

Московское
Наследие

журнал № 6 (96) 2024
Департамент культурного наследия города Москвы

Московское Наследие

Номер посвящён 165-летию
со дня рождения Фёдора
Осиповича Шехтеля



Ярославский вокзал в Москве Ф.О. Шехтеля.
Реверс монеты Банка России — Серия:
«Архитектурные шедевры России».
Серебро, 25 рублей, 2015 год

На первой сторонке обложки — роспись
вспарушенного свода главного зала особняка
Морозова во Введенском (Подсосенском)
переулке, 21, стр. 3. Предположительно сделан
по эскизам Ф. Шехтеля и М. Врубеля
с их непосредственным участием. Ф. Шехтель
был членом Английского клуба (один из
символов — цветок чертополоха), и во многих
его работах можно увидеть изображение
этого сорного цветка в качестве своеобразной
«подписи» архитектора — мощное растение,
прорастающее и на бедной почве всегда
«вопреки». В настоящий момент в особняке
идут реставрационные работы, которые уже
ознаменовались рядом научных открытий,
о которых журнал «Московское Наследие»
расскажет в номерах 2025 года. Фото:
Ф. Смирнов, 2014 год

Департамент культурного наследия города Москвы

№ 6 (96) • 2024

Содержание

Архив

Филипп Смирнов, Леонид Вайнтрауб
Шехтель: заказ Московского купеческого общества 4

Тема номера / Интервью

Анна Федорец
«Шехтель — это джазовая импровизация». Взгляд архитектора Андрея Мушты
на творчество гениального зодчего 18

История одного дома

Ольга Яковлева
Особняк С.П. фон Дервиза – Л.К. Зубалова на Садовой-Черногрязской улице в Москве.
Поиски художественных форм в архитектуре раннего творческого периода Ф.О. Шехтеля.
1880-е годы 36

Реставрация

Александр Пахунов, Дария Солтус
Реставрация и воссоздание керамического лемеха колокольни св. Екатерины 48
Кирилл Филатов, Дария Солтус
Реставрация живописи в церкви Петра и Павла в Басманной слободе 56

Реставратор

Мария Медведева, Ирина Пармузина
Между подлинностью и благолепием: петербургский исследователь и реставратор
Московского Кремля Пётр Петрович Покрышкин 66

История вопроса

Надежда Телегина
От старого малого Театра к Новому Малому театру. История здания
Московского Императорского Малого театра (1824–1840) 82

Город в движении

Казбек Таутиев
Музей транспорта Москвы: история в движении 96

Персона

Михаил Тренихин, Александра Герасимова
Союзные республики Василия Погорелова 106

Нематериальное наследие

Михаил Тренихин, Андрей Райкин
Нежный двигатель советского театра: история легендарного директора 116

Учредитель Департамент культурного наследия
города Москвы

Руководитель проекта Алексей Емельянов
Куратор проекта Светлана Талалаева
Координатор проекта Казбек Таутиев
Научный редакционный совет Андрей Баталов,
Леонид Вайнтрауб
Научный руководитель журнала, председатель
научно-редакционного совета, профессор, доктор
искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ,
заместитель генерального директора Музеев
Московского Кремля по научной работе
Андрей Баталов

Редакция журнала «Московское Наследие»

Главный редактор Филипп Смирнов
Административный директор Мария Ксенжик
Дизайн-макет Филипп Смирнов. Вёрстка, препресс
и корректура Бюро «Sm'art», Андрей и Софья
Дегтярёвы, Марианна Ионова. Фотографии
(если не указано особо) Мосгорнаследие

Издатель Индивидуальный предприниматель
Смирнов Филипп Игоревич, Москва, 119121,
1-й Неопалимовский переулок, 3/10, кв. 33

Отпечатано ООО «Тендер». 394036, Воронежская
область, г. Воронеж, ул. Трудовая, д. 50, кв. 10.
Телефон: +7 (995) 149-20-35. Адрес электронной
почты: 89951492035@mail.ru. Заказ 2908

Телефон горячей линии Департамента
+7 (916) 146-53-27. Горячая линия Департамента
культурного наследия города Москвы открыта
для сбора информации о случаях, угрожающих
историческому облику Москвы

По вопросам издательских проектов Департамента
культурного наследия города Москвы — телефон:
+7 (495) 950-38-88,
доб. (96762), (96765)

Перепечатка материалов журнала невозможна без
письменного разрешения Департамента культурного
наследия города Москвы

© Департамент культурного наследия города
Москвы, 2024

**Объекты культурного наследия
на плане города Москвы 1910 года**

- 1 – Ярославский вокзал.
- 2 – Колокольня храма во имя святой великомученицы Екатерины.
- 3 – Гараж грузовых машин на Новорязанской улице (Музей транспорта Москвы).
- 4 – Церковь Петра и Павла в Новой Басманной слободе.
- 5 – Особняк С.П. фон Дервиза – Л.К. Зубалова.
- 6 – МХАТ СССР имени М. Горького.
- 7 – Императорский Малый театр (сейчас Государственный академический Малый театр России).
- 8 – Особняк С.П. Рябушинского.
- 9 – Торговый дом Московского купеческого общества.
- 10 – Московский Кремль.
- 11 – Особняк А.И. Держинской.



Авторы:
Филипп Смирнов,
главный редактор журнала
«Московское наследие»,
Леонид Вайнтрауб,
архивист

Шехтель: заказ Московского купеческого общества

В 1909–1911 годах на участке, ограниченном красными линиями Лубянской площади, Большого и Малого Черкасских переулков, было сооружено здание, которое сегодня украшает большое число путеводителей и многими называется среди лучших образцов модерна. Построен этот, говоря современным языком, «бизнес-центр» был по проекту архитектора Ф. Шехтеля. Строительные работы были выполнены подрядчиком Л. Васильевым, контора которого размещалась в районе Мясницкой улицы, облицовка фасада исполнена фирмой «Артур Перкс».

