепежными элементами являются выполненные из дерева или металла шкранты, которые вставляются в пазы основы. Некоторые металлические детали имеют с тыльной стороны кольца из того же материала, которые одеваются на вмонтированные в основу деревянные оси. В этой мобильности крепежной системы — одна из причин уязвимости сохранности общей композиции, потенциально облегчающей возможность утраты деталей, их взаимозаменяемости или перемещения в другие места, где они изначально не находились. Характерным примером подобной спонтанной свободы в размещении канонических деталей композиции Креста могут послужить медальоны с образами «Солнца» и «Луны». Расположение «Солнца» у кисти правой руки Спасителя, а «Луны» — с противоположной стороны в данном контексте символизирует вечность и бесконечность Бога, а также указывает на отношение Христа — «Солнца Правды» — и Его Церкви. Однако уже на фотографиях 1910-х годов можно увидеть, что изображения «Солнца» и «Луны» являются частью композиции панели «Горний Иерусалим». В данном случае, правда, подобная топографическая ошибка может быть объяснена позднейшими некорректными ремонтными вмешательствами⁶. О том, что «Солнце» и «Луна» первоначально помещались на своих канонических местах, свидетельствуют сохранившиеся на них подлинные толстые металлические крепления. Кроме того, для крепления светил в массив панно «Горний Иерусалим» приспособлены новодельные проволочные петли и вбитые в массив панно гвозди, размещенные с нарушением первоначального декоративного замысла оформления панно⁷.

С другой стороны, в иконографической программе ансамбля Креста полноправно сосуществуют канонические для православного церковного искусства детали и образы, более органичные для западно-

⁶ Подобное размещение светил противоречит тексту главы 21 «Откровения св. Иоанна Богослова», посвященному описанию Небесного Града: «И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо слава Божия осветила его, и светильник его Агнец» (стих 23).

⁷ При таком размещении медальоны «Солнце» и «Луна» закрывают часть декорирующей поверхность панели накладных резных деталей в виде звезд.

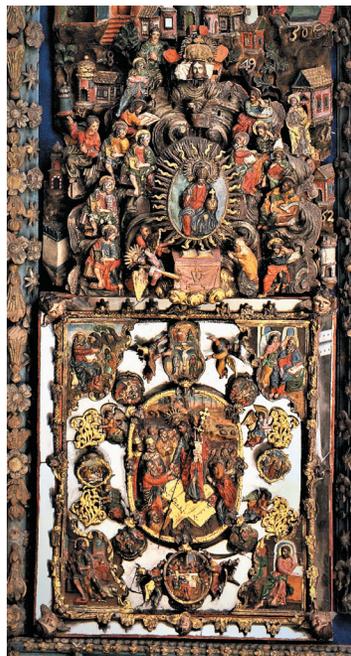
христианской культовой традиции. При этом некоторые характерные для православия образы либо облакаются в неординарную для православного канона художественную форму, либо помещаются в нетипичных для подобных изображений местах. Выходы за грани православной традиции в ансамбле Шумаевского Креста довольно многочисленны и не всегда объяснимы позднейшими некачественными восполнениями утраченных первоначальных деталей.

Близость к западноевропейской традиции особенно очевидна в теме «Страстей Господних», разнообразно и многократно представленной



2. Реконструкция первоначального вида Креста

Съемка 2013 года



3. Деталь оформления центральной части Креста

Картуш с изображением Ноева ковчега. Съемка 2013 года

в ансамбле Креста. Показательно в этом отношении акцентирование Тернового венца в качестве самостоятельной иконографической детали, облеченной в самобытную художественную форму.

Своеобразие иконографической трактовки темы «Страстей» ярко демонстрирует серия снабженных пояснительными текстами резных сюжетных картушей, образующая раму центральной фигурной композиции Креста. Изображение держащего Крест Агнца, источающего из груди кровь в чашу, с надписью «Изыде кровь и вода», или изображение пели-

кана, как символа жертвы Спасителя с цитатой из Евангелия «Иисус же возопи громким голосом и предаде дух» — вполне узнаваемы в европейской художественной традиции. В то же время изображение Ноева ковчега и голубя с зеленой ветвью сложно соотносить с сопровождающим эту резную композицию фрагментом евангельского текста: «Отче в руце Твои предаю дух мой» (илл. 3). Из-за столь отвлеченной художественной интерпретации канонических тем определение первоначального места расположения некоторых деталей в общей композиции Креста оказывается не только затруднительным, но и — при отсутствии документальных свидетельств — невозможным.

С точки зрения методики восстановительно-реставрационных работ, проводившихся в период 1755-1762 годов, особый интерес представляют детали нижней части боковых створ, которые, согласно документам, дорабатывались в это время (илл. 4). Как показывает сравнительный анализ, угловые литые фигуры Евангелистов из панели с изображением «Сошествия во Ад» на левой створе неоднократно повторяются в виде дублей в расположенной выше на той же створке композиции «Спас-Вседержитель с предстоящими апостолами и избранными святыми». Причем образ Христа-Вседержителя в свою очередь тиражируется в виде самостоятельной малоформатной иконы, размещенной на верхней перекладине Креста. Отливки с образами Адама и Евы из «Сошествия во Ад» дублируются как в виде нижних деталей композиции «Спас-Вседержитель с апостолами и святыми», так и в виде небольших накладных иконок, введенных в оформление центральной перекладины Креста. Фигуры летящих ангелов с кадильницами из панели с изображением Распятия в нижнем завершении правой створы дублируются в ряде посвященных Страстной тематике композиций-«сияний», а также на нимбах фигур предстоящих Распятию Богородицы и св. Иоанна. В изображении святых и ангелов дублирующие детали имеют разнообразную раскраску, а в образах ангелов дополняются по мере необходимости разными символическими атрибутами. Небольшие литые барельефные клейма-медальоны в форме квадрифолиев с символическими образами и сюжетами Страстной тематике в виде накладных деталей появляются на рукоятях рипид предстоящих Распятию Архангелов, на зеркальных панно в нижней части боковых створ, в крупных медальонах-«сияниях», размещенных вокруг Распятия между фигурами Евангелистов. По технике исполнения в ряду этих изображений выделяются только медальоны на зеркальных панно, где они имеют полихромную роспись.



4. Нижняя часть левой створы

Зеркальная панель с иконой «Сошествие во Ад» и композиция «Спас Вседержитель с предстоящими святыми».
Съемка 2013 года

Возможно, к этому же периоду реставрации Креста относится создание нескольких малоформатных литых икон, размещенных над верхней перекладиной Креста: два дублирующих друг друга поясных изображения святой со свитком, икона «Голгофа с символами Страстей». Идентичны иконе «Голгофа» по размерам и декоративному оформлению и две другие композиции — «Спас-Вседержитель» и «Коронование Богородицы». В иконе «Коронование Богородицы» образы Христа и Бога-Саваофа представляют собой воспроизведение аналогичных деталей на фрагментах стен Иерусалима над левой и правой руками Креста.

Другая проблема, затрудняющая решение задачи восстановления художественно-иконографической целостности Шумаевского Креста, — состояние сохранности основания, где отсутствует значительная часть скульптурного оформления, утраченная в послереволюционные десятилетия (илл. 5). В других компариментах Креста о многих утраченных деталях — не только орнаментальных, но и скульптурных — можно получить достаточно верное представление по имеющимся в композиции ансамбля аналогам или по ранним фотоматериалам. Художественно-смысловая композиция основания отличается особой насыщенно-

стью. На сравнительно небольшом пространстве первоначально были представлены: изображение храма Гроба Господня в виде условных архитектурных сооружений, элементы пейзажа с деревьями и зданиями, венчающие постройки многочисленные стеклянные шпили разных форм, скульптурные композиции отдельных Евангельских событий и Двенадцатых праздников («Преображение», «Вход Господень во Иерусалим», «Воскресение»), образы избранных русских святых, скульптурные группы, иллюстрирующие адские мучения. Композицию дополняло множество картушей с пояснительными надписями, относящимися как к скульптурному оформлению основания, так и боковых створ.

Поскольку каждая деталь основания нигде в других местах Креста не дублируется, условному воссозданию могут подлежать только те немногочисленные фрагменты, которые достаточно хорошо видны на фотоматериалах 1910-х годов.

Значительный экспозиционный интерес представляет киот Шумаев-



5. Вид центральной части основания Шумаевского Креста с сохранившимися деталями.
ГНИМА. V-2915

Введение в выставочное пространство всей композиции киота в собранном виде может оказаться сложно осуществимой задачей не только из-за монументальных размеров, но и неудовлетворительной сохранности многих деталей. Тем не менее экспонирование ряда эстетически значимых фрагментов явилось бы ярким свидетельством удивительной художественно-смысловой целостности грандиозного ансамбля Шумаевского Креста — при всем стилевом и временном многообразии его деталей. Среди таких фрагментов выделяется великолепная скульптурная композиция венчающего фронтона с образами Бога-Саваофа, голубя св. Духа и головками ангелов в облаках. Следы накладных элементов на

Литература

деревянной основе указывают на то, что в центральной части фронтона первоначально имелось резное изображение сияния, которое, по всей вероятности, было утрачено еще в XIX веке⁸. Самобытно также решение других фрагментов венчающей части киота — антаблемента и декоративных завершений карниза.

Замечательны как по своеобразие иконографии, так и качеству исполнения четыре больших иконы на левой и правой торцевых стенках киота⁹.

В контексте вышесказанного наиболее оптимальной представляется консервация Шумаевского Креста в виде того неоднородного и противоречивого по иконографии, художественно-стилевым особенностям и уровню качества исполнения отдельных фрагментов ансамбля, каким он сохранился до наших дней. Предстоит кропотливая работа с каждым, даже относительно удовлетворительно сохранившимся фрагментом, начиная с наиболее крупных скульптурных деталей. Довольно трудоемким, по мнению реставраторов, может оказаться уже процесс устранения многолетних загрязнений. Кроме того, практически на каждом накладном элементе имеются повреждения красочного слоя и позолоты — царапины, осыпи, кракелюры, деформация защитного покрытия, повреждения или утраты крепежных элементов. Примерно половина съемных деталей Креста выполнена из олова или сплава олова со свинцом — металлов, особенно подверженных негативному воздействию внешней среды. Некоторые скульптурные детали, выполненные из этих материалов, нуждались в реставрации или даже замене уже в середине XVIII века.

В заключение хотелось бы выразить надежду, что несмотря на сложность и многообразие предстоящих консервационных работ и все перипетии непростой исторической судьбы, этот шедевр дождет своего возрождения, заняв подобающее ему достойное место в современной научной и культурной жизни как в России, так и за ее пределами.

⁸ Накладная деталь в виде сияния отсутствует на фотографиях 1910-х гг.

⁹ Эти сравнительно хорошо сохранившиеся иконы, выполненные темперой на деревянной основе в 1755-1762 гг. в примерно одинаковом формате (высота чуть больше 150 см, ширина — около 80 см), представляют собой единый иконографический цикл, близко соотносящийся с тематикой центральной части Шумаевского Креста. В среднике каждой иконы представлены избранные праздники или Евангельские сюжеты, по периметру доски — по 20 клейм с иллюстрациями притч и сюжетов из Евангелия, причем каждое клеймо снабжено дидактической пояснительной надписью.

1. Соболев Н. Н. Резные изображения в Московских церквях. Старая Москва. Вып. 2 М., 1914. С. 87–117.
2. Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. М., 2000 С. 396–400.
3. Романов Г. А. Крест резной. Московский Сретенский монастырь. М.: Инфо-Арт, 1992.
4. Яворская С. Л. Шумаевский крест и кальвария царя Алексея Михайловича // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / под ред. Лидова А. М. М., 2006 С. 706–739.
5. Яворская С. Л. Шумаевский крест и проблема авторства. Плавильщик Шумаев // Древнерусская скульптура. Научный сборник. Запад-Россия-Восток. Диалог культур. Вып. 5 М.: МГМ «Дом Бурганова», 2008 С. 83–104.

История проектной Модели Большого Кремлевского дворца. Музейная жизнь. Реставрации

Аннотация: Модель Большого Кремлевского дворца (БКД) 1770-х годов является свидетельством грандиозного неосуществленного замысла перестройки Московского Кремля. История ее представления императрице Екатерине II — заказчице проекта, описания очевидцев сообщают подробности ее бытования в период работы архитектора над проектом. История модельного дома, передвижение модели по территории Московского Кремля, желание Императорского Эрмитажа включить модель БКД в коллекцию авторских моделей, перенесение ее в Румянцевский музей показывают особое значение, которое ей придавалось на протяжении XVIII — начала XX веков. Многочисленные перемещения объясняют состояние сохранности модели БКД, которое при поступлении ее в Музей архитектуры Академии Архитектуры СССР перед сборкой предполагало серьезные реставрационные работы, проводившиеся в течение десятилетий несколько раз.

Ключевые слова: Модель Большого Кремлевского дворца, В. И. Баженов, М. Ф. Казаков, реставрация, модельный дом, Румянцевский музей, И. П. Машков, Московский музей прикладных знаний, Н. Н. Померанцев, Музей архитектуры Всесоюзной Академии Архитектуры при ЦИК СССР, Н. А. Пустоханов, В. Н. Иванов.

Биографии музейных предметов порой бывают довольно сложными и даже драматичными. Это в полной мере можно отнести к авторской модели Большого Кремлевского дворца, проектировавшегося В. И. Баженовым в 1767–1775 годах. Со времени ее создания прошло 249 лет. Ей пришлось пережить немало трудных лет забвения, утрат, нескольких переездов в другие музеи, разного уровня реставраций.

2 апреля 1772 года Баженов сообщил об окончании работы над моделью и Екатерина предложила привезти ее зимой 1773 года в Петербург.

Модель была доставлена из Москвы в декабре-январе 1773–1774 года, тремя партиями, на 120 санях в Петербург и выставлена в зале императорского Зимнего дворца на Неве. По свидетельству Я. Штелина, «изготовивший ее немецкий краснодеревщик установил ее. По лестнице из шести ступеней поднимались вверх и могли расхаживать внутри»¹.

В конце 1774 года модель отвезли обратно в Москву, значительно повредив по дороге. После починки и поправок ее вновь собрали в модельном доме.

В истории жизни модели после ее возвращения в Москву до сих пор существует много неизвестного. Не найдено пока точных сведений о том, когда разобрали Модельный дом. Ясно, что его расположение не могло мешать начавшемуся строительству здания Сената. В каком из помещений Кремля и в каком виде хранилась она после этого? Но самое загадочное и никем не отмеченное (или еще не найденное) относится к 1812 году. Какое чудо помогло ей пережить страшный пожар и разорение Кремля во время нашествия Наполеона? В перечне эвакуированных предметов Оружейной палаты модель не числится.

Судьба Модели могла перемениться в 1800 году. Известно, что возникла идея ее передачи Петербургской Академии художеств. Вероятно,

¹ Записки Якоба Штелина. Об изящных искусствах в России. В 2-х томах. Т. I. М.: Искусство, 1990. С. 221-222.

в связи с тем, что император Павел I пожаловал Академии собрание архитектурных моделей из Эрмитажа, вспомнили и о кремлевской. Существует письменное распоряжение президента Академии художеств А. С. Строганова вице-президенту П. П. Чекалевскому от 30 июля 1800 года, где он просит подготовить «...письмо в Москву, чтобы находящаяся там модель Кремлевского дворца, прожектированная Баженовым, к нам же отдана, сия последняя сюда скоро привезена быть еще не может, однако нехудо заблаговременно и ей место назначить»². Но этому не дано было осуществиться, и до конца XIX века модель находилась в Кремле.

Первое сведение о судьбе модели в начале XIX века связано с историей создания здания Оружейной палаты. Известно, что в 1806 году указом императора Александра I кремлевские хранилища Мастерской и Оружейной палат были преобразованы в дворцовый музей.

В поисках помещений для хранения ценностей первоначально предполагалось использовать старые кремлевские постройки. В связи с этим архитектор И. В. Егоров создал проект капитальной перестройки корпуса Сытного двора, расположенного напротив Потешного дворца, «для помещения вещей, хранящихся под ведением мастерской и оружейной палаты»³. На плане одного из залов надпись: «комната для поставления модели Кремлевскому дворцу по прожектору архитектора Баженова»⁴. Этот проект не получил осуществления, так как по повелению Александра I решено было строить специальное здание, которое было возведено по проекту Егорова в 1806–1810 годах. Судя по описаниям, при создании экспозиции в 1814 году в одном из залов новой Оружейной палаты была выставлена модель. Это одно из первых свидетельств дани уважения творчеству Баженова тем поколением московских зодчих, которые у него учились. Именно с первой Оружейной палатой связаны впечатления о модели, сохранившиеся в литературе первой половины XIX века.

О ней писали в основном в путеводителях, посвященных достопримечательностям Москвы, и вполне естественно размеры модели и ее история привлекали внимание авторов.

В ее историографии первое известное упоминание, сделанное в 1817 году, принадлежит Н. М. Карамзину. «В Кремлевской экспедиции надобно видеть славную модель великолепного Баженовского дворца, заложен-

² Сборник материалов для истории Императорской Академии Художеств за 100 лет ее существования. Ч. I. 1758–1811. СПб., 1862–1866. С. 570.

³ РГИА СПб. Ф. 485. Оп.1. Д. 58.

⁴ Там же.

ного между Архангельским собором и Москвою-рекой в 1773 г., но вскоре оставленного по неудобности места. Видим только замысел прекрасный, и читаем надписи на камнях, на меди... Планы знаменитого Архитектора Баженова уподоблялись Республике Платоновой и Утопии Томаса Моруса: им можно удивляться единственно в мыслях, а не на деле»⁵.

В дальнейшем все, кто описывали собрание Оружейной палаты, не обходили вниманием модель.

В 1824 году С. Глинкой был издан переводной путеводитель по Москве⁶. «В Оружейной палате находится образец огромного дворца, который архитектор Баженов предлагал в царствование Екатерины второй соорудить, начиная от Спасских до Троицких ворот. В оном заключаются и храмы и здания, существующие на площади Кремлевской; сей образец так просторен, что можно входить и прохаживаться по оному свободно. Во всех малейших подробностях отделан с беспримерным рачением... Говорят, что сей превосходный образец модели в своем роде стоил шестьдесят тысяч рублей»⁷.

П. Свиньин в книге «Указатель главнейших достопамятностей, сохранившихся в Мастерской Оружейной палате» посвятил ей отдельную главу: «Модель Кремлевского дворца»⁸.

Н. Горчаков пишет: «В Московской Оружейной палате хранится модель великолепного дворца, который желала воздвигнуть Императрица Екатерина II в Кремле по проекту знаменитого архитектора Баженова, одного из первых в своё время художников даже в Италии и Франции. Эта модель по огромности и искусной работе, есть единственная в Европе»⁹.

Среди общих и во многом повторяющих друг друга описаний следует сказать о некоторых интересных подробностях о модели, отмеченных авторами этих публикаций. Так Свиньин пишет: «Стропины над Театром и Тронною удивляющие своею легкостью и прочностью, служили

⁵ Записка о московских достопамятностях. Собрание сочинений. 1835. Т. 9. С. 251-252.

⁶ Путеводитель в Москве, изданный Сергеем Глинкой сообразно французскому подлиннику Г. Леоонта де Лаво с некоторыми пересочиненными и дополненными статьями: Изъяснение топографическое и по порядку чисел нового плана Москвы, изданного в 1824 году, и полная алфавитная роспись соборов, церквей, монастырей, публичных зданий и проч., также главных улиц и переулков, находящихся в Москве. М.: Тип. Августа Семена, 1824.

⁷ Там же. С. 61.

⁸ Свиньин П. Указатель главнейших достопамятностей, сохранившихся в Мастерской Оружейной палате. СПб., 1826.

⁹ Москвитянин. М., 1842. Ч. V. № 9. С. 162-165.

неоднократно моделью для огромных зданий, воздвигнутых в обеих столицах наших...»¹⁰.

Следующий период жизни модели был связан уже с периодом существования Оружейной палаты в новом здании.

В Оружейной палате, возведенной по проекту К. Тона и открытой в 1852 году, на первом этаже был предусмотрен модельный зал. Однако он включал не только собрание архитектурных моделей, но и множество других экспонатов (мебель, мемориальные вещи, фарфор, портреты, акварели). Очевидно, что модели Баженова уже не уделили такого внимания, как ранее, во всяком случае, отдельного зала для нее не проектировали. По дошедшим описаниям, в этом зале она демонстрировалась лишь частично. В описи Оружейной палаты за 1884 год сказано: «Многие части модели, за недостатком помещения в палате, находятся в разобранном виде в кладовой»¹¹. Позднее она совсем была разобрана и помещена в запасники. Когда точно это произошло и по каким причинам, остается только догадываться, так как сведений об этом пока не найдено. На сохранившихся фотографиях модельного зала 1880-х годов (фотоальбом Г. В. Трунова «Внутренние виды Большого Кремлевского дворца») ¹² ее уже нет в экспозиции. К сожалению, нет и фотофиксаций модели этого времени, что, возможно, говорит об изменении архитектурных вкусов. С этого времени начались «хождения по мукам».

О модели вспомнили, когда создавались экспозиции Румянцевского музея. По Высочайшему повелению она была передана туда 8 ноября 1896 года. Осталось неизвестным, кто был инициатором этого, возможно, из благих намерений предполагали найти ей достойное место для показа. Но, к сожалению, на новом месте положение модели в лучшую сторону не изменилось. Сохранилось свидетельство о том, как провела она годы в стенах Румянцевского музея. «Злополучная Баженовская модель вся разобрана, вернее — разломана, и навеки погребена в сырых подвалах Румянцевского музея. Несколько лет тому назад Оружейная палата, желая, вероятно, сделать удовольствие своему конкуренту по достопримечательностям Москвы — вышеназванному музею, — расщедрилась и подарила ему эту модель. Румянцевский музей принял этот дар,

¹⁰ Свинын П. Модель Кремлевского дворца. Указатель главнейших достопамятностей, сохранившихся в Мастерской Оружейной палате. Спб., 1826.

¹¹ Опись Оружейной палаты 1884 г. Ч. 2. Кн. 3. Ф. 1. Оп. 3. Ед. хр. 4.

¹² Трунов Г. В. Внутренние виды Большого Кремлёвского дворца. Фотоальбом. 1880-е.

но в недоумении пред объемностью модели, поставил ее в одну из постоянно закрытых для публики зал, кое-как собрав ее, и затем много лет думал, как ему ее собрать и привести в надлежащий вид. <...> В результате бедный музей, испугавшись, при чрезвычайной скудости своих средств, такого большого расхода, додумался (мы надеемся скрепя сердце) до весьма остроумного решения; а именно свалить всё это поломанное старье в ящики и отправить в подвал. Сказано — сделано, и вот гордое создание славного русского архитектора нашло, наконец, свою бесславную могилу. Впрочем, не вся модель в подвале: порядочная куча всевозможных фрагментов, даже целых стен, колонн и колоннад и до сих пор лежит всё в той же самой зале так как по милому выражению администрации музея “эти куски не вошли в ящики”»¹³.

Так продолжалось до конца 1905 года. В Румянцевском музее так и не нашлось энтузиастов, способных заняться кропотливым делом изучения и сборки необычного экспоната.

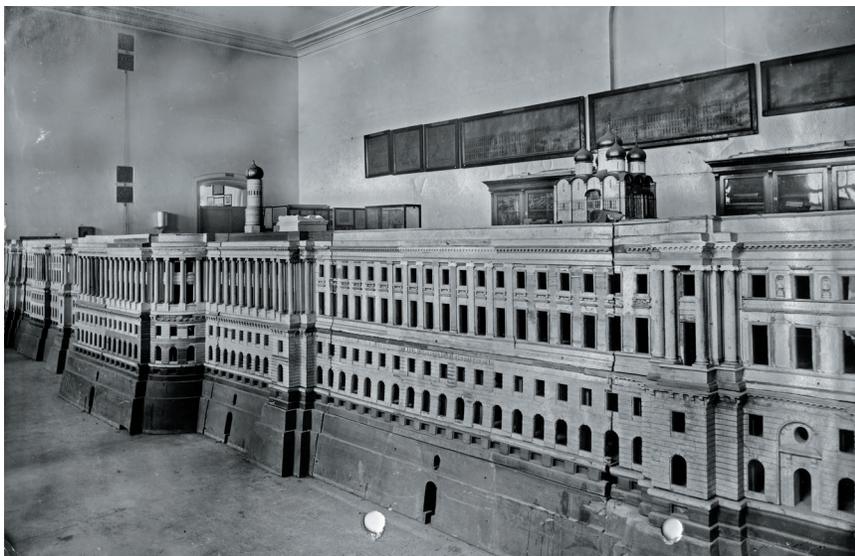
Добрый гением, вытащившим модель из небытия, стал известный московский архитектор И. П. Машков. К этому времени он возглавлял (с 1897 года) архитектурный отдел Московского музея прикладных знаний, ныне — Политехнического музея. Судя по программе этого отдела, представленной в 1889 году, это была первая серьезная попытка создания в Москве архитектурного музея. Целью было стремление показать в последовательном развитии архитектуру разных стилей. Для этого было создано три отделения: архитектурно-строительное, архитектурно-художественное и отделение прикладных к архитектуре отраслей искусств. Собираемая коллекция архитектурно-художественного отдела состояла из чертежей, рисунков, слепков, фотографий, книг и моделей. Известно, что заказывалось изготовление моделей и макетов русских построек и иногда подобные вещи покупались в путешествиях сотрудниками отдела за границей. В апреле 1905 года именно этот отдел более других пострадал от пожара: была безвозвратно утрачена большая часть библиотеки, графики и моделей. Подбирая новые материалы для возобновления экспозиции, Машков вспомнил о Баженовской модели. Известно, что уже в ноябре 1905 года он хлопотал о передаче ее из Румянцевского музея. После получения Высочайшего разрешения в феврале 1906 года ее перевезли в Политехнический. В отчете отдела за этот год отмечено: «На перевозку, разборку и постановку модели потрачено

¹³ Вениаминов Б. Вандалы // Мир искусств. № 13-14. Т. II. Спб., 1899. С. 76-77.

много времени и труда, так как модель в Румянцевском музее помещалась в подвальном помещении, а частью на чердаке в разобранном виде и без всяких пометок, кроме того планы, разрезы и фасад не соответствуют между собою, а также и с моделью; при сборке оказалось много поломанных частей и очень многих частей не хватает. В настоящее время модель собрана с возможной точностью из имеющихся налицо частей; между тем модель вполне заслуживает того, чтобы её восстановить совершенно в том виде, какой она имела при Императрице Екатерине II...»¹⁴. Это первое упоминание о сохранившихся графических материалах, сопутствующих проекту Большого Кремлевского дворца.

Именно Машков выявил их в собрании Оружейной палаты, надеясь с их помощью собрать модель. Судя по сохранившейся фотографии, рядом с ней эти чертежи и экспонировались.

Работа по воссозданию модели в общей сложности продолжалась около девяти лет. В отчете за 1915 год отмечено: «...закончен ремонт модели Кремлевского Московского дворца императрицы Екатерины II настолько, насколько это возможно выполнить из сохранившихся частей модели»¹⁵.



1. Модель в залах Политехнического музея
Съемка 1920-х годов. ГНИМА. V-22400

¹⁴ Музей прикладных знаний в Москве. Отчеты о деятельности музея и его отделов за 1906 г. М., 1907.

¹⁵ Музей прикладных знаний в Москве. Отчеты о деятельности музея и его отделов за 1906 г. М., 1907.

В изданном Политехническим музеем в 1916 году «Кратком указателе коллекции музея» опубликована ее первая известная фотография¹⁶ (илл. 1).

К сожалению, от этого периода ремонтно-восстановительных работ не осталось подробных документов. Неизвестно, насколько профессионально проводилось возобновление утраченных деталей, везде ли проводилась новая окраска. Позднее, при реставрации 1936 года, отмечалось не вполне удовлетворительное и местами довольно грубое внедрение в деревянные конструкции модели.

И всё же мы должны отдать дань уважения Машкову за то, что при его активном участии была возобновлена публичная жизнь редчайшего памятника классической эпохи.

Советский период существования модели начался с нового переезда. С конца 1920-х годов изменилась музейная политика государства. Многие музеи были закрыты, расформированию подвергся и архитектурно-художественный отдел Политехнического. Модель и чертежи Кремлевского проекта вернулись в Оружейную палату. Составленный 12 апреля 1929 года акт перечисляет: деревянную резную модель, восемь деревянных подставок под нее, семь подлинных чертежей и два ящика мелких частей модели, находящихся в разобранном виде¹⁷. Необходимо отметить, что инициировал возвращение Модели в Кремль и принял ее на хранение заведующий отделом «Памятники Кремля» известный ученый и музейщик Н. Н. Померанцев. По возвращении она была размещена в помещении бывшей Патриаршей ризницы в том виде, в котором экспонировалась в Политехническом музее.

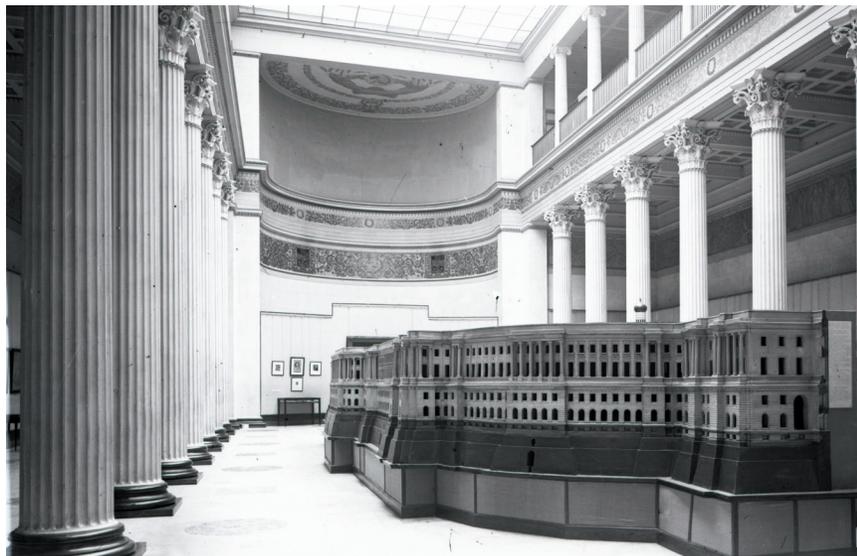
Судьба модели в очередной раз изменилась в 1936 году. Этому предшествовала долгая переписка руководителей вновь организованного в 1934 году Музея архитектуры с дирекцией Оружейной палаты. Новый музей формировал коллекции и уже в марте 1934 года настойчиво просил передать ему материалы, касающиеся истории архитектуры. Судя по документам, Оружейная палата сразу была согласна отдать модель, так как «вследствие отсутствия соответствующего по размерам помещения, эта модель не может демонстрироваться в Оружейной палате». Однако бюрократические согласования с Ученым Комитетом ЦИК Союза ССР продолжались до конца 1935 года. Приближающийся юбилей В. И. Баженова ускорил решение проблемы, потому что правительством было принято

¹⁶ Краткий указатель коллекции музея. М.: Скоропечатня А. А. Левенсона, 1916.

¹⁷ Отдел рукописных, печатных и графических фондов Музеев Московского Кремля. Акт от 12 апреля 1929.

решение торжественно отметить в 1937 году 200 лет со дня рождения зодчего с устройством большой выставки.

Жизнь модели в Музее архитектуры Всесоюзной Академии Архитектуры при ЦИК СССР (так официально в те годы назывался музей) началась 27 марта 1936 года, когда состоялась ее передача из Оружейной палаты Кремля¹⁸. В акте зафиксировано, что Модель «сильно повреждена, доставлена в разобранном и частью поломанном виде, нуждается в полной реставрации»¹⁹. Музей в те годы располагался в Донском монастыре. За один год была проведена сложнейшая, кропотливая работа по изучению и возможному восстановлению уникального памятника. Очевидно, что главной задачей тогда была подготовка модели к экспонированию. Учитывая политическую обстановку, в которой это происходило, становится понятно, какой груз ответственности возлагался на исполнителей. Столяры-краснодеревщики, резчики, модельщики, реставраторы живописцы работали под руководством архитектора-реставратора Н. А. Пустоханова и заместителя директора музея В. Н. Иванова.



2. Модель на выставке, посвященной 200-летию юбилею В. И. Баженову со дня рождения в Белом зале Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Съемка 1937 года. ГНИМА. V-3590

¹⁸ Музей архитектуры ВАА. Акт № 58 от 27.03.1936 г. Отдел учёта ГНИМА им. А. В. Щусева. Акты за 1936 г. С. 167.

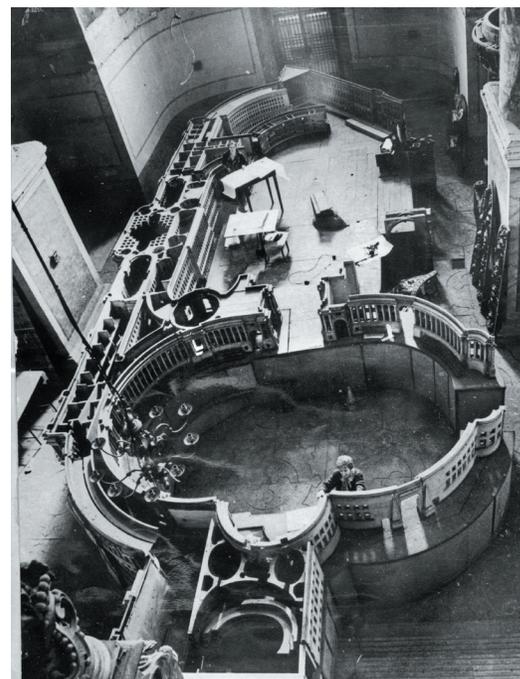
¹⁹ Там же.

Выставка, посвященная юбилею Баженова, состоялась в Белом зале Музея изобразительных искусств в марте-апреле 1937 года (илл. 2). Центральным экспонатом стала модель — это хорошо видно на фотографиях. И сам факт юбилея, и выставка, собравшая материалы по творчеству зодчего из восьми музеев, активизировали интерес к изучению его творческого наследия. Тогда же было издано несколько научных статей, посвященных истории модели.

После выставки много усилий для спокойной и планомерной реставрации модели приложил Владимир Николаевич Иванов, работавший заместителем директора, а потом и директором Музея архитектуры. Именно ему мы обязаны тем, что из груды разрозненных фрагментов он выявил и собрал второй вариант центральной части модели.

В собранном виде обе части модели были размещены в интерьере Большого собора Донского монастыря (это было самое большое пространство, которым Музей располагал).

Однако приключения Баженовского произведения на этом не закончились. После восстановления монастырской общины, выехавший из монастыря в 1991 году, Музей, не имея достаточных помещений, вынужден был вновь разобрать модель (илл. 3).



3. Модель во время разборки в интерьере Большого собора Донского монастыря

Съемка 1991 года.
ГНИМА. НВРНБ-4314

Необходимо упомянуть, что в разные годы возникали планы достойного размещения модели, но, как всегда, финансовые и другие проблемы этому препятствовали.

До 2010 года музей старался находить средства на реставрацию отдельных фрагментов модели. Проводилось детальное научное изучение ее частей с экспертизой возраста и пород древесины, физико-химическим исследованием красочного слоя. Все работы проводились по рекомендациям реставрационных советов и сопровождалось подробными отчетами.

В 2012 году в залах Музея была создана существующая ныне постоянная экспозиция, на которой представлена большая часть уникального произведения модельного искусства XVIII века (илл. 4).

Без преувеличения можно утверждать, что для изучения творческого почерка и метода работы Баженова именно модель Большого Кремлевского дворца является наиболее показательным произведением.

С годами значение и ценность этой уникальной модели, как подлинного памятника классической художественной культуры, только возрастает.



4. Модель в интерьере Музея архитектуры им. А. В. Щусева
Съемка 2012 года

Реставрация памятников некрополя Донского монастыря. Страницы истории

Некрополь Донского монастыря — уникальный объект культурного наследия, сочетающий высокие художественные качества и мемориальную значимость.

В данной статье мы попытаемся осветить только некоторые аспекты реставрации памятников некрополя с 1917 года до настоящего времени. В эти десятилетия с начала 1920-х годов на территории Донского монастыря находились различные музеи, а с 1934 года до начала 1990-х годов — Музей Академии архитектуры СССР (с 1964 года — Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева), который заложил основы научной комплексной реставрации некрополя и проводил реставрационные работы силами музейного отдела реставрации скульптуры, а также отдела реставрации скульптуры ГосНИИР.

В первые послереволюционные годы монастырское кладбище продолжало находиться под началом монастыря, о чем свидетельствуют документы, хранящиеся в ЦГА г. Москвы¹. Из архивных источников известно, что учет и надзор за кладбищем осуществляли монахи монастыря. Наместник монастыря, архимандрит Алексей (Палицын), который при первых музеях служил вахтером и состоял заведующим кладбищем, в дни больших праздников посылал монахов на некрополь и новое кладбище, чтобы они предотвращали порчу и уничтожение памятников.

В 1920-е годы некрополь Донского монастыря был выделен как единый историко-художественный и мемориальный ансамбль, который входил в состав «Историко-художественного и бытового музея XVIII века (б. Донского монастыря)», находившегося в ведении Главнауки². Еще в 1919 году по поручению Общества «Старая Москва» архитектор Сергей Александрович Торопов, обследовавший кладбища Андроникова и Донского монастырей, сообщил, что в Донском монастыре хулиганствующие

Аннотация: Исторический некрополь Донского монастыря известен большим количеством сохранившихся художественных надгробий второй половины XVIII — начала XX века, многие из которых были выполнены выдающимися скульпторами: И. П. Мартосом, И. П. Витали, В. И. Демут-Малиновским и другими. История некрополя после закрытия монастыря, состояние и использование исторического кладбища, а также сохранность выдающихся произведений мемориальной скульптуры в разные десятилетия XX века были обусловлены тем, какая организация несла ответственность за его существование. Статья рассказывает об исчезновении ряда скульптурных памятников в 1920-х — начале 1930-х годов, о проведении первых инвентаризаций и каталогизаций сохранившихся памятников исторического Донского некрополя, об истории реставрации выдающихся произведений русской скульптуры в период нахождения в Донском монастыре Музея архитектуры и после возобновления в 1991 году монастырской обители. Автор приводит примеры удачных реставраций последних лет.

Ключевые слова: Донской монастырь, Музей архитектуры, исторический некрополь, мемориальная скульптура, реставрация скульптуры, реставрация памятников некрополя.

¹ ЦГА г. Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 421. Оп. 1.

² Дудина Т. А. Донской монастырь в советское время // Донской монастырь. М., 2015. С. 182-275.

граждане «сбивают кресты, выковыривают бронзовые доски и клейма, выбивают стекла, сбивают скульптуру надгробий и иногда валят пошатнувшиеся надгробия»³. Он же в конце 1925 года вывез в Донской монастырь ценные надгробия из некрополя Андроникова монастыря.



1. Памятник В. А. Небольсину на некрополе Донского монастыря.

Начало XIX века

Скульптор: Г. Т. Замараев (?). До реставрации



2. До реставрации



3. До реставрации. Фрагмент

4. После реставрации ►



³ Вздорнов Г. И. Печальные памятники и их судьба // Наше наследие. № 111. М., 2014. URL: <http://www.nas/rdil-rus.ru/podshivka/11117.php>.

В 1925 году Главнаукой были впервые выделены средства на реставрацию надгробий⁴. В том же году среди прочих надгробий были отреставрированы памятники П. Я. Чаадаеву, М. М. Хераскову, Н. Г. Щербатову и А. П. Кожуховой.

Общество «Старая Москва» образовало так называемую кладбищенскую комиссию, которая обследовала некрополь Донского монастыря, и в 1927 году был создан «Список склепов и балдахинов на кладбищах», который в настоящее время хранится в ЦГА г. Москвы⁵. В 1929 году музей «Художественного быта XVIII века» открыл экспозицию в усыпальнице Голицыных, куда поместили надгробия из разрушенных храмов и некрополей, а также некрополя Донского монастыря и из Старого (Малого) собора.

Однако, несмотря на наличие музея на территории монастыря, в начале 1930-х годов реставрации не проводилась, а часть памятников была уничтожена. Например, в 1931 году были сданы в утиль бронзовые памятники работы И. П. Витали, привезенные в Донской монастырь в 1929 году⁶. В. С. Попов, который занимался фотофиксацией надгробий Донского монастыря, в начале 1930-х годов обнаружил части надгробия Н. Д. Зубовой работы И. П. Витали в одном из деревянных сараев на территории монастыря⁷. В 1931 году был похищен бронзовый горельеф с надгробия Н. И. Маслова с изображением скорбящего Гения⁸. Только два года тому назад при проведении реставрации памятника горельеф был воссоздан по историческим фотографиям и другим аналогичным образцам и установлен на историческом месте.

С 1934 года в Донском монастыре разместился Научно-исследовательский музей архитектуры Академии архитектуры СССР. С 1935 года были начаты реставрационные работы памятников некрополя. Только

⁴ Гейдор Т. И. Донской монастырь — музей. 1930–1990 годы. // Донской монастырь. История и современность. Сборник научных трудов. Вып. 4. М., 1996. С. 3–12.

⁵ Списки склепов и балдахинов на кладбищах похоронного отдела за 1927 год. ЦГА МО. Ф.4557. Оп. 8. Д. 651.

⁶ Разрешение Музейного подотдела МОНО о ликвидации надгробий и решеток на кладбище Донского монастыря от 28 апреля 1929 года (ЦГА МО. Ф. 966. Оп. 4. Д. 252906. Л. 29) Опул. в: М. Доброновская, Л. Вайнтрауб. Объект охраны: Москва. К 95-летию образования системы организации охраны памятников. Документы и свидетельства. М., 2012

⁷ В настоящее время на территории Донского монастыря сохранились фрагменты надгробия: наверху с фронтоном, доска с рельефом скульптора И. П. Витали. Воссоздание памятника включено в план реставрационных работ.

⁸ В 2018 году была проведена реставрация памятника (арх. А. Е. Жданов, ск. Д. Н. Салычев), в процессе реставрации был воссоздан горельеф.



5. Памятник П. И. Яковлеву на некрополе Донского монастыря. 1810
До реставрации



6. До реставрации.
Фрагмент



7. После реставрации

за один сезон (весна-осень 1935 года) были установлены на свои места около 300 надгробий⁹. В это же время были отреставрированы памятники работы И. П. Мартоса, В. И. Демут-Малиновского, И. П. Витали¹⁰. В часовне-усыпальнице И. Левченко, построенной по проекту Р. И. Клейна, были собраны и установлены мозаичные композиции, выполненные в московской мастерской известного мозаичиста А. Н. Фролова¹¹.

⁹ Гейдор Т. И. Донской монастырь-музей в 1930—1990 годы. ГНИМА. Донской монастырь. История и современность. Сб. научных трудов. Вып. 4. М., 1996. С. 3–12.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

Одновременно в 1935 году сотрудники музея провели инвентаризацию памятников некрополя, первая инвентаризация была проведена еще в 1927 году¹². В Музее архитектуры был создан отдел реставрации скульптуры, который начал систематические реставрационные работы.

В годы войны работы по реставрации не велись, а в послевоенный период восстанавливали памятники архитектуры Донского монастыря, которые пострадали во время обстрелов.