Василий Фёдорович Аршинов родился в городе Саранске. С 11 лет трудился «мальчиком» в лавке. В 1872 году стал работать в магазине купца В. Мещерина (владельца Даниловской мануфактуры). В 1884 году основал собственный торговый дом «Аршинов и К^о». В 1902 году получил звание потомственного почётного гражданина **«за отлично-усердную службу и особые труды по должности Блюстителя Торговых Классов Московского Общества распространения коммерческого образования»**. Он был попечителем Андре-



Торговое здание Московского купеческого общества вскоре после постройки. Архитектор Ф.О. Шехтель. 1909 год

евской богадельни и Коммерческого училища цесаревича Алексея (ныне — РЭУ им. Г. Плеханова).

Аршинов познакомился с Ф. Шехтелем в 1880–1890-е годы: в 1896 году архитектор работал над обновлением церкви Иоанна Предтечи под Бором. Василий Фёдорович был церковным старостой этого храма в Черниговском переулке. Затем Василий Фёдорович призвал архитектора Ф. Шехтеля, чтобы тот на улице Большой Ордынке воздвиг выразительное здание в стиле модерн (дом № 32). Позднее, в 1904 году, Шехтель перестроил фасады дома, в глубине сада возвёл небольшой двухэтажный особняк, также в стиле модерн, увенчанный башенкой с куполом, в которой была оборудована обсерватория для занятий старшего сына Аршинова — Владимира Васильевича.

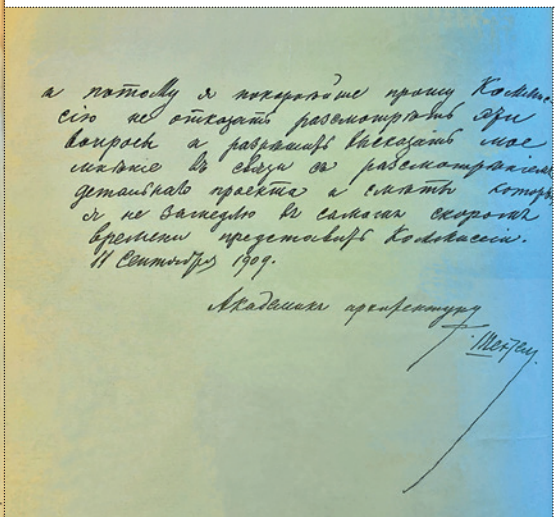
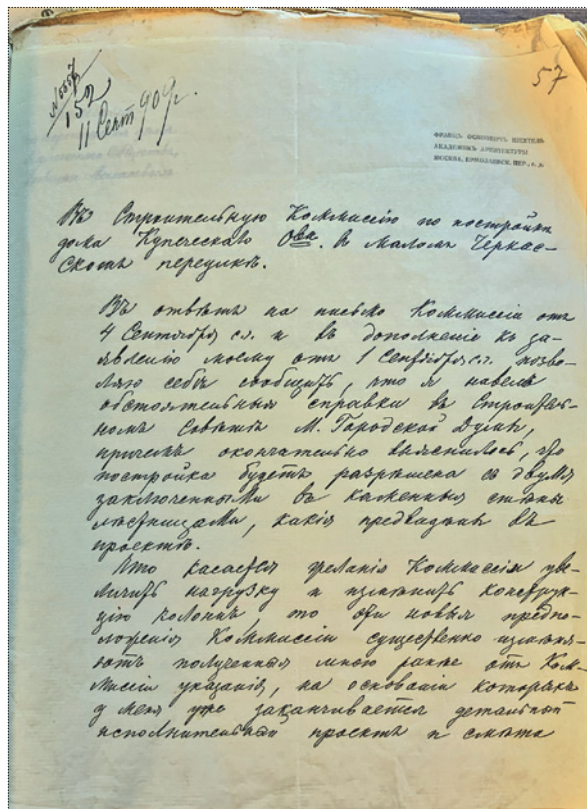
Между этими заказами в 1899–1900 годах появляется первое в Москве офисное здание. Вот что про него сообщается в «Новостях дня» от 27 октября 1900 года.

«Среди многочисленных теперь в торговой части Москвы — Китай-городе — новых грандиозных строений торговых рядов и торговых помещений отдельных ману-



Фёдор Осипович Шехтель (1859–1926). Фото 1890-х годов

фактур обращает внимание только на днях законченное в Космодамиановском переулке [...] 4-этажное здание [...] Ф.О. Шехтель, строивший это здание для суконной фирмы «В. Аршинов и К^о», применил здесь все новейшие технические требования и дал оригинальный по архитектуре и облицовке из заграничного глазурованного кирпича зеленовато-голубого цвета стиль. На маленьком клочке земли чрезвычайно удачно выведено огромное здание в 32 аршина высоты, не считая подвала. Все четыре этажа представляют одно торговое помещение, сообщаемое лестницами и освещённое огромными, во всю ширину стен окнами по фасаду, но так как такого света при огромном внутреннем протяжении помещения не хватало бы далеко вглубь их, Ф.О. Шехтель очень удачно прорезал все этажи в задней части помещений общим огромным пролётом и осветил их громадным стеклянным фонарём с крыши. Таким образом, стеклянный фонарь с крыши вместо того, чтобы освещать один верхний этаж, даёт верхний свет всем этажам поровну, что и остроумно и красиво. Во всём здании электрическое освещение, подъёмники для товара и лифты для публики, центральное



Обращение
Ф.О. Шехтеля
в Строительную
комиссию.
ЦГА Москвы. Ф. 3.
Оп. 4. Д. 3788

ФРАНЦ ОСИПОВИЧ ШЕХТЕЛЬ
Академик архитектуры

Москва, Ермолаевский переулок, с.д. (Приписка: Пименовский переулок, 5)

**В Строительную Комиссию по постройке дому Купеческого Общества
по Малому Черкасскому переулку (б. Лихачевых).**

К пояснению к представленному мною сего 28 сентября в Комиссию детального проекта дома для подачи на утверждение в Городскую Думу, имею честь сообщить, что я показывал этот проект двум членам Строительного Совета Городской Управы и они положительно высказывались, что проект в таком виде будет утвержден.

Так же уведомляю Комиссию, что подробная смета мною закончена и что по смете стоимость одной кубической сажени определялась менее ста рублей. В эту стоимость сметы вошли так же работы на устройстве электрического освещения, тротуаров, дубовых паркетных полов во всех этажах, зеркальных стёкол в трех этажах и большей части в четвертом (ввиду их большого размера), железных рам во всех этажах по всем трём фасадам, электрических и ручного подъёмников, гранитного цоколя, облицовка заграничным кирпичиком и водяного отопления.

Смету эту вместе с рабочими чертежами я предоставляю Комиссии на этих днях.

Академик Ф. Шехтель
2 октября 1909

ЦГА Москвы. Ф. 3. Оп. 4. Д. 3788.
Л. 62-62 об. Автограф.

6 октября 1909
**КОМИССИЯ
ПО ПЕРЕСТРОЙКЕ ДОМА
Купеческого Общества,
б. Лихачёвых**

В Московскую Купеческую Управу

Комиссия в заседании своём, рассмотрела проекты постройки нового дома, составленные архитекторами Соловьёвым, Шервудом и Шехтелем, вновь остановилась и рекомен-

дует собранию выборных проект академика Шехтеля, о чем Комиссия просит Купеческую Управу довести до сведения соединённого заседания Комиссий.

Кроме того, Комиссия, принимая во внимание, что присутствие в соединённом заседании Комиссий членов Строительной Комиссии будет крайне полезно для разрешения упомянутого вопроса, постановила: просить Купеческую Управу пригласить в означенное заседание членов Комиссии В.Ф. Аршинова и М.М. Карякина.

Вместе с тем Комиссия, заслушав заявление П.П. Шапова, не нашла в нём ясной причины отказа Городской Управы в утверждении представленного им плана, а потому просит Купеческую Управу предложить П.П. Шапову представить подлинное отношение за № 11746, каковое, в подлиннике или в копии переслать в Комиссию;

Ввиду же разноречивых данных между заявлениями П.П. Шапова и Ф.И. Шехтеля, Комиссия просит Купеческую Управу прилагаемые при сем планы и чертежи по проекту Шехтеля переслать в Городскую Управу на утверждение, и таким путем выяснить принципиальный вопрос о возможности их утверждения с двумя лестницами.

Ответ по этим постановлениям крайне желательно получить возможно скорее, чтобы иметь возможность рассмотреть их и внести в соединённое заседание Комиссий, имеющее быть 9 октября с.г.

Вместе с тем Комиссия уведомляет, что ввиду возникших больших недоразумений по выработке и утверждению планов, ею постановлено, что, при таких условиях, постройка дома может оттянуться на целый строительный период и таким образом может причинить Купеческому Обществу большие убытки.

Председатель В. Аршинов
При сем приложены планы арх. Соловьёва, Шервуд и Шехтеля.

ЦГА Москвы. Ф. 3. Оп. 4. Д. 3788.
Л. 63-63 об. Машинопись.

ФРАНЦ ОСИПОВИЧ ШЕХТЕЛЬ
Академик архитектуры

Москва, Ермолаевский переулок, с.д.
(Приписка: Пименовский переулок, 5)

Господину Председателю Строительной Комиссии

По постройке дома Купеческого Общества (б. Лихачёвского).

При сем препровождаю Комиссии детальную Смету на постройку дома, проект на который уже представлен мною. Смета по всем работам получилась на общую сумму 448 634 рубля 35 коп., что составит стоимость одного куба постройки в 97 руб. 74 коп., и дворового подвала в 70 руб.

Одновременно препровождаю в Комиссию 8 листов рабочих чертежей в большом масштабе шести этажей, разреза и двух фасадов (третий, главный фасад препровождён в Комиссию 28 сентября с.г., одновременно с детальным проектом).

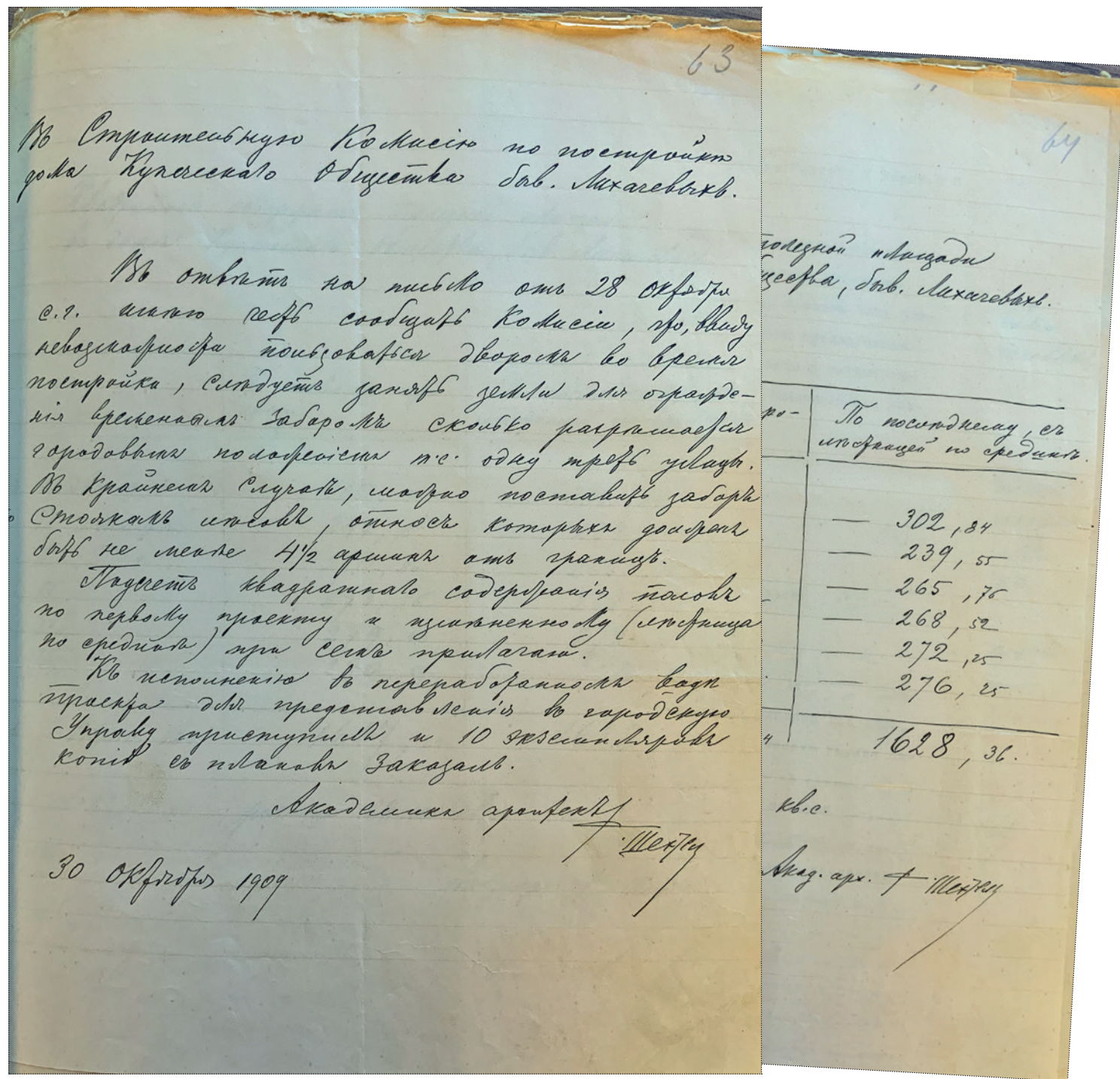
Академик архитектуры
Ф. Шехтель
8 октября 1909