В послевоенные годы случилось событие, которое нанесло непоправимый вред сохранности памятников некрополя. В 1948 году по распоряжению ВЦИК некрополь был передан в ведение 1-го Московского крематория, который осуществлял хозяйственную деятельность на территории некрополя, рассматривая его как действующее кладбище. В этот период многие памятники были изъяты как «безхозные». На новом Донском кладбище и сейчас можно увидеть характерные для XIX века памятники в виде часовенки или аналоя, но лишенные христианских символов. На территории исторического некрополя появились новые захоронения и памятники. Еще в 1935 году в Музее архитектуры была начата инвентарная книга¹³, в которой записывали художественные надгробия, находившиеся в Малом соборе на некрополе, и памятники, привезенные из храмов и некрополей монастырей и усадеб. Именно эти надгробия реставрировались в первую очередь.

В 1954 году некрополь вновь вернули в лоно музея и с этого времени начались регулярные реставрационные работы по надгробным памятникам.

В музее был создан отдел реставрации скульптуры, который проводил текущий уход за памятниками и реставрацию надгробий, зафиксированных в разделе XVIII-а «Художественные надгробия».

В 1965 году Донской монастырь стал филиалом Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева. Слияние Музея Академии Архитектуры и Музея русской архитектуры не отразилось на реставрации памятников некрополя.

Музей планомерно проводил не штучную реставрацию отдельных памятников, а комплексную реставрацию участков некрополя. Так была отреставрирована группа белокаменных надгробий на участке к югу от Малого собора.

¹² Опись памятников некрополя 1935 года. Музей архитектуры им. А. В. Щусева. Научный отдел хранения архитектурных архивов.

¹³ Инвентарная книга Музея Академии архитектуры (БАА). Раздел VIII-а. Начата 3/VI-35 г. Художественные надгробия.

В 1986–1989 годах была выполнена топографическая съемка исторического кладбища Донского монастыря и сотрудники музея провели инвентаризацию памятников некрополя, составив новую инвентарную опись, отражающую современное состояние некрополя.

В 1991 году ансамбль Донского монастыря был передан Московской Патриархии, но некрополь не вошел в перечень объектов, подлежащих передаче. Лишь в декабре 1992 года было принято Постановление Правительства Москвы «О передаче некрополя и нового кладбища Донского



8. Памятник С. П. и И. В. Тутолминым на некрополе Донского монастыря. 1835

Скульптор: И. П. Витали. До реставрации



9. До реставрации. Фрагмент



10. После реставрации

монастыря Русской Православной Церкви»¹⁴. Фактически передача некрополя состоялась лишь 24 декабря 1996 года¹⁵. Реставрационные работы по памятникам некрополя прервались почти на 10 лет. Только в 1998–1999 годах в связи с 200-летием со дня рождения А. С. Пушкина были проведены работы по реставрации надгробий его родных и близких. С этого времени возобновилась научная реставрация памятников некрополя под руководством и при участии специалистов Департамента культурного наследия города Москвы. К 200-летию Отечественной войны 1812 года было отреставрировано 75 надгробий героев и участников войны 1812 года.

В настоящее время Департамент культурного наследия по заявкам монастыря продолжает работу по научной реставрации памятников некрополя.

Среди работ последних лет хотелось бы отметить реставрацию мемориальной скульптуры на надгробных сооружениях. Это памятники И. И. Козлову, В. А. Небольсину (илл. 1–4), А. А. Алексееву, И. И. Барышникову, П. И. Яковлеву (илл. 5–7) и Н. И. Маслову. Во время реставрации мраморного надгробия С. П. и И. В. Тутолминым скульптора И. П. Витали на саркофаг была возвращена скульптура ангела (илл. 8–10). Работы проведены фирмой «Наследие».

Планом работ на 2023–2024 год намечена реставрация 78 надгробий.

¹⁴ Постановление Правительства Москвы № 1037 от 8 декабря 1992 года «О передаче некрополя и нового кладбища Донского монастыря Русской Православной Церкви».

¹⁵ Акт приема-передачи от 24 декабря 1996 года.

Трудности реставрации большеформатной графики на примере восстановления рунированного листа проекта Б. М. Иофана, В. Г. Гельфрейха, В. А. Щуко «Дворец советов»

Аннотация: Статья рассказывает о работе по разбору фототеки Центрального музея В. И. Ленина и превращению ее в новую музейную коллекцию в Государственном историческом музее, в фонды которого в 1993 году перешло всё собрание музея Ленина. В статье даны краткие характеристики и описания пяти музейных коллекций негативов на следующие темы: «Здание Центрального музея В. И. Ленина и улица 25 Октября (Никольская улица)», «Экспозиция залов Центрального музея В. И. Ленина 1936–1969 гг.», коллекция негативов с интерьерами «Ближней дачи» И. В. Сталина в Кунцево, коллекция авторских негативов Я. Н. Халипа и М. Ф. Ошуркова, коллекция «Образ И. В. Сталина в изобразительном искусстве». В рассказе о принятых коллекциях отражена разносторонняя работа хранителя по работе с фондом: принципы отбора предметов для приема, решение вопросов об оцифровке и упаковке предметов, создания для них благоприятных условий хранения. В конце намечены цели дальнейшей работы — изучение истории фототеки и продолжение пополнения музейной коллекции, так как только всестороннее исследование фототеки даст полное представление о ней и ее предметах.

Ключевые слова: Центральный музей В. И. Ленина, Государственный исторический музей, коллекция негативов, Москва, И. В. Сталин, Я. Н. Халип, условия хранения, фотолaborатория.

Работа с большемерными произведениями — одна из самых сложных задач в реставрации графики. Предметы поступают в собрание музея зачастую в плачевном состоянии. Это связано в первую очередь с низким качеством бумажной основы. Для советской эпохи было характерно применение бумаги, произведенной из наиболее дешевого сырья — молотой древесной массы, из-за высокого содержания лигнина¹ такая бумага легко подвергается окислению и становится жесткой и хрупкой, буквально рассыпается в руках. Как ни удивительно, намного легче работать с бумагой более раннего времени, изготовленной из льняных или хлопчатобумажных волокон, прочной и устойчивой к внешним воздействиям.

Особенность архитектурной графики советского периода еще и в том, что такие работы обычно выполнялись в крупном масштабе для презентации объектов государственного заказа. Параметры графических листов с архитектурными проектами 1930-х, 1940-х и 1950-х годов нередко достигают величин более двух метров. Для демонстрации проекты необходимо было закреплять на жесткой поверхности, чаще всего — на фанерных щитах. Поэтому обратная сторона предметов советской архитектурной графики как правило покрыта клеем, а сами они имеют следы от проколов, зажимов, гвоздей и других способов крепления. При этом чертежи не были предназначены для длительного хранения, к ним не относились как к произведениям искусства или историческим источникам. Это был рабочий материал, который архитекторы считали более продуктивным сохранять в фотокопиях. Именно поэтому оригиналы многих графических проектов советского периода утрачены.

¹ Лигнин — сложное полимерное соединение, содержащееся в клетках сосудистых растений, представляет собой смесь ароматических полимеров родственного строения, разлагается со временем в процессе окисления.



1. М. П. Коржев.
Проект международного
Красного Стадиона на Ленинских
(ныне Воробьевых) горах в Москве.
Аксонометрия. 1925–1926
До реставрации. ГНИМА. Pla-13553/1

2. А. В. Власов.
Проект реконструкции Центрального
парка культуры и отдыха им. М. Горького.
Перспектива. 1935
До реставрации. ГНИМА. Pla-4776/3



Архивы советских архитекторов, передававшиеся музею наследниками, равно как и архивы крупных проектных мастерских, поступали в музей зачастую с многочисленными повреждениями графических листов. Хранить предметы большого размера неудобно: владельцы либо сворачивали их в рулоны и сгибали, либо складывали в несколько раз. Сухость воздуха в помещениях хранения также губительно сказывается на состоянии сохранности подобных предметов. Наиболее распространенными повреждениями крупномасштабных графических листов XX века являются большие разрывы, загрязнения, утраты, потертости красочного слоя, следы клея как на лицевой, так и на оборотной сторонах, трещины, заломы, пятна различного характера, биологические поражения (илл. 1).

В качестве примера можно привести конкурсный проект Государственного театра Туркменской ССР в Ашхабаде выполненный в 1934 году архитекторами В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейхом в технике: бумага, карандаш, тушь, гуашь, акварель (илл. 2). Реставрация проводилась в 2016 году реставратором высшей категории О. М. Царёвой. Графический лист имел

многочисленные серьезные повреждения: пожелтение бумаги, пятна различного происхождения, крупные разрывы и заломы по всей поверхности, значительные утраты по левому краю и в правой части, следы силикатного клея с лицевой и оборотной стороны. Силикатный клей оказывает губительное воздействие на произведения графики: образует пленку, быстро становится жестким и крошится, приводит к потере прочности основы, выцветанию изображения и полному исчезновению красочного слоя при увлажнении. Негативное влияние данного вида клея настолько сильно, что может привести к повреждению соприкасающихся предметов.

В процессе реставрационных работ была проведена нейтрализация силикатного клея, промывка поврежденных участков от реагентов и общая щадящая промывка листа на фильтровальной бумаге, восполнены утраты, укреплены разрывы и изломы. Проект дублирован на японскую бумагу, отпрессован, тонирован в местах поражения красочного слоя.

Дополнительные трудности в реставрации архитектурной графики середины — второй половины XX века возникают в связи с применением авторами смешанных техник нанесения изображения. Так в одном проекте может встретиться тушь, акварель, гуашь, уголь, белила, аппликация, фломастер и даже лак для волос, который использовали для закрепления рисунка.

В качестве примера применения сложных техник можно представить работу А. В. Власова «Проект реконструкции Центрального парка культуры и отдыха им. М. Горького» 1935 года, выполненную в крупном масштабе в экспериментальной технике, нехарактерной для графики: масляными красками на бумаге без предварительного нанесения грунта, что сделало лист чрезвычайно хрупким и не приспособленным к длительному хранению (илл. 3). Изображение было закреплено лаком по всей поверхности. Реставрация проекта была проведена в 2013 году О. М. Царёвой и Л. Н. Толстой. Экспонат поступил в мастерскую в руинированном состоянии, состоял из разрозненных частей, имел многочисленные разрывы, заломы, сгибы, утраты, загрязнения различного характера, нарушения фактуры основы и красочного слоя. В результате реставрационных мероприятий фрагменты произведения были соединены, утраты восполнены, разрывы подклеены, изломы укреплены, лист дублирован на бумагу и холст, натянут на деревянный подрамник, что позволило вернуть музейному предмету целостный экспозиционный вид и обеспечило возможность дальнейшего сохранения.



3. В. А. Шуко, В. Г. Гельфрейх. Конкурсный проект Государственного театра Туркменской ССР в Ашхабаде. Перспектива. 1934
До реставрации. ГНИМА. Plа-5964



4. Л. П. Поляков. Проект здания ГЭС Куйбышевского гидроузла. Перспектива. Фрагмент. 1952–1957
До реставрации. ГНИМА. Plа-6027



5. Л. П. Поляков. Проект здания ГЭС Куйбышевского гидроузла. Перспектива. Фрагмент. 1952–1957
До реставрации. Фрагмент листа с разрывами по нижнему краю. ГНИМА. Plа-6027

Большой формат советской графики также обуславливает необходимости коллективной работы художников-реставратор, так как простейшие манипуляции с листом невозможно делать в одиночку. Листы одного и того же проекта могут быть выполнены в схожей технике, но на различной основе, как в случае с проектными чертежами Куйбышевского гидроузла архитектора Л. М. Полякова. Один из них был выполнен на бумаге и имел значительные повреждения механического характера:

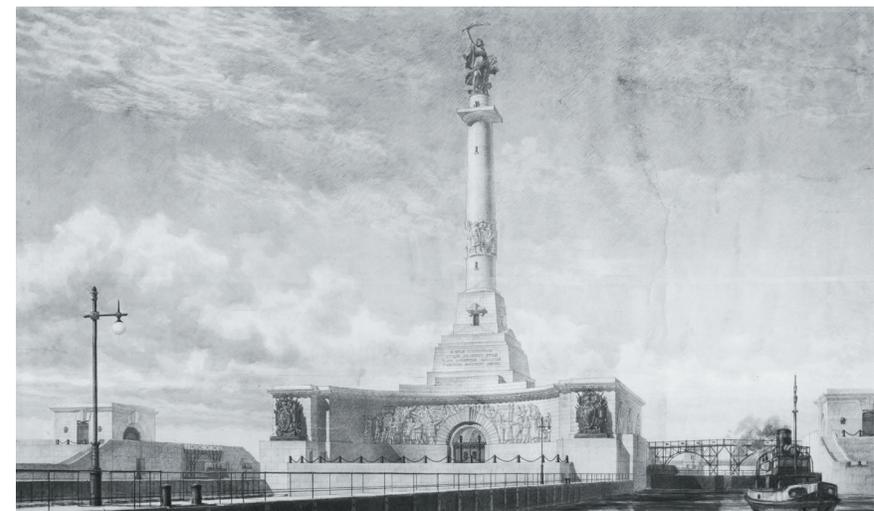
разрывы, трещины, повреждения и утраты фрагментов (илл. 4, 5). Другой представлял собой лист, дублированный на холст, и был подвержен значительному короблению, трещинам и расслоению основы по краям (илл. 6, 7). После проведения реставрационных работ в 2016 году художниками-реставраторами А. А. Соколовой, Ю. А. Адриановой под руководством О. М. Царёвой предметам был возвращен экспозиционный вид и визуальная разница между ними практически неощутима (илл. 8).



6. Л. П. Поляков. Проект здания Шлюза № 21-22 Куйбышевского гидроузла. Перспектива. Вариант. 1952–1957
До реставрации. ГНИМА. Plа-6026

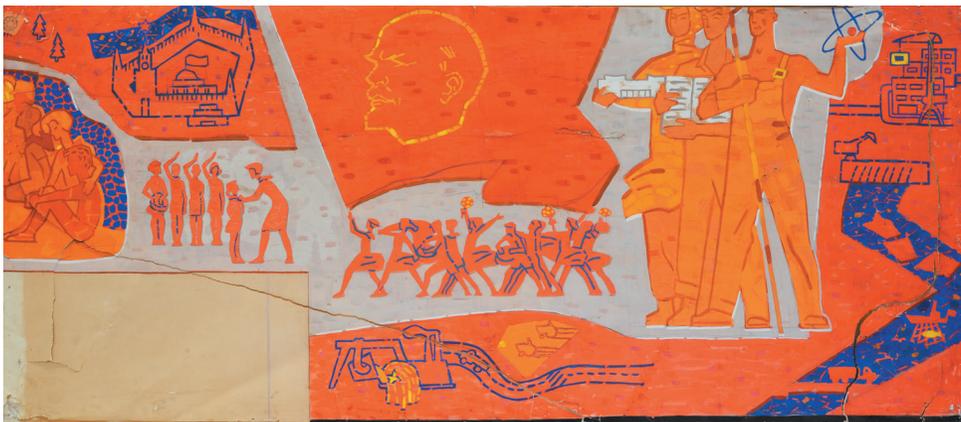


7. Л. П. Поляков. Проект здания Шлюза № 21-22 Куйбышевского гидроузла. Перспектива. Вариант. 1952–1957
До реставрации. Фрагмент листа с расслоением фактуры и разрывами по нижнему краю. ГНИМА. Plа-6026



8. Л. П. Поляков. Проект здания Шлюза № 21-22 Куйбышевского гидроузла. Перспектива. Вариант. 1952–1957
ГНИМА. Plа-6026

Очень часто перед реставраторами стоит задача раздублирования² листа от жесткой демонстрационной основы. Чертежи монтировались на планшеты из фанеры, оргалита, картона и др. и в таком виде хранились десятилетиями. Применение клея низкого качества также способствовало процессу разрушения таких предметов. Контакт с фанерой ускоряет процесс окисления бумаги, вследствие чего она пересыхает, становится хрупкой, темнеет. Негативные изменения могут продолжаться вплоть до утраты изображения.



9. И. А. Покровский, Ф. А. Новиков. Дворец пионеров и школьников на Ленинских (ныне Воробьевых) горах в Москве. Эскиз мозаичного панно над входом. Правая часть. 1958–1961

До реставрации. ГНИМА. Pla-6560/6



10. И. А. Покровский, Ф. А. Новиков. Дворец пионеров и школьников на Ленинских (ныне Воробьевых) горах в Москве. Эскиз мозаичного панно над входом. Правая часть. 1958–1961

Оборот до реставрации. ГНИМА. Pla-6560/6

Так два листа с эскизами мозаичного панно И. А. Покровского и Ф. А. Новикова для Дворца пионеров и школьников на Ленинских (ныне Воробьевых) горах в Москве 1958–1961 годов были натянуты на фанерные

² Отделение листа от дополнительной основы.

планшеты — распространенный способ демонстрации и последующего хранения проектных материалов в советский период (илл. 9, 10). Техника выполнения эскизов: бумага, карандаш, акварель, гуашь. Эскизы мозаичных панно имели также многочисленные механические повреждения: царапины, разрезы и разрывы, утраты, пятна различного происхождения. Реставрация графических листов была проведена в 2019 году реставраторами А. А. Соколовой и Ю. А. Андриановой под руководством О. М. Царёвой.

По решению реставрационного совета листы демонтировали с фанерных планшетов, затем были удалены загрязнения и старый клей, восполнены утраты, подклеены разрывы, укреплены изломы, углы и поля. При ослаблении основы графических произведений большого формата хороший эффект обеспечивает применение в качестве дублировочного материала хлопчатобумажной ткани в дополнение к бумаге. Плотность материи подбирается в зависимости от толщины листа. Эскизы мозаичных панно для Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах были сдублированы³ на батист, отпрессованы и тонированы в местах утрат и потертостей красочного слоя.

Особенное место в фонде советской графики Музея архитектуры им. А. В. Щусева занимает коллекция графических материалов конкурса на Дворец Советов. История проектирования Дворца Советов в Москве стала мощным стилеобразующим фактором, повернувшем вектор развития отечественной архитектуры XX века от рациональных принципов и передовых технологий авангарда к монументальным формально-стилизаторским композициям неоклассического направления. Это уникальный случай, когда несуществующее сооружение оказало огромное влияние на архитектурно-строительную практику нескольких десятилетий.

Конкурс на проект главного здания страны был объявлен в 1931 году, в нем приняли участие ведущие советские и зарубежные мастера и архитектурные объединения. По итогам нескольких конкурсных этапов жюри отдало предпочтение работе Б. М. Иофана. К созданию окончательного варианта сооружения были привлечены архитекторы В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейх. Строительство предполагалось вести на месте храма Христа Спасителя, снесенного в том же году.

Спроектировано было действительно гигантское сооружение, призванное стать важнейшим акцентом в будущем силуэте столицы: высота его достигала 415 метров, включая 100-метровую статую Ленина.

³ Дублирование — закрепление на дополнительную основу.

Несоизмеримое по масштабам ни с одной постройкой Москвы, оно требовало изменения градостроительной ситуации. На определенном расстоянии от Дворца Советов планировалось поставить несколько высотных зданий, перекликающихся по стилистике с новой архитектурной доминантой города. Началась реконструкция основных транспортных развязок, площадей и проспектов. Великая Отечественная война помешала начавшемуся строительству грандиозного здания-монумента. В послевоенный период его проектирование было возобновлено, а в 1959 году проведен заключительный этап конкурса, не давший желаемого результата, и от возведения Дворца Советов решили отказаться.

Конкурсные материалы 1931–1959 годов, включая зарубежные работы, вошли в собрание Музея архитектуры. Их особенностью является чрезвычайно крупный масштаб выполнения чертежей, обусловленный необходимостью максимально эффектно представить работу. В наибольшей степени это касается разработки окончательного проекта, для утверждения которого создавались многочисленные перспективы здания Дворца Советов, призванные показать планируемое сооружение в контексте градостроительной ситуации, проведения массовых мероприятий, движения транспорта и так далее.

В фонды Музея архитектуры поступили чертежи принятого к осуществлению проекта Дворца Советов 1934–1936 годов. Авторский коллектив проекта: Б. М. Иофан, В. Г. Гельфрейх, В. А. Щуко при участии архитекторов П. В. Абросимова, М. В. Адрианова, А. И. Баранского, Я. Б. Белопольского, А. П. Великанова, П. П. Кушныря, В. В. Пелевина, Я. Ф. Попова, Л. М. Полякова, И. Е. Рожина, Е. Н. Стамо, И. И. Шмоткина, Ю. В. Щуко, инженеров Г. Б. Красина, М. Ф. Гунгера, Б. А. Дзержковича, В. А. Насонова, Н. В. Никитина, художника П. Д. Корина, скульптора С. Д. Меркурова. Это был большой сложенный в несколько раз рулон со значительными загрязнениями (илл. 11). Для того, чтобы развернуть его, понадобилось освободить один из выставочных залов музея, так как необходима была большая плоская поверхность для изучения состояния предметов. При обследовании рулона реставраторами оказалось, что он включает в себе три чертежа с перспективами Дворца Советов: характерные образцы архитектурной графики 1930-х годов, выполнявшиеся в крупном масштабе для презентации объектов государственного заказа (илл. 12). Все листы были переданы в реставрационную мастерскую для плановой реставрации.

В 2008 году удалось закончить работу над первым листом, выполненным в технике: бумага, карандаш, цветной карандаш, тушь, акварель,

белила. Реставрация была проведена специалистами музея О. М. Царёвой, Л. Н. Толстой, Е. А. Моисеевой, руководство реставрационных работ осуществляла О. М. Царёва. Лист поступил в реставрационную мастерскую в руинированном состоянии, разорванный на три части с многочисленными разрывами, изломами и утратами. С оборотной стороны чертеж был покрыт столярным клеем. Красочный слой имел повреждения в виде царапин, осыпей и потертостей.



11. Б. М. Иофан, В. Г. Гельфрейх, В. А. Щуко при участии арх. П. В. Абросимова, М. В. Адрианова, А. И. Баранского, Я. Б. Белопольского, А. П. Великанова, П. П. Кушныря, В. В. Пелевина, Я. Ф. Попова, Л. М. Полякова, И. Е. Рожина, Е. Н. Стамо, И. И. Шмоткина, Ю. В. Щуко, инж. Г. Б. Красина, М. Ф. Гунгера, Б. А. Дзержковича, В. А. Насонова, Н. В. Никитина, худ. П. Д. Корина, скульпт. С. Д. Меркурова. Проект Дворца Советов в Москве. Перспектива. 1934–1936

До реставрации. ГНИМА. Pla-14687/1

На реставрационном совете было принято решение, удалить клей с оборотной стороны и сдублировать лист на новую основу в виде бумаги и холста. Особую трудность в реставрации проекта Дворца Советов составлял размер работы — 213,5×266,0 см. Проблема заключалась в отсутствии рабочего стола подходящего размера. В связи с чем был сделан на заказ планшет, на котором впоследствии был закреплен графический лист. На данном планшете проходили все основные реставрационные работы (илл. 13). Стоит обратить внимание на то, что лист нуждался в дублировании, что так же осложнялось большим форматом. Отдельно были отреставрированы три части листа, отпрессованы, а затем соединены на заранее подготовленном планшете, на который был натянут холст с приклеенным дублировочным листом. Сдублированный лист сушился «в растяжку» под прессом из нескольких слоев сукна и фанеры, утяжеленных мраморными плитами. После высыхания лист был тонирован. Одним из важных моментов было то, чтобы соединенные по рисунку фрагменты не разошлись в процессе высыхания (илл. 14). Поле проведения реставрационных работ графический лист с проектом Дворца Советов дважды успешно экспонировался на выставках, сохранял стабильное состояние сохранности и стал важным источником для исследователей истории архитектуры.

Несмотря на то, что графические чертежи советского периода создавались для презентации заказчику, либо как рабочий материал разработки проекта, не преследуя цели длительного сохранения, на сегодняшний день они представляют не только научную, историческую, но и художественную ценность. Советская архитектурная графика очень востребована на выставках и в научных публикациях. Возвращение эстетической целостности рассмотренным музейным предметам приобретает особую важность, а методология их реставрации требует отдельного изучения.



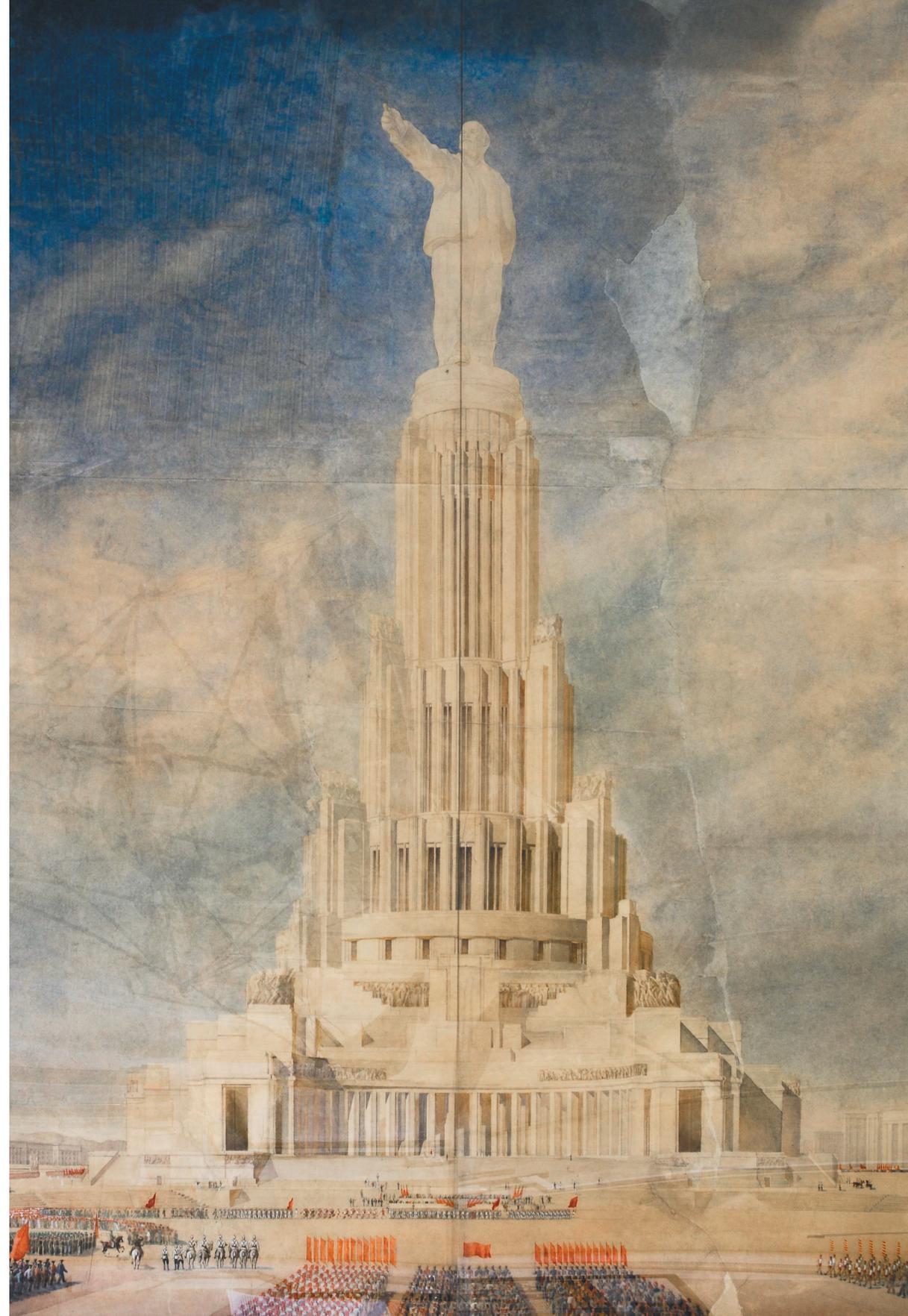
12. Проекты Дворца Советов в процессе разворачивания рулона

13. Реставрационный щит с фрагментами проекта Дворца Советов в процессе обсуждения методики работ на реставрационном совете



14. Б. М. Иофан, В. Г. Гельфрейх, В. А. Щуко при участии арх. П. В. Абросимова, М. В. Адрианова, А. И. Баранского, Я. Б. Белопольского, А.П. Великанова, П. П. Кушныря, В. В. Пелевина, Ю. В. Щуко, инж. Г. Б. Красина, М. Ф. Гунгера, Б. А. Дзержковича, В. А. Насонова, Н. В. Никитина, худ. П. Д. Корина, скульпт. С. Д. Меркурова. Проект Дворца Советов в Москве. Перспектива. 1934–1936

Реставрация 2019 г. Исполнители: А. А. Соколова, Ю. А. Андрианова, О. М. Царёва. Руководитель: О. М. Царёва. ГНИМА. Pla-14687/1



М. А. Самбулова

хранитель отдела хранения
архитектурно-графических фондов XVIII–XX вв.,
Музей архитектуры им. А. В. Щусева

О. М. Царёва

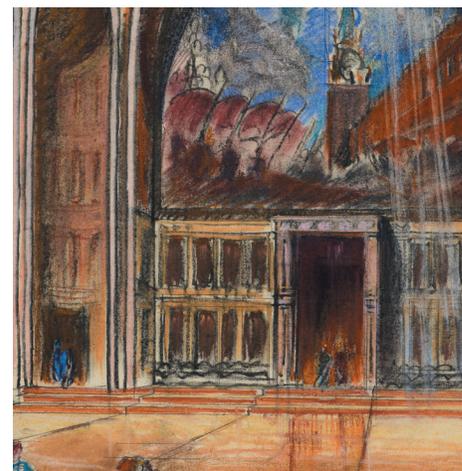
заведующая отделом реставрации графических фондов,
Музей архитектуры им. А. В. Щусева

Особенности хранения и реставрации графических материалов, выполненных на кальке

Аннотация: В собрании Музея архитектуры им. А. В. Щусева значительная часть коллекции графических фондов отведена кальке. Архитекторы использовали этот материал не только для создания поэтажных планов, чертежей местности, но также в качестве эскизов к проектам. Со временем калька желтеет, подвергается разрушению, на ней появляются трещины, заломы и мелкие утраты, происходит естественный процесс старения. Кроме того, зодчие использовали художественные материалы, не предназначенные для работы на кальке: уголь, соус, пастель, акварель и гуашь. Сложность хранения архитектурной графики, выполненной на кальке, заключается именно в хрупкости материала; таким работам чаще других требуется реставрация. Совместно с Отделом реставрации архитектурной графики подготовлен доклад об особенностях реставрации и хранения графических материалов на кальке.

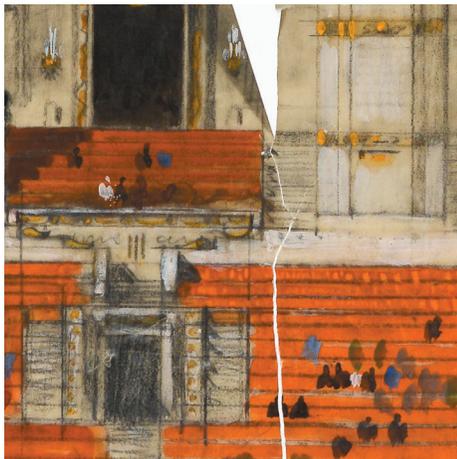
Ключевые слова: калька, чертежи на кальке, хранение кальки, реставрация бумаги, реставрация кальки.

В собрании Музея архитектуры им. А. В. Щусева значительная часть хранения графических фондов состоит из работ, выполненных на кальке. Архитекторы использовали этот материал не только для создания трудов прикладного характера — поэтажных планов, чертежей местности, перепланировок районов, — но и для выполнения высокохудожественных изображений, в том числе перспектив и фасадов, призванных отразить саму суть архитектурного замысла. С течением времени этот материал чаще других подвергается разрушению, постепенно происходит естественный процесс старения, кальки желтеют, появляются трещины, разрывы, мелкие утраты. Кроме того, нередко архитекторы или их наследники передавали в музей работы с уже выявленными дефектами. Иногда в процессе творчества зодчие использовали не только материалы, предназначенные для работы по кальке: карандаш и тушь, но также



1. Б. М. Иофан.
Дворец Советов. Интерьер зала
правительственных приемов.
1948
ГНИМА. Plа-11011/3

2. Б. М. Иофан.
Дворец Советов. Интерьер. Фрагмент
кулуара большого зала. 1946
ГНИМА. Pla-11007/5



пастель, уголь, соус (илл. 1). Реже применялись смешанные техники с использованием акварели и гуаши. Использование красящих материалов на водной основе губительно сказывается на кальках: материал истончается, становится более хрупким, ломким, поверхность кальки коробится, это становится причиной появления новых складок и заломов (илл. 2).

Проекты, выполненные на кальках, нередко оказываются в фокусе внимания сразу многих исследователей, что влечет за собой регулярное обращение непосредственно к материальному носителю. При этом сложность сохранения архитектурной графики, выполненной на кальках, заключается именно в хрупкости материала — таким работам чаще других требуется реставрация.

До появления бумажной кальки архитекторы выполняли чертежи на полотняной кальке (другое, более известное название — калька на батисте). Главная особенность этой кальки выражается в том, что она более прочная и меньше других подвержена естественным процессам разрушения. Плотное переплетение льняных волокон и специальных пропитывающих химических составов (аппретов) — крахмала, клея, синтетических смол, экстракта целлюлозы и т. д. — придает материалу жесткость, несминаемость и безусадачность. Одним из главных недостатков кальки на батисте является ее непрозрачность.

В начале XX века на производстве бумажной продукции появляется бумажная калька. Есть три основных вида кальки:

- Матовая калька — лицевая сторона матовая, слегка шершавая на ощупь, традиционно используется для карандаша.
- Лавсановая калька — наиболее прочная из всех калек, имеет полуглянцевый блеск, она одинаково может быть использована как для туши, так и для карандаша.

- Калька для туши (восковка) — на лицевой поверхности явный глянцевый блеск, эта калька намного тоньше, чем лавсановая или матовая. Но за счет пропитки восковым составом она менее всех подвержена пожелтению и ломкости.

Кальки изготавливают из белой целлюлозы с добавлением древесной массы и хлопковой полумассы с клеевым веществом. Толщина одного листа варьируется от 42 г/м² до 280 г/м². При длительном хранении калька не должна изменяться: желтеть, делаться ломкой, утрачивать прозрачность и т. д. Если наблюдаются следы указанных процессов, это означает, что на производстве были допущены технологические ошибки.

Традиционно считается, что калька может быть использована только при создании эскизного или чертежного материала к проекту. Примером может послужить собрание работ архитектора Бориса Михайловича Иофана, фонд которого в Музее архитектуры им. А. В. Щусева насчитывает свыше 3000 единиц хранения, и большую часть из них составляют именно кальки. Б. М. Иофан не только разрабатывал чертежи: в архиве зодчего содержится большое количество графических рисунков, посвященных разным проектам.

Архитектор применял большое количество разных техник, требующих специфических красителей, которые не предназначены для использования на кальке. Например, сухие: уголь, пастель, соус, сангина и т. д. Текстура кальки — это гладкая поверхность, без выраженного рельефа, сухой материал без закрепления лаком не может удержаться на поверхности,



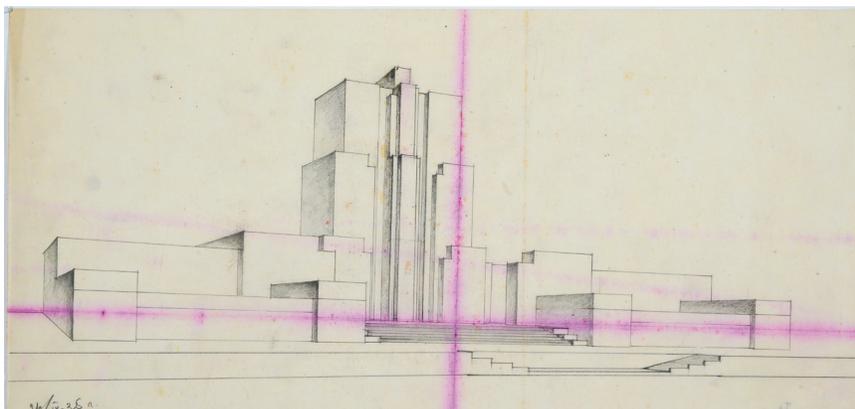
3. Б. М. Иофан.
Нефтяной институт имени академика И. М. Губкина.
Фасад. 1951–1959
ГНИМА. Pla-10718/4

соответственно, происходит его осыпание. Такие графические работы рекомендуется хранить обернутыми в микалентную бумагу с двух сторон, дабы исключить процесс трения о красочный слой другой работы.

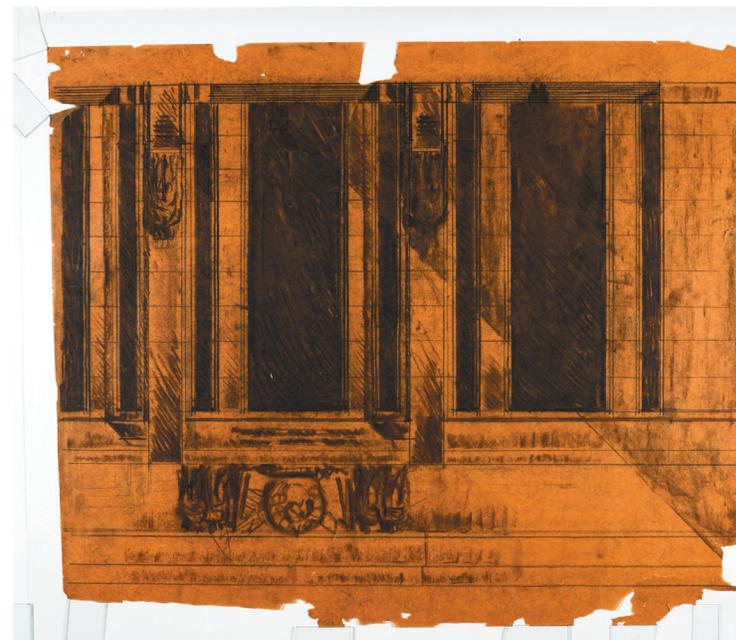
Порой, наоборот, для достижения визуального эффекта живописности и глубины, на влажный лак архитектор наносил пастель и сразу же закреплял новым слоем (илл. 3). Эти работы имеют явный глянцевый блеск, так как лак от времени потемнел и окрасился медный цвет. Работы невозможно очистить от старого лака, не повредив при этом основной красочный слой. В данном случае рекомендуется сделать фотофиксацию работ, по возможности провести консервационные работы. При хранении их требуется проложить микалентной бумагой со всех сторон.

Хотелось бы отметить еще один материал, которым пользовался архитектор для обозначения центральных осей на рисунке (илл. 4). Было выявлено, что зодчий применял для построения осей лабораторный карандаш. Этот карандаш ярко-розового цвета применялся в лабораториях для надписей по стеклу. Сложность хранения состоит в том, что карандаш со временем не только расплылся по кальке, но и отпечатался на соседних листах. Во избежание процесса дальнейшего загрязнения листов рекомендуется каждый лист индивидуально прокладывать микалентной бумагой, а также бескислотной бумагой.

Нередко для большей прозрачности кальки архитекторы использовали масло. Процесс калькирования с нанесением на поверхность бумаги масла для создания прозрачности приводит к тому, что со временем та-



4. Б. М. Иофан. Наркомтяжпром в Зарядье. Поиски композиционного решения. 1935
ГНИМА. Pla-10722/4



5. Б. М. Иофан. Дворец Советов. Фрагменты фасада — разработка лоджии главного входа. 1939 — начало 1940
ГНИМА. Pla-10950/32

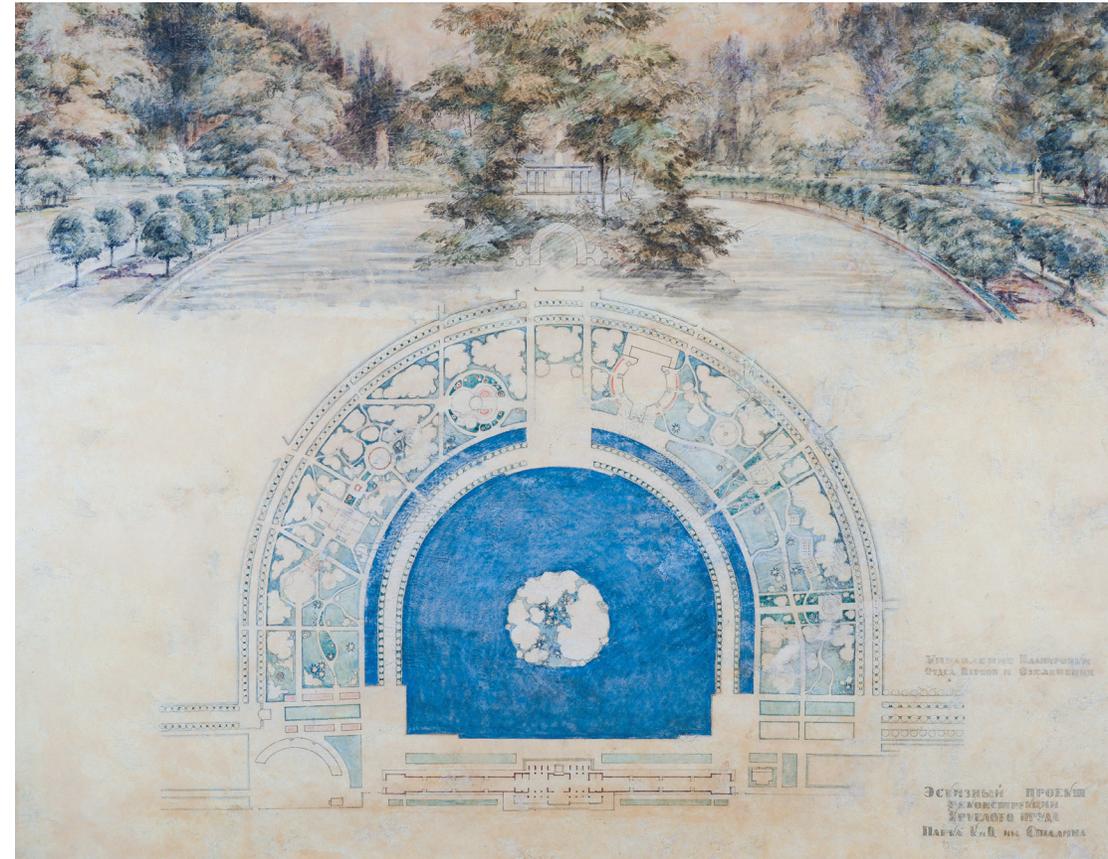
кая калька начинает рассыпаться естественным путем. При пересыхании появляется деформация, желтизна, вплоть до бурого цвета, множественные трещины и осыпи (илл. 5).

Такие листы в первую очередь требуют реставрации — для того, чтобы не произошло утрат красочного слоя или полного рассыпания работ. Данные листы рекомендуется хранить индивидуально в проложке из бескислотной бумаги, не допуская большого давления, во избежание появления новых трещин. Все сказанное выше касается не только реставрированных работ.