ЦГА Москвы. Ф. 3. Оп. 4. Д. 3788. Л. 67. Автограф.

Выписка из журнала собрания выборных Московского Купеческого сословия, состоявшегося 16 октября 1909 г.

Было приступлено к рассмотрению и обсуждению сметы, планов и чертежей на постройку нового дома во владении Купеческого Общества, бывш. Лихачёвых, составленных архитекторами С.У. Соловьёвым, В.В. Шервудом и Ф.И. Шехтелем, причём Старшиной было доложено, что соединённая Комиссия остановилась на плане, рекомендуемом Строительной Комиссией, в составленном архитектором Шехтелем, при пожелании, чтобы

¹ Так в представленных документах. Отец архитектора Осип Осипович иногда именовался Иосиф (Иосифь).



Обращение Ф.О. Шехтеля в Строительную комиссию от 30 октября 1909 года. ЦГА Москвы. Ф. 3. Оп. 4. Д. 3788

в таковой были внесены отдельные указания о размещении лестниц. Собранием выборных, по обмену мнений присутствовавших, согласно заключения соединённого заседания Комиссий, приняты смета и планы, составленные архитектором Шехтелем, с принятием сделанных указаний о размещении лестниц и при обязательном помещении одной лестницы в центре, причём положено предложить желающим выборным ознакомиться со всеми по сему делу материалами в Купеческой Управе. При обсуждении сего, выборным А.В. Бурышкину был возбуждён вопрос о возможности перерешения собранием выборных дел, таковым же собранием уже решённых, на что Старшиной объяснено, что этот

вопрос предусмотрен в выработанной в Купеческой Управе инструкции, которая имеет быть в скором времени внесена на утверждение собранием выборных. При рассмотрении вышеупомянутой сметы, Старшина предложил выборному В.Ф. Аршинову, как председателю Комиссии по дому б. Лихачёвых, сделать доклад собранию по сказанной смете. В.Ф. Аршинов дал собранию объяснения по принятым собранием смете и плану архитектора Шехтеля, размер каковой сметы простирается до 448 634 руб. 35 коп., выразив при этом, на замечание П.П. Шапова о желательности, чтобы не было перерасхода, что при исполнении этой сметы не только не будет перерасхода, но ожидается даже экономия. Выборным И.Г. Простяковым был поставлен вопрос о способе производства постройки, т.е. хозяйственным способом или через подрядчика. Собранием выборных разрешение этого вопроса предоставлено Строительной Комиссии с условием не выходить из рамок принятой сметы. Комиссия по дому б. Лихачёвых, в её настоящем составе уполномочена собранием производить постройку на правах строительной. Старшиной при этом было оглашено заявление выборных А.А. Белкина и А.Д. Лямина и С.В. Белоусова по вопросу о постройке дома, бывш. Лихачёвых, собранием выборных постановлено: заявление это принять к сведению и приобщить к делу.

ЦГА Москвы. Ф. 3. Оп. 4. Д. 3788. Л. 70. Машинопись.

В Строительную Комиссию по постройке дома Купеческого Общества, быв. Лихачёвых.

Помимо общих условий, предлагал бы в условие с фирмой, доставляющей облицовочный кирпич ввести следующие параграфы:

- # доставка облицовочного кирпича должна начаться с 1 апреля 1910 г. в количестве потребном для 1 этажа; последующие же доставки по требованиям архитектора.
- # кирпичик в 1/8 долю доставляется на постройку уже в расколотом виде. Кирпичики уже с отбитыми кромками и углами бракуются, так же не соответствующие образцу.
- # цвет кирпичиков должен быть однообразный для всей доставки (молочный, согласно образцу).
- # ввиду устройства главного входа посредине здания, к общему количеству кирпичиков следует прибавить 1000 кирпичиков в 1/8 и 250 углов.

Академик арх, Ф. Шехтель
1 декабря 1909

ЦГА Москвы. Ф. 3. Оп. 4. Д. 3788. Л. 105. Автограф.