Множество калек поступает в Научный фонд архитектурной графики XX–XXI веков с дефектами, многие работы приходится снимать со старых слоев бумаги. Например, лист проекта Парка культуры и отдыха им. В. И. Сталина (ныне — парк Измайлово в Москве) архитектора М. П. Коржева — работа поступила в руинированном состоянии, калька была сдублирована на слои картона и миллиметровой бумаги (илл. 6, 7). В процессе реставрации картон и бумага смачивались дистиллированной водой, далее размокшие слои удалялись. Калька сходилась фрагментами, с небольшим количеством утрат, после полного снятия кальки



6. М. П. Коржев. Парк культуры и отдыха им. Сталина (Измайлово). Реконструкция круглого пруда. 1931–1945
До реставрации. ГНИМА. Plа-13552/2



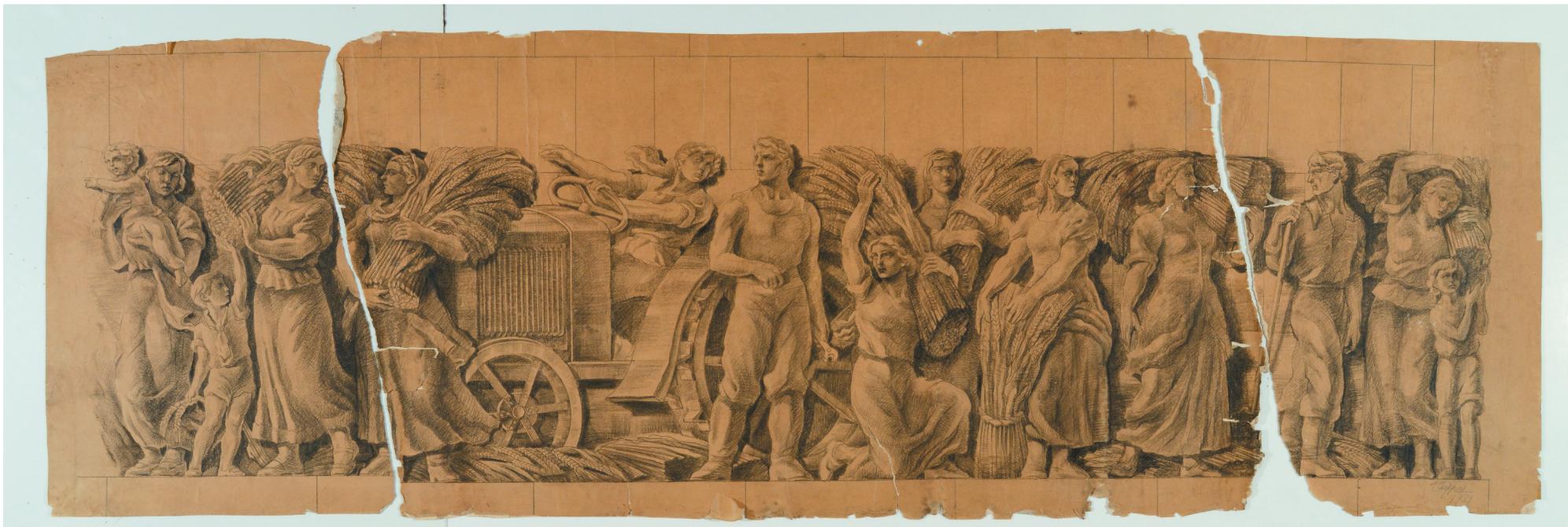
8. М. П. Коржев. Парк культуры и отдыха им. Сталина (Измайлово). Реконструкция круглого пруда. 1931–1945
После реставрации. ГНИМА. Plа-13552/2



7. М. П. Коржев. Парк культуры и отдыха им. Сталина (Измайлово). Реконструкция круглого пруда. 1931–1945
До реставрации. ГНИМА. Plа-13552/2

со старого картона она была очищена от старого клея и мелких фрагментов бумаги и картона. В завершении реставрации лист был дублирован на эстампную бумагу, все утраты были восполнены и тонированы (илл. 8).

Эскиз скульптурного барельефного фриза со сценой «Сбор урожая» работы художника Э. Г. Григорьевича для проекта Дворца Советов Б. М. Иофана поступил в хранение музея разорванный на две части, по периметру имелись множественные разрывы и утраты. Калька была наклеена на бумагу с помощью столярного клея (илл. 9). В процессе реставрации оборот смачивался дистиллированной водой, бумага наматывалась на вал и постепенно снималась с кальки. Далее фрагменты бумаги были также удалены, после лист кальки был сдублирован на эстампную бумагу.



9. Г. Г. Эфрос. Дворец Советов. Эскиз скульптурного барельефного фриза со сценой «Сбор урожая». 1939
До реставрации. ГНИМА. Plа-10560/1

10. Г. Г. Эфрос. Дворец Советов. Эскиз скульптурного барельефного фриза со сценой «Сбор урожая». 1939
После реставрации. ГНИМА. Plа-10560/1

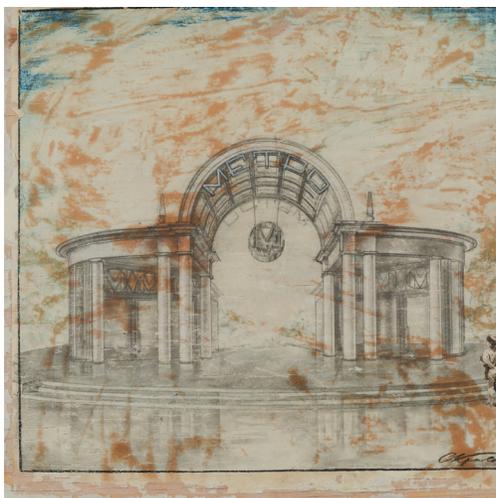


После полного высыхания кальки была проведена работа по восполнению больших фрагментов утрат, также была проведена тонировка (илл. 10).

Перспектива наземного вестибюля станции метро «Кропоткинская» архитектора С. М. Кравца была реставрирована в рамках подготовки выставки «Метро — подземный памятник архитектуры» в 2016 году. Сложность реставрации данной работы заключалась в том, что архитектор наклеил кальку на фанеру, а красочный слой, состоящий из акварели, цветных карандашей и белил, был нанесен на оборот кальки. На лицевой стороне кальки, по правому краю автор наклеил фигуру мальчика. Со временем фанера начала трескаться, а с ней и калька — так появилось множество разрывов (илл. 11).

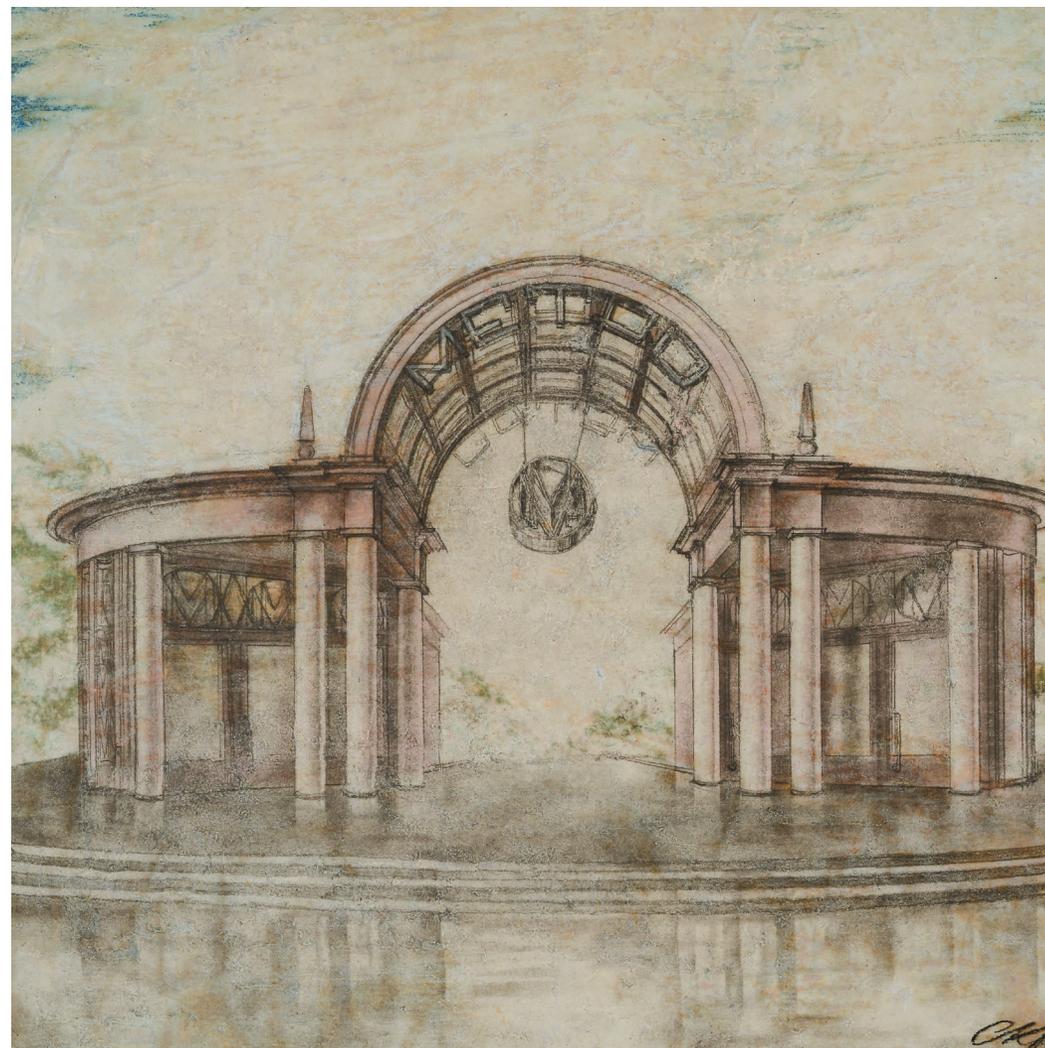
Реставрационный совет принял решение снять кальку с фанеры и дублировать на новую основу. После увлажнения кальки при помощи скальпеля, кисточки и влажного ватного тампона она была постепенно снята с фанеры и перенесена на валик. После его раскрутки лист был перенесен на плотную бумагу. Следующий этап — удаление влажного клея и остатков фанеры, сложность заключалась в том, чтобы в процессе работы скальпелем не повредить красочный слой изображения. Затем кальку передублировали на лист эстампной бумаги (илл. 12).

Калька — один из самых популярных материалов у архитекторов. Из-за своей хрупкости и большого количества этот материал сложно хранить и экспонировать. Первостепенной задачей музея является не только сохранение работ на этом материале, но и своевременная реставрация наиболее поврежденных единиц хранения.



11. С. М. Кравец. Проект станции метро «Дворец Советов» (ныне «Кропоткинская»). Наземный павильон. Перспектива. 1934

До реставрации.
ГНИМА.Па-4005



12. С. М. Кравец. Проект станции метро «Дворец Советов» (ныне «Кропоткинская»). Наземный павильон. Перспектива. 1934

После реставрации. ГНИМА. Па-4005

Ю. А. Андрианова
художник-реставратор,
Музей архитектуры им. А. В. Щусева

А. А. Соколова
художник-реставратор,
Музей архитектуры им. А. В. Щусева

Опыт реставрации негативов в стенах музея Архитектуры им. А.В. Щусева

История фотоколлекции началась в 1934 году. Она формировалась благодаря поступлениям от фотографов, архитекторов-реставраторов и крупных центров, так или иначе связанных с архитектурой. Самая первая крупная коллекция, организованная в музее — коллекция № 1 — поступила из Центральных Государственных реставрационных мастерских в 1934 году и насчитывает более 11 000 единиц. Собрание складывалось из поступлений различных музеев, расформированных институтов и Дома архитекторов. В нашем музее хранятся отдельные коллекции Н. Колли, А. И. Комеча, Ю. С. Ушакова, И. В. Жолтовского. Ранние вещи датируются 1880-ми годами, поздние — 2000-ми. Общее количество предметов в фонде насчитывает более 400 000 предметов, каждый из которых требует внимания. Основная тематика коллекций — это история русской архитектуры и современного строительства советского периода, а также история народной архитектуры стран бывшего СССР. В собраниях можно увидеть таких фотографов, как И. Ф. Барщевский, И. Александров, Н. Н. Ушаков, Эмиль Готье-Дюфайе, Ю. П. Еремин, П. В. Клепиков, С. Г. Шиманский, А. А. Александров.

Первая реставрация негативов осуществилась еще в 2010-х годах при сотрудничестве реставратора из Российского Государственного Архива Кинофото документов И. М. Карского. Зачинателем реставрации внутри стен музея стала фотограф Любовь Фёдоровна Козак, проводившая консервацию негативов, но уволившаяся в 2016 году.

Таким образом, фонд нуждался в реставрации. Музей был заинтересован в организации мастерской по реставрации негативов. На тот момент мы были аттестованы на третью категорию как художники-реставраторы фотодокументов и было логично развиваться в этом направлении,

Аннотация: В статье описывается опыт создания реставрационной мастерской негативов в Музее архитектуры им. А. В. Щусева. Раскрываются основные виды повреждений негативов и этапы их реставрации. А также представлены примеры реставрации негативов на стеклянной основе.

Ключевые слова: негативы, стеклянные негативы, эмульсия, реставрация негативов на стеклянной основе.

реставрируя негативы. В конце 2018 года при поддержке директора музея Елизаветы Станиславны Лихачёвой нами была пройдена стажировка в области реставрации фотонегативов в РОСФОТО под руководством Валентины Михайловны Зорич. После обучения мы получили в свое распоряжение для работы с фотонегативами два фотоувеличителя и удобное рабочее пространство, которое в последствии организовали для комфортной реставрации негативов. Ранее в этом помещении находилась проявочная. Еще со времен существования Музея архитектуры на территории Донского монастыря функционировала фотолаборатория, оборудование которой переехало в Усадьбу Талызиных на Воздвиженке.

Приступая к работе с негативами, мы понимали, что у нас недостаточно опыта в этом направлении, и поэтому возникла необходимость в консультанте-кураторе. Музей обратился к ведущему специалисту в этой области — заведующей отделом реставрации фотодокументов Исторического музея Далибандо, Маргарите Борисовне. С того времени мы плотно сотрудничаем.

Нельзя не оставить без внимания один из неотъемлемых этапов любой реставрации, которым является фотофиксация реставрируемого объекта. Говоря о реставрации негативов, мы обращаемся к нескольким способам фотофиксации, а именно — сканирование на просвет, фотофиксация с помощью фотоаппарата негатива, которую мы так же называем контрольными фотоотпечатками (илл. 1-3).



1. Сканирование на просвет негатива до реставрации



2. Фотофиксация с помощью фотоаппарата негатива до реставрации



3. Фотопечать с негатива до реставрации

Подробнее остановимся на последнем виде фотофиксации.

За время существования негатива его перемещают, репродуцируют, копируют, из-за чего этот предмет может потерять свой первоначальный вид. Стоит упомянуть, что негатив — это в большинстве своем промежуточное изображение объекта в негативно-позитивном процессе,

используемое для получения позитива. Поэтому повреждения на фотонегативах отрицательно сказываются на качестве изображения. Поскольку нам важна информация, которую мы получаем при изготовлении позитива, мы ориентируемся на качество результата контрольного отпечатка. Время от времени возникают моменты, когда негатив после первой реставрационной обработки может сохранять ослабшие пятна, но такие повреждения не всегда мешают получению изображения на позитиве. Изображение с таких негативов может получаться качественным (удовлетворяющим), и на этом этапе можно остановить реставрацию. Подобные моменты в наших силах проследить, делая контрольные отпечатки на разных этапах реставрации. В следствии этого процесс реставрации становится многоступенчатым и позволяет нам свести к минимуму вмешательство в реставрируемый объект. Таким образом, контрольные отпечатки играют важную роль в самом процессе реставрации.

Коротко о процессе. Контрольные отпечатки мы печатаем контактным способом с помощью фотоувеличителя в темной комнате. А именно — на фотобумагу кладем стеклянный фотонегатив и подбираем нужную экспозицию. Важно отметить, что параметры настроек экспонирования фотоувеличителя для одного негатива не меняются. После экспонирования фотобумага обрабатывается в проявителе и фиксаже, а затем тщательно промывается.

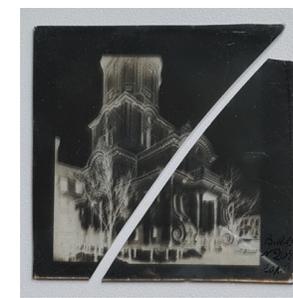
Повреждения. Поступающие на реставрацию негативы часто имеют различного рода повреждения, физического и химико-биологического происхождения: затирание поверхностей, царапины, изломы, разрывы, трещины, сколы и разбитые фотопластины, угасание, вуаль, неравномерность изображения, эффект «серебряного зеркала» и различного происхождения пятна. Немаловажную роль в состоянии сохранности негатива играет процесс его изготовления, в котором участвуют химические реактивы (илл. 4-6).



4. Лимонное пятно и эффект серебряного зеркала. Негатив до реставрации



5. Отслоение эмульсии и разрывы. Негатив до реставрации



6. Разбитый негатив до реставрации

Примеры повреждений актуальные в нашей практике:

Предмет из коллекции негативов по истории архитектуры Средней Азии, Киргизия. Город Узген. Средний узгенский мавзолей (XI в.). Интерьер. Северо-восточный угол.

У данного негатива была разрушена связь со стеклянной основой. В этом случае химические реактивы не применялись, так как связь с основой была настолько слабой, что эмульсия легко отошла в воде. Желатиновая эмульсия в воде обычно начинает скручиваться — чем тоньше ее слой, тем сильнее она закручивается. Сложность заключалась в том, что эмульсия была не только тонкая, но и имела многочисленные разрывы. Важной задачей было быстро перенести эмульсию на новое, ранее подготовленное приемное стекло и, не порвав ее, уложить и расправить по рисунку. Данный процесс очень трудоемкий, требующий концентрации и времени.

После переноса эмульсии реставрацию было решено прекратить. В результате вышперечисленных процессов негатив был перенесен на новую стеклянную основу. Все разрывы уложены, совмещены по рисунку. Появилась возможность сделать отпечаток с четким изображением (илл. 7-8).



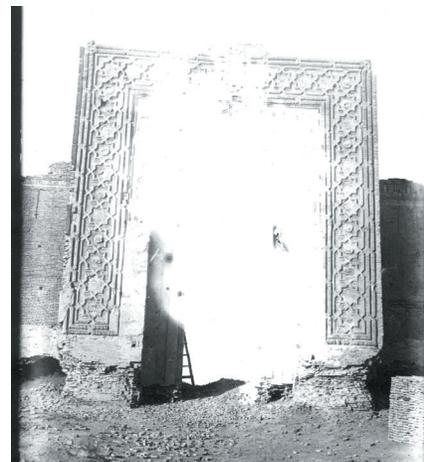
7. г. Узген. Средний узгенский мавзолей. Северо-восточный угол. XI в.
Контрольный отпечаток со стеклянного негатива до реставрации. ГНИМА. ОФ-19/574



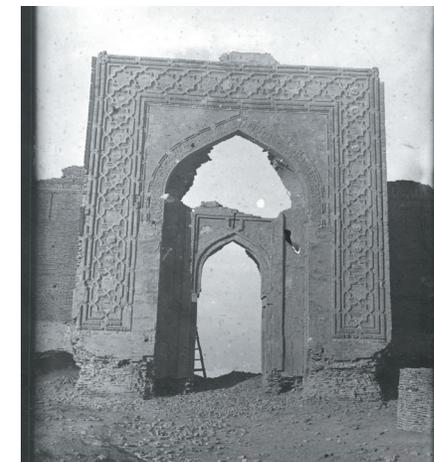
8. г. Узген. Средний узгенский мавзолей. Северо-восточный угол. XI в.
Контрольный отпечаток со стеклянного негатива после реставрации. ГНИМА. ОФ-19/574

Следующий негатив из той же коллекции — *Узбекистан. город Навои. Караван Сарай «Рабат Малик» (XI в.). Деталь. Общий вид южного портала снаружи.* Поступил в мастерскую с очень распространенным повреждением эмульсии — «эффектом серебряного зеркала». Также в центре негатива было большое пятно лимонно-коричневого цвета. В работе с этим

негативом было решено начать с удаления зеркального налета путем химической обработки, наиболее безопасной для негатива. Использовался разработанный ВНИИДАД способ удаления налета «серебряного зеркала» с поверхности снимков. Химическая обработка проводилась при температуре 15°C, сначала негатив погружался в кювету с 1% спиртовым раствором йода на минуту, затем на несколько секунд — в кювету со спиртом, после чего был помещен в 20% раствор тиосульфата натрия на 15 минут. После этой обработки мы обнаружили, что ушло не только «серебряное зеркало», но и лимонно-коричневый цвет пятна. Однако затемнение в этой области осталось, и на этом этапе было решено сделать контрольный отпечаток. Несмотря на это затемнение, мы увидели на отпечатке изображение, которое ранее было недоступно из-за пятна. Поскольку в своей работе мы придерживаемся мнения о минимальном вмешательстве, реставрацию на этом было решено закончить (илл. 9-10).



9. Узбекистан, г. Навои. Караван Сарай «Рабат Малик». Деталь. Общий вид южного портала снаружи. XI в.
Контрольный отпечаток со стеклянного негатива до реставрации. ГНИМА. ОФ-19/275



10. Узбекистан, г. Навои. Караван Сарай «Рабат Малик». Деталь. Общий вид южного портала снаружи. XI в.
Контрольный отпечаток со стеклянного негатива после реставрации. ГНИМА. ОФ-19/275

Таким образом, данный опыт хорошо иллюстрирует, насколько важны контрольные отпечатки на каждом этапе реставрации.

Подводя итоги о проделанной работе за это время, можно сказать, что реставрация негативов крайне актуальна для Музея архитектуры, поэтому мы не собираемся останавливаться на достигнутом и планируем развиваться в этой области дальше.

В. П. Бурый

кандидат искусствоведения,
профессор ФГБОУ ВО Московской государственной
художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова
кафедры Реставрации монументально- декоративной живописи

Н. Л. Борисова

профессор, и.о. зав. кафедрой Реставрации монументально-
декоративной живописи ФГБОУ ВО Московской государственной
художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова

Реставрация фрагментов стенописей XVII века из Калязина в Строгановской академии (фонды Государственного музея архитектуры им. А. В. Щусева)

История реставрации фрагментов калязинских росписей, проводимой кафедрой реставрации монументальной живописи МГХПА им. С. Г. Строганова, начинается в 1988 году, когда эта работа стала темой дипломных заданий первого выпуска кафедры (руководитель работ — В. П. Бурый). Предварительно была проведена обстоятельная исследовательская и экспериментальная работа¹, разработана методика реставрации росписей с переносом авторской живописи на новую основу, после чего была выполнена пробная реставрация трех маленьких фрагментов. Реставрационная комиссия одобрила представленные результаты и только после этого студенты-дипломники — Назаров К. В., Платов Е. В., Чернов С. В. — приступили к реставрации трех больших фрагментов стенописей: так называемые «Царь Алексей Михайлович», «Царица Мария Ильинична», «Девы с дарами».

Ввиду того, что реставрация фрагментов этой живописи проводилась кафедрой неоднократно, приведем обобщенные результаты исследовательских работ. Было установлено, что авторская штукатурка имеет толщину от 3 до 10 мм, она твердая и сильно растрескавшаяся, исследуемый раствор чисто известковый (с добавкой рубленого льна); известь

¹ В работах принимали участие: Гренберг Ю. И., Писарева С. А., Дружинина Л. Г., Бурый В. П., Ахметзянов Ю. К. — ГосНИИР; Киселёва С. Н., Кормильцева С. Н. — кафедра РМДЖ.

Аннотация: Кратко рассмотрен опыт реставрации фрагментов росписей XVII века из города Калязина (фонды ГМА им. А. В. Щусева), которые были сняты П. И. Юкиным в зиму 1940 года. Работы проводились с 1988 по 2021 годы силами сотрудников и студентов-дипломников кафедры реставрации монументально-декоративной живописи Строгановской академии. Приведены сведения о рецептурах и методиках реставрации 23 фрагментов калязинских росписей.

Ключевые слова: Фрагменты стенописей XVII в., несовершенство методики 1940 г., процессы разрушения, дереставрация, современные методы реставрации.

жирная, маломagneзиальная, без гипсовых примесей. В качестве пигментов применялись: известковые белила, черная углеродистая, охра желтая, красная железистая, киноварь, глауконит (зеленая земля), искусственный азурит, а также различные смеси пигментов. Эти результаты анализов соответствуют архивным сведениям о материалах, которые использовали при выполнении калязинских росписей в 1654 году московские «государевы кормовые живописцы» во главе со «знаменщиком Серебряного приказа Симеоном Авраамовым».

Техническое состояние фрагментов стенописей неодинаково, так как после реставрации П. И. Юкина они неоднократно подвергались профилактическим консервационным работам в 1967-1974 годах бригадой художников-реставраторов под руководством А. С. Кузнецова² [1]. Основные виды разрушений росписей были обусловлены, во-первых, использованными материалами и способами реставрации в 1940 году и, во-вторых, неблагоприятными условиями хранения. Два фактора решающим образом повлияли на сохранность живописи: применение гипса для монтировочной системы и использование растворов мучного клея в качестве добавки к гипсу и для пропитывания тыльных сторон снятых фрагментов. В дальнейшем это привело к ослаблению (или разрушению) гипсового вяжущего и вызвало биопоражения на красочном слое, в штукатурке и монтировочной массе. В современных условиях разрешить проблему сохранности калязинских фрагментов можно было одним способом: снять живопись со старого монтировочного устройства и смонтировать ее на новое основание.

При выборе метода реставрации калязинских фрагментов исходили из сложившегося к тому времени многолетнего опыта работ реставраторов кафедры. Однако во всех случаях обращения кафедры РМДЖ к реставрации калязинской живописи построение конкретной методики зависело от ряда обстоятельств. Приведем вкратце основные положения методик реставрации фрагментов калязинских росписей.

² В эти годы реставраторами ВПНРК был выполнен ряд реставрационных операций на 94 калязинских фрагментах, были также проведены экспериментальные работы по выбору материалов для монтировочных конструкций. В «Отчете» А. С. Кузнецова от 1974 г. перечислены следующие консервационные мероприятия на живописной поверхности калязинских фрагментов: красочный слой укреплен желтковой эмульсией (1:12); удалены слои емчуги, олифы, плесень, загрязнения; сняты шпатлевки, перекрывающие авторскую живопись, а также разрушенные гипсовые вставки; местами удалены темные тонировки [1, с.10-22].

Работы 1988 года.

Реставрация проводилась в тесных помещениях Музея архитектуры в Донском монастыре. С учетом всех затруднительных обстоятельств, был выбран методический вариант, основные операции которого базировались на использовании растворов метакрилового сополимера БМК-5 в бинарной смеси растворителей, а также растворов поливинилового спирта (ПВС).

Искусственные основания для монтирования фрагментов делались из пенопластовых листов марки ПС-4-40. Монтирование фрагментов на искусственное основание производилось с помощью мастики (мел 2 ч. + песок 1 ч. + ≈ 30% водная дисперсия ПВА). При нанесении декоративного слоя мастики на свободные поля монтировочной пластины соотношение количества мела и песка, величина и цвет зерен песка, а также концентрация ПВА-дисперсии подбирались в зависимости от желаемых цветофактурных качеств обрабатываемой поверхности [2].

Комиссия по методическому контролю за реставрацией калязинских фрагментов стенописей (НМС МК СССР) признала успешной работу студентов-дипломников в 1988 году и рекомендовала продолжить подобное сотрудничество музея и учебного заведения.

Работы 1992 года.

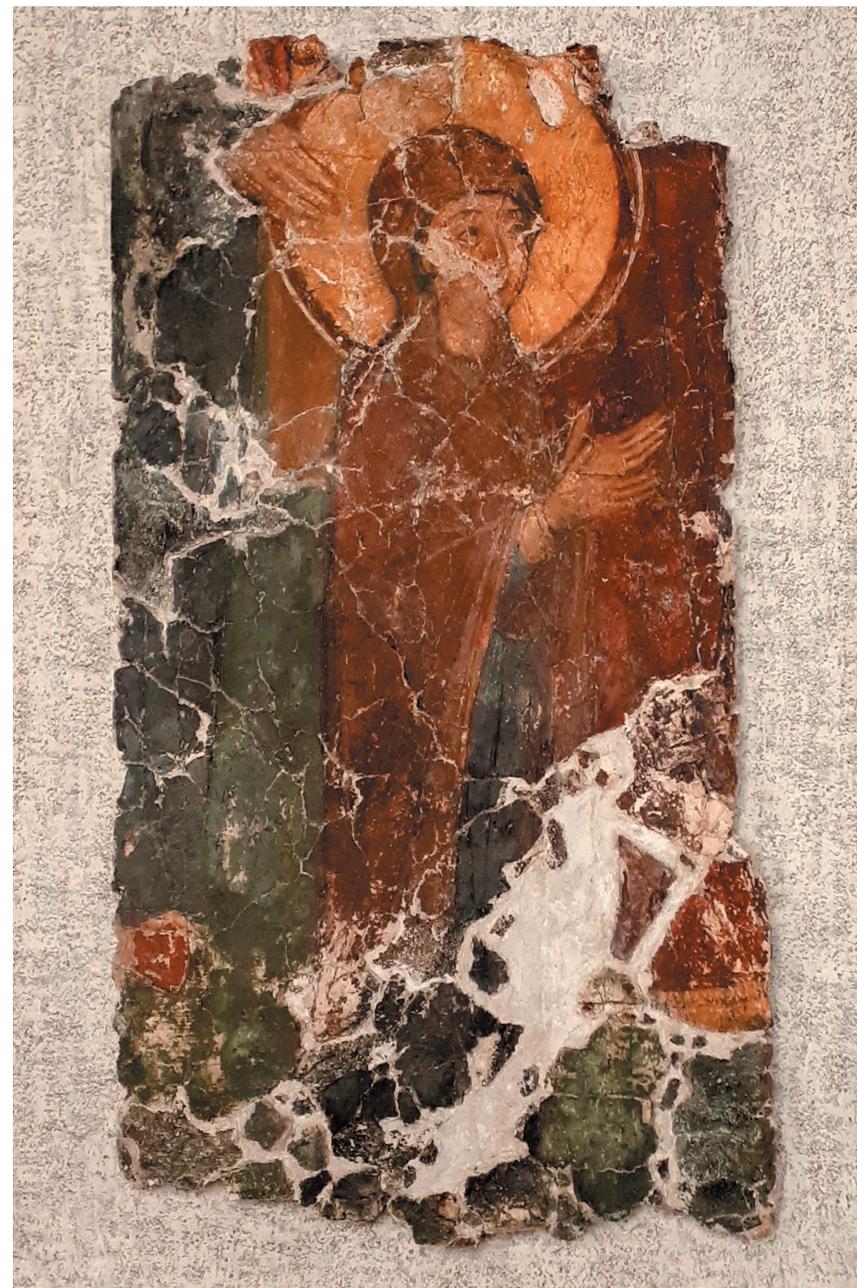
Вновь обратиться к реставрации калязинской живописи кафедра была вынуждена из-за того, что по досадному стечению обстоятельств был разбит фрагмент росписей «Голова Пресвятой Богородицы³». Размер фрагмента был 70x80 см. После падения на монтировочном планшете сохранилось примерно 50% живописи, остальная часть оказалась разбитой на множество кусков различной величины: от 150 до 5 мм в поперечнике. Оставшаяся на планшете часть росписи надломилась, растрескалась, деформировалась и утратила связь с паркетированной рамой. В 1940 году этот участок росписей был снят П. И. Юкиным со сферической поверхности (конха апсиды дьяконника); во время демонтажа штукатурка с красочным слоем была изломана на множество кусков, которые затем монтировались на плоской поверхности планшета с помощью гипса. При реставрации 1967 года между стыками отдельных кусочков живописи была дополнительно нанесена шпатлевочная масса (известково-казеиновый раствор), красочный слой укрепили желтковой эмульсией, новый реставрационный грунт был затонирован.

³ «Дефектный акт» от 17.06.1984.



1. Фигура Богородицы из композиции «Введение Богородицы во храм». Фреско-темперная стенопись из Троицкого собора Макарьевского монастыря. 1654

До реставрации на кафедре РМДЖ МГХПА им. С. Г. Строганова, 1988.
ГНИМА. РIV-246



2. Фигура Богородицы из композиции «Введение Богородицы во храм». Фреско-темперная стенопись из Троицкого собора Макарьевского монастыря. 1654

После реставрации на кафедре РМДЖ МГХПА им. С. Г. Строганова, 1988 и 2020. Методика реставрации основана на применении консолиданта БМК-5
ГНИМА. РIV-246

Итак, волею случая у исполнителей этой работы появилась возможность не только вывести фрагмент росписей из крайне руинированного состояния, но и провести полную его дерестаурацию, для чего надо было сохранившуюся часть фрагмента разобрать на отдельные куски, а затем все большие и малые части росписи вновь смонтировать в единый блок, повторив оригинальную кривизну поверхности [3; 4]. Основные операции базировались на отработанной к тому времени технологии, в центре которой — применение растворов ПБМА в органических растворителях. Монтировали собранный фрагмент на криволинейную поверхность щита из пенопласта. Реставрационная технология, которую тогда применили, может считаться универсальной для подобных случаев в силу ее надежности. Характер работ предполагал очень непростые операции: временные фиксации и быстрое склейки, нанесение защитных пленок и последующее их удаление; важна была способность клеящего материала сохранять на некоторое время пластичность (для соединительных швов), или приобретать упруго-пластичные свойства в случае сплошных заклеек поверхностей и т. п. Все эти возможности мог предоставить только акриловый полимер ПБМА.

Методически важным является также вопрос о погашении утрат красочного слоя на вновь подведенном грунте. После консервационной обработки живописная поверхность оказалась покрытой сетью трещин, большими и малыми утратами красочного слоя и грунта, которые были заполнены белой мастикой. При обсуждении вариантов тонирования обозначились два крайних подхода: одни полагали, что следует воздержаться от тонирования, другие считали, что необходимо деликатное погашение белого грунта. В случае реставрации древней археологической живописи вопросы погашения и восполнения утрат красочного слоя в большинстве случаев нами даже не рассматриваются. В ценностном ряду подобных памятников их историко-документальная значимость является преобладающей. Но, так сложилось, для древнерусских росписей XVII века допускаются определенные вмешательства в живописную систему произведения (в виде тонировок). Осторожное погашение белых участков подведенных мастик было нами повторно проведено с помощью акварельных красок несколько позднее — в 2020 году.

Работы 1995-1996 годов.

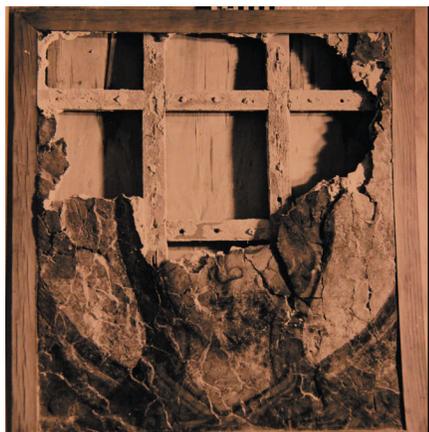
Студенты-дипломники Виноградов В., Захарченко Е., Ларин А., Лобанов И., Манин Ю. выполнили реставрацию пяти фрагментов калязинской живописи из фондов ГНИМА им. А. В. Щусева площадью около 5 м²

(руководитель работ — Бурый В. П.). Общая схема реставрационной технологии и детали отдельных операций базировались на опыте предшествующих работ. Однако из-за того, что в оригинальной калязинской живописи и в ее реставрационных дополнениях содержалось много природных полимеров⁴, отгонять сколько-нибудь значительные количества ПБМА с поверхности росписей реставраторы тогда не решились. Поэтому укрепление красочного слоя растворами ПБМА проводилось минимально, а два слоя марлевой профзаклейки крепились с помощью раствора ПВХ в воде [6; 7]. Таким образом стало возможным и защитить красочный слой пленкой полимера, и относительно просто затем ее убрать.

Работы 2017-2021 годов.

С 2017 года возобновились консервационно-реставрационные работы на фрагментах калязинских стенописей в рамках сотрудничества музея и кафедры РМДЖ. Всего с 1988 по 2021 годы было отреставрировано и передано в фонды музея 23 фрагмента росписей, многие из них экспонируются на выставке «Калязин. Фрески затопленного монастыря». С 2017 года реставрационные методики в этих работах базировались на использовании консолидантов: ПБМА (большая часть фрагментов), БМК-5 и Paraloid B 72 (зарубежный акриловый сополимер), но по составу операций они несколько отличались от предыдущих; главное их методическое отличие состояло в том, что исполнителями выполнялась операция расчистки живописи от грубых (поспешных) реставрационных наслоений и тонировок, а в отдельных случаях — от записей и переписей. Эти ответственные операции производились художником-реставратором высшей категории Н. Л. Борисовой в сотрудничестве с дипломниками, что придало проводимым работам полноту и обстоятельность. В ходе реставрации на некоторых фрагментах были открыты слои подлинной живописи XVII века и устранены отдельные несурзности в их облике.

⁴ По результатам изучения связующих в данных фрагментах, проведенных ст. н. с. ГосНИИР Киреевой В. Н., оригинальная живопись представляет собой яичную темперу, яичный желток использовался и при укреплении этой живописи; записи и тонировки реставрационного характера выполнены также с использованием яичного желтка. «На поверхности красочного слоя встречаются области локального концентрирования яичного желтка в виде сгустков или небольших по площади пленок. Полимеризационные процессы в толще реставрационного яичного желтка не завершились, поскольку слабо кислая среда легко гидролизует как чистый желток, лежащий на поверхности, так и связующее реставрационных тонировок». В процессе исследований были также выявлены участки с казеиновой пленкой, «казеин в таком виде можно наблюдать при попытках укрепления красочного слоя с помощью пульверизатора» [5].



3. Богоматерь на троне. Фрагмент. Фреско-темперная стенопись из Троицкого собора Макарьевского монастыря. 1654

До реставрации на кафедре РМДЖ МГХПА им. С. Г. Строганова, 1992. Методика реставрации основана на применении консолиданта ПБМА. ГНИМА. PIV-232



4. Богоматерь на троне. Фрагмент. Фреско-темперная стенопись из Троицкого собора Макарьевского монастыря. 1654

До реставрации на кафедре РМДЖ МГХПА им. С. Г. Строганова, 1996. Методика реставрации основана на применении консолиданта ПБМА. ГНИМА. PIV-232



5. Богоматерь на троне. Фрагмент. Фреско-темперная стенопись из Троицкого собора Макарьевского монастыря. 1654

До реставрации на кафедре РМДЖ МГХПА им. С. Г. Строганова, 2020. Методика реставрации основана на применении консолиданта Paraloid B 72 в этаноле. ГНИМА. PIV-232



6. Богоматерь на троне. Фрагмент. Фреско-темперная стенопись из Троицкого собора Макарьевского монастыря. 1654

До реставрации на кафедре РМДЖ МГХПА им. С. Г. Строганова, 2020. Методика реставрации основана на применении консолиданта Paraloid B 72 в этаноле. ГНИМА. PIV-232

Главные технологические отличия этих работ от предыдущих заключались в следующем: живопись укреплялась 7% раствором ПБМА в смеси толуол + ацетон (7–8 пропиток), завершающее укрепление — 5% раствор ПБМА в ацетоне (до образования поверхностной пленки полимера); профзаклейка живописной поверхности — 2 слоя бинтов на 5–10% растворах ПБМА в ацетоне. Отгон избыточной пленки полимера и удаление профзаклейки производились в герметичной камере. Монтирование фрагментов осуществлялось на конструкции, состоящей из планшета (деревянные рейки, брусья, фанера) и разделяющего слоя полистирольного пенопласта. Особое внимание уделялось способу обработке свободных полей монтировочного щита — их роль в выявлении художественно-эстетических достоинств произведений недооценивать нельзя.

Другие отличия работ этого периода сводились к применению для реставрации калязинских росписей вновь разработанной на кафедре методики, основанной на применении консолиданта Paraloid B-72 [8]. Основные операции этой реставрационной технологии: укрепление живописного слоя производилось 5–10% раствором Paraloid B-72 в этаноле, завершалось укрепление тремя пропитками 15% раствора этой смолы в этаноле — до формирования сплошной поверхностной пленки; профилактическая заклепка наносилась в два слоя марли на 15% растворе Paraloid B-72 в этаноле. Отгон избыточного количества Paraloid B-72 с поверхности живописи и, как следствие этого, удаление марлевой профзаклейки с лицевой поверхности производился в герметичном устройстве в парах этилового спирта.

Литература

Следует отметить, что длительная история применения сополимера Paraloid B-72 для реставрации всех родов живописи и предметов прикладного искусства за рубежом делают оправданной нашу попытку выстроить такую методику реставрации фрагментов фреско-темперных росписей, которая вобрала бы в себя и весь опыт реставрации фрагментов стенописей в нашей стране.

В завершение следует указать, что представленный опыт работ на фрагментах калязинской живописи важен еще и потому, что в будущем реставрация фрагментов этих росписей будет, несомненно, продолжена; нужен этот опыт и для реставрации многих других, подобным им, фрагментов фреско-темперной живописи.



7. Неизвестная царица (Мария Ильинична (?)) среди молящихся жен. Фрагмент композиции из цикла «Апокалипсис». Фреско-темперная стенопись из Троицкого собора Макарьевского монастыря. 1654

До и после реставрации на кафедре РМДЖ МГХПА им. С. Г. Строганова, 2020 г. Методика реставрации основана на применении консолиданта Paraloid B 72 в этаноле.
ГНИМА. РИВ-314

1. Кузнецов А. С. Отчет о проведении реставрационных работ на фресках Троицкого собора б. Троице-Макарьевского монастыря г. Калязина (снятых в 1940 г.). М., 1974. Архив быв. в/о «Союзреставрация», СНРПМ-2, инв. № 447 (текст), № 522-524 (фото).
2. Платов Е. В. Отчет о дипломной работе по исследованию, реставрации и копированию фрагмента стенописей XVII в. из Троицкого собора Макарьевского монастыря (г. Калязин). Руководитель работ Бурый В. П. М., 1988. Архив кафедры РМДЖ.
3. Бурый В. П. Методика реставрации фрагмента росписей «Голова Пресвятой Богородицы». М., 1992 г. Архив кафедры РМДЖ, инв. № 36/40.
4. Пискарёва Е. И. Отчет о дипломной работе по реставрации и копированию фрагмента стенописей XVII в. из Троицкого собора Макарьевского монастыря (г. Калязин, Тверской области). М., 1992. Архив кафедры РМДЖ, инв. № 36/40.
5. Киреева В. Н., Писарева С. А. Химико-аналитическое изучение материалов живописи, грунта и реставрационных дополнений // Отчет о НИР по теме: Исследование и реставрация фрагментов стенописей XVII в. из Троицкого собора Макарьевского монастыря (г. Калязин). М., 1995. Архив кафедры РМДЖ.
6. Бурый В. П. Методика реставрации пяти фрагментов росписей XVII в. из Троицкого собора Макарьевского монастыря. М., 1996. Архив кафедры РМДЖ, инв. № 36/147.
7. Манин Ю. А. Отчет о дипломной работе по реставрации и копированию произведений станковой и монументальной живописи. М., 1996. Архив кафедры РМДЖ, инв. № 36/147.
8. Бурый В. П., Борисова Н. Л. «Технические и эстетические особенности новой методики реставрации фрагментов стенописей» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. МГХПА, 2020. № 1. Часть 1. С. 215–225.