25 января 1910 г. Мы, нижеподписавшиеся, Московская Купеческая Управа с одной стороны и подрядчик каменных работ крестьянин Калужской губернии Боровского уезда Ильинской волости деревни Рылово Леонид Васильевич Васильев [...] заключили настоящий договор в следующем: я, Васильев, приняв на себя производство каменных работ при постройке дома Купеческого Общества, состоящего Городской части по Б. и М. Черкасским переулкам и Новой площади, по проекту архитектора Ф. И. Шехтеля, из материалов Купеческого Общества, и устройство всех приспособлений для каменных работ, как то: лесов, подмостей и пр. из моих материалов и моими людьми Леса сооружаются по указанию архитектора [...]

ЦГА Москвы. Ф. 3. Оп. 4. Д. 3788. Л. 125.

15 фев. 1910

ФРАНЦ ОСИПОВИЧ ШЕХТЕЛЬ

Академик архитектуры
Москва, Ермолаевский переулок, с.д. (зачеркнуто).

В Московскую Купеческую Управу.

На запрос Василия Васильевича Усачёва относительно надстройки мансарда над 5 этажом в доме Купеческого общества, бывшего Лихачёвых, имею честь представить мои соображения.



Промысловое свидетельство на производство бетона от 31 декабря 1910 года

По обязательным постановлениям Московской Городской Управы, мансарды торгового пользования в данной местности должны быть несгораемыми т.е. железобетонные, тем не менее груз этой железобетонной конструкции и, главным образом, новой нагрузки товаром непосредственно на полы, так значителен, что пришлось бы вновь спроектировать отдельные части всего сооружения, т.е. во 1) увеличить диаметр всех металлических колонн; 2) уширить наружные каменные столбы и вообще все наружные стены; 3) заменить набивные перекрытия над пятым этажом железобетонными сводами и соответственно новой нагрузки увеличить профиль балок над этим этажом; 4) Уширить подошвы оснований стен и 5) вновь переделать весь проект и подать на утверждение в Городскую Управу.

Все эти изменения увеличат Строительный сезон и отодвинут срок окончания постройки не менее, как на два месяца.

Из заказанных и частью уже исполненных частей сооружения нужно отменить колонны для двух этажей, гранитный цоколь, облицовочный кирпич и выписанные по особой спецификации железные балки.

Устройство такого мансарда, в связи с изменением в общей конструкции должно обойтись от 75 до 80 тысяч рублей.

15 февраля 1910 г.
Академик архитектуры Ф. Шехтель

ЦГА Москвы. Ф. 3. Оп. 4. Д. 3788.
Л. 137-137 об. Автограф.

4 мая 1910
КОМИССИЯ
ПО ПЕРЕСТРОЙКЕ ДОМА
Купеческого Общества,
б. Лихачёвых
3 мая 1910 г.
№ 75

В Московскую Купеческую Управу.

Комиссия покорнейше просит Управу уплачивать, впредь до уведомления, Ляминской артели за артельщика (65 р.) и двух (25 р.) рабочих сторожей ежемесячно по 115 рублей, считая с 29 апреля с.г.

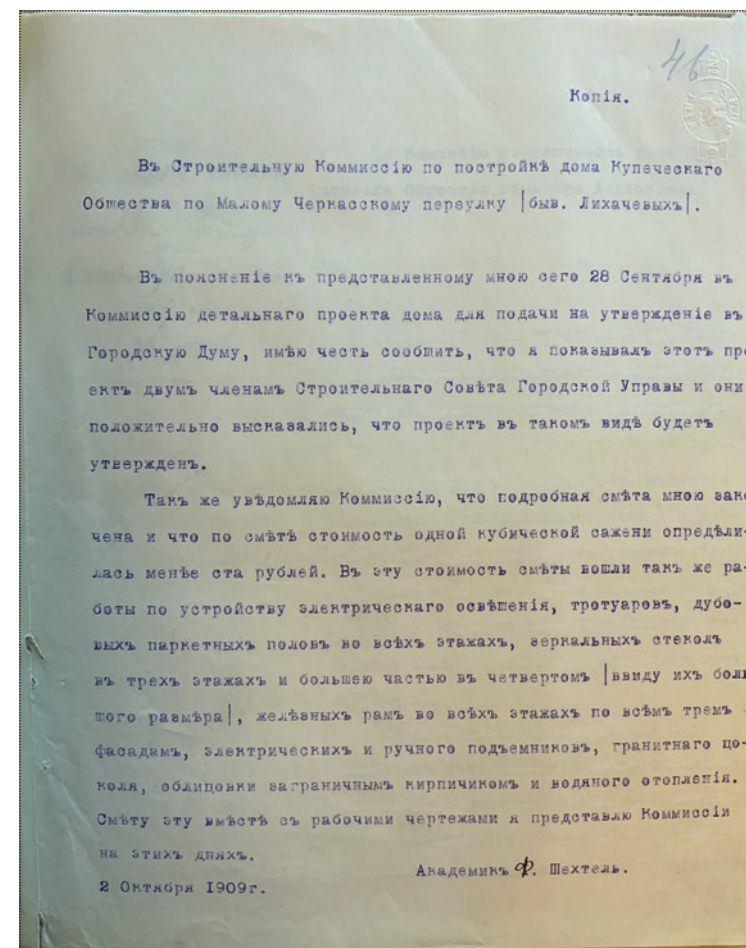
Вместе с тем Комиссия просит выдать Ф. Шехтелю в счёт следуемого ему вознаграждения 2 000 рублей.

Председатель В. Аршинов

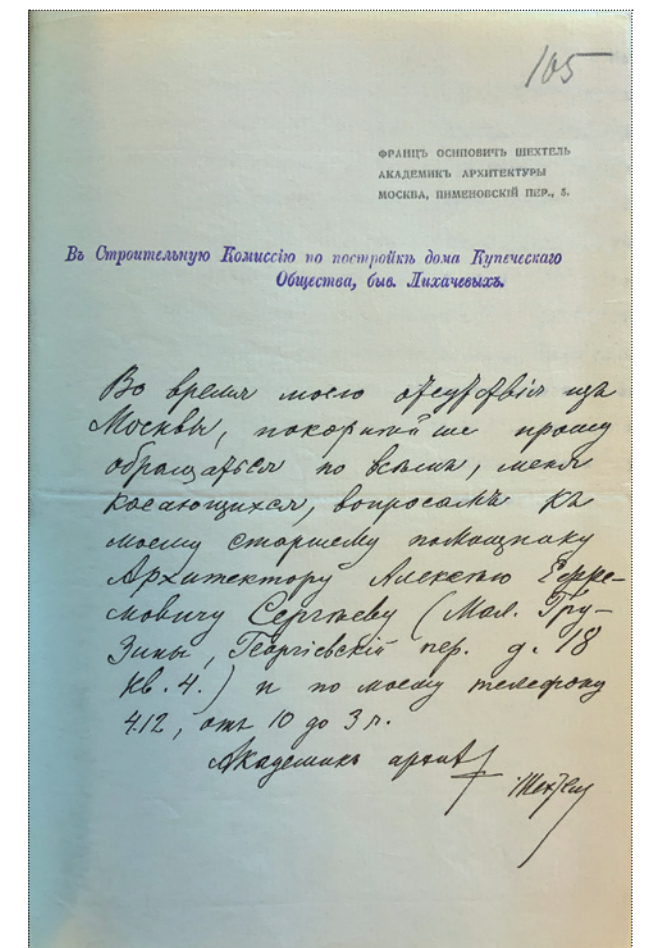
ЦГА Москвы. Ф. 3. Оп. 4. Д. 3788. Л. 192. Машинопись.

В Строительную Комиссию по постройке дома Московского Купеческого Общества, бывш. Лихачёвых,

Покорнейше прошу Комиссию не отказать выдать мне в счёт причитающегося моего вознаграждения шесть тысяч рублей. В настоящее время мною исполнены детальный про-



Обращения Ф.О. Шехтеля в Строительную комиссию. ЦГА Москвы. Ф. 3. Оп. 4. Д. 3788



ект, большая часть рабочих чертежей, детальная смета и все технические работы, что соответствует более половины причитающегося мне вознаграждения.

Академик архитектуры
Ф. Шехтель
10 ноября 1909

ЦГА Москвы. Ф. 3. Оп. 4. Д. 3790. Л. 90. Автограф.

В Строительную Комиссию по постройке дома Купеческого Общества, быв. Лихачёвых.

Согласно поручения Комиссии, я взял на себя составление проекта, сметы и технического надзор по постройке доходного дома в Малом Черкасском переулке, бывший Лихачёвых. Вознаграждение я имею получить в Комиссии в размере 4% от общей сметной суммы, выразившейся около 450 000 рублей, что составит моё вознаграждение около 18 000 рублей.

В счёт этой суммы я уже получил 7 000 рублей. Остальные, около 11 000 рублей я имею получить в следующие сроки: 1 марта 1910 г. — 2 000 руб., 1 мая 1910 г. - 2 000 руб., 1 июля 1910 г. — 2 000 руб., 1 сентября 1910 г. — 2 000 руб., и остальные около 3 000 руб. по окончании постройки. Во время моего отсутствия или болезни меня заменяет мой старший помощник. Десятники и приёмщики за счёт Комиссии. Покорнейше прошу Комиссию не отказать подтвердить это письмо.

27 ноября 1909 г.
Академик архитектуры Ф. Шехтель

ЦГА Москвы. Ф. 3. Оп. 4. Д. 3790. Л. 130. Автограф.



Фрагмент бланка сметы на работы по устройству отопления и вентиляции в здании Общественного двора Купеческого Общества

ФРАНЦ ОСИПОВИЧ ШЕХТЕЛЬ
 Академик архитектуры
 Москва, Пименовский пер., 5

В Строительную Комиссию по постройке дома Купеческого Общества, быв. Лихачёвых.

Во время моего отсутствия из Москвы покорнейше прошу обращаться по всем меня касающихся вопросам к моему старшему помощнику архитектору Алексею Ефремовичу Сергееву (Малая Грузинская, Георгиевский переулок д. 18, кв. 4) и по моему телефону 412, от 10 до 5 ч.

Академик архитектуры Ф. Шехтель

ЦГА Москвы. Ф. 3. Оп. 4. Д. 3790. Л. 185. Автограф.

Сергеев Алексей Ефремович (1875–1950), после окончания Московского училища живописи, ваяния и зодчества в 1900 г. получил звание классного художника архитектуры, продолжал обучение в Императорской Академии Художеств и в 1907 г. получил звание художника-архитектора. С 1913 г. служил временным архитектором в Московской Городской Управе и с 1916 г. был городским участковым архитектором. В 1912–1915 г. работал совместно с В.В. Шервудом и И.А. Германом в проектировании доходного комплекса Московского Купеческого Общества на Солянке, ½.

В Строительную Комиссию по постройке дома Купеческого Общества, быв. Лихачёвых.

Ввиду очень часто наблюдаемой возможности, что каждый из арендаторов может своими разнообразными и безвкусными вывесками совершенно обезобразить фасад дома, предлагаю на усмотрение Комиссии внести в имеющиеся быть заключёнными с будущими арендаторами условия следующей однообразный для всех параграф:

«Арендатор обязуется поместить свои вывески лишь на местах, специально для них предвиденных во впадинах над окнами отдельными золочёными буквами на существующем цементном фоне. На стёклах допускаются надписи лишь в горизонтальном направлении. Выше карниза и на крыше никакие вывески не допускаются. Мера эта вызывается желанием сохранить цельность художественного характера здания».

Помимо этого, при сдаче помещений в 1-м этаже, следует обратить внимание на то, что уклон тротуара вдоль Малою Черкасского переулка образует небольшую разницу в высотах помещений этого этажа.

Покорнейшая просьба к Комиссии сообщать мне о каждой сдаче помещений и о требованиях арендатора, дабы своевременно предпринять на плане изменения, вызываемые требованиями арендатора.

1 декабря 1909 Академик архитектуры Ф. Шехтель.