**Музейный предмет —
источник по изучению
истории архитектуры**

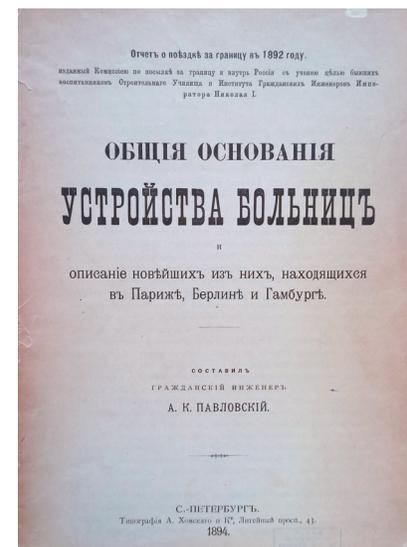
Отчеты о зарубежных поездках архитекторов Российской империи как источник в изучении больничной архитектуры конца XIX — начала XX веков. Из собрания Музея архитектуры

В библиотечном фонде ГНИМА имени А. В. Щусева хранятся два отчета о зарубежных поездках, посвященных изучению зарубежного опыта в строительстве больниц (илл. 1, 2). Подобные поездки осуществлялись архитекторами с целью знакомства с передовыми идеями западноевропейской архитектуры, обмена опытом, поиска оптимальных композиционных, технических и художественных решений.

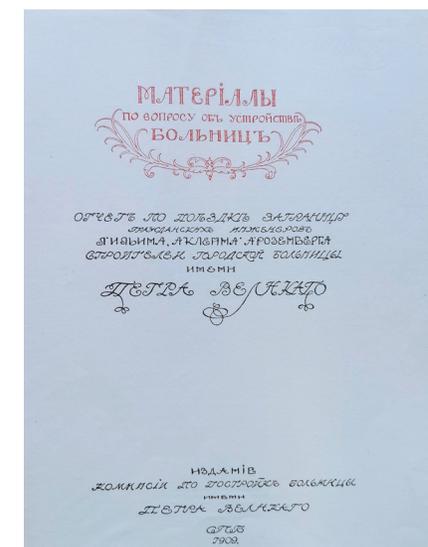
По времени издания оба отчета можно отнести к пику больничного строительства в дореволюционной России: один к его начальной стадии — 1894 году, другой к его завершению — 1909 году. Сравнение двух документов дает представление об аспектах больничного строительства, наиболее волновавших архитекторов рубежа XIX–XX веков, а также о смещении и расширении интересов зодчих в этой области.

Аннотация: Особый жанр в изучении истории архитектуры представляют отчеты о зарубежных поездках архитекторов в преддверии работы над ответственными проектами, в которых необходимы знания о передовых технологиях, композиционных решениях, художественных особенностях. В коллекции Музея архитектуры хранятся два крайне интересных издания, проливающих свет на историю больничного строительства. Изучение и сопоставление этих предметов не только дает представление об архитектурных исканиях в области медицины и эволюции больничного строительства, но также показывает образцы европейской архитектуры, которые наиболее ценились русскими зодчими и инженерами на рубеже XIX–XX столетий.

Ключевые слова: Больница, отчет о зарубежной поездке, архитектура конца XIX — начала XX вв., европейская архитектура.



1. Обложка издания «Общие основания устройства больниц»



2. Обложка издания «Материалы по вопросу об устройстве больниц»

Первый отчет был составлен Александром Кондратьевичем Павловским (1861–1923) — гражданским инженером, выпускником Института гражданских инженеров, членом Петербургского общества архитекторов. Наибольшее внимание в его отчете было уделено инженерной части построек (отопительным и вентиляционным системам при больницах), однако автором представлена и более общая информация о характере больничных зданий, а также даже краткая история преобразования больниц.

Как правило, в подобные поездки отправлялись архитекторы, уже приступившие к работе над проектом здания определенного типа. По какой именно причине в заграничную поездку отправился А. К. Павловский еще не удалось установить, но, судя по всему, перед ним была поставлена более общая цель — подготовить краткий обзор современных автору больниц Европы. В пользу этой догадки говорит и само название издания — «Общие основания устройства больниц и описание новейших из них, находящихся в Париже, Берлине и Гамбурге». Свою цель А. К. Павловский определяет так: «дать перечень тех требований, которые предъявляют гигиенисты к правильно устроенной больнице, а также тех средств, помощью которых можно удовлетворить этим требованиям». Как следствие — в этом труде А. К. Павловского гораздо более интересуют технические и инженерные решения, художественной составляющей больницы автор не отводит никакого внимания.

В первую очередь Павловский описывает различные системы устройства больниц. Выбор одной из систем — один из основополагающих вопросов для архитектора при проектировании больничных комплексов. А. К. Павловский описывает три таких системы: коридорную, павильонную и барачную. Описание каждой системы соотносится с описанием одной из больниц и сопровождается анализом удобств и недостатков каждой из них.

После описания систем Павловский перечисляет, на что необходимо обратить внимание архитектору при создании проекта больницы. Первой задачей автор указывает выбор места под больницу, благоприятного в санитарном отношении. В данном случае расположение больницы за пределами города указывается как наиболее желательное. Вторая задача — определить расположение и размер корпусов в соответствии с качеством болезни и количеством больных. Средняя величина больницы определяется в 160–200 кв. м на одну койку, а количество больных в одной больнице может достигать до 2000–3000, при условии разделения больницы на павильоны (вместимостью не более 50 пациентов). Также, по мнению А. К. Павловского, «всякая благоустроенная больница»

должна иметь следующие помещения: палаты с ванными, клозетами, буфетами; административные помещения с кабинетами врачей и их квартирами; хозяйственные помещения; операционную; покойницкую. Третья задача — устройство отдельных частей больницы. Здесь Павловский подробно описывает нормы по размерам помещений, освещенности, системы вентиляции с поправкой на российский климат, наиболее подходящую отопительную систему, дезинфекцию, устройство канализации и многое другое.

Отдельного замечания заслуживают интерьеры больницы. Хотя рассматривать их в художественном отношении чаще всего не приходится, в последние десятилетия XIX века формируются те требования, которые применимы и в современных больничных зданиях. Наиболее важные из них были описаны Павловским: стены и потолки должны быть гладкими (штукатуренными или покрашенными масляной краской), доступными для очистки от пыли; углы между стенами, потолком и полом — скругленными, чтобы уменьшался застой воздуха, а также предотвращалось развитие микроорганизмов. Полы следует выложить метлахской плиткой или сделать их из твердых пород дерева, чтобы они меньше впитывали влагу.

После такого обширного вступления А. К. Павловский переходит к подробному описанию нескольких русских, французских и немецких больниц, с которыми он познакомился за время своего путешествия.

Теперь обратимся ко второму отчету. Его авторами стали Лев Александрович Ильин (1879–1942), Александр Ионович Клейн (1879–1961) и Александр Владимирович Розенберг (1877–1935). Архитекторы выиграли конкурс на постройку больницы Петра Великого в Санкт-Петербурге в 1906 году. В связи с этим, уже после составления программы проекта, они были отправлены за границу для ознакомления с опытом зарубежных коллег. Цель отчета, который был издан по возвращению, — познакомить «городских деятелей и лиц, интересующихся делом постройки больницы имени Императора Петра I, с частью материала, собранного нами при осмотре больниц». Ввиду нехватки времени (17 дней) архитекторам удалось посетить лишь немецкие больницы (в Берлине, Гамбурге и Мюнхене), а также санаторий в Вене.

Интересна разница в оформлении изданий: у А. К. Павловского это строгий отчет с общими планами и подробными техническими чертежами (устройства теплоснабжения, отопления), в то время как у Л. А. Ильина, А. И. Клейна и А. В. Розенберга тексты дополнены рисунками архитекторов (с мотивами архитектуры Амстердама, объединенные авторами под названием «Материалы по петровскому стилю» (илл. 3), планами,

фотографиями фасадов и интерьеров больниц. По всей видимости, важность проекта, над которым работали архитекторы, обусловила и более детальный подход в подготовке издания, ставшего частью целой серии публикаций, связанных с постройкой больницы Петра Великого.

В части содержания, в отличие от Павловского, авторы не дают некой вступительной главы, касающейся вопросов развития больничного строительства, а сразу переходят к описанию увиденных больниц. В последней главе в качестве вывода архитекторы приводят общие тенденции устройства больниц начала XX века. Приведем некоторые из них: расположение больницы вне заселенных центров города; система устройства исключительно павильонная; стремление свести численность персонала до минимума; тенденция к увеличению этажности; число кроватей в павильонах также увеличивается. Очевидно, что архитекторы не ставят в данном случае задачи ознакомить читателя с базовыми характеристиками больницы, которые к тому моменту уже были широко известны.

Л. А. Ильин, А. И. Клейн и А. В. Розенберг обращают внимание на внутреннюю отделку павильонов: для них важна прочность, безопасность в пожарном отношении, «возможность поддержать в помещениях чистоту и нарядный вид при разумной экономии»¹. Также отмечается

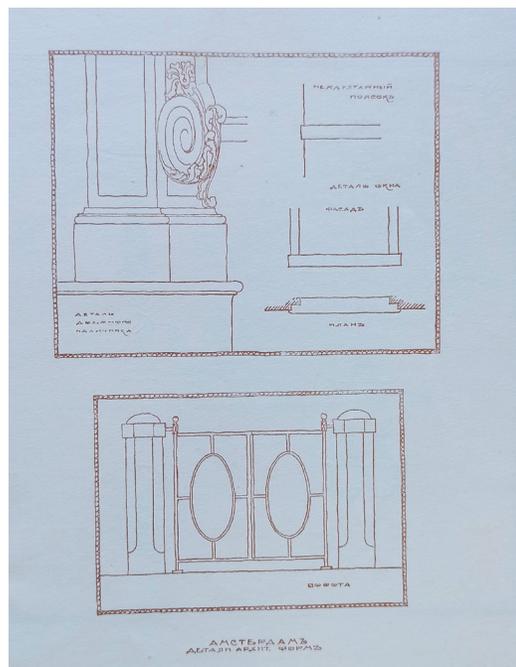
применение масляной краски, плитки, полов, легко поддающихся чистке, закругленных углов, а в конструировании мебели — использование металла, стекла и искусственного камня. Однако здесь архитекторы идут чуть дальше Павловского и отмечают важность таких понятий как уют, комфорт, эстетика: «видом отделки и меблировки преследуется также удовлетворение эстетических запросов больного, но, конечно, недорогими средствами: стены с этой целью украшаются цветными трафаретами, окна занавесками, в палатах устанавливаются цветы и т. п.»².

Важным отличием является также и внимание к внешнему облику больницы и той атмосфере, которую здания создают для пациентов. Так авторы отмечают, что цель внешнего вида больницы — «создать “хорошее настроение”», а сад важен для психического состояния больных. Дальнейшее развитие эта тема получит в докладе, который будет прочитан архитекторами в 1911 году на IV съезде русских зодчих.

Наиболее интересно на примере двух отчетов познакомиться с выбором авторов — какие больницы они смогли посетить и какие из них были наиболее оценены архитекторами. А. К. Павловский приводит в качестве образцов госпиталь Тенон в Париже (открыт в 1878), больницу Ам Урбан в Берлине (открыта в 1890), Коховский институт в Берлине (открыт в 1891) и гамбургскую больницу (открыта в 1889) — как наиболее заслуживающую внимания немецкую лечебницу.

Л. А. Ильин, А. И. Клейн и А. В. Розенберг осматривают городскую больницу имени Р. Вирхова в Берлине (1899–1906), городскую больницу в Шарлоттенбурге (1901–1904), городскую больницу в Бухе (1899–1915), больницу Св. Георга в Гамбурге (1821–1823, поздние перестройки), и также городскую Эппендорфскую больницу в Гамбурге (1885–1889), которую ранее посещал и А. К. Павловский.

Из приведенных примеров становится понятно, что на протяжении последних двух десятилетий XIX века, а также начала XX века архитекторы обращались в большей степени к немецким больницам. Также закономерным кажется и то, что авторы осматривали наиболее современные, близкие ко времени своей поездки примеры (больницы, которые описывал А. К. Павловский, относятся к 1880–1890-м годам, больницы, которые посетили Л. А. Ильин, А. И. Клейн и А. В. Розенберг — к 1890–1900-м годам). Однако среди всех образцов есть одно совпадение — гамбургская больница.



3. Иллюстрация к «Материалам по петровскому стилю»

Из издания «Материалы по вопросу об устройстве больниц»

¹ Ильин Л., Клейн А., Розенберг А. Материалы по вопросу... С. 76.

² Ильин Л., Клейн А., Розенберг А. Материалы по вопросу... С. 77.

Исходя из рассмотренных документов, можно судить об эволюции больничного строительства с конца XIX по начало XX веков, ведь, несомненно, архитекторы были заинтересованы в изучении передового опыта европейских стран. Представленная выборка европейских примеров позволяет сравнить больничное строительство в России — вышедшее на свой пик именно к последнему десятилетию XIX века — и больничное строительство Европы, которое, по всей видимости, к этому же периоду уже постепенно сворачивается. Отсутствие нового примера в более позднем документе может как раз свидетельствовать о замедлении этого процесса.

Сопоставление рассмотренных документов позволяет увидеть, как меняется отношение к художественному оформлению больницы, как выступают на первый план задачи ориентировать больничные здания на человека и его внутреннее состояние через уют, чистоту, красоту фасадов и интерьеров.

Литература

1. Ильин Л., Клейн А., Розенберг А. Материалы по вопросу об устройстве больниц. Отчет по поездке за границу гражданских инженеров Л. Ильина, А. Клейна, А. Розенберга строителей городской больницы имени Петра Великого. СПб.: Издание комиссии по постройке больницы имени Петра Великого, 1909.
2. Ильин Л., Клейн А., Розенберг А. Современное больничное строительство в связи с постройкой городской больницы имени Петра Великого. СПб.: Государственная типография, 1911.
3. Павловский А. К. Общие основания устройства больниц и описание новейших из них, находящихся в Париже, Берлине и Гамбурге. СПб.: Типография А. Хомскаго и Ко, 1894.
4. Современные больницы и их требования // Зодчий. 1901. № 2-4. С. 27–31.

Архитектурно-художественная ценность старинного городецкого чугунного литья

Городец интересен для многих исследователей своей уникальной провинциальной архитектурой, активно создававшейся в конце XIX века местными купцами. Многие из этих зданий являются памятниками архитектуры и требуют реставрации. Здесь мы видим великолепные образцы купеческих усадеб, украшенные разными металлическими формами. Интересно, что архитектурно-декоративный металл Городца изготавливался на местном купеческом производстве и до сих пор сохранился, в частности благодаря работе реставраторов.

Кроме владельцев механического завода К. В. Кузнецова и И. П. Облаева здесь были и другие мастерские и заводы. Например, механический завод И. П. Рязанова, который начал свое развитие с маленькой литейной мастерской, а к 1881 году превратился в завод с чугунолитейным отделом. Также известны чугунолитейные мастерские А. А. Пещерова.

Одним из купцов, благодаря которому сегодня мы можем видеть в Городце великолепные памятники чугунного литья, был Константин Васильевич Кузнецов. В период с 1850-е по 1870-е годы его механический завод выпускал пароходы. Л. А. Климова в своей книге писала, что именно конкуренция заставила завод специализироваться в том числе и на художественном литье. В 80-х годах XIX века в Городце появился спрос на ажурные, литые из чугуна зонтики, навесы, лестницы, решетки-ограждения у палисадников. После смерти владельца в 1896 году завод был выкуплен купцами Облаевыми. Сын П. Ф. Облаева, И. П. Облаев стал владельцем механического завода К. В. Кузнецова. Как пишет Л. А. Климова: «Завод И. П. Облаева занимался выпуском не только паровых котлов, отдельных деталей судов, но и фасонным, чугунным, объемным литьем с тщательной проработкой различных орнаментов, особенно растительных форм для украшения зданий, усадеб, парапетов, ворот, оград, навесов (зонтиков), лестниц»¹.

Аннотация: Статья посвящена уникальному чугунному литью местного производства в г. Городец. Рассматривается продукция городецкого механического завода К. В. Кузнецова на примере городских усадеб, являющихся памятниками архитектуры и нуждающихся в реставрации.

Ключевые слова: Чугун, ковка, завод, козырек, Городец, купец.

¹ Климова Л. А. Славен своими делами купец! Городец, 2001. С. 27.



1. Копия чугунного козырька дома П. Ф. Облаева
 Выполнена по сохранившимся эскизам в 2002 г.
 Городец, ул. Ленина, дома 9, 11



2. Парадная лестница с чугунными ограждениями в доме П. Ф. Облаева
 Механический завод К. В. Кузнецова
 Городец, ул. Ленина, дома 9, 11.

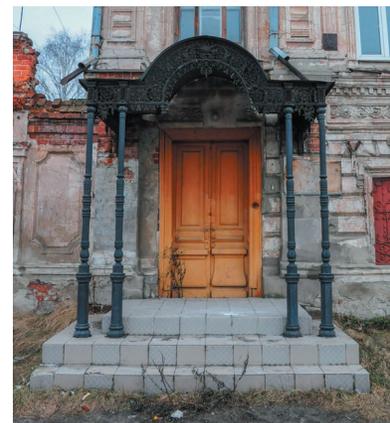
Дом купца П. Ф. Облаева (ул. Ленина, дома 9, 11) украшен литым чугунным козырьком-навесом над входом, выполненным еще на местном механическом заводе К. В. Кузнецова (илл. 1). Подобные навесы полуцилиндрической формы с горизонтальными боковыми полками, опирающимися на двойные чугунные колонны-столбики, сохранились в ряде городецких домов и усадеб, таких как: усадьба Г. И. Тюкалова (братьев Лапшиных; ул. Ленина, 1, 3), А. Г. Лемехова (А. Д. Малеханова; ул. М. Горького, 133), И. М. Митюкова (ул. Революции, 3), жилой дом (пер. Кирова, 2). Со временем утраченные навесы в усадьбах П. Ф. Облаева и А. Лапшиной были выполнены современными мастерами в 1990–2000-х годах по сохранившимся образцам.

В доме купца П. Ф. Облаева чугунный декор был разнообразным. Нарядная чугунная решетка дополняла боковой фасад этого купеческого дома. На фотографии 1930 года из книги В. А. Горячев «Древний Городец — «Малый Китеж» видно, что здание имело на крыше парапет из столбиков с металлическими решетками. Ворота также украшало высокое треугольное завершение с боковыми полочками и вазоном по центральной оси (в настоящее время все эти элементы утрачены).

В здании до сих пор функционирует оригинальная парадная лестница с ограждением (илл. 2). Каждая отдельная чугунная секция этой лестничной решетки представляет собой сложную по форме фасонную балясину.

О популярности художественного металла в купеческой архитектуре Городца можно говорить на примере усадьбы балахнинского купца и вино-торговца И.М. Митюкова (ул. Революции, д. 3). Интересен синтез кованого металла и чугунного литья в этой усадьбе. Кованые ставни со сложным узором украшают фасад. Это был исторически сложившийся, традиционный для Городца прием оформлением кованным металлом купеческих домов. Ю. Г. Самойлов, собравший уникальную коллекцию кованных ставней и дверей Нижегородской губернии, отмечал, что в 70-80 годы XIX века в этой губернии у кладовых появились железные двери, решетки, ставни кузнечной работы с неповторимым рисунком.

Чугунный навес-козырек дома И. М. Митюкова был типовым для Городца, он имел крупную форму, отлично закрывающую ступени (илл. 3). Это был полуциркульный навес с полочками, опирающимися на чугунные колонны, и украшенный замысловатым кружевом литья, такие навесы часто изготавливались на заводе купца К. В. Кузнецова. Типизация формы отчетливо прослеживается, так как этот козырек-навес был выполнен по аналогии с козырьком в усадьбе П. Ф. Облаева.



3. Чугунный козырек-навес дома И. М. Митюкова
 Механический завод К. В. Кузнецова.
 Городец, ул. Революции, д. 3



4. Чугунное крыльцо-навес дома А. Лапшиной
 Механический завод К. В. Кузнецова.
 Городец, ул. Набережная революции, д. 5

Дом усадьбы Авдотьи Лапшиной (ул. Набережная революции, д. 5) украшен навесом на парных колонках. Усадьба принадлежала семье купцов судостроителей Лапшиных. Парадный вход усадьбы украшает чугунное

крыльцо-навес с надписью: «Механического завода Константина Васильева Кузнецова въ селе Городце 1885 года» (илл. 4), а внутри особняка можно увидеть сохранившуюся до наших дней чугунную лестницу.

Усадьба купца-судостроителя Г. И. Тюкалова (бывший дом братьев Лапшиных) была построена в 1880-х годах по адресу ул. Ленина (Купеческая), д. 1, 3. Художественное литье этой усадьбы изготовили на механическом заводе К. В. Кузнецова в Городце. Здания были построены из красного кирпича в излюбленном в Поволжье «кирпичном стиле», популярном в эпоху историзма. К сожалению, частично были утрачены некоторые детали чугунного навеса полуцилиндрической формы — такие как, например, один из декоративных миниатюрных вазонов на углу козырька-навеса. В доме сохранилась и подлинная лестница с чугунными балясинами, отлитая на заводе Кузнецова.



5. Фрагмент чугунного козырька дома А. Г. Лемехова
Механический завод К. В. Кузнецова. Городец, ул. Максима Горького, 133

Ансамбль чугунного литья — козырек и решетки — использовали в оформлении усадьбы А. Г. Лемехова. Известно, что он был из крестьянского сословия из деревни Житухино и занимался в Городце пряничным делом. По сведениям краеведа Л. А. Климовой, усадьба в годы Первой мировой войны была куплена купцом А. Д. Малехановым. Ворота в этой усадьбе состоят из глухих створ, которые фланкированы двумя узкими калитками с одинаковыми литыми чугунными решетками. А. В. Лисицина указывает на то, что художественные металлические элементы этой усадьбы были местного производства, завода К. В. Кузнецова. На козырьке можно разглядеть надпись, которая ложится на полукруглую раму обвязки по центру: «Механического завода Константина Васильева

Кузнецова в селе Городце 1899 года» (илл. 5). Парадный вход усадьбы Лемехова акцентирован литым чугунным навесом полуциркульной формы, с высокими гребнями-акротериями. Отдельные элементы этого козырька — декоративные навершия на кровле, ажурный чугунный рисунок обвязки — повторяются, например, в козырьке дома Г. И. Тюкалова. Рассматриваемый чугунный козырек дома Лемехова имеет изящное литье с качественной проработкой мельчайших деталей, которых на нем достаточно много. Любовь к «украшательству» была у купцов Городца очень выражена. Е. И. Кириченко отмечала эту черту в провинциальной архитектуре и писала: «...особо очевидным становится отождествление красивого с богато украшенным»².

Другой тип козырька на чугунных колоннах в архитектуре Городца отличается формой кровли — здесь она двускатная, вдоль которой проходит ажурная, богато орнаментированная кайма обвязки. Примером может служить навес над парадным входом в дом Н. И. Польского по адресу ул. Кирова, д.2.

Ассортимент чугунного литья завода К. В. Кузнецова в Городце практически ничем не отличался от известных в то время петербургских чугунолитейных фирм. В городецкой усадьбе сформировались основные типы кованых и чугунных изделий: литые навесы над входами, надкарнизные или уличные решетки, кованые ворота и ставни.

Много было проведено и реставрационно-восстановительных работ. Выступая побочной продукцией чугунолитейного предприятия К. В. Кузнецова, чугунные навесы, ограды и лестницы смогли выработать свою типологию и узнаваемый стиль.

Литература

1. Горячев В. А. Древний Городец — «Малый Китеж». М., 1993
2. Климова Л. А. Славен своими делами купец! Городец, 2001
3. Москва. Памятники архитектуры 1830-1910 годов: Альбом / Текст Е. И. Кириченко. М.: Искусство, 1977
4. Самойлов Ю. Г. Изделия из кованого металла в архитектуре русского народного жилища// Советская этнография. 1975 № 2 С. 68 —79.

² Москва. Памятники архитектуры 1830–1910 годов: Альбом / Текст Е. И. Кириченко. М.: Искусство, 1977. С. 48.

**Материалы по реставрации
Васильевской церкви в Овруче в 1907–1908
годах под руководством А. В. Щусева
из Отдела хранения архитектурных архивов
Музея архитектуры им. А. В. Щусева**

Аннотация: Публикация посвящена новым источникам, которые дополняют историю исследования и реставрации Васильевской церкви в городе Овруч конца XII века. Во время реставрации Васильевской церкви в Овруче помощником А. В. Щусева служил в будущем известный архитектор-конструктивист Л. А. Веснин. Статья рассказывает о «Записках по обследованию развалин», «Кратком отчете о летних работах» Л. А. Веснина и переписке архитектора с А. В. Щусевым и отцом, которые недавно были обнаружены в Отделе хранения архитектурного архива Музея архитектуры им. А. В. Щусева.

Ключевые слова: Реставрация, Овруч, Васильевский храм, раскопки, Л. А. Веснин, А. В. Щусев.



1. Вид руин Васильевской церкви до начала реставрации. Начало XX в.
ГНИМА. Арх. 2351/1

Реставрация Васильевской церкви в городе Овруч конца XII века является одним из важнейших событий в деле восстановления древнерусских памятников в дореволюционной России. Значение этих работ усиливалось тем вниманием, которое было приковано к ним со стороны архитектурной и художественной общественности, а также активным участием царской семьи. Подробное описание проведенных работ и тех архитектурных решений, которые принимал А. В. Щусев, было приведено в публикациях Императорской археологической комиссии, позднее —

в статье П. А. Раппопорта в журнале «Советская археология»¹ и коллективной монографии, посвященной истории отечественной реставрации дореволюционного времени². Архивные материалы об этом хранятся в РГИА и Институте истории материальной культуры РАН.

В коллекции Музея архитектуры нами были обнаружены никогда не публиковавшиеся материалы, описывающие ход работ на этом памятнике, а также уточняющие участие в них молодого Леонида Александровича Веснина, бывшего тогда еще студентом и получившего должность помощника А. В. Щусева.

Эти материалы можно условно разделить на две части: официальную и личную. Первое — это «Записки по обследованию развалин» и «Краткий отчет летних работах», составленный Л. А. Весниным в октябре 1907 года³. Второе — письма из личного архива Веснина, в том числе переписка его с отцом и письма А. В. Щусева Л. А. Веснину⁴.

«Записки по обследованию развалин» представляют собой семь сложенных рукописных листов с наклеенными на них 30 фотографиями. Авторство Л. А. Веснина подтверждается его подписью в конце записок, а также поздней комментирующей надписью шариковой ручкой в начале текста, сделанной кем-то из сотрудников Музея архитектуры.

Источник поступления этого документа в собрание Музея выяснить не удалось, предмет имеет инвентарный номер «Арх», который дается в отделе хранения архитектурного архива. Номер был присвоен в 1950-е годы, но предмет мог поступить в фонд и раньше.

Существует вероятность, что предмет был получен в составе материалов Центральных государственных реставрационных мастерских в 1935 году, либо был позже получен как отдельная единица. Стоит указать, что листы вшиты в обложку от папки с надписями на украинском языке, что свидетельствует в пользу единичного получения из неизвестного источника.

К сожалению, из текста совершенно не следует, куда был представлен этот отчет, но можно предположить, что отчет делался для А. В. Щусева, который далее готовил материалы для представления в Императорское археологическое общество.

¹ Раппопорт П. А. Церковь Василия в Овруче // Советская археология. № 1. 1972. С. 82–98.

² Памятники архитектуры в дореволюционной России: Очерки истории архитектурной реставрации/ [А. Л. Баталов, Т. В. Вятчина, И. И. Комарова и др.]; Под общ. ред. А. С. Щенкова. М., 2002. С. 413–416.

³ ГНИМА. Отдел хранения архитектурного архива. Арх. 2351/1-4.

⁴ ГНИМА. Отдел хранения архитектурного архива. Ф. 5. Оп. 1. Д. 19; Оп. 4. Д. 1.

В отчете Л. А. Веснин описывает ход работ летом–осенью 1907 года и довольно подробно говорит о самих руинах памятника с указанием сохранившихся архитектурных деталей, фрагментов фресок и элементов древней конструкции.



2. Л. А. Веснин. Записки по обследованию развалин и краткий отчет о летних работах. 1907

ГНИМА. Арх. 2351/1; Арх. 2351/2

Он также показывает ход раскопок, проведенных П. П. Покрышкиным, когда были найдены фундаменты башен, примыкавших к западным углам церковного здания. Л. А. Веснин перечисляет, в том числе, важнейшие находки: «кусок бронзовой решетки и куски штукатурки с сохранившимися фресками довольно интенсивных тонов, кусок листового свинца от кровли храма, голосники»⁵.

Отдельно он останавливается на описании подводки новых фундаментов и новой кладки, которая делалась похожей на древнюю по составу и характеру используемого кирпича.

Текст дополняется фотографиями хода работ, на которые идут отсылки, также есть указания на план подведения фундаментов, который, к сожалению, в деле отсутствует.

⁵ ГНИМА. Отдел хранения архитектурного архива. Арх. 2351/1-4. Л. 3.

Вторая часть исследованных нами материалов — это переписка из личного архива Л. А. Веснина, который поступил в Музей архитектуры в составе комплекса архива братьев Весниных в 1969 году.

Работа Л. А. Веснина помощником у А. В. Щусева упоминается в его переписке, начиная в январе 1907 года, когда Веснин пишет из Петербурга отцу: «У Щусева работать я согласился, главное потому, что работа очень интересная, придется реставрировать, то есть достраивать одну очень старую церковь, очень интересную, от которой остались всего алтарные стены. Работы будет порядочно, и трудновато будет вести постройку самостоятельно, но на такой постройке можно будет всему научиться. Относительно же жалования я примирился, действительно оно подходяще, как говорят; расходов, то есть жизнь там не будет стоить дороже 30 руб. С февраля начинаю работать у Щусева, на Пасху выговорил себе две недели»⁶.



4. Вид руин Васильевской церкви с востока до начала реставрации. 1907

ГНИМА. Арх. 2351/3



5. Вид руин Васильевской церкви с востока до начала реставрации. 1907

ГНИМА. Арх. 2351/3

Следующее письмо от марта 1907 года показывает, что предварительная работа велась еще в Петербурге, Веснин так описывает подготовительный период: «приходится для лета разрабатывать весь проект собора, планы и все разрезы, чтобы не было никаких сомнений во время постройки <...> Моя задача будет заключаться в том, чтоб все было, безусловно, прочно, чтобы стены не дали трещин, и стенам, и окнам нужно будет в натуре придать характер старины, чтобы связать их с сохранившимися алтарными апсидами»⁷.

Письмо от 14 мая 1907 года (из Овруча) описывает впечатления Веснина от города и начало его деятельности на месте: «<...> вчера приехал в Овруч — не хочется описывать первое впечатление от всего, то есть от этой поездки; сейчас одно утешение, что следующий отъезд уже будет домой <...> Непременно постараюсь к сентябрю кончить чтобы его пробыть дома; уже не знаю, соглашусь ли на следующий год ехать сюда <...> мне поручили сделать временные леса для обследования развалин и посмотреть, сколько и какого материала заготовлено»⁸.

⁷ Там же. Л. 4.

⁸ Там же. Л. 5.

⁶ ГНИМА. Отдел хранения архитектурного архива. Ф. 5. Оп. 1. Д. 19. Л. 1-10б.

Надо сказать, что и в дальнейшем Л. А. Веснин будет неоднократно жаловаться на Овруч и называть его «Тмутараканью» и другими нелестными эпитетами.

В письмах лета 1907 года Веснин описывает ход своей работы, немного пишет о раскопках, также рассказывает о поиске и подборе необходимого по качеству кирпича, жалуется на местных предпринимателей, которые, «не понимая своей выгоды, обжигают кирпич слабо и недолго и получается ни на что не годный кирпич».

Характеризуется Весниным и местная комиссия, контролировавшая стройку: «А любопытная здесь комиссия по постройке храма, выбранная из горожан, в нее входит — батюшка соборный, игуменья, временно архимандрит, затем член земской управы, акцизный чиновник, бывший исправник, помещик очень черносотенный, я им несколько раз говорил, что мне не очень ясна миссия строительной комиссии, так как никто из них ровно ничего не понимает. Они мне все страшно надоели, чуть ли не каждый день все собираются на постройке и в чертежной сидят подолгу»⁹.

Следует отметить, что одновременно Л. А. Веснин вел постройку местной школы с хозяйственными корпусами, а также при участии братьев делал проекты часовен для продажи местным священникам.

Письма следующего строительного сезона 1908 года (период с марта по ноябрь), не такие информативные и многочисленные. Вероятно, это было связано с тем, что проект реставрации Васильевской церкви с воссозданием утраченных частей был уже окончательно разработан (с учетом материалов, данных раскопками предыдущего года), и работа была более практическая и интенсивная, поскольку постройку планировали завершить к осени 1908 года¹⁰.

Отдельно стоит сказать о четырех коротких письмах А. В. Щусева к Л. А. Веснину за 1907–1908 годы, которые также остались в его архиве. Эти письма дают отдельные штрихи к проводившейся работе — например, Щусев дает указание на проведение раскопок: «Раскапывайте, подготавливайте к моему приезду, но на 1 аршин от материка останавливайтесь, чтобы, если что найдется учесть, что(?) раскапывалось уже при мне»¹¹.

Два раза в этих коротких посланиях упоминается тема представления проекта императору Николаю Второму¹², что, очевидно, очень волновало

А. В. Щусева. Также обращает на себя внимание география отправки писем: Щусев пишет из Москвы, Петербурга, Почаева, упоминает поездки в Киев и на Куликово поле, что показывает кипучий характер работы А. В. Щусева в этот период.

В заключение этой небольшой заметки нужно сказать, что описанные материалы, ранее не привлекавшийся исследователями, дают новые данные к истории реставрации Васильевской церкви, а также дополняют творческие биографии архитекторов Леонида Александровича Веснина и Алексея Викторовича Щусева.

Источники

1. ГНИМА. Отдел хранения архитектурного архива. Арх. 2351/1-4.
2. ГНИМА. Отдел хранения архитектурного архива. Ф. 5. Оп. 1. Д. 19; Оп. 4. Д. 1.

Литература

1. Памятники архитектуры в дореволюционной России: Очерки истории архитектурной реставрации / [А. Л. Баталов, Т. В. Вятчина, И. И. Комарова и др.]; Под общ. ред. А. С. Щенкова. М., 2002.
2. Раппопорт П. А. Церковь Василия в Овруче // Советская археология. № 1. 1972.
3. Раппопорт П. А. Русская архитектура X–XIII вв. Каталог памятников. Л., 1982. С. 29.

⁹ Там же. Л. 15.

¹⁰ Там же. Л. 27–34.

¹¹ ГНИМА. Отдел хранения архитектурного архива. Ф. 5. Оп. 4. Д. 1. Л. 1.

¹² Там же. Л. 3.

Выдержки из писем А. В. Щусева Л. А. Веснину

ГНИМА. Отдел хранения архитектурных архивов. Ф. 5. Оп. 4. Д. 1

Л. 1

Письмо из Петербурга в Овруч

19.08.1907

Его высокоблагородию Л. А. Веснину, гостиница Векслера

Многоуважаемый Леонид Александрович,

Раскапывайте, готовьте к моему приезду, но на 1 аршин от материка останавливайтесь, чтобы, если что найдется [учесть], раскапывалось уже при мне. Я выезжаю отсюда в Овруч в четверг.

Л. 2

Письмо из Почаева в Овруч

21.08.1907

Его высокоблагородию Л. А. Веснину

Леонид Александрович!

Не забудьте, что на столбах есть связи, а потому оставьте для них по расчетным местам отверстия в кладке, чтобы просунуть железо, уровень точно по ватерпасу. Архиепископ послал Покрышк. [Покрышкину А. О.] телеграмму с просьбой приехать теперь за плату. Из Почаева буду в Овруч, подробно напишу на днях.

Л. 5

Письмо из Москвы в Овруч

28 мая 1908 года

Письмо Ваше получил, выеду в Овруч уже из Петербурга, куда сегодня еду из Москвы. Был на разбивке Куликовской, но оттуда такое неудобное сообщение с Овручем, что я приехал в Москву и отсюда поеду в Петербург, а оттуда уже в Овруч прямо. Не знаю, ждал ли меня Петр Петрович или нет, дал телеграмму Вам об этом. Во всяком случае так долго ждать он вряд ли смог бы, да при том, если там ничего не найдено особенного, то необходимы только чертежи, которые я поручил сделать Вам с Максимовичем и просил еще Петра Петровича дать их исполнить его чертежнику.

Отвечайте мне в Петербург, где я пробуду перед отъездом в Овруч несколько дней. Относительно представления проекта архиепископом на Высочайшее утверждение пока ничего не знаю, узнаю в Петербурге. Приехал ли и когда Максимович.

Итак, готовьте к моему приезду то, что найдено нового в чертежах и [системах строк] П. П. Покрышкина.

Ваш. А. Щусев. Москва.

Л. 3

Письмо из Петербурга в Овруч

29.05.1908

Многоуважаемый Леонид Александрович,

Архиепископ прислал мне телеграмму о том, что Государь проектом моим реставрации очень доволен. Я отсюда выеду в Овруч, Киев и Почаев через неделю. Пока работайте чертежи и не закапывайте раскопок.

Ваш. А. Щусев.

Выдержки из писем Л. А. Веснина отцу

ГНИМА. Отдел хранения архитектурных архивов

Ф. 5. Оп. 1. Д. 19

Л. 1

18 января 1907 года (Из Петербурга)

Л.1, об.

...у Щусева работать я согласился, главное потому, что работа очень интересная, придется реставрировать, то есть достраивать одну очень старую церковь, очень интересную, от которой остались всего алтарные стены. Нужно будет подвести фундамент, достроить стены и сделать все так осторожно, чтобы старые стены не рухнули. Работы будет порядочно и трудновато будет вести постройку самостоятельно, но на такой постройке можно будет всему научиться. Относительно же жалования я примирился, действительно оно подходяще, как говорят; расходов, то есть жизнь там не будет стоить дороже 30 руб. С февраля начинаю работать у Щусева, на Пасху выговорил себе две недели.

Л. 3

18 марта 1907 года (Из Петербурга)

...прошел месяц, как я начал работать у Щусева, приходится для лета разрабатывать весь проект собора, планы и все разрезы, чтобы не было никаких сомнений во время постройки. В этом году придется заложить

Л. 4

фундамент и вывести стены и столбы, а уже на будущий год, когда стены окрепнут, будем делать своды и купола. В конструктивном отношении эта церковь очень интересна и отличается своей простотой. Моя задача будет заключаться в том, чтоб все было безусловно прочно, чтобы стены не дали трещин, и стенам, и окнам нужно будет в натуре придать характер старины, чтобы связать их с сохранившимися алтарными апсидами.

Л. 4, об.

Все это будет не очень-то легко, но я думаю справлюсь. Поедем мы вместе и вместе же с архитектором наладим постройку. Щусев описывает эти места с большим увлечением и говорит, что завидует мне, потому что сам остается на лето в Петербурге.

Л. 11

26 июня 1907 года (Из Овруча)

Л. 11, об.

...постройка храма здесь большое событие и

Л. 12

не проходит дня, чтобы у меня на постройке не побывали посетителей человек десять и это несмотря на подписи, которые я нарочно расставил, что посторонним лицам вход на постройку не разрешается; надписи сделаны на дощечках и прибиты в четырех местах. Недавно приезжал и уехал Щусев, он остался очень доволен постройкой, очень хвалил и написал об этом архиерею; за это я его проводил на велосипеде версты за две, когда он уезжал. У меня

Л. 12, об.

теперь имеется очень хороший опытный десятник, который мне много помогает, а одному бы мне организовать постройку в таком захолустье было очень трудно. Мне приходится и на кирпичный завод ездить, смотреть как делают кирпич и как обжигают. Пока получается кирпич очень плохой; евреи страшно глупы, не понимая своей выгоды, обжигают кирпич слабо и недолго и получается ни на что не годный кирпич; в городе на маленькие домики и подвалы он еще сходит,

Л. 13 (5)

а для нас мало обожженный не пойдет. Скоро получаю командировку на станцию Буж недалеко от Киева, заказать облицовочного кирпича старого образца для постройки. Пользуясь случаем на казенный счет еду в Киев, интересно будет посмотреть и на собор Св. Владимира и вообще пере-

смотреть все достопримечательности этого города, очень рад вырваться из этой Тмутаракани, а иначе и не называю Овруч, на что многие старожилы обижаются, защищая всеми силами эту помойную яму.

Л. 12, об. (6, об.)

...есть надежда, что в середине августа момент постройки окончится, что для меня было бы очень приятно. Дело в том, что местный кирпич все еще плох, а выписывать кирпич издалека — очень дорого перевозка будет стоить. Для приготовления же кирпича на весну на будущий год можно будет пригласить мастера и найти предпринимателя; евреи боятся потерять 40-50 руб. на пробу, теряют заказ в ½ миллиона кирпичей.

Л. 13

31 июля 1907 года (Из Овруча)

...последние две недели было очень много работы, да и в будущем будет не меньше так как десятник мой очень сильно заболел, а одному справится со стройкой очень трудно — работает артель без подрядчика — совсем передовая постройка, но грамотных рабочих

Л. 13, об.

нет и в чертежах никто из них не разбирается, а кроме того строится под моим наблюдением школа с хозяйственными корпусами. Не раз пожалел, что не взял с собой В. Косякова «Сельско-хозяйственную архитектуру», впрочем, теперь уже со многим справился, думаю, что дальше будет не хуже. А самое главное, что отнимает все-таки время — приехал А. В. Щусев. В конце июня мы, раскапывая старые фундаменты для замены их новыми, наткнулись на неожиданную обработку углов — идут в башнях по углам на

Л. 14

хоры винтовые лестницы, башни расположены симметрично на фасаде относительно средней оси. Обо всем раскопанном я подробно написал Щусеву, послал чертеж плана, фотографии, а теперь он приехал, и мы делаем обмеры алтарных стен и ведем раскопку вокруг развалин, обнаруживаются старые обрушившиеся стены. Фундамент под старые сохранившиеся стены подведен вполне благополучно и считается здешней строительной комиссией седьмым чудом, в честь этого мне даже хотели устроить

Л. 14, об.

какой-то официальный ужин, но я упросил этого не делать. А любопытная здесь комиссия по постройке храма выбранная из горожан, в нее входит — батюшка соборный, игуменья, временно архимандрит, затем член земской управы, акцизный чиновник, бывший исправник, помещик

очень черносотенный, я им несколько раз говорил, что мне не очень ясна миссия строительной комиссии, так как никто из них ровно ничего не понимает. Они мне все страшно надоели чуть ли не каждый день все собираются на постройке

Л. 15

и в чертежной сидят подолгу, за это я на[копал] на них работу по приемке извести, цемента, камня. Бывали даже недоразумения. Вот уже проходит 4 недели как я ни к кому из них не хожу по вечерам...

Л. 19

26 августа 1907 года (Из Овруча)

... — только бы вырваться из этого гадкого городишки, связался с такой постройкой, что нельзя кончить, когда вздумается, давно уже собираюсь, да нельзя на зиму оставлять незаконченный фундамент и стены. Рабочие делают все медленно и никак их не подгонишь.

Л. 20

А тут на постройку нашу обратили внимание разные любители старины, т. е. древних построек и археологии. Приезжают сюда и задерживают постройку тем, что хотят посмотреть древние фундаменты, а их нужно заменить новыми и приходится считаться со всеми ними — надоело страшно...

Л. 25

8 марта 1908 года (Из Петербурга)

Л. 26

Заходил к Щусеву, да он еще был в Москве — повез показывать проекты церкви, которую предполагается строить в этом году за Москвой-рекой, а сейчас у него в мастерской разрабатываются чертежи для Овруча и делаются небольшие проекты этого храма для представления Государю.

Л. 27

26 мая 1908 года (Из Овруча)

Недавно археологи от меня уехали, и я погрузился в постройку храма; после Троицына дня число рабочих значительно увеличится, придется постройку гнать так, чтобы к осени кончить. Архиепископ Антоний очень желает освятить храм осенью,

Л. 27, об.

даже кажется назначил день, 8 сентября. Вчерне кончить работы в этом году, наверное, удастся к осени, но служить зимой в храме без рам, дверей все равно нельзя будет, к тому же, храм должен будет выстояться за зиму и попросохнуть; иконостас также будет делаться на будущий год.

Но здесь все ждут окончания храма, много говорится повсюду о работах и о желании архиерея ускорить ход работ.

Л. 28

Приехал еще на постройку мне в помощь чертить еще один академист.

Л. 29

14 июня 1908 года (Из Овруча)

Вот уже несколько дней как я в Овруче, и в первый же день по приезде моем начались работы по постройке. За зиму все хорошо окрепло, стоит прочно, я нашел некоторые сомнительные места, сохранившиеся благополучно; теперь скоро закипит работа, уже было собрание строительной комиссии, на котором я заявил о начале работ, ассигнованы деньги на постройку

Л. 29, об.

храма, задержек не предвидится. Немножко тормозит археологическая сторона, сейчас идут раскопки вокруг храма с целью выяснить детали, впрочем, уже почти все разобрано и исследовано, через неделю, вероятно, раскопки будут закончены, и мне будет легче вздохнуть. Сейчас здесь два археолога, которые и руководят ими, я тоже принял в них участие, вставал в 6 часов, уже в 7 на работе и до 7 часов, конечно, с перерывами,

Л. 30

вечером были собрания, это и помешало немножко мне написать письмо по приезду.

...с другой постройкой у меня похуже дела, нет денег, уже все бывшие в распоряжении строительной комиссии деньги на постройку школы израсходованы, и школа стоит оконченная лишь вчерне; вышло как будто ничего, удачно, как-нибудь пришлю фотографические снимки.

Л. 33

8 ноября 1908 года (Из Петербурга)

Л. 34

В Овруче постройка храма приостановилась до будущего года, настали морозы. Недавно приехал оттуда А. В. Щусев и привез сделанные им фотографические снимки. Храм открыт совершенно, леса сняли, купол покрыт листовым свинцом, вышло все очень хорошо, за исключением маленьких поправок, которые мы незаметно сделаем в начале будущего лета. Всем храм очень нравится, а в Овруч, как сняли леса, стали многие сходиться и многие приезжали издалека, чтобы посмотреть на храм. Также все время ходили слухи, что храм уже стоит 90 тысяч и все были очень удивлены, когда храм обошелся всего в 33 тысячи. А. В. Щусев тоже как будто доволен...

**Возобновление Васильевского храма
в г. Овруч Волынской губернии.
Записки по обследованию развалин и краткий
отчет о летних работах**

ГНИМА. Отдел хранения архитектурных архивов. Арх. 2351/1-4

Л. 1

При обследовании остатков храма, стен и фундаментов никаких следов, указывавших точно время постройки храма, не было найдено; впрочем, на нашу долю выпало лишь перерыть уже не раз раскапывавшуюся внутри храма землю. Судя по архитектурным формам и по материалу, храм несомненно относится к эпохе ранних южных построек Киевского края. Стиль храма — византийский, заметно влияние романского стиля, — на западной стене углы обработаны в виде башен расположенных симметрично относительно средней оси.

Уцелевшая восточная часть развалин выступает в виде трех апсид, обработанных пучками колончатых лопаток, а над окнами заложены

Л. 1, об.

неглубокие ниши (см. фот № 1). Из апсид средняя большая была занята алтарем, а боковые служили местом для жертвенника и диаконника. Сохранилась еще часть северной стены с порталом и проход с хор в стене. Ход тянется до алтарной боковой апсиды и по [лежит] замка, перекрещивающихся вероятно, дубовых связей, заканчивается прямой нишей (см. план). Вдоль прохода по стене осталось место для связи размерами 0,10×0,10, точно такие же связи обхватывают и весь храм, и пилоны на высоту 4 с от пола (оставшиеся внутри храма). Сквозь проход проделаны окна, дающие свет в храме. На окнах у рамы и в проходе видны следы фресок. Местами в проходе на высоте 2 аршин проделаны потайные глазки, служившие, вероятно, бойницами. Оставшиеся внутри храма гнезда для балок и поручней не [пилястры] у алтаря, — гнезда такие же как на пилястре у хор (см. фото № 2), указывают на то, что ход наверху был кругом церкви, т. е. что проходы как в северной и в южной стенах были соединены, [кроме] хор у западной стены, еще мостиками, шедшими, вероятно, сзади алтарной преграды. К сожалению, никаких следов от алтарной преграды не сохранилось.

Л. 2

Также нельзя точно указать место ее нахождения. Снаружи храма против арок стены усилены колончатыми лопатками служившими контрфорсами против распора арок и сводов.

Храм был оштукатурен снаружи, быть может, позднее. Во многих местах внутри храма заметна по штукатурке сохранившаяся роспись — фрески. В апсиде жертвенника ясно сохранились поясные образы святых по фонам зеленого, красного и желтого цвета, окаймленных красного цвета полосами. Видны местами бледные фрески на откосах окон алтаря (см. фот. 3). Сохранились довольно ясно фрески на арке, поддерживающей средний тимпан по внутренней стене — видно изображение Богоматери и Иоанна Крестителя. В арке местами, где отстала штукатурка, видны шляпки набитых крупных гвоздей. Древняя штукатурка с паклей, волосом и шерстью. По сохранившимся, хотя и очень бледным фрескам будет сделана и оставшаяся разбивка, и роспись храма.

Окна в алтаре узкие, длинные с приплюснутыми перемычками; в них сохранились кое-где дубовые перекладки, (см. фот. № 3 и 4), к которым снаружи были приставлены и заделаны дубовые рамы с круглыми одно под другим отверстиями, что [преданию].

Л. 2, об.

При раскопках в северном портале во время раскопки фундамента был найден древний [порог] из плиты красного камня; плита заделана в кладку что определило точно древний пол, пол был из плиток [слоистого] камня (шифера) размерами 10 в на 10 в.

Над северной дверью прямоугольной сохранились перемычки и арка. Архивольт, покрытый сверху плашмя зубчатыми [ширинками], тянется донизу, не изменяя п[режней] (см. фот 5 и 6). Над дверью сохранилась от времени почерневшая дубовая балка; дуб не истлел и сохранился настолько, что предполагается эти балки оставить, не заменяя их новыми (см. фот № 7).

В северной стене заметны следы ниши у пола, — вероятно, ниша была у входа в башню из храма. Так как до западной стены остается лишь два аршина, то нельзя предполагать, чтобы ниша служила местом для княжеской гробницы (см. план).

При раскопках угла на южной стене, что дало бы возможность предположить обработку углов, был найден сначала столб круглый диаметром 0,42 саж. — кладка кирпичная и бутовая — древняя (см. фот. № 8, 9).

Л. 3

При раскопках угла на противоположной стороне был найден такой же фундамент по кругу, ясно указывавший на то, что на углах были башни. В башнях шли винтовые лестницы на хоры, вероятно, дубовые, так как

не сохранились своды под ступени, а истлевшие доски попадались, и фундамент башни [меньше] общего фундамента на 12 вершков.

На глубине 0,83 сажени от пола был найден на южном углу между столбом и наружной стенкой в земле глиняный горшок, уже разбитый (см. фото № 10). Тут же был найден кусок бронзовой решетки и найдены куски штукатурки с сохранившимися фресками довольно интенсивных тонов. Западнее был найден кусок листового свинца. Перекрытие храма, вероятно, было посводное свинцом. Все найденные во время раскопок древние вещи отправлены в Археологическую комиссию.

Попадались в верхнем слое земли куски глиняных голосников. Над пятами малых арок видны следы заделанных в кладку голосников (см. фот. № 11), встречается несколько голосников и в алтарной стене.

Существуют указания на то, что южная стена стояла до 1842 года, а в 1842 году обрушилась во время проводившихся раскопок

Л. 3, об.

фундамента для откопки краеугольного камня. Стена упала под пологий откос и лежит, затем через некоторое время (есть наносной след земли, травы) упала, развернувшись, часть башни и легла на разбившуюся стену. Раскопки, производившиеся под наблюдением Петра Петровича Покрышкина, дали некоторые архитектурные детали. Был найден богатый [пояс] на южной стене; им же не [сам ... по] были украшены и башни, так как часть такого же пояса была найдена [не упавшей] башни. Поясок положен под вторым ярусом окон и состоит из ряда арок, опирающихся на двойной ряд городков, то есть положенных плашмя один на другому зубчатых кирпичей, перекрытых полочками, то есть плоскими кирпичами.

Л. 4

В раскопках был найден и обследован путем точных обмеров и фотографических снимков верхний тимпан, среднее полукружие верхней стены. Был найден средний простенок, отличающийся от такого же в восточном полукружии, более детализированными профилями (см. фот. № 12), что, вероятно, было вызвано тем, что среднее полукружие по южной стене больше восточного. Храм имеет в длину более 9 ½ сажений, а в ширину — 7 ½. Сохранившиеся по северной стене и у алтаря пилястры и арки определяют точно положения 4 столбов подпружных арок, что, впрочем, подтвердилось и найденными в [от...ть] стен фундаментами.

Храм был несомненно однокупольный, быть может, с овальным барабаном. Восстановление главного купола, а также на башнях предположительно, так как раскопки ничего не дали. У правого пилон в алтаре

Л. 4, об.

на глубину 1 аршин 12 верш от пола была найдена гробница, сделанная из плоских шиферных плит, поставленных ребрами в землю и перекрытых такими же плоскими плитами. Гробница, видимо, несколько раз разрывавшаяся, была сложена и беспорядочно покрыта.

В местном соборе в архиве был замечен А. В. Щусевым железный клепанный равноконечный крест с раскованными краями — византийский (см фот. 13). Крест по размерам 0,92 сажень подходит к возобновляемому храму, и предполагается его поставить на главный купол, так как крест этот несомненно находился в Васильевском храме.

Сохранившиеся развалины кажутся очень обветшалыми и разрушающимися благодаря двум трещинам, на самом деле стены толщиной 0,71–0,81 саж в середине очень прочны, выветрились лишь облицовочные ряды кирпичной кладки, также сопрели внизу в земле на несколько рядов облицовочного кирпича. Кладка древняя на известковом растворе с примесью щебня, битого белого и красного кирпича. Раствор очень прочен. Кирпичи древнего образца, квадратные 4 ¼ вершка × 4 1/4 вершка, толщиной 1 вершок из белой и красной глины.

Л. 5

Верхи и тимпаны сложены из более тяжелого кирпича 7×4 ¼×1 ¾ вершка (см. фот. 11), швы везде одинаково толсты — 5/8 до 7/8 вершка. На портале и на колончатых лопатках кирпич лекальный. Кирпичная кладка древних стен идет с прокладкой бутового камня, который часто выступает наружу (см фот. № 14).

Такая облицовка храма камнем очень красивых, ярко- и темно-красных тонов встречается и внутри храма — местами штукатурка отвалилась; так что существующее предположение, что камни обозначают священные подписи, едва ли верно.

Под всей кирпичной кладкой на глубине от 0,98–1,07 от горизонтали или 0,50 саж от пола идет древняя бутовая кладка из красных неправильного вида камней на известковом растворе, совершенно сопревшем и обратившемся в песок.

Подошва древнего фундамента на глубине 1,55 от горизонтали или 1 саж от пола, грунт — песок.

Бутовая кладка древнего фундамента (высотой около 0,53) местами выступает значительно от отвеса стены, иногда идет в уровень с отвесом стены; в некоторых местах даже западает внутрь, так что пучок колончатых лопаток почти везде

Л. 5, об.

остается на весу, подделанной кирпичом, свешивающимся с бутовой кладки. Новый фундамент заложен на ту же глубину, что и древний.

Кладка нового фундамента была бутовая из неправильного вида местных камней красного и белого цвета на портландском цементе с расщебенкой (1 часть цемента, 3 ½ песку), когда же бут подходит под прочную кирпичную кладку древних стен, то пространство от 4 до 8 вершков вышиной подбивалось ручным окованным железом трамбовками.

Фундамент подводился столбами по частям, с боков оставлялись штробы, заполняемые промежуточной кладкой (см. фот. № 15, 16, 17, 18).

Существующие развалины подсказали ход работ по подводке фундаментов, так сначала подделывались наиболее опасные места

Л. 6

с созревшей внизу кладкой (см. фот. № 18). (См. план подводки фундаментов — цифрами помечен постепенный ход подводки фундаментов)

Все стены предварительно были укреплены целой системой бревенчатых подпорок (см. фот. № 2, 19, 20 и др.).

Л. 6, об.

Верхний наносной слой земли был снят по 1 ½ арки, как внутри, так и кругом храма, что было возможно сделать благодаря тому, что храм стоит с двух сторон на открытом месте и уровень ближайших построек ниже.

Строительные работы по подводке фундамента под древние стены начались в этом году в конце мая, к ½ июля фундамент уже был подведен; также был сделан фундамент для южной стены.

Оставлены были не сведенными углы на западной стене — фундаменты башни и прикрыты на зиму.

Как только фундаменты были подведены, приступили к подделке и перелицовке созревшей в земле кладке.

Облицовывали кирпичами старинного образца

Л. 7

на цементном с известью растворе, прибавляли в раствор белый и красный кирпич, чем достигали от швов такого же впечатления как и от древних. Местами вставляли красного цвета камни, располагая их группами стараясь во всем подражать древней кладке. Таким образом укрепили все стены на высоту в среднем около двух аршин. Все разрушенные части были постепенно заменены новыми. Внутри храм облицовывался обыкновенным кирпичом под штукатурку.

Пилоны подпружных арок выведены на высоту 4.55 сажени до пят малых арок и на зиму прикрыт четырьмя рядами насухо сложенного кирпича

Л. 7, об.

и присыпан слоем песку.

Кладка столбов подпружных арок велась из местного красного кирпича с прокладкой через 1 ½ аршина двух рядов кирпича более лучшего обжига, более прочного. Кирпич был выписан со станции «Бучи» Киево-Повенецкой жел. дор. Таких рядов положено 4 на высоту двух сажень. Из «Бучинского» кирпича были сложены также пяты для арок. На месте древних связей в арках решено было заложить новые связи, чтобы связать остатки северной стены с вновь возведенными пилонами.

Южная стена возведена до подоконников, заложена точно на старое место и во всем представляет точную копию северной стены; на зиму прикрыта. На этом строительные работы этого года закончились.

Л. Веснин

12 октября 1907 года

Архитектор Г. С. Гурьев-Гуревич. Творческие материалы из коллекции Музея архитектуры

Георгий Самарьевич Гурьев-Гуревич родился 16 марта 1894 года в Одессе, в 1921 году окончил в составе первого выпуска архитектурное отделение МВТУ со званием «инженер-архитектор»¹. Его карьера складывалась в самые яркие периоды развития советской архитектуры: от конкурсных проектов авангарда до типового проектирования 1930-х и 1940-х годов, послевоенной реконструкции городов и планировки жилых районов.

После окончания обучения зодчий работал заведующим в отделении строительных материалов в Центральном бюро по обслуживанию иностранцев в Москве; в мае 1924 года он поступил на службу в Стандартстрой, где проектировал стандартные дома на разное количество комнат и квартир [17, с. 93, табл. 5]. В марте 1925 года Гурьев-Гуревич был назначен руководителем технадзора по постройке домов в РЖСКТ «Коллектив промбанка» и архитектором Промбанка, ответственным за проектирование домов в Москве, Свердловске и Иваново-Вознесенске. В этот период он разработал здания двух банков — Промбанка в Свердловске (1925–1928) (илл. 1) и торгово-промышленного банка в Иваново-Вознесенске (1928) (илл. 2).

Конкурс на строительство свердловского банка был объявлен в начале апреля 1925 года [22, с. 16]. Победивший проект Г. С. Гурьева-Гуревича был реализован под руководством инженера И. Н. Крысова. Выбор композиции здания был обусловлен угловой формой участка, выделенного для строительства, — постройка Г-образная в плане, с протяженным боковым фасадом и визуально подчеркнутым углом, в котором размещался вход в банк. Однако архитектор не сразу пришел к окончательному решению по оформлению фасада. При сохранении некоторых

Аннотация: Материалы, относящиеся к творчеству архитектора Г. С. Гурьева-Гуревича, поступили в Музей архитектуры в 1981 году из семьи архитектора. При относительно маленьком объеме — чуть меньше 100 единиц хранения — архив достаточно насыщенный и разнообразный. Он состоит как из оригинального графического материала, так и из фотографий осуществленных построек и фото-репродукций проектов. Многие из этих материалов никогда ранее не были доступны широкой аудитории, в том числе в современных архитектурных публикациях, а некоторые из реализованных проектов были приписаны другим авторам, либо их авторство оставалось неизвестным. Таким образом, изучение архива Гурьева-Гуревича позволяет прояснить некоторые моменты его творческой биографии и значительно расширить поле будущих исследований.

Ключевые слова: Г. С. Гурьев-Гуревич, архив архитектора, советская архитектура, архитектура XX века.

¹ Здесь и далее — данные из личного дела Г. С. Гурьева-Гуревича, предоставленного его внуком, М. А. Каменским, а также из списка проектов, составленного самим архитектором.

общих черт, таких как: внутренняя структура, Г-образный план с акцентом на угловую часть, вертикальные элементы членения фасада, зодчий рассматривал различные варианты чисто декоративного решения архитектурного облика. Можно предположить, что лист, изображающий перспективу здания, датированный августом 1925 года, является одним из первых вариантов оформления фасада. В пользу этого говорит общая тяжеловесность форм: лопатки заполнены крупными блоками, имитирующими необработанный камень, а угол здания, еще не закругленный, выделен массивным столпом. В других (очевидно, последующих) вариантах архитектор сглаживает эту тяжеловесность, постепенно скругляя угол и вытягивая лопатки так, что их четкий вертикальный ритм компенсирует приземистость невысокого здания. Банк в Иваново-Вознесенске, спроектированный чуть позже, близок рассмотренному проекту и выдержан в стиле аскетичного авангарда с отсылками к классическим канонам.

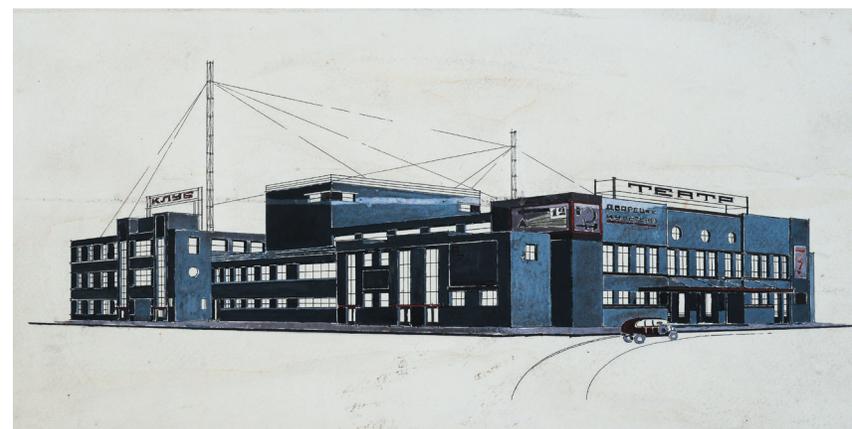


1. Г.С. Гурьев-Гуревич. Проект промышленного банка в Свердловске. Перспектива. 1925
ГНИМА. ОФ-1813/23

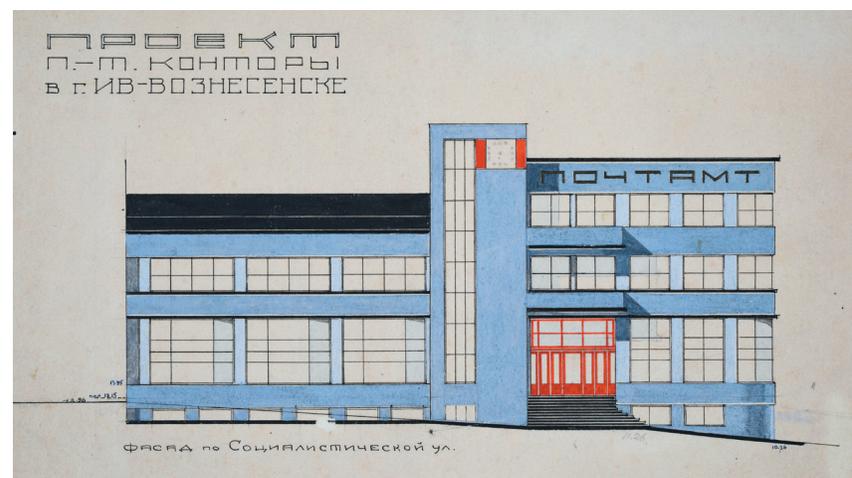


2. Г.С. Гурьев-Гуревич. Проект торгово-промышленного банка в Иваново-Вознесенске. Фасад. 1928
ГНИМА. ОФ-1813/25

Еще один ранний конкурсный проект Г. С. Гурьева-Гуревича — Дом культуры завода Профинтерн в Бежице (1927) (илл. 3). Архитектор предложил возвести многофункциональное здание, включающее в себя не только театр (кинозал) на 1500 мест, вокруг которого располагаются другие помещения, но и зал собраний на 800 человек на втором этаже, спортивный зал, библиотеку с читальным залом, комнаты для кружков, а также двухкомнатную квартиру. Вариант Гурьева-Гуревича, выполненный совместно с архитектором А. Я. Лангманом, получил первую премию на закрытом конкурсе, однако здание было построено по проекту Л. И. Савельева [16].

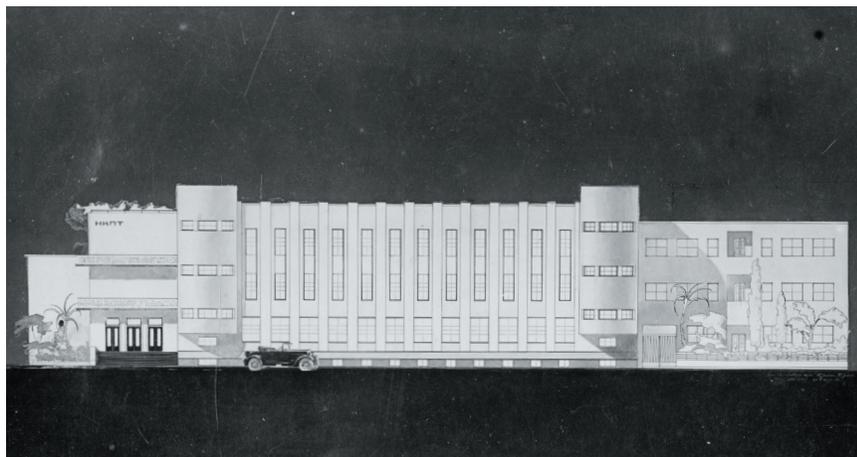


3. Г.С. Гурьев-Гуревич, А.Я. Лангман. Эскизный проект Дворца культуры райкома металлистов в Бежице. Перспектива. 1927
ГНИМА. Пла-10690/2



4. Г.С. Гурьев-Гуревич. Проект почтовой конторы в Иваново-Вознесенске. Фасад. 1927-1929
ГНИМА. Пла-10693/1

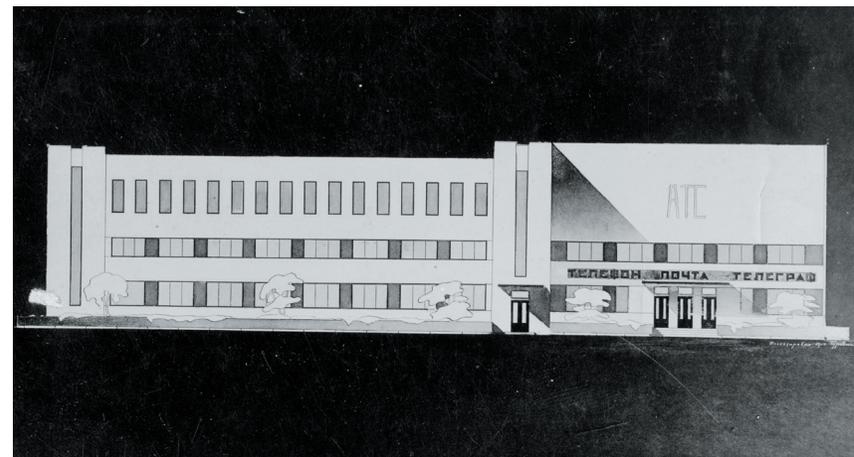
С началом индустриализации большое внимание стало уделяться развитию связи в СССР, что повлекло за собой активное строительство АТС, домов связи, почтовых контор. В 1929 году было построено 14 новых зданий телефонных станций, рассчитанных на 10 000 абонентов; некоторые из этих построек служили как почтовые конторы и дома связи [20]. В марте 1927 года Гурьев-Гуревич поступил на работу в Стройотдел Наркомсвязи на должность старшего архитектора, и с этого момента начинается его активный период проектирования сооружений для Наркомата почт и телеграфов. В частности, по его проектам были построены почтамт в Иваново-Вознесенске (1927–1929, значительно перестроен в 1957 году) (илл. 4), почтово-телеграфная контора в Рубцовске (1927), привокзальные почтовые отделения в Баку и Тбилиси (1927–1930), АТС и почтовое отделение в Одессе (1929–1930, проект был доработан одесским инженером П. П. Ципулиным [1]) (илл. 5), два здания АТС в Ленинграде (1929–1931) (илл. 6, 7). Эти постройки можно разделить на две стилистические группы в зависимости от разнообразия их функционала. Здания, предназначенные только для выполнения почтовых функций (Рубцовск, Баку, Тбилиси), представляли собой единый объем в два-три этажа с акцентом на угловой части. Те постройки, которые служили в качестве автоматических телефонных станций, иногда совмещенных с почтовым отделением, как в Одессе, имели чуть более усложненную структуру, где под каждую функцию отводился свой отдельный объем, визуально отличный от другого.



5. Г. С. Гурьев-Гуревич. Проект автоматической телефонной станции в Одессе. Боковой фасад. 1929
ГНИМА. ОФ-4829/57. Л. 7



6. Г. С. Гурьев-Гуревич. Проект автоматической телефонной станции на ул. Некрасова в Ленинграде. Перспектива. 1929
ГНИМА. Р1а-10692/2



7. Г. С. Гурьев Гуревич. Проект автоматической телефонной станции на ул. Ленина в Ленинграде (АТС-1). Фасад. 1929
ГНИМА. ОФ-4829/57. Л. 7

Наибольший интерес представляют проекты, выполненные для Ленинграда: АТС на улице Ленина (АТС-1, позднее Петроградская) и на улице Некрасова. Строительство обеих станций началось в 1928 году. В основу их работы был положен принцип, разработанный ленинградским инженером Л. К. Лампе [18]. В научно-популярной литературе² авторство первых ленинградских АТС приписывается А. С. Никольскому, а в публикации Музея Академии художеств автором Некрасовской АТС назван архитектор П. С. Степанов из мастерской Никольского [18]. Действительно, Никольский совместно с сотрудниками мастерской И. К. Белдовским, В. М. Гальпериным, А. В. Крестиним в 1926 году разработал проекты трех станций — на углу Большого проспекта Петроградской стороны и Лахтинской улицы, на улице Некрасова, на углу Садовой и Лермонтовского проспекта [10, с. 20-21]. Однако ни один из проектов не похож на осуществленные АТС на Ленина и Некрасова³. Степанов же, как упоминается в «Архитектуре Ленинграда» от 1941 года, занимался «переработкой московского проекта», изначально созданного Гурьевым-Гуревичем [11, с. 79]. В 1972–1975 годах к Петроградской АТС был пристроен новый корпус по проекту Ж. М. Вержбицкого [14, с. 647; 8].

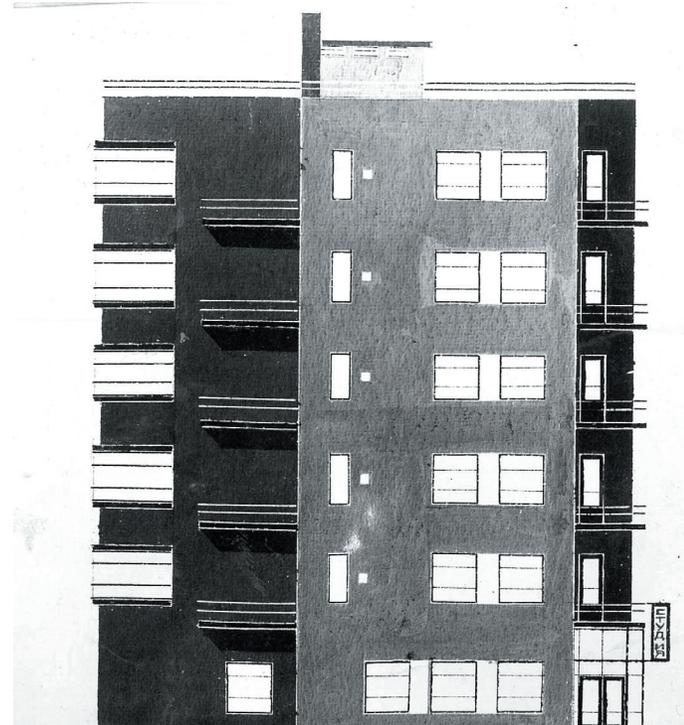
Помимо почтовых зданий и телефонных станций Гурьев-Гуревич за время работы в НКПТ построил автобазу Госавтотранса НКПС (1929, совместно с арх. К. И. Соломоновым, инж. А. А. Муратовым, Л. Н. Давидовичем, А. А. Нолевым-Соболевым, Ю. С. Фельзером), а также, вероятно, в качестве консультанта принимал участие в проектировании односекционного шестиэтажного жилого дома в Большом Козловском переулке (1927–1928) с радиостудией в первом этаже⁴ (илл. 8).

Будучи архитектором Наркомата почт и телеграфов, зодчий принял участие в конкурсе на строительство Дома правительства в Алма-Ате.

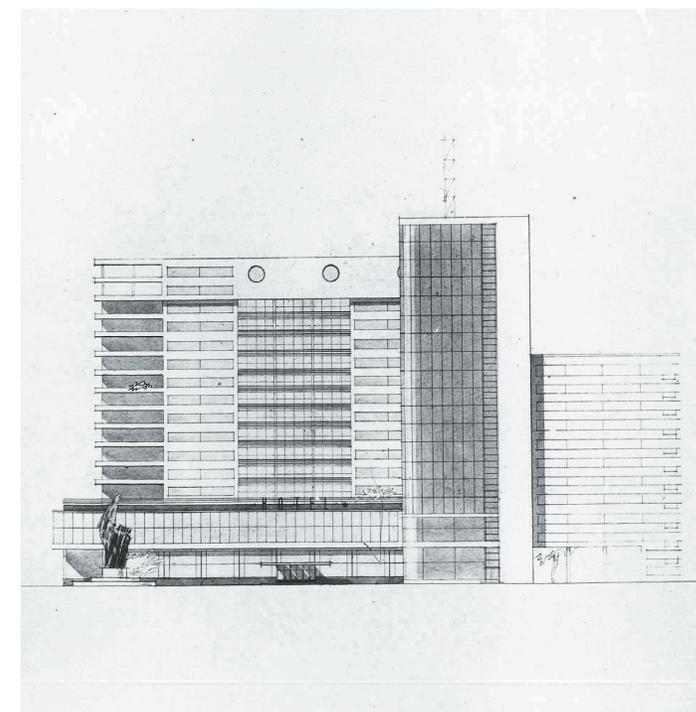
² Первушина Е. В. Ленинградская утопия. Авангард в архитектуре Северной столицы. СПб: Центрполиграф, 2012.

³ Графический архив А. С. Никольского хранится в РНБ, макеты хранятся в музее РАХ.

⁴ В альбоме работ Гурьева-Гуревича, составленном либо им самим, либо членом его семьи, имеется изображение проекта этого дома и неоднозначная надпись — «Жилой дом с радиостудией в 1 эт. Козловский пер. консультант Д. Фридман», — которую можно трактовать как то, что Фридман был консультантом, так и то, что эту роль выполнял все же Гурьев-Гуревич, так как фамилия Фридмана вынесена на новую строку. У Хан-Магомедова упоминается некий «пятиэтажный односекционный дом», построенный Гурьевым-Гуревичем в 1928 году [23, с. 340]. В № 8 журнала «Строительная промышленность» за 1928 год опубликовано фото проекта жилого дома НКПиТ, аналогичного изображению из альбома Гурьева-Гуревича, и автором там указан Д. Ф. Фридман. В списке проектов Гурьева-Гуревича этот дом не упоминается.



**8. Г. С. Гурьев-Гуревич (?),
Д. Ф. Фридман.
Проект односекционного
жилого дома с радиостудией
на первом этаже. Фасад.
1927–1928
ГНИМА. ОФ-1813/36**

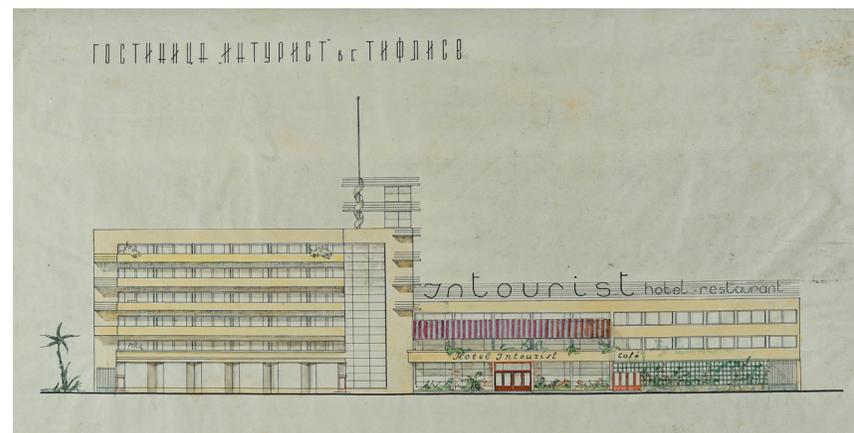


**9. Г. С. Гурьев-Гуревич,
А. А. Дзержкович.
Проект гостиницы ВЦИК
на Софийской набережной.
Фасад. 1932
ГНИМА. ОФ-1813/27**

Проект, выполненный совместно с К. И. Соломоновым, получил 2 премию. В нем, как и в других премированных проектах (1 премию присудили М. Я. Гинзбургу, 3 — И. И. Леонидову) отсутствуют любые намеки на «национальность». Архитекторы предложили Г-образное в плане здание, сделав акцент на угловой части: в повышенном объеме располагался вестибюль и общественные пространства. Административные помещения, разбитые на три группы, находились в боковых крыльях вдоль длинного коридора. Если стилистика архитектуры не была строго регламентирована, то высокая сейсмоустойчивость здания, построенного на железобетонном каркасе, была обязательным требованием в программе конкурса [24, с. 155].

В ноябре 1929 года Гурьев-Гуревич начал работать в Проектгражданстрое: сначала как старший архитектор, а затем — как руководитель группы типового проектирования и главный инженер ГИПРОГОРа. В период конца 1920-х — середины 1930-х годов он выполнил несколько проектов учебных заведений, гражданских зданий, среди которых — один из корпусов Машинно-тракторного института в Харькове (1930), корпус Ветеринарного института в Саратове (нач. 1930-х), Институт механизации сельского хозяйства в Москве (1931, совместно с А. Сапожниковым), химические институты в Томске и Казани (1930). Проект последнего был значительно изменен уже в процессе постройки, в 1935 году: конструктивистское решение фасада не устроило заказчика, и после проведения конкурса казанский архитектор И. Гайнутдинов придал зданию классический облик. В частности, на фасаде появились плоские пилястры, а полуцилиндрический объем (в проекте Гурьева-Гуревича — с вертикальной лентой окон и приподнятый на опоры), превращен в полуротонду, окруженную колоннами дорического ордера и увенчанную балюстрадой. Вся планировочно-пространственная структура института осталась от первоначального проекта. Это было первое здание в Казани, выстроенное с учетом специфики учебного процесса: все помещения группировались исходя из функций и помещались в разные крылья.

Помимо учебных зданий Гурьев-Гуревич создал несколько проектов гостиниц. В 1932 году он, совместно с архитектором А. Дзержковичем, по заказу Управления строительства Дворца Советов принимал участие в закрытом конкурсе на проектирование гостиницы ВЦИК на Софийской набережной (илл. 9). Архитекторы предложили построить многоэтажное здание, состоящее из двух плит, сдвинутых относительно друг друга и соединенных общим корпусом, в котором, судя по всему, располагались лифты. На первом этаже, помимо привычных гостиничных служб,



10. Г. С. Гурьев-Гуревич. Проект гостиницы «Интурист» в Тифлисе. Фасад. 1932
ГНИМА. ОФ-5589/56

находились помещения для портье, багажное отделение, холл, ресторан и небольшой клуб, в боковом крыле — магазин, административные помещения, кабинеты врачей, небольшое почтовое отделение и антикварный магазин. С этим же архитектором Гурьев-Гуревич участвовал в закрытом конкурсе на проектирование клуба Электрозавода (1932). Архитекторы представили проект круглого в плане здания, центром которого является театральная часть, а все остальные помещения располагаются по периметру окружности.

В том же 1932 году Гурьев-Гуревич создал еще один проект гостиницы — «Интурист» в Тбилиси (илл. 10), композиция которого схожа с гостиницей ВЦИК, а в 1933 году — гостиницу на 200 номеров в Горловке, которую в 1930-е годы планировали сделать центром Донбасса.

В середине 1930-х годов архитектор перешел на работу в Горстройпроект. Начинался этап планировки и застройки отдельных городских районов. В проектах Гурьева-Гуревича появляется ансамблевость, присущая кварталам, застроенным массовым жильем. При этом большое значение в его работах придается внутриквартальному пространству, где обычно организовываются физкультурные площадки, места для отдыха, ясли и т. д. Одним из первых опытов такой застройки стал квартал при автозаводе им. Молотова в Нижнем Новгороде, над которым Гурьев-Гуревич работал совместно с архитектором Д. С. Меерсоном. Помимо застройки квартала, для которого архитекторы проектировали облегченно-щитовые и каркасные трехэтажные типовые дома, в 1934 году совместно с Н. Б. Кузнецовым и Ю. Н. Швердяевым Гурьев-Гуревич принял участие

в конкурсе на проектирование Дворца культуры при Автозаводе. В отличие от более раннего конкурса для клуба Электрозавода данный проект уже носит в себе черты стилистики ар-деко: план выстраивается в симметричную композицию с ярко выраженным центральным крылом и двумя фланкирующими его корпусами, фасад становится более тяжеловесным.

В 1934 году в связи с освоением месторождения меди и строительством медеплавильного комбината началась застройка казахстанского Балхаша [15, с. 10]. Горстройпроект занимался разработкой генплана, законченного в 1935 году. По генплану город был рассчитан на 49 тыс. жителей [15, с. 10]. Удалось воплотить в реальности только жилой квартал А (квартал 1), работа над которым велась Первой мастерской, где работал Гурьев-Гуревич. Здания в квартале располагались так, что они создавали замкнутые двory, защищенные от ветра, где находились подъезды и открытые лоджии. Исключением были несколько домов, чьи лоджии выходили на центральный проспект Ленина и в сторону озера Балхаш [15, с. 30].

В 1936 году совместно с А. А. Карповым и С. П. Тургеневым Гурьев-Гуревич занимался планировкой кварталов Авиагородка в Тушино. Для этой же территории были разработаны несколько индивидуальных проектов жилых домов. Гурьев-Гуревич отвечал за строительство семиэтажного дома в квартале № 3 (совместно с А. Зальцманом). В этом проекте архитекторы уделили внимание не только парадному, но и дворовому фасаду, обращенному к магистрали, ведущей к Химкинскому водохранилищу. Боковые крылья дома создают своеобразный курдонер; выходящие во двор три фасада ориентированы на север, восток и юг. В этих условиях архитекторы вынесли на северный фасад лестничные клетки и кухни, а на южный — жилые комнаты [13, с. 32].

В проекте трех домов завода Прожекторстрой на Шоссе Энтузиастов (1936, совместно с А. Зальцманом, Д. С. Меерсоном, К. М. Соколовым) перед архитекторами стояла задача использовать застройку квартала как архитектурное оформление въезда в Москву. Были построены три корпуса на 80 квартир каждый (илл. 11). Благодаря большой протяженности и относительно небольшой этажности каждого блока корпуса имеют ярко выраженную горизонтальную ординату. Проект получил положительные оценки за архитектурное решение корпусов, но критиковался за неудачные планировки некоторых квартир [12, с. 10]. В первом корпусе были устроены сквозные проходы; это удалось сделать за счет урезания площади квартир первого этажа, в результате чего там не было ванных



11. Жилой дом завода Прожекторстрой на шоссе Энтузиастов в Москве. 1936
Архитекторы: Г. С. Гурьев-Гуревич, А. М. Зальцман, Д. С. Меерсон, К. М. Соколов.
ГНИМА. ОФ-4829/57. Л. 8

комнат. К тому же, конструкции оказались не очень надежными. Внешние стены были слишком тонкими, а вместо несущих стен архитекторы спроектировали узкие кирпичные столбы, связанные металлическими балками, которые выступали во внутреннее пространство квартир, затрудняя их заполнение мебелью. Недостатки в конструкциях послужили причиной того, что в 1970-е годы было принято решение о сносе двух корпусов.

В 1941 году Гурьев-Гуревич был откомандирован в Красноярск, где он проектировал жилье для рабочих эвакуированных и новых оборонных предприятий. Горстройпроект предложил застройку двух жилых кварталов при заводе «Сибтяжмаш». Там планировалось возвести восемь каменных и 27 деревянных жилых домов, которые могли бы вместить до 3000 человек. Каждый квартал предусматривал наличие развитой инфраструктуры с детскими садами, спортивными площадками, хозяйственными постройками [19, с. 568].

После войны архитектор продолжил работу по планировке и застройке кварталов в различных городах, среди которых был район Автозис в Ульяновске (1946–1947) (илл. 12). Этот район прилегал к автомобильному заводу, который был возведен в середине сороковых на базе эвакуированного из Москвы завода ЗиС. Здесь архитектор возвел малоэтажную застройку, оформившую квартал и создавшую затененные внутренние двory.