ЦГА Москвы. Ф. 3. Оп. 4. Д. 3790. Л. 104. Машинопись.

МН



Особняк С.П. Рябушинского (сейчас Музей-квартира А.М. Горького). Архитектор Ф.О. Шехтель. 1902 год. Фото: А. Горяинов, 2024 год

Ярославский вокзал (с 1862 по 1870 год — Троицкий, с 1922 по 1955 год — Северный).
Архитектор реконструкции
Ф.О. Шехтель. 1880–1882 годы.
Фото: А. Горяинов, 2024 год



Автор:
 Анна Федорец,
 кандидат исторических наук

«Шехтель — это джазовая импровизация».
 Взгляд архитектора Андрея Мушты на творчество гениального зодчего



Андрей Мушта. Фото: О.А. Мушта, 2022 год

Посвящается памяти талантливого архитектора, вдумчивого исследователя, светлого человека, до последних дней своих сохранявшего ясность ума, — Андрея Мушты. А.Е. Мушта ушёл из жизни 31 августа 2024 года. Незадолго до того удалось поговорить с ним о творчестве Ф.О. Шехтеля, которого Андрей воспринимал нестандартно, исходя из своего богатого творческого и жизненного опыта.



Особняк Морозова. Скульптурная группа «Роберт и монахини». М.А. Врубель, Ф.О. Шехтель. 1896 год. Фото 2009 года из личного архива Андрея Мушты

— Андрей Евгеньевич, чем интересен Шехтель сегодня?

— Я сам регулярно задаю себе этот вопрос. Если представить себе, что Шехтель умер до 1901 года, не построив особняк Рябушинского, мы бы о нём не знали. У него была бы репутация крепкого московского архитектора, каких много. Зачатки особенного присутствовали во всех работах Шехтеля с конца 1880-х годов. Но это особенное терялось в общем потоке. Шехтеля сделал модерн.

Если посмотреть на творчество Шехтеля, сначала долго шла эклектика. Потом несколько лет, не больше шести, у него был роман с модерном. Из них активный роман — всего года три-четыре. Позже он пытался найти собственный стиль. Не сложилось. Звезда Шехтеля стала закатываться.

— Каковы отличительные особенности модерна?

— О модерне хорошо сказали два человека. Пётр Николаевич Ге, сын художника, в статье 1903 года назвал модерн влюблённостью в странное. Другое определение дал историк архитектуры В.В. Кириллов: основные образующие принципы модерна — это

гротеск и стилизация. То есть, с одной стороны, — преувеличение. А с другой — стирание граней и границ. Если приложить это определение к архитектуре, в модерне непонятно, где заканчивается эркер, а где начинается стена.

Основная идея, которая пришла к нам из Европы вместе с модерном, — убогая среда формирует убогих людей. И наоборот. Если человека окружить качественными, прекрасными вещами, он должен стать лучше. Хорошая архитектура, стильное окружение, правильный дом — вплоть до мебели, обоев и формы дверных ручек. Принцип тотального дизайна, сформулировал его Уильям Моррис. Шехтель наиболее последовательно применил этот принцип, работая над особняком Рябушинского.

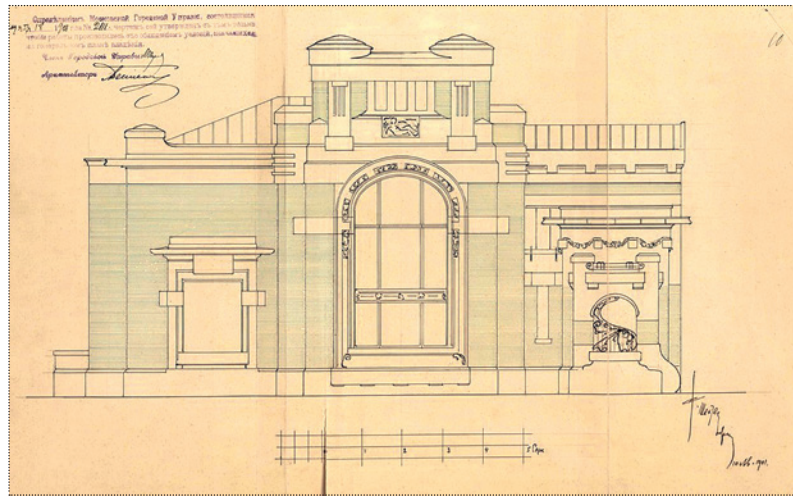
— На первый взгляд, творчество Шехтеля хорошо изучено. Ему посвящено множество статей, серьёзные монографии, телепередачи. Тем не менее Вы продолжаете его изучать. Почему?

— О Шехтеле пишут либо люди восторженные, либо искусствоведы. Я, может быть, доморощенный исследователь. Но у меня специфический опыт. Опыт работы в архитектуре и на стыке: в живописи, графике, девелопменте, градостроительстве, создании концептуальных вещей.

В архитектуре социальный опыт имеет огромное значение. Архитектор вызревает к 40-45 годам. Я видел многих архитекторов. Видел методику их работы. Понимаю специфику Шехтеля по отношению к его коллегам по цеху. Я вижу то, чего зачастую не видят искусствоведы.

В любой архитектуре есть конструктивные составляющие. Взять, например, особняк Державинской. Там наверху, над большим окном справа и слева два цилиндра-башенки стоят, «пинакли» называются. Я захожу на чердак и вижу, что у них нет оснований. Шехтель их вывешивает на балках. Значит, они у него рождаются в процессе. Я вижу, что он лепил фасад уже во время строительства. Другие не видят.

Знаете, с чем я ещё столкнулся? Искусствоведы не чувствуют пропорций. Скажем, Л.В. Сайгина опубликовала документ ценнейший. И она пишет, что это столовая



Обособняк А.И. Дерожинской. Слева — утверждённый чертёж 1901 года. Справа — рисунок в меню 1903 года. ГНИМА имени А.В. Щусева



Обособняк А.И. Дерожинской. Передняя с порталом во время реставрации. Фото 2010 года из личного архива Андрея Мушты

особняка Дерожинской. Но там есть масштабная линейка. Я перевожу всё это в масштаб. Получается, что столовая особняка Дерожинской примерно в 2,5 раза больше того помещения, которое Шехтель спроектировал. Шехтель не мог ошибиться в 2,5 раза. Он очень точно чувствовал масштаб. На самом деле это — интерьеры дома, который Шехтель проектировал для себя.