В 1949 году по заказу управления по делам архитектуры РСФСР Гурьев-Гуревич совместно с С. П. Селивановским и С. П. Тургеневым

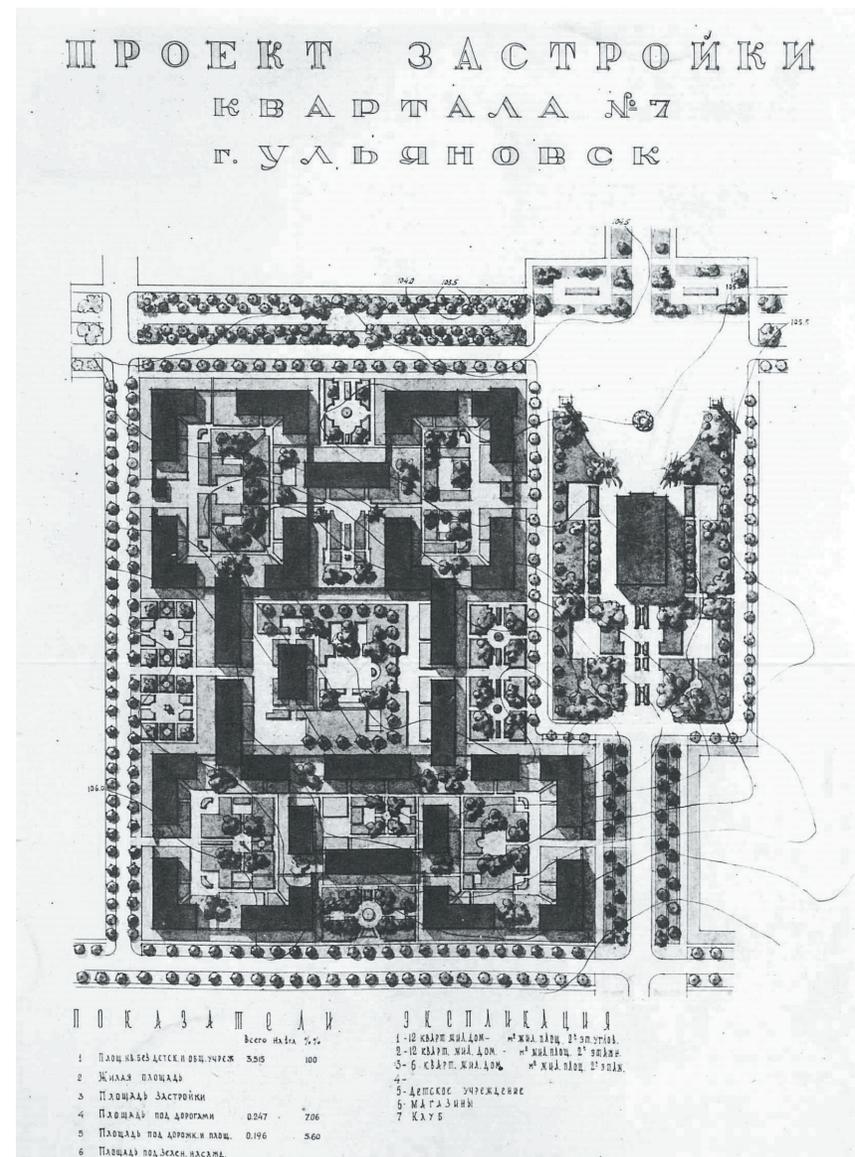
составил проект реконструкции центральной магистрали Перми — Комсомольского проспекта. Разработанный проект предполагал «коренное переустройство магистрали: организацию четкой схемы движения транспорта, снос аварийных строений, создание крупных кварталов, зон озеленения, фонтанов, а также выбор светлой цветовой гаммы для окраски фасадов» [21]. Городскому архитектору было рекомендовано выдавать застройщикам архитектурно-планировочное задание на составление отдельных проектов застройки магистрали в полной увязке с утвержденным эскизным проектом. Так, на месте излома магистрали задумывалась треугольная площадь с акцентом — башней, в которой, судя по всему, планировали разместить совнархоз. Само здание было построено архитектором П. П. Перелешиним в 1953 году для управления МВД.

Помимо проекта магистрали, Гурьеву-Гуревичу принадлежит проект жилого дома Завода им. Дзержинского, построенного в начале улицы Ленина. Местоположение постройки в центре площади определило его парадный характер, что нашло отражение в архитектуре фасада, выходящего на улицу Хохрякова — центральная часть дома выше боковых на два этажа, а центральная арка въезда и лоджии, утопленные за аркадой, соединяющей три верхних этажа, придают зданию монументальность.

Информации о деятельности Гурьева-Гуревича после начала 1950-х годов крайне мало. Нам известно только то, что после середины пятидесятых годов, когда в архитектуре на первое место была поставлена индустриализация строительства, Гурьев-Гуревич занимался разработкой только типовых проектов общежитий на 303, 351, 521, 582 человека, а также дома гостиничного типа с индивидуальными квартирами на 288, 286, 474 и 507 человек (совместно с С. П. Селивановским, Н. Московской, И. Смирновой, Е. Шретер). Последняя его постройка, выполненная по индивидуальному проекту, — девятиэтажный жилой дом в 1-м Новоподмосковном переулке, 4 (1949–1952).

подавляющая часть деятельности Гурьева-Гуревича состояла в проектировании рядовой и массовой застройки, что отвечало требованиям времени, поэтому зачастую его авторство остается неизвестным, и хранящиеся в Музее архитектуры материалы не только восполняют некоторые пробелы, но и ставят перед исследователями новые вопросы творчества этого мастера. Однако проведенное нами исследование не является полным; еще остается много белых пятен в его творчестве, и это касается как невоплощенных проектов, так и реализованных построек. Таким образом, данная публикация — только первый шаг на пути

дальнейшего исследования творчества Г. С. Гурьева-Гуревича, которое возможно как с использованием материалов Музея архитектуры, так и с привлечением других архивных источников, находящихся в городах, где происходило строительство по проектам архитектора.



12. Г. С. Гурьев-Гуревич. Проект застройки квартала № 7 в Ульяновске. Генплан. 1946-1947
ГНИМА. ОФ-1813/28

Источники

1. ГАОО, ф. Р-1231, оп. 1, д. 2287.
2. ГНИМА ОФ-1812/1-4.
3. ГНИМА ОФ-1813/1-141.
4. ГНИМА ОФ-4829/57.
5. ГНИМА ОФ-5589/56.
6. НИМ РАХ КП-769/2. АМ-82.
7. НИМ РАХ КП-769/4. АМ-84.
8. НИМ РАХ КП-10498.
9. РНБ, ф. 1037, ед. хр. 71-81.

Литература

10. А. С. Никольский. Каталог чертежей и рисунков из архива архитектора / сост. Е. П. Федосеева; ред. А. В. Повелихина. Л., 1980.
11. Архитектура Ленинграда. 1941, № 3. С. 79.
12. Гришин П. Т. Прожекторстрой // Строительство Москвы. 1936, № 15. С. 4-11.
13. Гурьев-Гуревич Г. С., Меерсон Д.С. Практика // Архитектура СССР. 1937, № 9. С. 28-32.
14. Зодчие Санкт-Петербурга. XX век / сост. В. Г. Исаченко; ред. Ю. Артемьева, С. Прохвятилова. СПб.: Лениздат, 2000.
15. Иванова И. В. Балхаш. Планировка и застройка. Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам. М., 1962. С. 10.
16. Кабанцова Н. К. Бежица. Путешествие в далёкое и близкое. URL: http://bezhitsa.moy.su/news/sentjabr_1950_g/2018-05-22-87 (дата обращения: 28.12.2021).
17. Казусь И. А. Советская архитектура 1920-х годов: организация проектирования. М.: Прогресс-Традиция, 2009.
18. Козлов Д., Савинова Е. А. С. Никольский. Макеты экспериментальных проектов 1920–1930 гг. собрания Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств. // От эксперимента к практике – ленинградский конструктивизм. СПб., 2008.
URL: https://collection.artsacademymuseum.org/api/spf/y89R8TgLQXZfzGPuk8CRiVX97-gz2UsINU-uHyrxi5boK6X8h5f_uZZKV8wdvGT.data (дата обращения: 29.12.21).

19. Петров К. Г. Архитектурно-градостроительные преобразования Красноярска в 1920–1930-х годах // Journal of Siberian Federal University. Engineering & Technologies. 2013, № 5(6). С. 562-579.
20. Проект нового здания связи в Одессе и АТС в Ленинграде // Пролетарий связи. 1929, № 20/21. С. 18.
21. Путь проспекта Сталина к «тихому Компросу» // Сайт территориальных органов администрации города Перми. URL: <http://raion.gorodperm.ru/special/?open=40636> (дата обращения: 29.12.21).
22. Смирнов Л. Н. Творчество московских архитекторов в Екатеринбурге и городах Среднего Урала в годы НЭПа и первых пятилеток. Е.: УрГАХУ, 2019.
23. Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. Кн. 2: Социальные проблемы. М.: Стройиздат, 2001.
24. Из программы конкурса на составление проекта Дома правительства Казакской автономной социалистической советской республики в гор. Алма-Ата // Ежегодник Московского архитектурного общества. 1930, № 6. [И. И. Комарова и др.]; Под общ. ред. А. С. Щенкова. М., 2002.

Музейный комплекс Третьяковской галереи. К истории становления и развития

Процесс формирования музейного квартала в Лаврушинском переулке охватывает более 170 лет. В отделе рукописей Третьяковской галереи был собран большой корпус материалов, позволяющих подробно изучить ее историю. Среди них — письма и документы, связанные с семьей Третьяковых, личные фонды попечителей, директоров и сотрудников, а также массив технической и делопроизводственной документации музея с 1918 года по настоящее время: планы и кальки зданий, материалы проектирования и строительства, переписка с инстанциями, фотографии и многое другое. Особую ценность представляет архив архитектора Н. П. Сукояна, работавшего над проектом здания Новой Третьяковки.



1. Дом семьи Третьяковых в Толмачах

Государственная Третьяковская галерея. ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 7487

Краеугольным камнем музейного городка стал семейный дом Третьяковых в Толмачах (илл. 1). Братья Павел и Сергей приобрели его у администрации по делам купцов Шестовых в начале 1850-х годов. Впоследствии он превратился в знаменитую художественную галерею. Постепенно на прилегающей территории возводились новые здания, а соседние владения с разновременными и разностилевыми сооружениями храмовой, усадебной, жилой и общественной архитектуры присоединялись и приспособлялись под нужды музея. Кроме того, в разные годы у галереи были филиалы и временные хранилища для разрастающейся коллекции.

Аннотация: Статья посвящена истории формирования музейного городка Третьяковской галереи. Основой комплекса стал семейный дом Третьяковых в Толмачах. С ростом коллекции произведений искусства росли выставочные площади и запасники, соседние владения присоединялись и приспособлялись под нужды музея. Дефицит помещений всегда был острым вопросом. Со временем галерея вышла далеко за пределы своего квартала: появился выставочный комплекс Центрального Дома художника и Государственной картинной галереи, ставший затем Новой Третьяковкой, малые музеи и филиалы. В работе использованы не публиковавшиеся ранее материалы отдела рукописей Третьяковской галереи.

Ключевые слова: Третьяковская галерея, музейный комплекс, архитектура, история, реконструкция.

Образ Третьяковской галереи прочно ассоциируется с фасадом, выполненным по эскизу Виктора Васнецова (илл. 2). Но первоначально дом в Толмачах выглядел совсем иначе. Это был классицистический двухэтажный особняк конца XVIII века.



2. Фасад Третьяковской галереи. Государственная Третьяковская галерея

Воспр. по: Альбом зданий, принадлежащих Московскому городскому общественному управлению. Т. 1. М.: Фототипия П. П. Павлова

Современный облик главного здания галереи — результат непростой строительной истории. Многочисленные надстройки делались еще во времена, когда семья коллекционера и мецената жила в Лаврушинском переулке. Известно, в 1855 и в 1861 годах были проведены ремонтные работы. Дальнейшим развитием усадьбы руководил художник-архитектор А. С. Каминский — зять П. М. Третьякова.

С 1872 по 1896 годы на территории владения последовательно возводилось несколько пристроек для художественной коллекции. Так появился двухэтажный с подвалом и отдельным входом корпус, вытянутый на запад в сторону Малого Толмачевского переулка. В 1878 году в нем были прорезаны фонари верхнего освещения. В 1881 году появилась вторая западная пристройка — прямоугольная, двухэтажная, решенная в духе эклектики с древнерусскими мотивами. Симметричная композиция с тремя ризалитами, завершающимися повышенными щипцами, и преобладание красного кирпича определили облик дальнейшего архитектурного развития комплекса. Впоследствии к главному зданию с севера был пристроен жилой объем.

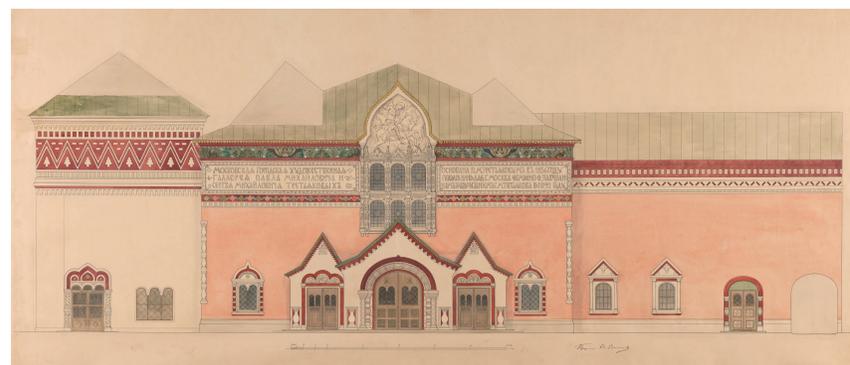
В 1881 году галерея открылась для посещения.

На территории усадьбы было множество деревянных хозяйственных сооружений. Постепенно, с ростом коллекции П. М. Третьякова, их место занимали новые пристройки. В 1885 году появляется еще один северный корпус, достроенный в 1891 году переходом к жилым помещениям на уровне второго этажа.

В 1892 году галерея была передана в дар Москве.

В 1896 году внутри заднего двора возвели малую одноэтажную постройку — последнюю из череды работ А. С. Каминского, умершего в 1897 году.

После смерти супругов Третьяковых главный дом усадьбы полностью приспособлявают под нужды галереи. Но его фасад в стиле позднего классицизма начинает стилистически диссонировать с новыми пристройками. Тогда руководство галереи обращается к Виктору Васнецову, который создает эскиз сказочного терема (илл. 3). Главное здание принимает тот узнаваемый облик, который и по сей день является символом Третьяковской галереи. Проект был осуществлен при участии архитекторов А. М. Калмыкова и В. Н. Башкирова.



3. В. М. Васнецов. Эскиз фасада Третьяковской галереи
Государственная Третьяковская галерея. Инв. 29353

В 1910–1912 годах на специально завещанные Третьяковым деньги был выстроен Приют для вдов и сирот русских художников имени П. М. Третьякова. Проект Н. С. Курдюкова представлял дом на 16 квартир с общими кухнями и холлом. После закрытия приюта в 1920-е годы галерея пыталась получить здание, но оно отошло синдикату «Союзпушнина». В 1931 году дом был надстроен двумя этажами, в результате чего он утратил композицию, майоликовый фриз и сильно потерял в своей привлекательности. Сейчас здание занимают научные отделы и службы галереи.

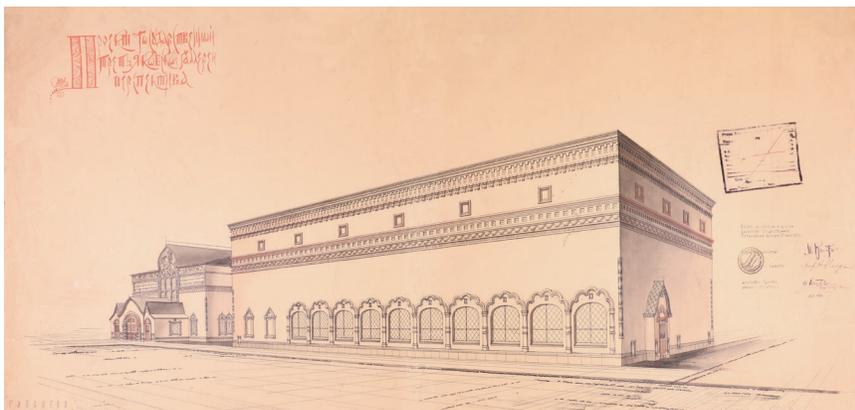
К 1917 году музей состоял из пяти зданий — бывшего семейного дома и четырех корпусов, спроектированных А. С. Каминским.

В 1920-е годы в галерею поступают многочисленные произведения из частных собраний. Проблема нехватки выставочных площадей и места в запасниках в этот период встает особенно остро. На правах филиалов присоединяются Цветковская галерея, Музей иконописи и живописи,

Музей живописной культуры и 5-й Пролетарский музей Рогожско-Симоновского района. Музей впервые выходит за пределы Лаврушинского переуллка. К сожалению, жизнь филиалов галереи была краткой, а здания впоследствии были переданы другим институциям.

В этот же период присоединяется участок соседнего владения — бывшей усадьбы Протопопова-Соколикова. Вместе с участком переходит и дом Соколикова, выстроенный в 1876 году по проекту А. К. Боссе, в который переезжает администрация музея. Позднее это здание стало частью единого комплекса (в ходе масштабной реконструкции на рубеже 1980–1990-х годов).

В 1927 году южное крыло бывшей усадьбы Протопопова-Соколикова надстраивается вторым этажом по проекту А. В. Щусева и С. Ф. Кулагина и соединяется с западной частью галереи.



4. А. В. Щусев. Эскиз проекта реконструкции Третьяковской галереи
Государственная Третьяковская галерея. ОР ГТГ. Ф. 8. XI. Ед. хр. 147

В 1929 году галерея получает здание храма Святителя Николая в Толмачах, выстроенное в конце XVII века. Там размещают хранилище живописи.

В начале 1930-х прорабатывается вопрос строительства нового здания галереи на Волхонке, выполняются эскизы и проекты. Но грандиозный проект не удалось осуществить. Вместо этого было решено продолжить развивать музейный комплекс в Лаврушинском переулке. А. В. Щусев и А. В. Снигарев создают план расширения главного здания, в результате которого с северной стороны возводится крупная двухэтажная пристройка, вытянутая вдоль Лаврушинского переуллка (илл. 4). Для осуществления этого строительства пришлось разобрать часть флигеля Шестовых. Чтобы достичь стилистического единства для фасадов был выбран неорусский стиль, к которому обращался и А. С. Каминский.

В военное время галерея не избежала утрат. В 1941 году от двух фугасных бомб пострадали парадный вход, гардероб и выставочные залы, вышли из строя отопление и вентиляция. К счастью, значительная часть произведений искусства была эвакуирована в Новосибирск и Пермь. Уже в 1942 году разрушения начали ликвидировать.

В 1955 году административный корпус получает два дополнительных этажа. Изначальный эклектичный с преобладанием классицизма фасад дома Протопопова тактично сохраняется. В ходе надстройки использован характерный для доходных домов конца XIX века прием уменьшения высоты этажей.

Проблема нехватки площадей проходит красной нитью через всю историю галереи. В 1956 году выделяют участок земли на Крымском валу и начинается длительный процесс поиска архитектурного облика и проектирования здания Государственной Картинной галереи, влившейся позднее в состав Третьяковки (илл. 5). Но многочисленные бюрократические и финансовые препятствия позволяют ввести здание в эксплуатацию лишь в 1986 году.



5. Выставочный комплекс ЦДХ-ГКГ (ныне — Новая Третьяковка)
Государственная Третьяковская галерея. ОР ГТГ. Ф. 271

В середине 1980-х начинается капитальный ремонт и реконструкция зданий в Лаврушинском переулке. Проект ведут российские организации с привлечением зарубежных инженеров и строителей. Происходит застройка внутренних двориков для увеличения экспозиционной площади, благоустройство прилегающей территории, техническая модернизация.

Постепенно все больше дают о себе знать проблемы здания на Крымском валу. Проволочки в его строительстве и долгострой изначально порождали трудности в эксплуатации. В 2008 году появляется идея его сноса и возведения здания в форме апельсина по проекту Н. Фостера. Но общественное сопротивление остановило эти планы. Решено было сохранить модернистское наследие, деликатно переоснастив и подстроив его под современные реалии с привлечением архитектурного бюро Р. Колхаса ОМА, уже имевшего дело с реконструкцией памятников архитектуры и истории.

В 2013 году по проекту С. Э. Чобана и И. В. Членова из бюро SPEECH начали возводить новый большой корпус на Кадашевской набережной (илл. 6). Этот объем в будущем позволит значительно расширить выставочные площади музея.



6. Проект нового здания Третьяковской галереи на Кадашевской набережной
С. Э. Чобан, И. В. Членов. Арх. Бюро SPEECH

Таким образом, к 20-м годам XXI века музейный городок стал занимать львиную долю Лаврушинского переуллка и весь объем здания на Крымском валу, которое галерея раньше делила с Центральным Домом художника. Кроме того, в ее состав вошли пять мемориальных музеев в центре Москвы и филиалы в Калининграде, Самаре и Владивостоке.

Формат статьи позволил дать лишь краткий исторический обзор формирования музейного квартала Третьяковской галереи, представляющего собой комплекс зданий XVII–XXI веков.

Литература

1. Аксенова С. В. К истории здания Третьяковской галереи на Крымском Валу // Третьяковские чтения 2018. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2018. С. 335–348.
2. Гольдштейн С. Н. Государственная Третьяковская галерея. Краткий исторический очерк. М., 1956.
3. Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856–1917. К 125-летию основания Третьяковской галереи / Я. В. Брук, С. Н. Гольдштейн, Л. И. Иовлева, В. М. Володарский; Отв. ред. Я. В. Брук. Л.: Художник РСФСР, 1981.
4. Павел и Сергей Третьяковы. Жизнь. Коллекция. Музей / авт.-сост. О. А. Алленова и др. М.: Махаон, 2006.
5. Памятники архитектуры Москвы. Замоскворечье. М.: Искусство, 1994.

Документальные

источники

1. ОР ГТГ. Ф. 1. Ед. хр. 7487.
2. ОР ГТГ. Ф. 8.I (1929). Ед. хр. 129.
3. ОР ГТГ. Ф. 8.II (1924–1925). Ед. хр. 73.
4. ОР ГТГ. Ф. 8.II (1986). Ед. хр. 35.
5. ОР ГТГ. Ф. 8.VIII. Ед. хр. 2–18.
6. ОР ГТГ. Ф. 8.VIII. Ед. хр. 70.
7. ОР ГТГ. Ф. 8.VIII. Ед. хр. 393.
8. ОР ГТГ. Ф. 8.VIII. Ед. хр. 401.
9. ОР ГТГ. Ф. 8.VIII. Ед. хр. 449.
10. ОР ГТГ. Ф. 8.VIII. Ед. хр. 1174.
11. ОР ГТГ. Ф. 8.VIII. Ед. хр. 1193.
12. ОР ГТГ. Ф. 8.VIII. Ед. хр. 1198.
13. ОР ГТГ. Ф. 8.VIII. Ед. хр. 1201.
14. ОР ГТГ. Ф. 8.VIII. Ед. хр. 1207–1229.
15. ОР ГТГ. Ф. 8. IX. Ед. хр. 1–169.
16. ОР ГТГ. Ф. 8. XI. Ед. хр. 147.
17. ОР ГТГ. Ф. 8. XI. Ед. хр. 195.
18. ОР ГТГ. Ф. 8. XI. Ед. хр. 311–316.
19. ОР ГТГ. Ф. 10. Ед. хр. 821.

Фотографии «ленинских мест» в коллекции отдела собрания фондов музея В. И. Ленина ГИМ как источник по истории архитектуры

Аннотация: Статья посвящена тематическому комплексу «Места, где жил и работал В. И. Ленин» как целостному источнику по истории архитектуры в составе коллекции «Фотографии» отдела собрания фондов музея В. И. Ленина Государственного исторического музея (сложилась на базе фотографических коллекций Центрального музея В. И. Ленина — ЦМЛ). Это представительный по количеству и содержанию, скомплектованный целенаправленно тематический комплекс архитектурной фотографии сложного происхождения: поступления от частных лиц, включая Н. К. Крупскую; поступления от организаций (преимущественно других музеев В. И. Ленина в СССР и за рубежом); результаты инициативного фотодокументирования ЦМЛ ленинских мест Москвы и Московской области. Комплекс недостаточно атрибутирован (в подавляющем большинстве случаев не известны авторы снимков, в ряде случаев — датировка). Данный комплекс представляет собой скрупулезно выполненную визуальную географию биографии В. И. Ленина. С точки зрения истории архитектуры комплекс достаточно разнообразен по содержанию, репрезентативен по местам съемки, хронологически протяженный: включает в свой состав изображения памятников отечественной (в границах Российской империи до 1917 года) и зарубежной, городской и сельской архитектуры, запечатленные в 1900–1980-е годы.

Ключевые слова: Фотография, архитектура, В. И. Ленин, Н. К. Крупская, Центральный музей В. И. Ленина, Государственный исторический музей.

Статья посвящена тематическому комплексу «Места, где жил и работал В. И. Ленин» в составе коллекции «Фотографии» отдела собрания фондов музея В. И. Ленина (по принятой аббревиатуре — ФМЛ ГИМ) как целостному источнику по истории архитектуры и его особенностям с точки зрения происхождения, атрибуции и интерпретации содержания.

Коллекция «Фотографии» ФМЛ ГИМ аккумулирует фотографические отпечатки и альбомы. Сложилась в 2000-е годы на базе коллекции Центрального музея В. И. Ленина. В составе коллекции хранится, в том числе, архитектурная съемка. Наиболее репрезентативным по данной теме является тематический комплекс «Места, где жил и работал В.И. Ленин» («Ленинские места») – 3 955 предметов ОФ¹. Данный комплекс представляет собой собрание преимущественно видовой и архитектурной фотографии.

Судя по учетной документации ЦМЛ, фотографии ленинских мест собирались на протяжении всей истории музея Ленина. Так, в начале самой первой книги поступлений музея 1936 года записаны снимки пейзажей и домов в селе Шушенском. Вполне вероятно, что формирование комплекса началось еще в период 1924–1936 годов, когда музей Ленина существовал в составе различных организаций на разных площадках. Происхождение многих фотографий неизвестно, но все же применительно к данному комплексу можно выделить три наиболее характерных источника поступления.

Во-первых, это поступления от частных лиц. Среди дарителей следует особо упомянуть Надежду Константиновну Крупскую, которая в 1936–1937 годах передала музею 86 фотографических отпечатков, в том числе 32 фотографии ленинских мест (илл. 1). Некоторые фотографии поступали

¹ В настоящее время изображения предметов комплекса доступны в «Электронной коллекции музейных предметов» на сайте Государственного исторического музея.

от авторов, среди которых как профессиональные фотографы (в частности, П. А. Оцуп), так и фотолюбители (в том числе граждане СССР, работавшие за границей²). В общем и целом, состав дарителей и составителей альбомов довольно пестрый: от школьников до пенсионера-фотолюбителя, от советских фотографов до активиста Швейцарской партии труда.



1. Фотографическое ателье Photographie D'Art et Industrielle G. Reinhardt. 1900–1910-е

Здание в Женеве, где находился «Рабочий союз», на собраниях которого часто выступал В. И. Ленин. Швейцария.

Серебряно-желатиновый отпечаток. Поступила в ЦМЛ от Н. К. Крупской в 1936–1937 гг.; записана в книгу поступлений музея 8 июля 1937 г. ГИМ 111718/1142. ФМЛ ФОЛ-5902



2. Фотолaborатория ЦМЛ.

Вторая половина 1940-х — начало 1950-х

Дом 13 на улице Воздвиженка в Москве, где в 1894 г. выступал В. И. Ленин. Серебряно-желатиновый отпечаток. ГИМ 111718/318. ФМЛ ФОЛ-5078

Во-вторых, поступления от организаций. Здесь картина менее разнообразная. Уверенно преобладают музеи В. И. Ленина в СССР и за рубежом. В основном, речь идет об альбомах, наборах и сериях фотографий, реже — о единичных фотоотпечатках. С одной стороны, это фотографии

² Например, в 1950-е гг. некий В. В. Якубович передал в музей 177 отпечатков, запечатлевших ленинские места Парижа, Лонжюмо и Женевы в 1936–1939 гг., но чаще речь шла о единичных отпечатках.

собственно музеев: внешний вид здания, прилегающая территория (если есть), экспозиция, в том числе мемориальных музеев. С другой стороны, это могут быть фотографии зданий, где жил и выступал Ленин, пополнившие визуальную географию его жизни в собрании ЦМЛ. Последний случай наиболее применим к зарубежным ленинским местам, снимки которых поступали через местные музеи В. И. Ленина: прежде всего, это музей в Народном Доме г. Тампере (Финляндия).

Наконец, отдельный источник поступления, характерный именно для этого тематического комплекса коллекции «Фотографии» — инициативное фотодокументирование ленинских мест Москвы и Московской области. В период 1930–1950-х годов съемкой данной тематики занималась фотолaborатория музея (илл. 2). В позднесоветское время съемкой и исследованием истории ленинских мест Московской и сопредельных областей занимался старший научный сотрудник музея С. С. Сафронов, чьи работы (71 пр.) также отложились в составе данного тематического комплекса.

Таким образом, тематический комплекс «Ленинские места» в составе коллекции «Фотографии» ФМЛ ГИМ сложился благодаря поступлениям от частных лиц, подарков от других музеев В. И. Ленина и иных организаций, а также инициативному фотодокументированию ЦМЛ. Данный комплекс формировался целенаправленно.

Что касается атрибуции снимков, то довольно редко известны авторы фотографий, что характерно для отечественного фотографического наследия в целом, причем в роли автора может выступать организация³. Автор может быть известен только по имени или даже по инициалам⁴ (илл. 3). Довольно часто снимки этой тематики делались фотолюбителями, в том числе безымянными.

Также следует остановиться на проблеме датировки. С одной стороны, в ряде случаев нет данных о точном времени съемки, датировка таких снимков довольно условна. С другой стороны, в этом смысле комплекс «Ленинские места» довольно парадоксален. Его назначение — визуализировать географию биографии Ленина, но фотографии его составляющие за редким исключением делались отнюдь не во время жизни Владимира Ильича. Чаще всего они создавались позже, в 1920–1980-е годы усилиями советских фотографов и организаций, включая ЦМЛ. Иногда — раньше:

³ Например, агентство «Франс-Пресс», Фотохроника ТАСС, фотолaborатория ЦМЛ и др.

⁴ Серия снимков ленинских мест в с. Шушенском (1920-е – первая половина 1930-х гг.) подписана инициалами автора «ЯП».



3. Я. П. Мельница на реке Шушь в окрестностях села Шушенское, где в 1897–1900 гг. находился в ссылке В.И. Ленин. СССР. 1920-е — первая половина 1930-х
Серебряно-желатиновый отпечаток.
ГИМ 111718/722. ФМЛ ФОЛ-5482



4. Большой дом усадьбы Горки. Российская империя, Московская губерния. 1900-е
Альбуминовый отпечаток. В составе альбома фотографий «Виды имения Горки Московской губернии».
ГИМ 111815/62. ФМЛ ФОЛ-7964

в 1978–1979 годах в дар музею были переданы альбом фотографий и стереопары видов усадьбы Горки 1902–1909 годов, когда ей владели братья Герасимовы, то есть еще до того, как Большой дом был перестроен Ф. О. Шехтелем по заказу З. Г Рейнбот (илл. 4).

Иными словами, речь идет о тематическом комплексе преимущественно видовой и архитектурной фотографии, посвященном географии жизнедеятельности определенного лица, но созданном в большинстве случаев уже после его смерти. Более того, поскольку многие фотографии в составе комплекса были созданы музеями В. И. Ленина, в том числе музеями мемориальными, это снимки реконструированных зданий и восстановленных интерьеров.

Содержание коллекции с точки зрения истории архитектуры достаточно разнородно. В составе комплекса отложились фотографии всех мест, где В. И. Ленин когда-либо бывал, то есть создавалась она скрупулезно, включая не только те адреса, где Ленин жил и работал, но и где он гостил или выступал, кафе, которые он посещал. Здесь следует учитывать, насколько подробно была в советское время изучена биография В. И. Ленина.

Результатом стала знаменитая многотомная биохроника⁵ — готовая матрица для создания любой коллекции ленинских мест (илл.5).

Следует принять во внимание особенности ленинской биографии. Как человек своего поколения и социальной группы, Владимир Ленин жил в разных городах и странах, поэтому география его жизни достаточно обширна — от Симбирска до Лондона. Ряд его адресов (Симбирск, Казань, Петербург, Подольск) характерны для жизни представителя российской провинциальной интеллигенции рубежа веков, проживавшего в одной из столиц. Благодаря революционной деятельности Ленина на его карте жизни появляются тюрьмы, места ссылки, адреса в эмиграции. Важно, что В. И. Ленин резко изменил статус, став главой государства. Так среди его адресов появляются Смольный и Кремль, подмосковная усадьба в качестве загородной резиденции и так далее. При этом у Ленина, как у любого человека, был свой досуг. В этой связи уместно вспомнить Ленина-охотника, поскольку благодаря этому его увлечению в составе коллекции



5. Фотолаборатория ЦМЛ. Дом 4 на улице Воздвиженка в Москве, где в кв. 20 жила Е. Д. Стасова и бывал в 1919–1920 гг. В. И. Ленин. Конец 1930-х — начало 1950-х
Серебряно-желатиновый отпечаток.
ГИМ 111718/319. ФМЛ ФОЛ-5079

⁵ Владимир Ильич Ленин. Биографическая хроника. Т. 1-12. М.: Политиздат, 1970-1985.

оказались снимки ряда деревенских домов Московской губернии. Таким образом, в рамках одного комплекса, одной биографии оказались крайне разнородные архитектурные объекты — от домов села Шушенское и подмосковных деревень до кабинета в Кремле, усадьбы Горки, и знаковых парижских кафе. К тому же запечатленные уже в другие времена, подчас оказываясь в рамках совсем иной эпохи (предвоенный Париж) (илл. 6).

Поэтому содержание комплекса позволяет говорить о сельской и городской архитектуре, отечественной и зарубежной, об архитектуре — современнице вождя и памятниках более раннего времени.

Практическое использование фотографий этой коллекции в советское время — прежде всего, экспонирование в ЦМЛ. Следовательно, музей был заинтересован в узнаваемом на снимке архитектурном объекте. В идеальном случае речь шла о комплексах фотографий, включающих внешний вид здания, мемориальную доску, окна квартиры, восстановленный интерьер ленинских времен в случае музеев. Но архитектурная съемка в составе комплекса ленинских мест — это, прежде всего, съемка внешнего вида зданий. Чаще всего здания снимались с одного ракурса. Безусловно, содержание комплекса шире. В нем нашлось место, например, фотофиксации реставрационных и строительных работ в музеях В. И. Ленина и др.

Таким образом, в составе коллекции «Фотографии» ФМЛ ГИМ отложился представительный по количеству и содержанию тематический комплекс архитектурной фотографии сложного происхождения, который при этом комплектовали целенаправленно. Комплекс недостаточно атрибутирован (в большинстве случаев не известны авторы снимков, в ряде случаев — датировка). При этом комплекс достаточно разнообразен по содержанию, репрезентативен по местам съемки, хронологически протяженный: включает в свой состав изображения памятников отечественной (в границах Российской империи до 1917 года) и зарубежной, городской и сельской архитектуры, запечатленные в 1900–1980-е годы.

Источники

1. ГИМ 111718/1-2227. Коллекция фотографий «Места, где жил и работал В. И. Ленин».
2. ГИМ 111675/1-97. Альбом фотографий «Дом-музей В. И. Ленина до ремонта. г. Ульяновск. Реставрация Дома-музея В. И. Ленина в г. Ульяновске». 1946 г.
3. ГИМ 111676/1-88. Альбом фотографий «Лесные Поляны» (Мальцево-Бродово). 1980 г.
4. ГИМ 111680/1-117. Альбом фотографий «Дом-музей В. И. Ленина в г. Ульяновске. 1929-1951 гг.».
5. ГИМ 111714/1-19. Альбом фотографий «Ленин в Ачинске. В честь 100-летия со дня рождения В. И. Ленина». 1970 г.
6. ГИМ 111715/1-19. Альбом фотографий «Дом В. И. Ленина в г. Куйбышеве в 1938 г.».
7. ГИМ 111716/1-18. Альбом фотографий «Музей В.И. Ленина в Тампере». 1956 г.
8. ГИМ 111717/1-10. Альбом фотографий «Моденово — здесь был В. И. Ленин 15 декабря 1920 г.» 1969 г.
9. ГИМ 111754/1-21. Набор фотографий «Шушенский дом-музей В. И. Ленина». 1948 г.
10. ГИМ 111815/1-81. Альбом фотографий «Виды имения Горки Московской губернии». 1900-е гг.
11. ГИМ 111816/1-89. Альбом фотографий «Ленинские места в г. Ульяновске». 1970 г.
12. ГИМ 111817/1-50. Альбом фотографий «Дом-музей В. И. Ленина и виды села Шушенское». 1948 г.
13. ГИМ 111818/1-36. Набор фотографий «Дом-музей В. И. Ленина в Шушенском». Предположительно вторая половина 1950–1960-х гг.
14. ГИМ 111817/1-50. Альбом фотографий «По Ленинским местам в Сибири». 1963 г.
15. ГИМ 111952/1-12. Альбом фотографий «Музей В. И. Ленина в г. Тампере (Финляндия) ». 1964 г.
16. ГИМ 111953/1-22. Альбом фотографий «Торжественное открытие новой экспозиции музея В. И. Ленина в Праге». 1973 г.
17. ГИМ 111958/1-21. Альбом фотографий «Торжественное открытие новой экспозиции музея В. И. Ленина в Праге». 1973 г.
18. ГИМ 112060/1-54. Альбом фотографий «Ленинские места в Швейцарии». 1970 г.

19. ГИМ 112062/1-17. Альбом фотографий «Ленин в Лейпциге. 1900–1902 гг.». 1970 г.
20. ГИМ 112131/1-24. Альбом фотографий «Ленинские места в Финляндии». 1957 г.
21. ГИМ 112132/1-30. Альбом фотографий «Экспозиция музея-квартиры В. И. Ленина на улице Мари-Роз в Париже». 1973 г.
22. ГИМ 112133/1-29. Альбом фотографий «Новая экспозиция в музее В. И. Ленина в Тампере». 1971 г.
23. ГИМ 112134/1-36. Альбом фотографий «Памятные ленинские места в Финляндии». 1971 г.
24. ГИМ 112154/1-24. Альфред Тёдли (составитель). Альбом фотографий «Швейцарский период жизни и деятельности В. И. Ленина. Альбом № 9. Женева-2». Не позднее 1973 г.
25. ГИМ 112155/1-37. Альфред Тёдли (составитель). Альбом фотографий «Швейцарский период жизни и деятельности В. И. Ленина. Альбом № 8. Женева-1». Не позднее 1973 г.
26. ГИМ 112156/1-34. Альфред Тёдли (составитель). Альбом фотографий «Швейцарский период жизни и деятельности В. И. Ленина. Альбом № 7. Цюрих-3». Не позднее 1973 г.
27. ГИМ 112157/1-51. Альфред Тёдли (составитель). Альбом фотографий «Швейцарский период жизни и деятельности В. И. Ленина. Альбом № 6. Цюрих-2». Не позднее 1973 г.
28. ГИМ 112158/1-31. Альфред Тёдли (составитель). Альбом фотографий «Швейцарский период жизни и деятельности В. И. Ленина. Альбом № 5. Цюрих-1». Не позднее 1973 г.
29. ГИМ 112166/1-23. А. Л. Либов, постоянное представительство СССР при ООН (составитель). Альбом фотографий «Ленинские места в Швейцарии. Альбом № 2. Бёрн. Цюрих». 1976 г.
30. ГИМ 112167/1-22. А. Л. Либов, постоянное представительство СССР при ООН (составитель). Альбом фотографий «Ленинские места в Швейцарии. Альбом № 1. Женева». 1976 г.
31. ГИМ 112177/1-45. Альфред Тёдли (составитель). Альбом фотографий «Швейцарский период жизни и деятельности В. И. Ленина. Альбом № 4. Альпы». Не позднее 1973 г.
32. ГИМ 112178/1-24. Альфред Тёдли (составитель). Альбом фотографий «Швейцарский период жизни и деятельности В. И. Ленина. Альбом № 3. Цюрих. Шпигельгассе». Не позднее 1973 г.
33. ГИМ 112179/1-27. Альфред Тёдли (составитель). Альбом фотографий «Швейцарский период жизни и деятельности В. И. Ленина. Альбом № 2. Циммервальд – Кинталь». Не позднее 1973 г.
34. ГИМ 112180/1-26. Альфред Тёдли (составитель). Альбом фотографий «Швейцарский период жизни и деятельности В. И. Ленина. Альбом № 1. Бёрн». Не позднее 1973 г.
35. ГИМ 112181/1-26. Альбом фотографий «Дом-музей В. И. Ленина в Подольске». Предположительно вторая половина 1950–1960-х гг.
36. ГИМ 112183/1-29. Набор фотографий «ГДР. Г. Заснитц. Открытие памятного ленинского места к 60-летию Октябрьской революции». 1977 г.
37. ГИМ 112184/1-37. Альбом фотографий «Дом-музей В. И. Ленина в Казани».
38. ГИМ 112200/1-127. Альбом фотографий «Дом-музей В. И. Ленина после восстановительных работ в 1946–1947 гг., г. Ульяновск».
39. ГИМ 112201/1-65. Х. А. Ахметова, бывшая заведующая домом-музеем В. И. Ленина в Уфе (составитель). Альбом фотографий «Из истории дома-музея В. И. Ленина в Уфе». Май 1987 г.
40. ГИМ 112210/1-20. Набор фотографий «Музей В. И. Ленина в Кракове». 1976 г.
41. ГИМ 112239/1-25. Набор фотографий «Музей В. И. Ленина в Кракове». 1971 г.
42. ГИМ 112290/1-25. Альбом фотографий «Зал Ленина и памятные места в Народном доме в Праге (Гибернская ул., д. 7). Институт истории КПЧ». 1952 г.
43. ГИМ 112291/1-26. Альбом фотографий «Зал Ленина и памятные места в Народном доме в Праге (Гибернская ул., д. 7). Институт истории КПЧ». 1952 г.
44. ГИМ 112894/1-30. Альбом фотографий «Экспозиция музея-квартиры В. И. Ленина на улице Мари-Роз в Париже». Не ранее 1985 г.
45. ГИМ 113039/1-26. Альбом фотографий «Дом-музей В. И. Ленина в Костино». 1960-е гг.

Наследие Центрального музея В. И. Ленина в коллекции негативов (из собрания Государственного исторического музея). Опыт разбора и формирования коллекции

Аннотация: Статья рассказывает о работе по разбору фототеки Центрального музея В. И. Ленина и превращению ее в новую музейную коллекцию в Государственном историческом музее, в фонды которого в 1993 году перешло всё собрание музея Ленина. В статье даны краткие характеристики и описания пяти музейных коллекций негативов на следующие темы: «Здание Центрального музея В. И. Ленина и улица 25 Октября (Никольская улица)», «Экспозиция залов Центрального музея В. И. Ленина 1936–1969 гг.», коллекция негативов с интерьерами «Ближней дачи» И. В. Сталина в Кунцево, коллекция авторских негативов Я. Н. Халипа и М. Ф. Ошуркова, коллекция «Образ И. В. Сталина в изобразительном искусстве». В рассказе о принятых коллекциях отражена разносторонняя работа хранителя по работе с фондом: принципы отбора предметов для приема, решение вопросов об оцифровке и упаковке предметов, создания для них благоприятных условий хранения. В конце намечены цели дальнейшей работы — изучение истории фототеки и продолжение пополнения музейной коллекции, так как только всестороннее исследование фототеки даст полное представление о ней и ее предметах.

Ключевые слова: Центральный музей В. И. Ленина, Государственный исторический музей, коллекция негативов, Москва, И. В. Сталин, Я. Н. Халип, условия хранения, фотолаборатория.

Центральный музей В. И. Ленина (далее ЦМЛ) — музей, которого сегодня не существует. Открывшись в 1936 году, проработав более полувека, в 1993 году он перешел в состав Государственного исторического музея (ГИМ), став внутри него отделом собрания фондов музея В. И. Ленина (ФМЛ). С этого момента началась длительная работа по принятию предметов ЦМЛ в состав государственного музейного фонда. Среди картин, скульптур, личных вещей В. И. Ленина и И. В. Сталина коллекция негативов, имевшая еще в ЦМЛ положение ведомственной фототеки, долгое время оставалась нетронутой. Хотя в ЦМЛ и был фотографический фонд, негативы в него принимали редко, считая их лишь черновым рабочим материалом. Однако учет фототеки вели со всей музейной строгостью — негативам присваивали валовые порядковые номера, вели инвентарные книги.

В 2018 году было принято решение отобрать негативы и сформировать из них новую музейную коллекцию. На тот момент интерес представляла не вся фототека, а лишь две темы — история ЦМЛ и иконография Сталина¹. По этим темам за три года работы было составлено и принято в основной фонд пять коллекций (1434 предмета).

Ранее фототека была заштабелирована, поэтому работа началась с ее перемещения, раскладки по драйверам, составления топографии по старым инвентарным номерам ЦМЛ. Было выявлено 27 786 номеров (более 30 тыс. негативов). Все негативы находятся в картонных конвертах 13×18 см с номером в верхнем правом углу и аннотацией по центру, что значительно упрощает работу с ними.

¹ После XX съезда и развенчания культа личности многие предметы с образом Сталина, написанные «с позиции культа личности», исчезли. В фототеке же из-за ее незаметного и скромного статуса могло что-то сохраниться. Для музейной учетной и исследовательской работы особую ценность имела пересъемка пропавших предметов.



**1. Пионеры на крыльце
Центрального музея
В. И. Ленина. 1965 (?)**
СССР, г. Москва.
Государственный
исторический музей.
ГИМ 115527/43



**2. Экспозиция залов
Центрального музея
В. И. Ленина. Зал № 11
«1919–1920». 1936–1945**
СССР, г. Москва.
Государственный
исторический музей.
ГИМ 115636/50

В процессе составления топографии сразу проводился отбор негативов по истории ЦМЛ. Так как негативы планировалось принимать в основную фонд, одним из главных критериев отбора была их подлинность.

Первая коллекция «Здание Центрального музея В. И. Ленина и улица 25 Октября (Никольская улица)» состоит из 213 негативов-оригиналов 1951–1990 годов съемки. По кадрам можно проследить, как менялся не только внешний вид центральной части города, но и быт его жителей — по Никольской улице идут прохожие, по площади Революции едут машины, у стен ЦМЛ стоят пионеры в ожидании экскурсии (илл. 1). В 1987 и 1988 годах детально были зафиксированы реставрационные работы во дворе Историко-архивного института, реконструкция ЦМЛ, археологические раскопки в Артиллерийском дворе и проезде Воскресенские ворота. Многие фотографии уникальны, так как могли быть сняты только сотрудниками ЦМЛ — работниками фотолаборатории, фамилии которых указаны на конвертах. По хорошо сохранившимся и профессионально изготовленным негативам видно, что ЦМЛ обеспечивался качественной техникой и фотоматериалами.

Коллекция «Экспозиция залов Центрального музея В. И. Ленина 1936–1969 гг.» состоит из 549 негативов-оригиналов. Музей был открыт в здании бывшей Городской Думы в 1936 году, в 1969 году к 100-летию

В. И. Ленина его реконструировали, значительно изменив планировку залов. На негативах — эволюция оформления и идеологического содержания залов. Особенно ценны негативы большого размера — на них можно рассмотреть мельчайшие детали экспозиции: плакаты на стенах, сопроводительные тексты. Несколько негативов с первой экспозицией музея относятся к довоенному периоду (илл. 2). В марте 1969 года перед началом реконструкции залы были планово отсняты. Учитывая, что сегодня у музея Ленина нет собственного выставочного пространства, эти негативы будут ценны, например, для создания виртуального музея.

Исследование по теме иконографии Сталина началось с поиска негативов с интерьерами его Ближней дачи в Кунцево. Некоторые из этих негативов давно были знакомы сотрудникам отдела, публиковались². Ранее были известны только 29 стеклянных негативов, но в инвентарной книге ЦМЛ негативов значилось более ста. По составленной в начале работы топографии нашлись остальные негативы. В итоге была сформирована коллекция из 86 негативов-оригиналов.



**3. Н. И. Туранов (?).
«Ближняя дача»
И. В. Сталина в Кунцево.
Главный дом. Большой
зал. Общий вид. 1953–1957**
СССР, Вольинское.
Государственный
исторический музей.
ГИМ 115726/6

На негативах (илл. 3) — интерьеры, фасад и парк вокруг Главного дома, построенного в 1938 году по распоряжению Сталина (проект архитектора М. И. Мержанова). По его же просьбе внутри дома происходили перепланировки, надстраивался второй этаж, веранды. В 1953 году Главный дом был передан в ведение ЦМЛ для создания мемориального музея. Скорее всего, в ходе этой работы и были сделаны снимки (поступили они в 1957 году). По воспоминаниям бывших сотрудников ЦМЛ, их автор — Н. И. Туранов — тогдашний заведующий фотолабораторией музея. Вскоре идея создания музея была отклонена, дача передана в распоряжение ЦК,

² Девятов С. В., А. Н. Шефов А. Н. Ближняя дача Сталина. Опыт исторического путеводителя. М.: издательство «Kremlin Multimedia», 2011.

и в данный момент она является режимным объектом ФСО «Волынское». Как свидетельствует один из главных исследователей дачи С. В. Девятов, за это время ее исторический облик во многом изменился. Учитывая закрытый статус объекта, в открытом доступе практически нет его фотографий.

Во время поиска негативов по даче Сталина были сразу отобраны все негативы, так или иначе связанные с его личностью. Негативов на эту тему много, но в основном это пересъемки на стеклянных негативах 13×18 см, использованные для оформления экспозиции.

В поисках негативов-оригиналов, учитывая объем и темп работы, не всегда есть возможность доставать негатив из конверта, рассматривать его, внимательно вчитываться в описание. Первые отборы шли по надписям на конвертах, так как они соответствуют содержанию. Но ценность негатива определяется не только информацией, которая на нем содержится, не менее важна степень его подлинности, время его создания, тип основы (стекло или пленка), авторство. Со временем автор интуитивно научился определять некоторые из этих признаков содержимого конверта на ощупь. Так были обнаружены авторские негативы советского фотографа Я. Н. Халипа и кинооператора М. Ф. Ошуркова.

Конверты с их негативами были старыми, надписи сделаны черной тушью, а внутри явно находились не привычные стеклянные негативы с пересъемкой, а маленькая пленка. Четырехзначный порядковый номер ЦМЛ подсказал, что негативы были приняты во второй половине 1940-х годов. Авторство было подписано лишь на конвертах с негативами Ошуркова, а конверты с негативами Халипа были подписаны коротко, например, «И. В. Сталин, 1936 год, Кремль». Внутри же находился еще один маленький конверт с указанием автора, в котором уже лежал пленочный негатив. Тематически все найденные негативы были связаны с личностью Сталина, поэтому вошли в отдельную коллекцию из 62 негативов-оригиналов.

По инвентарным книгам ЦМЛ известно, что в 1947 году негативы Халипа были куплены музеем у автора. По заводским надписям на перфорации отдельных негативов понятно, что они были вырезаны из разных пленок и отобраны для передачи в музей. На негативах, датированных 1936–1947 годами, — восемь одиночных погрудных портретов Сталина, шесть снимков Сталина в окружении соратников (илл. 4), один портрет Н. К. Крупской и 37 видов Грузии со сталинскими местами (Тбилиси, Гори, Батуми).



4. Я. Н. Халип. М. И. Калинин, С. М. Будённый, А. И. Микоян, И. В. Сталин, К. Е. Ворошилов, В. М. Молотов направляются на Всесоюзный парад физкультурников на Красную площадь. 1938

СССР, г. Москва. Государственный исторический музей. ГИМ 115783/1



5. Скульптурная группа «И. В. Сталин и народы СССР». 1947 г.

СССР, г. Москва. Государственный исторический музей. ГИМ 115955/92

Негативы М. Ф. Ошуркова также были куплены ЦМЛ у автора и им же аннотированы в 1948 году. Предположительно, эти покупки, как и многие другие активные пополнения фондов в те годы, происходили в преддверии 70-летнего юбилея вождя. Среди негативов — один с одиночным портретом Сталина и девять снимков Сталина в окружении соратников на партийных мероприятиях 1934–1935 годов (илл. 5). Ранее все перечисленные работы нигде не были опубликованы, а несколько сталинских мест, сохранившихся на негативах Халипа, были уничтожены либо после 1956 года, либо в постсоветское время.

Последняя принятая коллекция на тему «Образ И. В. Сталина в изобразительном искусстве» состоит из 524 негативов-оригиналов, более 500 из которых — стеклянные негативы 13×18 см. На негативах — съемка предметов из разных музейных собраний СССР — скульптуры, живописи, графики, декоративно-прикладного искусства. Важно подчеркнуть, что это негативы, где объектом съемки являются предметы-оригиналы, не их пересъемка или репродукция. Некоторые негативы сняты внутри фондохранилищ ЦМЛ, видны технические тонкости того времени при съемке музейных предметов (илл. 6). Съемка выполнена очень профессионально, хорошо выставлен свет, составлена композиция. Значительная часть негативов была снята во второй половине 1940-х — предположительно, в рамках подготовки к юбилею Сталина в 1949 году.

По мере принятия негативов решался вопрос об их оцифровке. Сканирование осуществляется на сканере Epson Perfection V800 Pro в формате TIFF с разрешением 600–4800 dpi в зависимости от размера негатива. Как альтернатива сканированию в проходящем свете для отбора негативов и отслеживания их сохранности применяется способ просмотра и фотосъемки на световом столе. Это гораздо быстрее сканирования, а если снимать на фотоаппарат с хорошим разрешением, то и качество не будет уступать. При обоих методах негатив оцифровывается целиком (с перфорацией у пленки и краями у стекла), переводится в позитив и именно в таком виде передается в Госкаталог.

Вместе с сотрудниками реставрационной мастерской фотодокументов М. Б. Далибандо и Д. А. Золотарёвым были разработаны выкройки для создания индивидуальной упаковки негативов. Бесклеевые конверты изготавливаются самостоятельно из бескислотной бумаги или ватмана.

При участии реставраторов решался и вопрос хранения негативов. Ввиду знакомой всем музеям проблемы нехватки мест, несколько лет назад вся фототека была перевезена в полуподвальное помещение с нарушенным ТВР и без системы, обеспечивающей циркуляцию воздуха. Без проветривания и отслеживания ТВР в условиях карантина весной 2020 года в межсезонный период, когда влажность особенно нестабильна, на старых конвертах начала появляться плесень. Летом и зимой 2020 года были проведены работы по обработке фондохранилища и конвертов, что было лишь превентивными мерами и не смогло устранить очага распространения плесени. Весной 2021 года фонд перевезли в помещение с более благоприятным, хоть и не идеальным пока ТВР (30% относительной влажности и 22 °C), с конвертов плесень была удалена, видимых ее следов на негативах пока не наблюдается.

Поиски оптимального способа оцифровки, упаковки, хранения негативов не прекращаются. К лучшему меняются возможности музея, реставраторы и хранители проводят новые исследования, переписываются правила музейной работы, пополняемая коллекция диктует свои требования.

Одна из главных задач дальнейшей работы с фототекой — изучение ее истории, ее сотрудников, принципов и организации их работы, исследование источников поступления. Если в начале работы нас интересовали лишь отдельные тематические подборки из фототеки, то теперь стала очевидна ценность фототеки в целом.

Список музейных предметов

1. ГИМ 115527/1–213 (Здание Центрального музея В. И. Ленина и улица 25 Октября (Никольская улица).
2. ГИМ 115636/1–549 (Экспозиция залов Центрального музея В. И. Ленина 1936–1969 гг.).
3. ГИМ 115726/1–86 («Ближняя дача» И. В. Сталина в Кунцево).
4. ГИМ 115783/1–62 (Авторские негативы Я. Н. Халипа и М. Ф. Ошуркова).
5. ГИМ 115955/1–524 (Образ И. В. Сталина в изобразительном искусстве).

**Исследование
произведений из собрания
Государственного научно-
исследовательского музея
архитектуры им. А. В. Щусева**

Новые атрибуции мебели из собрания Музея архитектуры

Музей архитектуры им. А. В. Щусева располагает довольно значительной — около 500 предметов — коллекцией образцов русской и западноевропейской художественной мебели, начало формирования которой было положено со времени основания музея в середине 1930-х годов.

Проводившееся в последние десятилетия углубленное научное изучение музейного фонда мебели не только с особой очевидностью обнаружило его высокую художественную ценность, но выявило и своеобразную парадоксальность его судьбы как объекта научного исследования. В течение всего времени существования фонда произведения западноевропейского мебельного искусства находились вне поля зрения исследователей, тогда как из коллекции работ русских мебельных мастеров были в разное время опубликованы лишь единичные образцы XVIII — начала XIX веков. Вместе с тем стилистико-временные характеристики музейных предметов мебели, помещенных в ранних изданиях, в некоторых случаях, как показали искусствоведческие и реставрационные исследования последних лет, не всегда точны. Подавляющее большинство атрибуций и датировок, данных экспонатам при их поступлении в музей, потребовали более или менее существенной корректировки.

Наиболее показательным примером подобного рода являются два ларя, поступившие в музейное собрание как изделия итальянских мастеров XVI — начала XVII веков.

Принятая за основу в учетной документации при поступлении в музейный фонд датировка одного из них 1524 годом непосредственно связана с цифрами даты, включенной в декоративную систему передней стенки ларя¹. Это произведение мебельного искусства представляет собой в конструктивном отношении своеобразный симбиоз кассоне

¹ Ларь (ГНИМА. РVI-15), выполненный из пихты, с отделкой из дуба, ореха, липы, ясеня и дерева фруктовых пород, с применением техники интарсии и полихромной тонировки дерева, был передан в коллекцию музея в 1934 году из московского Дома архитектора.

Аннотация: Статья посвящена уточнению места и времени создания двух уникальных предметов корпусной мебели из коллекции Музея архитектуры им. А. В. Щусева на основе анализа стилистики произведений, созданных мебельными мастерами Германии и Италии XVI–XVII веков. В связи с решением атрибуционных задач в качестве стилевых первоисточников рассматривается также ряд памятников северо-итальянской ренессансной архитектуры, имевших немаловажное значение для формообразования «фасадного стиля» в немецком мебельном искусстве эпохи Возрождения.

Ключевые слова: Декоративно-прикладное искусство, музейные атрибуции, музейные коллекции Москвы, мебель Германии, кассоне XVII века.

с откидной верхней крышкой и комода: в передней стенке цоколя имеются три выдвижных ящика. Декоративная система передней стороны ларя строится на стилизованной имитации в технике резьбы и интарсии фасада ренессансного здания. В едином художественном целом здесь причудливо сопоставлены разномасштабные архитектурные элементы² и клейма наборной работы с композициями растительного и геометрического характера.

Конструктивное решение другого ларя из музейного собрания более традиционно и просто: это ящик прямоугольной формы с откидной крышкой имеет ярко выраженную религиозно-дидактическую направленность³.

Обстоятельное исследование особенностей конструкции, материала изготовления и мотивов орнаментации рассматриваемых музейных образцов в соотношении с итальянским искусством и культурой XVI столетия позволяет увидеть в них ряд очевидных «итальянизмов», как бы свидетельствующих об истинности традиционно принятой атрибуции.

Простое конструктивное решение, материал изготовления «дидактического» ларя, а также форма и орнаментика несущих кариатиды консолей и детали рельефных композиций на евангельские темы — все это живо напоминает об итальянских первоисточниках музейного кассоне⁴.

Еще в большей мере итальянизирующие черты проступают в декоративной системе другого ларя. Иллюзорные ниши-«обманки», имитирующие реальные проемы в архитектурной композиции передней сто-

роны ларя, имеют аналоги как в архитектурных сооружениях Венеции и Милана конца XV — начала XVI веков, так и в венецианском станковом рельефе того же времени⁵. Кроме того, декоративный прием решения архитектурного фасада ларя, где в технике интарсии различными породами дерева имитируется декоративная обработка стен и ордерных элементов плитами порфира и мрамора полихромных оттенков, имеющими различные геометрические формы, напоминает о творчестве ведущих венецианских архитекторов раннего Возрождения — Пьетро Ломбардо и Мауро Кодуччи, где аналогичная система декорации, истоки которой восходят к византийской традиции, получила свое блестящее развитие. Замечательное эстетическое чутье в выявлении природных декоративных свойств разноцветного мрамора, порфира и других отделочных пород камня, блистательно продемонстрированное византийскими мастерами при создании венецианского собора Сан-Марко, явилось неиссякаемым источником вдохновения для архитекторов и скульпторов раннеренессансной Венеции. Наборные композиции полихромного камня сделались излюбленным декоративным приемом как в обработке стен и порталов зданий, так и в малых архитектурных формах — надгробиях и обрамлениях алтарных образов⁶. Северо-итальянские первообразцы

² Тосканские колонны трехчетвертного сечения, отделанные интарсией «под мрамор» пилястры и антаблементы, различных форм фронтоны, иллюзорные ниши-«окна», рустованные арки.

³ Ларь (PVI-95), выполненный из бука, а также целого и фанерованного ореха, поступил из Антирелигиозного музея в 1935 году. На передней стенке в трех филенках, имитирующих форму полуциркульных арок, представлены барельефные композиции «Крещение Господне», «Вознесение Богоматери» и «Моление о чаше». На торцевых стенках в филенчатых клеймах идентичной формы — образы евангелистов Матфея и Луки. Передняя сторона ларя украшена также четырьмя статуэтками аллегорий пороков и добродетелей, функционально имитирующими кариатиды, несущие передний край крышки кассоне. Две женские и две мужские фигуры в костюмах среднего сословия начала XVII века опираются на декорированные ренессансным орнаментом консоли и увенчаны капителями ионического (у женских фигур) и коринфского ордера.

⁴ Характерны в этом отношении отделка консолей кариатид акантовыми листьями и антиклизированными маскаронами в духе итальянской пластики конца XV — начала XVI веков, изображение евангелиста Луки на фоне задрапированного занавесом ствола опирающейся на прямоугольный цоколь колонны — архитектурного мотива, чрезвычайно популярного в религиозной живописи Ломбардии и Венето первой половины и середины XVI века. Показательно в этом отношении творчество Якопо Бассано, где подобная архитектурная композиция встречается особенно часто. Но не менее характерны и работы других мастеров — Тициана, Себастьяно дель Пьомбо, Пальмы Веккьо, Веронезе.

⁵ Наиболее яркие образцы раннеренессансного иллюзионизма в северо-итальянской архитектуре: пресбитерий церкви Санта-Мария presso Сан-Сатиро в Милане работы Донато Браманте (1486), а также отделка нижнего яруса главного фасада здания Скуола Сан-Марко в Венеции (1495). Примерами применения аналогичного художественного приема в станковом мраморном рельефе могут послужить произведения Пьетро Ломбардо и его школы, в частности, табернакль работы Туллио Ломбардо в Сакристии церкви Санта-Мария Глорियोза деи Фрари в Венеции (1480-е), полиптих из венецианской церкви Сан-Франческо делла Винья (1498), серия барельефов Туллио и Антонио Ломбардо, а также Якопо Сансовино на темы чудес св. Антония Падуанского, выполненных для церкви Сант-Антонио в Падуе (1520–1530-е).

⁶ Наиболее известные и качественные образцы подобного рода среди венецианских построек: отделка фасадов и интерьера церкви Санта-Мария деи Мираколи (1489), оформление второго яруса главного фасада Скуола Сан-Марко, декоративная обработка центрального портала и части интерьера с лестницей, ведущей на второй этаж в Скуола Сан-Джованни Эванджелиста (1512), портал внутреннего дворика палаццо Дзордзи в районе Сан-Северо (начало XVI века). Характерные примеры использования аналогичного приема декора в «малой» архитектуре: декоративное убранство венчающей части гробницы Якопо Пезаро в церкви Санта-Мария Глорियोза деи Фрари (1524), мраморные рамы живописных алтарных образов Джованни Беллини (1502, церковь Санта-Корона в Виченце; 1505, церковь Сан-Дзаккария в Венеции), Тициана («Мадонна Пезаро» в церкви Санта-Мария Глорियोза деи Фрари). Косвенное подтверждение чрезвычайной популярности орнаментальной мраморной инкрустации в раннеренессансной архитектуре Венето — архитектурные фантазии венецианских живописцев этого времени, в частности, Витторе Карпаччо (цикл композиций для Скуола Сан-Орсола в Венеции).

прослеживаются как в отдельных декоративных деталях, в частности, в мотиве вазонов, венчающих раскрепованные фронтоны, так и в рисунке и композиционной взаимосвязи ордерных элементов⁷.

Ряд перечисленных выше аспектов стиливого соотношения рассматриваемых предметов мебели с итальянским художественным наследием эпохи Возрождения со всей очевидностью свидетельствует о различных формах проявления влияния «больших» искусств архитектуры и живописи на «малое» искусство мебели. В какой мере подобная особенность присуща конструктивно-декоративной системе, техническим приемам и материалу изготовления итальянского ренессансного кассоне?

Исследование типологии итальянских образцов показывает, что для произведений мебельщиков Италии в целом не характерно применение ордерных форм: объемно трактованных колонн, пилястр, фронтонов, арок. Роль опорных элементов здесь выполняется преимущественно кариатидами, представленными либо в виде полнофигурных изображений, либо стилизованно — в виде герм⁸. Красноречивым примером соотношения стилистики итальянского ларя эпохи Возрождения с художественными приемами и формами современных ему архитектуры и живописи может послужить убранство одного из ларей флорентийской школы, в орнаментике которого введены изображения гербов Строчи и Медичи (1512, Музей замка в Берлине). Ведущим декоративным мотивом передней стенки кассоне является выполненная темперой ведута в духе архитектурных фантазий на тему «идеального города» живописцев раннего Возрождения⁹. Таким образом, с одной стороны, архитектура здесь — не организующий пластический принцип декора, но лишь один из ограниченных сугубо прикладной функцией мотивов декора плоскости. С другой стороны, архитектурная композиция не обнаруживает

⁷ Мотив аркады, отделанной рустом сходного рисунка, в сочетании с увенчивающим аркаду поясом триглифов, довольно типичен для архитектуры Венето зрелого Возрождения. Характерны в этом отношении отделка дворового фасада палаццо Корнер делла Ка-Гранде на Большом канале в Венеции (1532), оформление фасадов веронских построек Микеле Санмикели — Порты Нуова (1540), Порты Палио (1557).

⁸ Наглядно иллюстрируют эту особенность несколько кассоне венецианской и флорентийской работы из собрания Государственного Эрмитажа. Faenson L. Italian Cassoni from the Art Collections of Soviet Museums. Leningrad: "Aurora", 1983. II. 52-56, 119-121, 122-124.

⁹ Ср. с двумя известными живописными композициями Пьеро делла Франческа (Урбино, палаццо Дукале) и мастера его круга (Берлин, Музей Боде), а также серией графических архитектурных вадут Якопо Беллини из альбома его рисунков (1450-е, Париж, Лувр).

формально стиливой ориентации на реальное зодчество, но отражает излюбленный кварточентистами прием «портретирования» средствами живописи мечты об идеальном архитектурном образе. Не выходит на рамки «малых» форм и встречающийся в круге умбрийских ренессансных мебельщиков прием украшения кассоне композициями-«обманками» наборного дерева: объектом иллюзорной имитации служат не мотивы «большой» архитектуры, а предметы повседневного обихода¹⁰.

В контексте взаимосвязи и взаимовлияния искусств музейные образцы демонстрируют, таким образом, не свойственное итальянским изделиям периода Возрождения художественное видение. Чтобы определить меру обоснованности предположения о внеитальянском происхождении ларей музейного собрания, необходимо вкратце рассмотреть технические и художественные особенности итальянского ренессансного кассоне, а также основную направленность эволюции его конструкции и декора.

Одно из отличительных свойств итальянских изделий на протяжении всей истории этого вида мебели — однородность конструкции, техники и материала выполнения. В ренессансной Италии не встречается конструктивный тип ларя-комода. Само появление этого типа свидетельствует о кризисе ренессансной традиции в мебельном искусстве и связано с предбарочным этапом в развитии мебели. Комод как самостоятельная разновидность корпусной мебели получил распространение не ранее XVII столетия. Подавляющее большинство ларей итальянской работы выполнены из орехового дерева, тогда как дерево хвойных пород, в частности, пихта, а также древесина фруктовых пород при изготовлении кассоне практически не применялись¹¹. Кроме того, для итальянских образцов периода Возрождения характерно применение целостного в структурном отношении массива древесины: техника фанерования деревянной основы тонкими пластинами дерева имеет сравнительно позднее и внеитальянское происхождение¹².

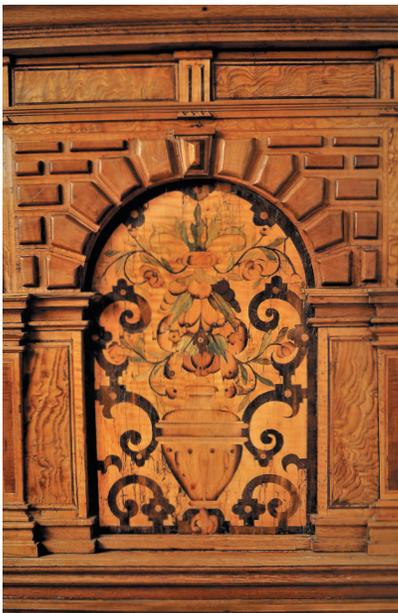
¹⁰ В этом отношении типично декоративное оформление ларя герцогини Якобей Баварской (1522, Национальный музей в Мюнхене): на «картине», набранной различными породами дерева, представлен полуоткрытый шкафчик с размещенными на полках книгами, сосудами и другими предметами.

¹¹ Это было обусловлено климатическими факторами (регион преимущественного произрастания пихты — центральная и восточная Европа), а также мягкостью древесины ореха, пригодной для изготовления деталей резьбы, требующих тонкой проработки.

¹² Встречающийся в музейных ларях технический прием фанерования однотонными либо набранными в виде мозаики разноцветными пластинами дерева — достижение баварского мебельного искусства второй половины XVI столетия, когда аугсбургским столяром Георгом Реннером была создана пила для срезания фанеры. См. в кн.: Соколова Т. Очерки по истории художественной мебели XV-XIX вв. Л., 1967. С. 36.



1. Ларь-комод. Южная Германия. Конец XVI-XVII вв.
ГНИМА. РVI-15



2. Ларь-комод. Фрагмент. Наборная композиция по центру передней стороны Южная Германия. Конец XVI-XVII вв.
ГНИМА. РVI-15



3. Ларь-комод. Фрагмент. Обработка передней угловой части. Южная Германия. Конец XVI-XVII вв.
ГНИМА. РVI-15

Другое свойство итальянских произведений эпохи Ренессанса — неизменно присущее им замечательное чувство меры и гармонии в соотношении формы и декорации. В ларях XV — первой половины XVI веков строгому прямолинейному абрису формы всегда соответствует плоскостно-орнаментальная «ковровая» система декора. Все технические приемы украшения плоскости — интарсия, инкрустация перламутром и костью, роспись темперой — способствуют сохранению кубовидной целостности формы, подчеркивая гладь стенок кассоне. Итальянцы остаются верными себе и в тех редких для данного этапа развития ренессансного ларя случаях, когда в декоративном убранстве кассоне применяется рельефная резьба с отдельными антропоморфными изображениями¹³. С середины Чинквеченто, когда повсеместное распространение в Италии получила текучая, пластичная форма ларя, стилизованно имитирующая древнеримский саркофаг, произошли соответствующие новой стилистике формы изменения декоративной системы кассоне. Среди типичных мотивов декоративного оформления ларя этого времени — барельефные фризы с многофигурными композициями на темы из античной истории и мифологии, картуши, фестоны, гермы, вазоны, кадилницы и другие декоративные элементы «alla gotana»¹⁴. В данном контексте показательно и закономерно то, что христианский дидактизм, в целом чуждый итальянской культуре, в которой античное наследие никогда не утрачивало жизнеспособности, практически не нашел отражения в искусстве кассоне¹⁵.

¹³ Интересным примером подобного рода является ларь конца XV века венецианской работы из собрания Государственного Эрмитажа. Вписанная в картуш маленькая фигура молящегося монаха оказывается здесь лишь одним из компонентов «арабесковой» вязи растительного орнамента, в основе рисунка которого — стилизованные побеги виноградных лоз.

¹⁴ Качественные образцы кассоне с изысканно-«графичной» раннеренессансной системой декора: ларь из Вероны (около 1510, собрание Польди-Пеццолли в Милане), ларь с инкрустацией костью и перламутром флорентийской работы (Музей замка в Берлине). Среди наиболее замечательных в художественном отношении произведений, относящихся к типу кассоне-«саркофага»: три ларя римской школы второй половины XVI века с изображением сцен из жизни Юлия Цезаря из собраний Государственного Эрмитажа и лондонского Музея Виктории и Альберта, а также ряд изделий мебельщиков Тосканы и Венеции середины Чинквеченто из коллекций Лувра, Национального музея во Флоренции, Института искусств в Миннеаполисе и ряда других музеев. См. в кн.: Feulner A. Kunstgeschichte des Mobels seit den Altertum. Berlin, 1927. S. 88, 90, 92-93, Abb. 77, 79, 81-84; Janneau G. Les meubles. Paris, 1981. V.1. P.17. Fig. 12; Smidt R. Mobil. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. Berlin, 1920. S. 77, Abb. 64.

¹⁵ Один из немногочисленных примеров появления библейской тематики в убранстве итальянского кассоне — ларь римской школы второй половины XVI века из коллекции Государственного Эрмитажа с рельефными композициями из жизни царя Соломона. См. в кн.: Faenson L. Op. cit. Il. 165-172.

Сравнительный анализ художественной системы ларей музейного собрания и итальянских аналогов эпохи Возрождения позволяет сделать вывод о глубинном несходстве самого подхода к созданию произведений. Сущность различий может быть условно охарактеризована как контраст видения «классического» (в итальянских произведениях) и «неклассического». Применительно к анализируемой проблеме художественным выражением «классичности» являются свойства равновесия, упорядоченности, однородности, органичности. В этом смысле ренессансный «итальянизм» музейных образцов — лишь проявление стремления найти некое внешнее соответствие стилю времени, а не закономерное и органичное отражение в художественных образах стройной мировоззренческой системы, сложившейся на основе глубинных свойств национального видения. Сквозь ренессансную стилистику ларей из музейной коллекции, сотканную из случайных и эклектичных заимствований из арсенала итальянского художественного наследия эпохи Возрождения, проступает иной принцип подхода к трактовке изображения, а основе которого — контраст и иррациональность. Как проявление данной особенности в «архитектурном» ларе показательно соотношение интереса к почти натуралистической фиксации компонентов и деталей архитектурных сооружений ренессансной Италии и ирреальной хаотичности, дробности композиции, составленной из этих фрагментов. В другом музейном экспонате в данном контексте не менее характерно сочетание имитации элементов декора в духе античности, почерпнутых из итальянского искусства XVI века, и обостренного и всеобъемлющего дидактизма тематики, а также архаичной условности трактовки формы как в фигурах кариатид, так и в сюжетных клеймах¹⁶.

Среди западноевропейских образцов мебели XVI — XVII веков явную стилиевую близость музейным предметам, как показывает проведенное нами исследование, обнаруживают изделия немецких мебельщиков.

«Фасадный» тип ларя, с аналогичными музейному образцу особенностями конструктивного и декоративного решения, техники и материалов исполнения, получил во второй половине XVI–XVII веках широкое распространение в Баварии, где основным центром изготовления подобной

¹⁶ Красноречивой иллюстрацией отмеченной особенности является художественное решение архитектурной композиции в клейме с изображением Евангелиста Луки. «Итальянизм» мотива задрапированной колонны растворяется в глубоко чуждой итальянцам «деархитектоничности» этого мотива. Постамент колонны как бы повисает над скамьей с фигурой апостола, тогда как гладь ствола колонны оказывается целиком скрытой за сеткой мелкого звездчатого орнамента.

мебели был город Ульм, а также, — как следствие немецкого влияния, — Трансильвания и Швейцария¹⁷. Пограничным положением этих регионов по отношению к Северной Италии отчасти объяснима и та немаловажная роль, какую играло в формировании стилистики ларей искусство Ломбардии и Венето. Интересно, что северо-итальянское влияние не проявлялось на немецкой почве локально — лишь в сфере создания кассоне: «фасадная» система декора едва ли не чаще встречается в убранстве шкафов, а также в отделке стен интерьеров домов¹⁸. В связи с тем, что архитектурный принцип стал особенно популярным приемом в декоративном убранстве южно-немецких образцов корпусной мебели не ранее середины XVI столетия, дата «1524» на передней стенке ларя из музейной коллекции не может указывать на время его создания. Ее следует предположительно соотнести с каким-либо знаменательным для заказчиков этого произведения событием.

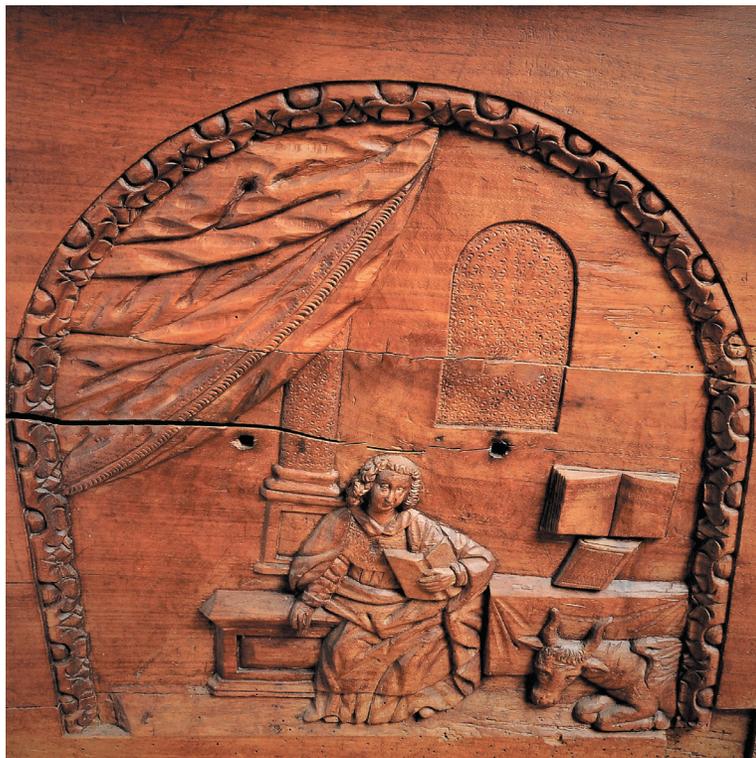
Другой представленный в музейном фонде тип ларя, который по характеру декора правомерно было бы назвать «скульптурно-дидактическим», оказался стилистически идентичен кругу изделий северо-немецких мебельщиков первой половины XVII века, в частности, мастеров школы Шлезвиг-Голштейна. Для образцов позднеренессансной мебели данного региона, территориально существенно удаленного от Италии, вполне закономерной представляется взаимосвязь со стилистикой и образностью

¹⁷ Среди наиболее близких типологических аналогов: кассоне из собрания Национального музея в Цюрихе (около 1566), из коллекции Фигдор в Вене (около 1580), из Исторического музея в Берне (около 1620), из музея Замка в Берлине (около 1620). См. в кн.: Falke O., von. *Deutsche Möbel des Mittelalter und der Renaissance*. Bd. 1. Stuttgart, 1924. S. 156, 182, 195.

¹⁸ Различные вариации «фасадного» типа отделки шкафов демонстрируют несколько произведений южно-немецких мебельщиков. Среди них наиболее известны и в художественном отношении особенно значительны шкаф работы Клеменса Петеля из Вальхайма (1577, ранее — Мюнхен, частное собрание) и буфет, созданный францем Перго (1607, Исторический музей в Базеле). Пример «фасадного» стиля в убранстве интерьеров — отделка зала одного из домов города Ротенбурга-на-Таубере (1566). Попытки оформления интерьеров в «итальянском» стиле имели место в Южной Германии и в первой половине XVI столетия, но они отражают стремление не столько создать на основе отдельных мотивов и форм ренессансного искусства Италии национальный вариант стиля Возрождения, как это было позднее, сколько более или менее буквально воспроизвести убранство итальянского дворцового интерьера. В этом отношении типична отделка Итальянского зала дворца в Ландсхуте (1542). В контексте рассматриваемой проблемы особенно показательно оформление стен, где основной декоративный эффект, как и в ренессансной архитектуре Венето, строится на соотношениях цветовых оттенков и фактурного рисунка полихромного мрамора. Перечисленные предметы корпусной мебели опубли. В кн.: Janneau G. *Op. Cit.* V.1 (1981). P. 41, Fig. 37; Feulner A. *Op. Cit.* S. 167, Abb. 158; S. 171, Abb. 161; S. 174, Abb. 164; Falke O., von. *Op. Cit.* S. 169, 173.



**4. Ларь. Северо-западная Германия. Первая половина XVII в.
(поновления — XVIII-XIX вв.)**
ГНИМА. РVI-95



**5. Ларь. Фрагмент. Композиция с образом Евангелиста Луки.
Северо-западная Германия. Первая половина XVII в.
(поновления — XVIII- XIX вв.)**
ГНИМА. РVI-95

нидерландского декоративно-прикладного искусства этого времени. Как на севере Германии, так и в Нидерландах резная фигурная декорация на темы из Ветхого и Нового Заветов обильно применялась не только в отделке ларей, но и в других видах мебели¹⁹.

Таковы основные результаты историко-стилистического исследования двух корпусных предметов из музейного собрания, в результативности которого немаловажную роль сыграли научно-реставрационные обследования этих произведений. Особенно ценным приобретением в этой связи явились полученные в ходе комплексной реставрации «фасадного» кассоне сведения о материалах и технике изготовления этого предмета мебели, в частности, о технических приемах обработки дерева, а также о породах и временной шкале древесины.

В заключение хотелось бы выразить надежду, что в дальнейшем высокая эстетическая ценность образцов музейного фонда художественной мебели обретет достаточно обстоятельное отражение в научных публикациях.

¹⁹ Типологически близкие аналоги — лари работы северо-немецких резчиков Ганса Гудеверта из Эккернфорде (ларь с композициями на темы из Книги Бытия из собрания Музея в Киле; ларь с христологическими сценами 1623 из Музея истории искусства в Кристиании) и Генриха Рингелинка из Фленсбурга (несколько ларей с композициями на темы из детства Христа из собрания музеев в Берлине, Гамбурге и Кристиании). Примеры аналогичного декоративного решения корпусной мебели северо-немецкой школы: так называемый «Шкаф Тайной вечери» работы Генриха Рингелинка (около 1600, собрание Музея в Киле), а также буфет с резными изображениями евангелистов из частного собрания в Кельне (около 1625). См. в кн.: Smidt R. Op. Cit. S. 103, Abb. 83; S.109, Abb. 87; Feulner A. Op.Cit. S.194-195, Abb.187-188; Falke O., von. Op.Cit. Bd. 1. S. 258, 269-270; Schade G. Deutsche Möbel aus sieben Jahrhunderten. Leipzig, 1971. Abb. 34-35.

«Городок на Северной Двине» И. Э. Грабаря: к истории создания



1. И. Э. Грабарь. Городок на Северной Двине. 1902
ГНИМА. РИВ-803

Аннотация:

Статья посвящена результатам исследования автобиографических записей И. Э. Грабаря, а также фотоматериалов и архитектурных эскизов, связанных с поездкой художника по городам русского Севера, состоявшейся в 1902 году. Изучение этих материалов позволило уточнить первоначальную ошибочную дату создания полотна и вместе с тем выявить круг памятников деревянного зодчества Архангельской губернии, изображения которых автор картины ввел в ее архитектурную композицию.

Ключевые слова:

Грабарь И. Э., русская живопись начала XX века, музейные атрибуции, русское деревянное зодчество, музейные коллекции Москвы.

Монументальное панно И. Э. Грабаря¹, ранее хранившееся в фондах основанного А. В. Щусевым в 1945 году московского Музея русской архитектуры, поступило в коллекцию ныне существующего Музея в 1964 году. В правом нижнем углу картины имеется подпись автора, а также дата ее создания. Из-за утрат красочного слоя на цифрах, затрудняющих прочтение надписи, сложилось неверное представление о времени написания произведения, которое до недавнего времени было принято датировать 1913 годом. Вместе с тем более основательное изучение материалов, в той или иной мере проливающих свет на то, когда и как было создано полотно, позволяет внести определенность в решение этой проблемы.

Интерес И. Э. Грабаря к архитектуре и народному декоративно-прикладному искусству русских Северных губерний, ярко проявившийся в первые годы XX века, был закономерно обусловлен веяниями времени. На рубеже XIX–XX столетий в среде русской интеллигенции Русский

¹ Картина Грабаря опубликована в кн.: Русское деревянное. Взгляд из XXI века. Архитектура XIV–XIX веков. М.: Кучково поле, 2015. С. 106–107.

Север начинает рассматриваться как уникальная сокровищница древнерусской культуры. Эти годы стали эпохой особенно активного паломничества художников: Архангельскую губернию в это время посетили 40 живописцев, создавших по мотивам своих поездок почти 400 произведений.

Одними из «первопроходцев» в серии северных паломничеств стали Валентин Серов и Константин Коровин, в 1894 году вместе с С. И. Мамонтовым, строителем Северной железной дороги, совершившие путешествие по рекам Сухоне и Северной Двине до Архангельска и Мурманска, результатом которого стали многочисленные пейзажные этюды.

В том же 1894 году на барке по Северной Двине от Устюга до Архангельска отправляется с семьей Василий Верещагин. Итогом поездки, во время которой художник открыл для себя глубокую самобытность крестьянского искусства и деревянного зодчества русского Севера, явилось более 50 живописных этюдов. Эти произведения отмечены новыми для творчества художника особенностями — приглушенной красочной гаммой, свободой и мягкостью манеры письма внутренней теплотой и умиротворенностью общего настроения. Особый интерес представляют зарисовки интерьеров деревянных храмов, среди которых выделяется качеством исполнения внутренним видом не сохранившейся до наших дней



2. Колокольня в Цивозере
Съемка И. Я. Билибина. 1902
ГНИМА. V-9077

Петропавловской церкви в Пучуге (в собрании ГРМ). Дополнением к живописному творчеству стал написанный Верещагиным во время поездки литературный дневник «На Северной Двине. По деревянным церквям». Эта замечательная в историко-этнографическом отношении рукопись, в которой дано подробное описание расположенных вдоль берегов Двины деревянных церквей, в сопровождении живых жанровых зарисовок, была издана в Москве в 1896 году.

В творчестве Н. К. Рериха 1899–1904 годы — период пристального изучения славянских и угро-финских древностей. Именно тогда им был создан цикл архитектурно-исторических пейзажей Пскова, Ростова Великого, Изборска и других старинных русских городов. В этих композициях археологические изыскания преломляются сквозь призму художественного видения мастера, создающего самобытную интерпретацию традиций народного творчества.

Летом 1902 года Русский музей командирует И. Я. Билибина в северные русские губернии — Олонецкую, Вологодскую и Архангельскую — для сбора произведений народного искусства. Результатом этого пространного путешествия, продлившегося до 1904 года, стали многочисленные этюды, фотографии, публикации статей в журнале «Мир искусства», а также богатая коллекция предметов народного обихода и утвари, заложившая основу собрания этнографического отдела Русского музея. Лучшим свидетельством об отношении самого Билибина к искусству и культуре русского Севера могут послужить его слова: «Для всякого русского человека ознакомление с Севером имеет громадное значение. Это его Рим. Это главное место его художественного образования».

После возвращения в 1899 году из заграничного путешествия, где И. Э. Грабарь прошел основательную школу обучения и становления как художника, он активно принимает участие в художественно-публицистической деятельности общества «Мир искусства», сотрудничая с Н. К. Рерихом, И. Я. Билибиным и другими мастерами в редакционной работе и выставочных проектах. В этой связи закономерно и предпринятое И. Э. Грабарем в конце августа — октябре 1902 года путешествие по русскому Северу. Эта поездка, во время которой и зародилась идея создания панно «Городок на Северной Двине», подробно, с красочными деталями описана самим художником в его автобиографической книге «Моя жизнь. Автобиография»².

² Впервые книга издана в Москве в 1937 г. «До Вологды доехал по железной дороге, а там сел на пароход и по Сухоне, а затем по Вычегде направился в Сольвычегодск.

На устроенной С. П. Дягилевым в конце 1902 года первой московской выставке «Мира искусства» вместе с другими произведениями Грабаря был представлен небольшой вариант «Городка». Сама картина, по свидетельству автора, была впервые экспонирована на петербургской выставке общества «Мир искусства» в 1903 году. В апреле того же года по заказу издательства Общины Святой Евгении Красного Креста³ художник создал шесть композиций с северными архитектурными пейзажами для открыток. На одной из них под названием «Красноборск» запечатлен вид набережной города.

Панорама нарядных расписных деревянных домов на набережной Двины, ставшая основой архитектурной композиции панно, отражает черты подлинного облика этого города в начале первого десятилетия XX века — в эпоху его процветания. Город, первое упоминание о кото-

Уже на Сухоне вид первой встретившейся там старинной деревянной церкви меня глубоко взволновал. Сольвычегодск прямо очаровал своими архитектурными памятниками и фресками собора. Здесь я купил на пристани карбас — так здесь называют большие лодки с мачтой, парусами и маленькой каюткой-шалашиком, нанял на два месяца двух здоровых и крепких ребят лет по двадцать и поплыл с ними по направлению к Двине, с тем чтобы ехать по этой реке до Архангельска, имея возможность останавливаться в любом пункте. Я взял с собой из Петербурга цейсовский фотоаппарат с тридцатью дюжинами пластинок размером 13x18, двустольное ружье с запасом пороха и консервы... Путешествие вышло на славу... Я беспрестанно обмерял и снимал деревянные церкви снаружи и внутри, делая выписки из клировых ведомостей о датах их построения, снимая иконы, утварь, шитье, а также интересные древние избы...Имея с собой десятиверстную карту генерального штаба и епархиальные справочники, я точно ориентировался в течение всего пути. Часто приходилось ездить на перекладных в сторону верст за двадцать, тридцать и более, беря с собой одного из моих парней и оставляя другого сторожить лодку и материалы. У меня был открыт лист по Вологодской и Архангельской губерниям, и в лошадях не было задержки даже в страдную пору».

Особенно интересны авторские заметки, касающиеся создания панно: «Привезя с Северной Двины с десятков этюдов с природы и множество альбомных зарисовок, я на Рождество написал большую картину-панно «Городок на Северной Двине». Городок этот — Красноборск. Он лежит на левом берегу реки, на высокой горе, укрепленной от размыва системой деревянных рубленых стен, дающей городу необыкновенно живописный, невиданный по своеобразию облик. Большой длинный холст был мною трактован в намеренно условной, декоративной манере, с оконтуреньем, по-японски, всех деталей и с расчетом на общую серебристо-серую цветовую гамму. Картина была некоторым отклонением от линии моих нарских этюдов, но этот уклон оправдывался заданием. В. В. Розанов посвятил ей целый дифирамб, едва ли мною заслуженный».

³ Община была создана в 1893 г. Комитетом попечения о сестрах милосердия Красного Креста и названа в честь небесной покровительницы принцессы Евгении Ольденбургской, попечительницы Общины. В поисках средств Общиной было организовано благотворительное издательство «Издание Общины Святой Евгении», сотрудничавшее с художниками «Мира искусства», в частности Н. К. Рерихом и И. Я. Билибиным, а также журналом «Художественные сокровища России».

ром под названием Красный Бор относится к началу XVII века, во второй половине XIX столетия стал местом проведения знаменитых ярмарок, крупнейшим на Севере России торговым центром, уступавшим по объему товарооборота только губернскому городу Вологде.

Запечатленный на натурном эскизе колоритный облик уголка города с пестрой вереницей изб над высоким обрывом берега⁴ послужил композиционной основой монументального полотна. Архитектурным центром, объединяющим всю композицию, становится отсутствующая в реальной застройке набережной деревянная церковь с отдельно стоящей колокольней.

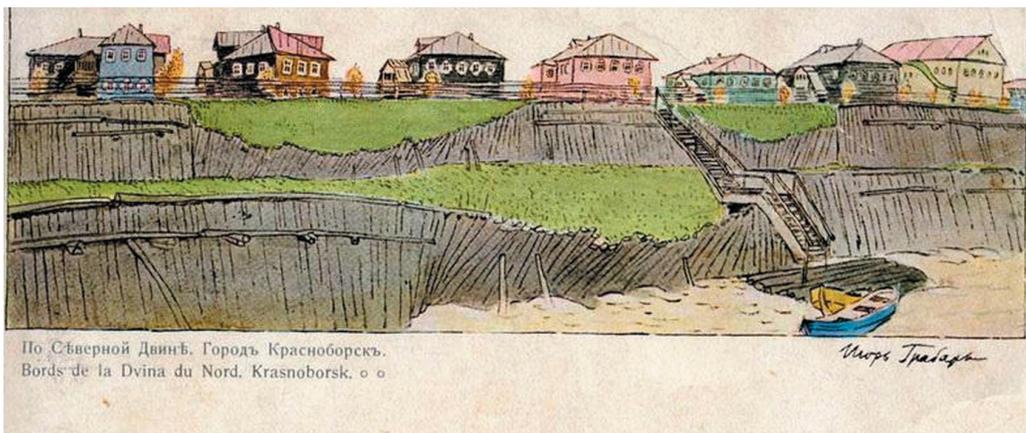
В начале XX века в Красноборске было три каменных храма: Троицкая (1812) и Владимирская (1856–1870) церкви, а также собор Спаса Нерукотворного Образа (1791–1812). Причем самый крупный из этих храмов — монументальный Спасский собор — замыкал панораму набережной с левой стороны⁵. Художник намеренно уходит от изображения здания в стиле классицизма, вводя в картину образ церкви в традициях северной русской архитектуры. Этот храм можно правомерно связать с конкретным первообразом — Введенской церковью Едомского погоста, построенной в 1748 году⁶. Архитектурная композиция здания церкви на высоком подклете представлена в картине с юго-восточной стороны. Узнаваемы характерная форма пятигранной алтарной апсиды с бочкой, увенчанной главкой, а также форма центральной главы храма. Изображение Едомского храма в том же ракурсе появляется и в другом произведении Грабаря — в архитектурном пейзаже, выполненном весной 1903 года для одной из открыток по заказу издательства Общины Святой Евгении. В этой композиции под названием «По Северной Двине. Погост в Сольвычегодском уезде», несмотря на стилизацию, угадывается характерный ландшафт Едомы с высоким обрывистым холмом, на вершине которого — церковь и избы⁷.

⁴ Произведение Грабаря, помимо своих художественных достоинств, стало и ценным документальным свидетельством самобытной красоты городского пейзажа. Пожар, произошедший в Красноборске в июне 1910 г., уничтожил всю застройку набережной и более половины всех домов города.

⁵ До настоящего времени сохранилась только Троицкая церковь, находящаяся при въезде в город.

⁶ Церковь, единственная постройка погоста, сохранившаяся до наших дней, была отремонтирована и обновлена в 1851–1857 гг. и в те же годы переосвящена в честь Покрова Божией Матери.

⁷ В интересном очерке, посвященном истории Едомского храма, указывается и на вероятную связь церкви как первообраза с некоторыми произведениями



3. И. Э. Грабарь. Рисунок с видом Красноборска
ГНИМА. РХИИ-2168

Рядом с храмом на панно И. Э. Грабаря представлен облик другого известного памятника северного деревянного зодчества. Это — возведенная в 1658 году шатровая колокольня Цивозерского погоста, расположенного в излучине Двины при впадении в нее речки Уфтюг — в окрестностях Красноборска. Появление на картине памятника, ставшего знаменитым благодаря фотографиям и графическим изображениям, опубликованным в научных изданиях и открытках, закономерно. Как и для других художников, исследователей и любителей русской старины начала XX века, он явился для Грабаря одним из знаковых образов первозданной русской культуры⁸.

Благодаря приему соединения в одной композиции построек, имеющих разную топографию, живописец расширяет смысловой диапазон создаваемого им художественного образа, обретающего черты величественного символа русского Севера. В большой картине очертания и колорит домов становятся более условными — «сказочными», декоративными. Деревянный двухъярусный тын на склоне берега обретает волнообразный ритм, уподобляясь своеобразному орнаментальному мотиву. Работая локальными цветовыми пятнами приглушенных тонов,

Грабаря 1902–1903 гг., в частности, с архитектурным пейзажем на открытке. См.: Шаповалова Л. Прекрасное красное чудо // Журнал «Двина». № 4. Архангельск, 2012. С. 39–40.

⁸ Цивозерская колокольня, сохранившаяся до настоящего времени, особенно часто встречается в фотографиях и графике И. Я. Билибина — в акварельных работах для открыток и в иллюстрациях к его статье «Народное творчество Русского Севера», опубликованной в журнале «Мир искусства» в 1904 г.

предпочитая выразительный язык графики в общем построении и отделке деталей композиции, художник отдает в этом полотне дань стилю модерн. Подобный стиль письма, сближающий картину с некоторыми произведениями других мастеров того же стилистического направления⁹, как свидетельствует сам автор, не был органичен в целом для его творчества¹⁰. Вместе с тем полотно вполне оправдало восторженные отзывы о нем современников художника, став одним из значимых явлений в искусстве и культуре своего времени.



4. Введенская церковь в Едоме
Съемка 1948 года. ГНИМА. Х-2048

⁹ Наибольшую близость этюды и картины, созданные Грабарем в связи с его первым северным путешествием, обнаруживают с работами И. Я. Билибина того же периода.

¹⁰ В своем автобиографическом эссе художник пишет о своем отношении к картине следующее: «Сам я несколько не был ею восхищен тогда и не ценил ее и после, считая панно лишь мимолетным эпизодом». Теми же стилистическими трудностями была отмечена и его работа в 1903 г. над эскизами к открыткам: «Вначале работа никак не спорилась. Я никак не мог найти необходимого для открытки языка, который в одно и то же время был достаточно декоративен и не искажал бы моего собственного лица». См. в кн.: Грабарь И. Э. Моя жизнь. Автобиография. М., 2001. С. 170–171.

Новые поступления Музея архитектуры им. А. В. Щусева: архив архитектора Станислава Ивановича Белова

Станислав Иванович Белов — советский и российский архитектор, член Союза архитекторов СССР (с 1965 года), а затем — Союза архитекторов России. Родился в Москве 26 августа 1933 года. Окончил Московский архитектурный институт (1951–1957). Активный период творчества пришелся на 1960–1980-е годы. В разные годы он работал в Моспроекте-1, Моспроекте-2, ЦПИ-20 МО, Моспроекте-4, ГИПРОНИИ АН СССР, ГИПРОНИИЗДРАВе и ряде других проектных учреждений. Белов — автор генплана (1965–1969) и отдельных сооружений города Ленинска (ныне — Байконур). В Москве по его проектам построен ряд промышленных и гражданских объектов:

- гараж для легковых автомобилей 2-го таксомоторного парка (1961–1963);
- гараж для автобазы № 9 (1962–1964);
- база передвижных технических средств телецентра во Владыкино (1963–1965);
- городская дезинфекционная станция (1970–1972);
- онкологический научный центр АМН СССР (1974–1975);
- городская дезинфекционная станция (1974);
- многопрофильная больница АН СССР (1976–1979).

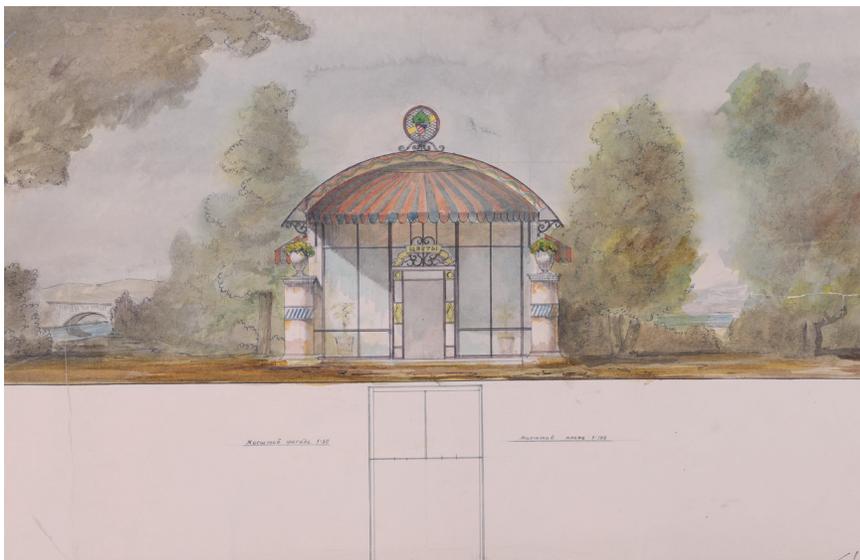
Белов является участником конкурсов на памятник первому спутнику земли (1958), Музея К. Э. Циолковского в Калуге (1960), эскиз-идею генплана Москвы (1963, закрытый), жилой квартал «коммунистического быта» на 6 000 жителей (1964, закрытый), здание Президиума АН СССР (1968), Музей В. И. Ленина в Москве (1972). Станислав Иванович завершил архитектурную практику в 2000 году, последнее место работы — МНИИТЭП.

22 графических листа из новых поступлений в Музей архитектуры относятся ко времени обучения Белова в МАРХИ. Они включают в себя такие дисциплины, как рисунок («Голова юноши», «Женский торс»),

Аннотация: В 2020 году в Музей архитектуры поступил творческий архив Станислава Ивановича Белова (р. 1933), пожертвованный музею лично архитектором. Коллекция включает в себя оригинальную графику, авторские коллажи на планшете, фотографии, альбомы с проектной документацией, рукописи и документы. В целом, архив охватывает творческий путь архитектора с момента учебы в Московском архитектурном институте (1950-е годы) до завершения профессиональной карьеры в 2000 году. До передачи в Музей все материалы на протяжении долгих лет хранились в семье и ранее были малоизвестны. Коллекция насчитывает 36 предметов, которые поступили в Отдел хранения архитектурно-графических фондов XX–XXI века под номерами ГНИМА ОФ-6438/1-35 и ГНИМА НВФ-1234.

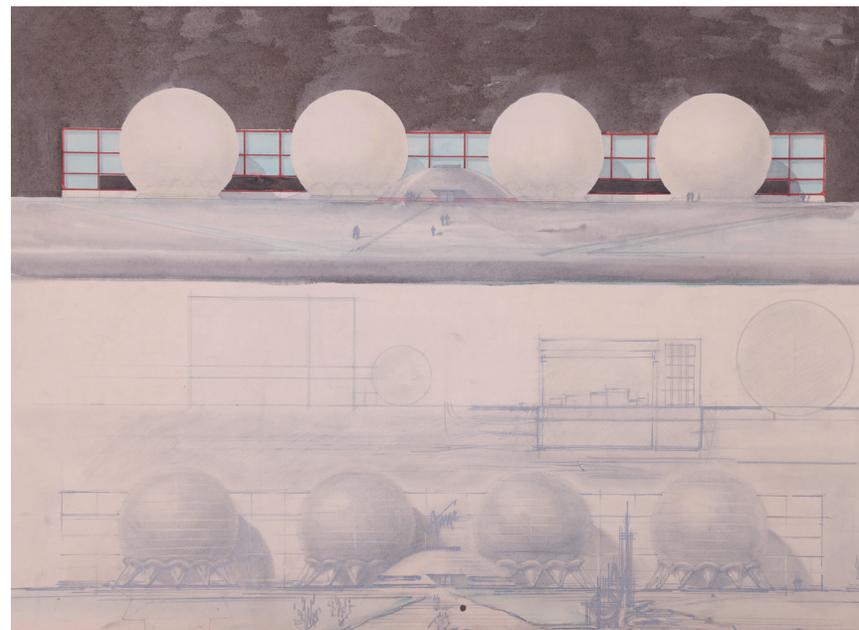
Ключевые слова: Архитектура XX века, графика, модернизм, Леонидов, МАРХИ, конкурс.

учебные задания («Жилой дом», 3 курс; проект кафе, 3 курс; павильон «Цветы», 4 курс (илл. 1); «Реконструкция плана Вены...», 5 курс; проект «Автосборочного завода», 5 курс; «Павильон», 5 курс).

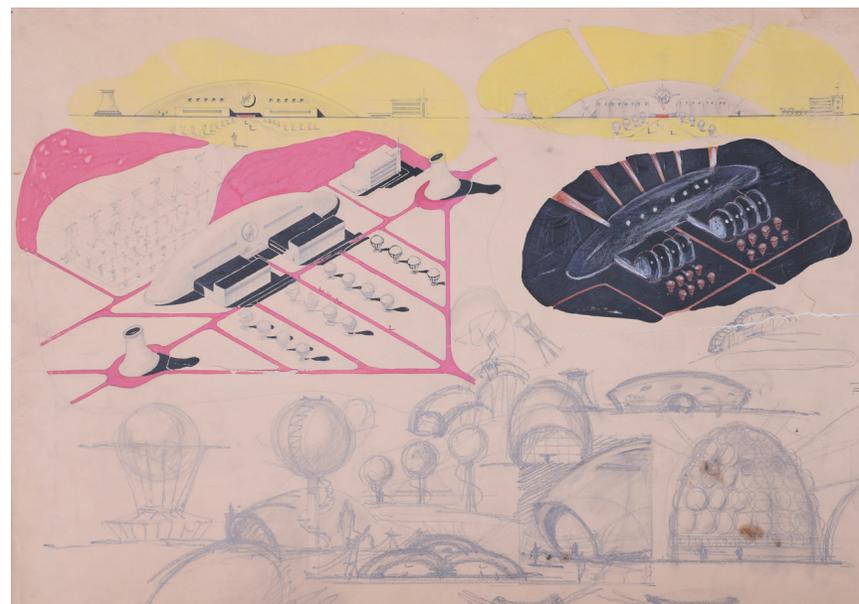


1. С. И. Белов. Учебное задание. Павильон «Цветы». Фасад, план.
5 курс, МАРХИ. 1955
 ГНИМА. ОФ-6438/6

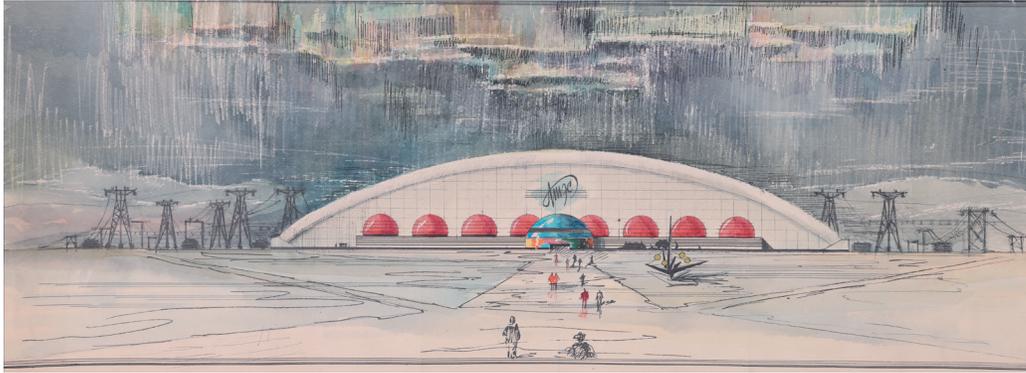
Особо стоит отметить девять листов преддипломной работы — «Проект атомной электростанции в Заполярье» (1956–1957 учебного года; презентационные листы аттестационной работы хранятся в архиве учебного заведения) (илл. 2, 3, 4). Работа основана на двух тезисах: разработке типологии атомной электростанции — нового вида промышленного сооружения (первая АЭС в СССР была построена только в 1954 году) — и строительства в суровых климатических условиях Крайнего севера. Большие круглые объемы атомного реактора, обтекаемые формы здания управления, смелая графическая подача, аксонометрические проекции — все это свидетельствует о возвращении принципов современной архитектуры в образовательный процесс спустя почти 30 лет после закрытия ВХУТЕИНа в 1930 году. Научным руководителем дипломной работы был Леонид Павлов — архитектор, выпускник ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, ученик Николая Ладовского и Ивана Леонидова. Графический архив Белова включает также лист с наброском портрета архитектора, выполненный его однокурсником Паком.



2. С. И. Белов. Атомная электростанция в заполярье. 1957
 ГНИМА. ОФ-6438/14



3. С. И. Белов. Атомная электростанция в заполярье. 1957
 ГНИМА. ОФ-6438/15



4. С. И. Белов. Атомная электростанция в заполярье. 1957
ГНИМА. ОФ-6438/17

Становление и развитие русского архитектурного образования — одна из приоритетных тем пополнения графического собрания основного фонда Музея архитектуры. Коллекция Музея уже включает графические листы студентов Кремлевского дворцового архитектурного училища (В. В. Бокарева, С. А. Гамбурцева, Д. Н. Чичагова, И. П. Машкова), Императорской Академии художеств (А. А. Бруни, В. А. Покровского, М. А. Врубеля). Предметами основного фонда являются также альбомы 1907–1910 годов с архитектурными работами студентов Института гражданских инженеров (в том числе А. С. Никольского, А. А. Оля). Советский период представлен в собрании работами студентов Высших художественно-технических мастерских (И. В. Ламцова, М. П. Коржева, Г. Т. Крутикова) — лаборатории современной архитектуры, студенческий архив которой является визитной карточкой советского авангарда. Студенческими рисунками также представлены Архитектурно-строительный институт, МАИ (предшественник МАРХИ). Отдельный блок хранения составляют работы аспирантов Академии архитектуры СССР 1930–1940-х годов.

Если говорить о современниках Белова, в коллекции музея уже имеются студенческие работы в составе личных фондов архитекторов Ф. А. Новикова, Л. Н. Павлова и других. Все вышеперчисленные коллекции состоят из учебных заданий, имеющих непосредственное отношение к архитектурному проектированию, из наутрных и обмерных рисунков, отвлеченных заданий. Студенческие коллекции включают в себя работы не только именитых мастеров, но и рисунки малоизвестных архитекторов и тех, кто после учебы не нашел себя в профессии, что позволяет глубже изучать образовательные программы и методики преподавания отдельных педагогов.

Чертеж из учебных заданий Белова — «Контрольная работа по строительной технике», выполненная на 5 курсе (1955–1956 учебного года) и состоящая из текста задания, таблиц, схем и расчетов, — не представляет особой художественной ценности принят в научно-вспомогательный фонд.

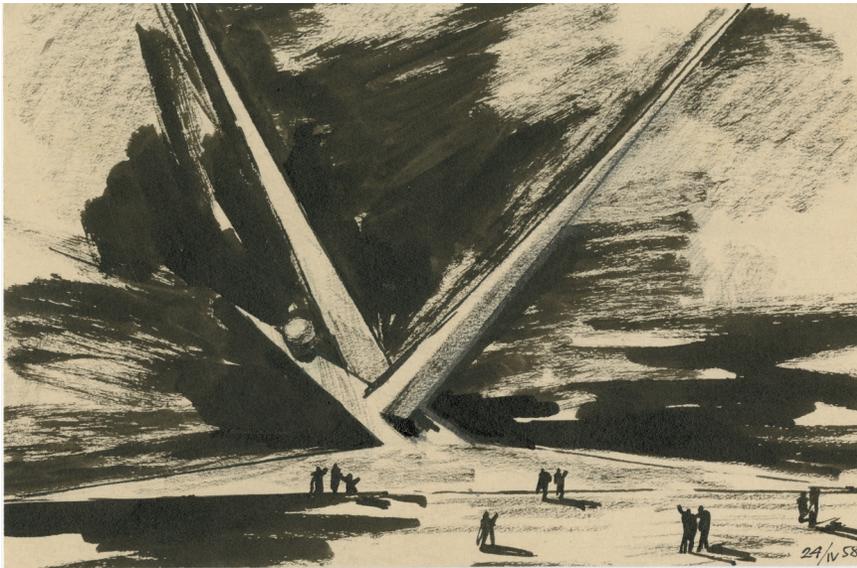
Следующая группа графических работ из архива С. И. Белова — эскизы к конкурсным проектам. Пять эскизов 12×18 см относятся к архитектурному конкурсу на Монумент в честь запуска первого искусственного спутника Земли. Белов предложил оригинальный проект с тремя расходящимися от центра лучами, на вершине одного из которых лежит шар. Согласно программе конкурса, памятник предполагалось разместить в Юго-западном районе Москвы, включив его в ансамбль московского Университета. Открытый всесоюзный конкурс был объявлен Мосгорисполкомом весной 1958 года, а по ее итогам в Манеже состоялась грандиозная выставка, на которой было показано более 300 проектов конкурсантов¹. Дальнейшая судьба экспонатов выставки до сих пор остается неизвестной, что придает особую ценность каждому выявленному проекту в архивах архитекторов-участников. Коллекция музея уже включает эскизные проекты М. В. Посохина и А. А. Мндоянца, И. В. Ткаченко, М. В. Панькова, В. И. Локтева, И. И. Леонидова (илл. 5, 6, 7, 8).

На обороте одного из этих эскизов выявлен рисунок проекта Монумента архитектора И. И. Леонидова. В последние годы жизни Леонидова Белов был с ним близок. Их знакомство произошло осенью 1956 года на организованной Ильей Эренбургом выставке художника Пабло Пикассо в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, куда Белова позвал Леонид Павлов. «Мы недолго были на выставке», — так описывает это событие Белов в своих рукописях. — «Помню, что ему не понравились последние работы Пикассо. Ему нравились работы Голубого и Розового периодов.

После этой первой встречи я стал часто бывать в доме на Гоголевском бульваре, где жил Иван Ильич Леонидов, его жена и родная сестра. Сын Андрей в это время тогда служил в армии. Работая над дипломным проектом «Атомной электростанции», я показывал ему свои эскизы и каждый раз убеждался, что, несмотря на то, как он говорил, что порвал с архитектурой, что архитектуры в настоящее время нет и он рад, что не проектирует и не строит, в нем жил архитектор и горел творческий огонь...»²

¹ «В честь первого искусственного спутника земли» // Архитектура и строительство Москвы. 1958. № 10. С. 14–15.

² ГНИМА. Отдел хранения архитектурных архивов. ОФ-6449/156. Л. 8.



5. С. И. Белов. Проект Монумента в честь запуска первого искусственного спутника земли. 1958
ГНИМА. ОФ-6438/23



7. С. И. Белов. Проект Монумента в честь запуска первого искусственного спутника земли. 1958
ГНИМА. ОФ-6438/24



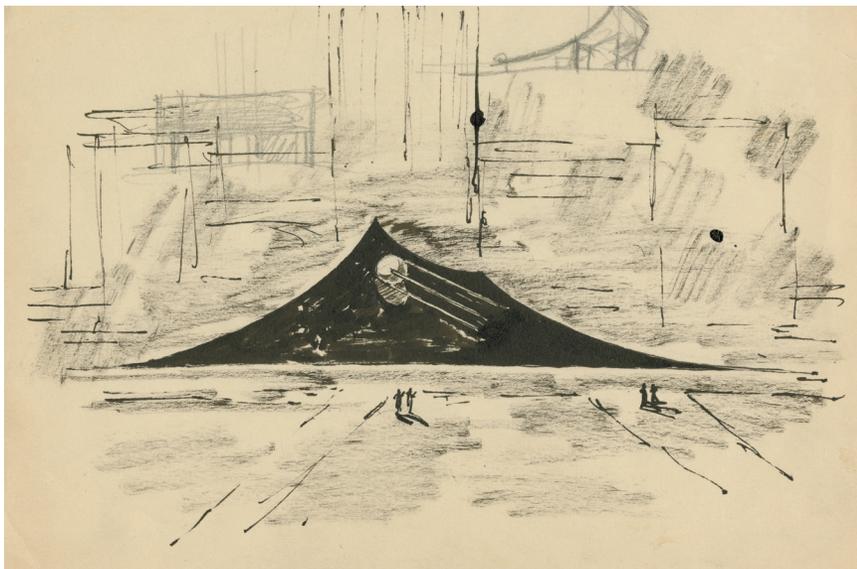
6. С. И. Белов. Проект Монумента в честь запуска первого искусственного спутника земли. 1958
ГНИМА. ОФ-6438/25



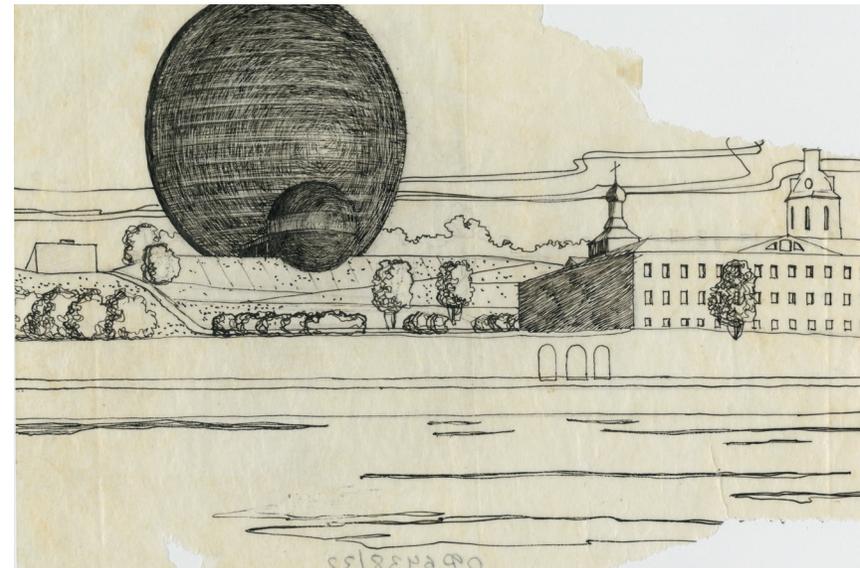
8. С. И. Белов. Проект Монумента в честь запуска первого искусственного спутника земли. 1958
ГНИМА. ОФ-6438/24, оборот

По воспоминаниям Белова, однажды в гостях у Леонидова они вместе с сыном Ивана Ильича Андреем обсуждали итоги конкурса. Так на обратной стороне эскизов Белова, которые он принес показать Леонидову, появились наброски с различными вариантами конкурсных предложений.

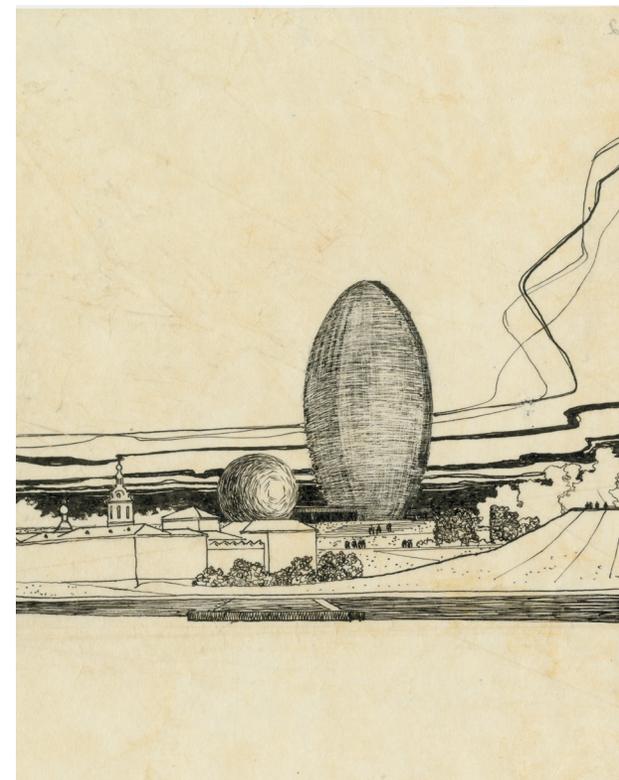
Помимо них, в архиве Белова сохранился еще один лист, имеющий отношение к Леонидову. Это эскиз того же проекта, выполненный карандашом и тушью, размером 19,1×27,1 см. Сравнительный анализ рисунка с доподлинно известной работой Леонидова (темпера на фанере, 42,4×65,7 см, Инв. Р-IV 1164) — монументом в виде шатра с двумя вершинами и лежащим на нем шаром — подтверждает принадлежность эскиза к проекту Леонидова «Монумент в честь запуска первого искусственного спутника Земли. Конкурсный проект. Фасад. 1958». По воспоминаниям Белова, рисунок карандашом выполнил сын Леонидова Андрей, а позже для сохранения изображения Белов обвел рисунок черной тушью. Анализируя историю происхождения рисунка, его следует атрибутировать как «С. И. Белов, А. И. Леонидов. Набросок к конкурсному проекту Монумента в честь запуска первого искусственного спутника Земли архитектора И.И. Леонидова. 1958» (илл. 9).



9. С. И. Белов, А. И. Леонидов. Набросок к конкурсному проекту Монумента в честь запуска первого искусственного спутника Земли архитектора И. И. Леонидова. 1958
ГНИМА. ОФ-6438/22



10. С. И. Белов. Проект Президиума Академии наук СССР. 1968
ГНИМА. ОФ-6438/32



11. С. И. Белов. Проект Президиума Академии наук СССР. 1968
ГНИМА. ОФ-6438/31

Рисунок Белова с изображением кинотеатра «Ракета» относится к архитектурному конкурсу на составление проекта типового кинотеатра на 400 зрительских мест. Конкурс был объявлен в 1959 году среди проектных мастерских Центросоюза, где Белов работал старшим архитектором.

Два рисунка, сделанных тушью на кальке, — эскиз-идеи проекта Президиума Академии наук СССР в Москве. Белов их выполнил в рамках подготовки конкурсного проекта в 1968 году (планшеты с фоторепродукцией финального варианта также сохранились в архиве архитектора)³. Комплекс состоит из корпуса аудитории в виде шара, административного корпуса в виде двояковыпуклой линзы и соединяющего их вытянутой галереи с общественными пространствами — в лаконичных объемах ясной геометрии, свободно расположенных в пространстве, ощущается влияние Леонидова, связь с творчеством которого прослеживается в работах Белова 1950–1960-х годов (илл. 11, 12).

Корпус конкурсных листов включает три рисунка к проекту памятника жертвам Чернобыльской аварии. В 1988 году был объявлен открытый всесоюзный конкурс на памятник жертвам аварии на Чернобыльской АЭС на Митинском кладбище. В результате из 150 присланных работ к реализации был принят проект «Ядерное распятие» скульптора Андрея Ковальчука и архитектора Виктора Корси. Мотив распятия, самопожертвования также лег в основу образа, предложенного Беловым (илл. 13).



12. С. И. Белов. Памятник жертвам аварии на Чернобыльской АЭС. 1988
ГНИМА. ОФ-6438/35

³ ГНИМА. Отдел хранения архитектурных архивов. ОФ-6449/118-121.

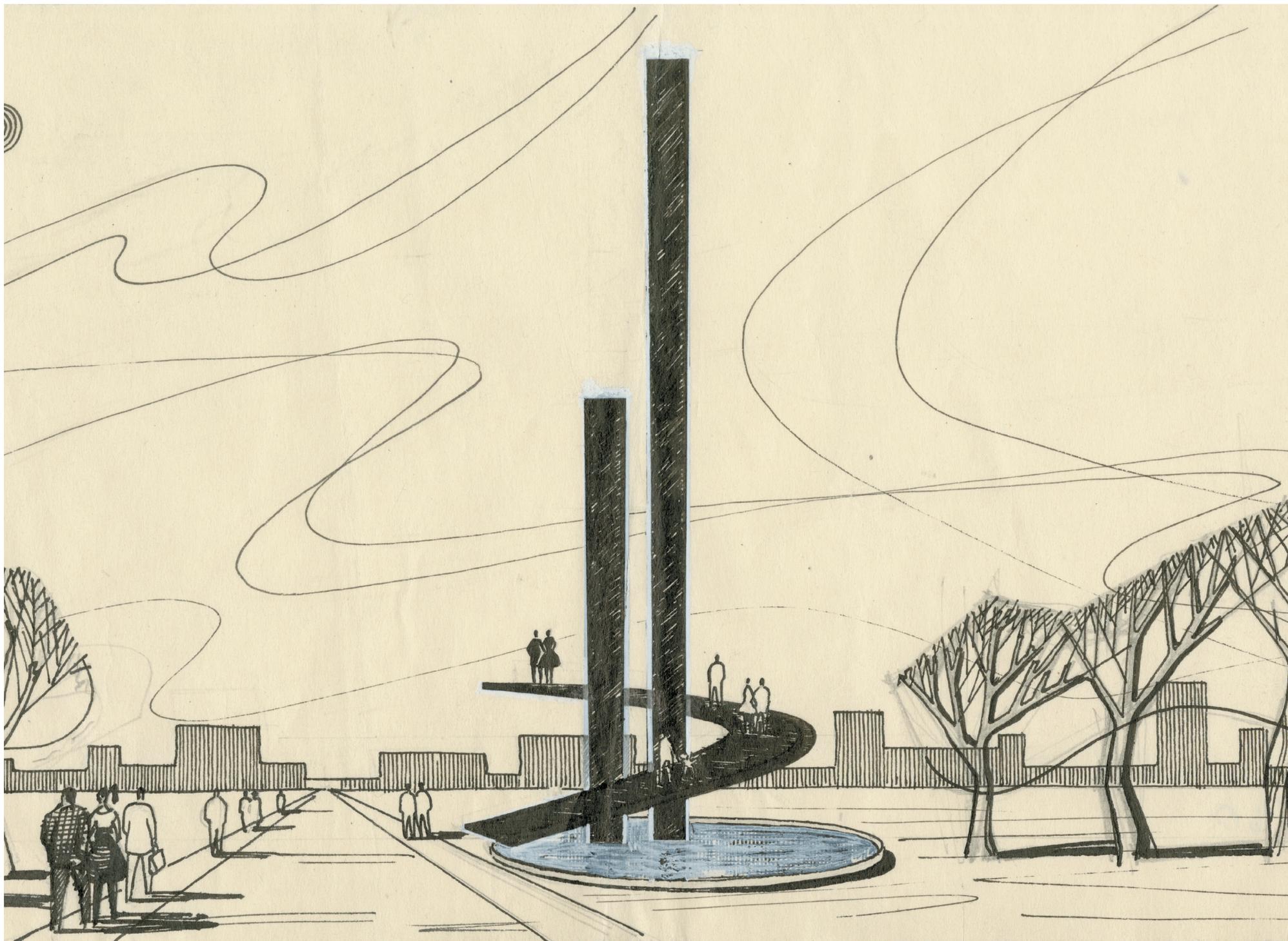
Два рисунка относятся к периоду работы архитектора в проектном институте Министерства обороны СССР в качестве главного архитектора города Ленинска (ныне — Байконур) в 1965–1969 годах. Это — два варианта оформления парадного въезда в город в виде высоких пилонов со смотровой площадкой. Представленные эскизы являются небольшой частью материалов по строительству Ленинска. Сохранилось также более десятка авторских коллажей на планшетах, состоящих из репродукционных фотографий и небольшого количества эскизов, с проектами генплана, административных зданий, парков, парадных аллей⁴ (илл. 14).

Вышеописанные материалы долго хранились в семейном архиве. На листах присутствуют все привычные следы ненадлежащего хранения: пожелтения, загрязнения, ослабленные углы, изломы и разрывы по краям.

Литература

1. «В честь первого искусственного спутника земли» // Архитектура и строительство Москвы. 1958. № 10. С. 14-15.
2. Гозак А. П. Иван Леонидов. М.: Жираф, 2002.
3. ГНИМА. Отдел хранения архитектурных архивов. ОФ 6449/156. Л. 8.
4. ГНИМА. Отдел хранения архитектурных архивов. ОФ 6449/118-121
5. ГНИМА. Отдел хранения архитектурных архивов. ОФ 6449/122-130
6. Леонид Павлов / ред.-сост.: А. Ю. Броницкая. Милан: Electa, 2015.
7. Пионеры советского модернизма. Архитектура и градостроительство / авт.-сост.: И. В. Чепкунова, П. Ю. Стрельцова, К. А. Кокорина, М. Р. Аметова. М.: Кучково поле Музеон, 2020.
8. Розанов Е. Г., Ревякин В. И. Архитектура Музеев В. И. Ленина. М.: Стройиздат, 1986.
9. Серова М. Музей истории космонавтики. Екатеринбург: TATLIN, 2021.
10. Ткаченко С. Б. Один век московского градостроительства. Книга первая. Москва Социалистическая. М.: Улей, 2018.

⁴ ГНИМА. Отдел хранения архитектурных архивов. ОФ-6449/122-130.



13. С. И. Белов. Проект оформления парадного въезда
в Ленинск (ныне — Байконур). 1965-1969
ГНИМА. ОФ-6438/30

**Государственный музей архитектуры
им. А. В. Щусева**

Щусевские чтения — 2021

Сборник статей по материалам научной конференции, приуроченной к выставке «Профессия — реставратор. Мастерские Музея архитектуры имени А. В. Щусева»

Печатается по решению
Научно-методического совета
Музея архитектуры им. А. В. Щусева

Составители:

А. А. Оксенюк, заместитель директора по науке кандидат исторических наук
Ю. В. Ратомская, ученый секретарь

Научная редакция:

А. А. Оксенюк, кандидат исторических наук
Ю. В. Ратомская
М. А. Костюк, кандидат искусствоведения

Рецензенты:

А. И. Долгова, кандидат искусствоведения
Л. А. Ефремова, кандидат искусствоведения

Дизайн, вёрстка:

А. К. Гринберг

ISBN 978-5-907589-03-2

Формат: 160×235