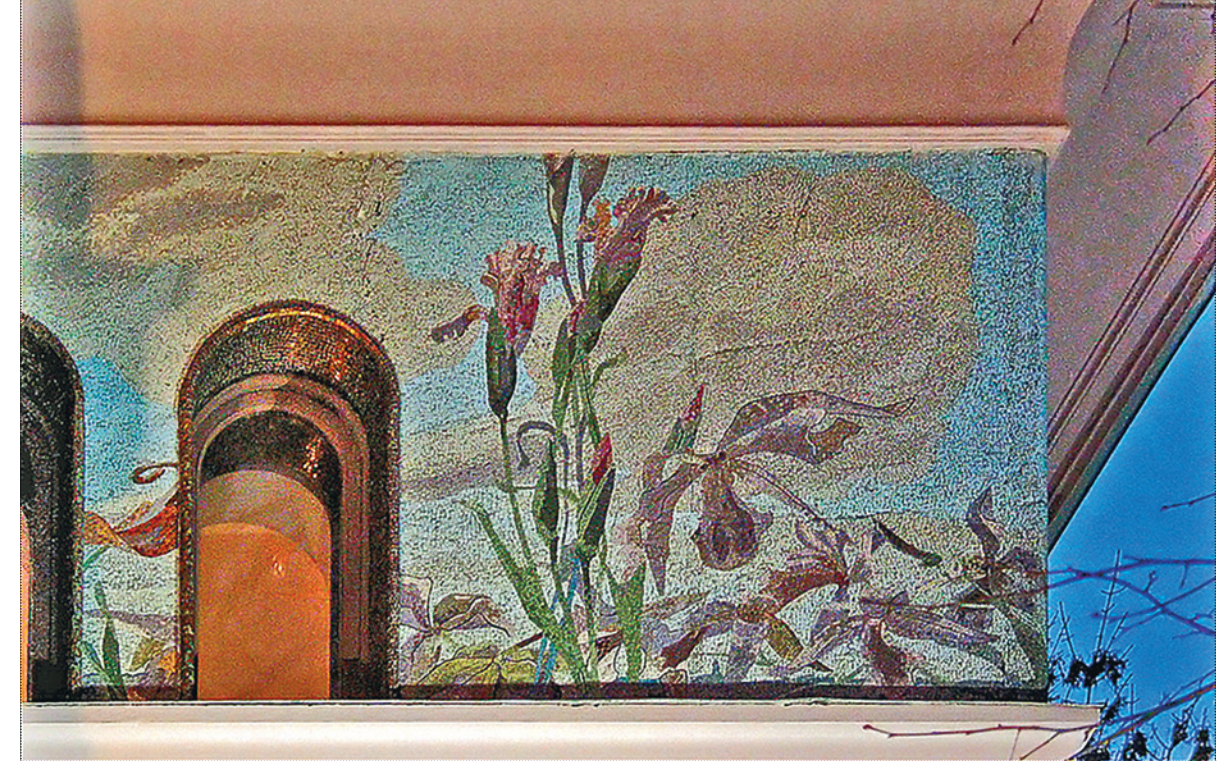
Таких несообразностей много. Шехтель недооценён. И, по большому счёту, слабо изучен. У тех, кто его изучал, был другой опыт и совсем иные задачи.

— **Что определило становление Шехтеля?**

— Шехтель вырос не на пустом месте. Отец умер, когда ему было 7 лет. Но успел передать сыну главное. Во-первых, инженер-технолог Осип Осипович Шехтель умел рисовать. Рисовал профессионально, каждый день, помногу, когда учился в технологическом институте: это было частью профессии. И я практически уверен, что все эти орнаменты, за которые так любят Шехтеля, весь этот декор пошли от его отца. Ф.О. Шехтель был виньеточником сразу. Он мог и любил рисовать, другие архитекторы — нет.

Во-вторых, О.О. Шехтель с 1865 года был антрепренёром Саратовского городского театра. По источникам видно, что его антреприза была достойной. Я уверен, что отец регулярно брал сына с собой в театр, это была распространённая практика. У Осипа Осиповича была директорская ложа. Бесплатная. Рядом со сценой. Ощущение, когда мальчик смотрит из ложи на сцену, дорогого стоит. У него новые пространственные ощущения. В театре можно получить то, что нельзя получить нигде. Увидеть сце-

Обособняк С.П. Рябушинского. Фрагмент фриза. Фото 2004 года из личного архива Андрея Мушты



нический портал. Если папа с ним заходил на сцену, будущий зодчий поднимал голову и видел колосники — пространство над сценой, уходящее в высоту, опускающиеся большие занавесы. Он видел, как из ложи можно посмотреть в зал, как из ложи выйти в коридор. Когда вы смотрите творчество Шехтеля, не перестаёт удивлять количество театральных приёмчиков. Этого нет у других зодчих. Вы заходите в его помещение. А там всё время чередуются большое и маленькое. Например, балкончик — и выход в огромный зал. А ещё там — портал вроде сценического. Шехтель часто порталом одно помещение делит на два, либо два помещения объединяет в одно. А может разделить помещение по высоте на условный зрительный зал — и сцену. Особенно часто он так оформляет передние (прихожие). Самая классика — это когда из столовой особняка Рябушинского через портал вы смотрите на лестницу. Та же тема у него в доме Морозова.

Историю становления Шехтеля-архитектора приходится воссоздавать по крупицам. Учась в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, он подружился с Левитаном и с художником Николаем Чеховым — старшим братом писателя. «Пёстрые рассказы» Антона Чехова были выпущены с иллюстрациями Шехтеля.

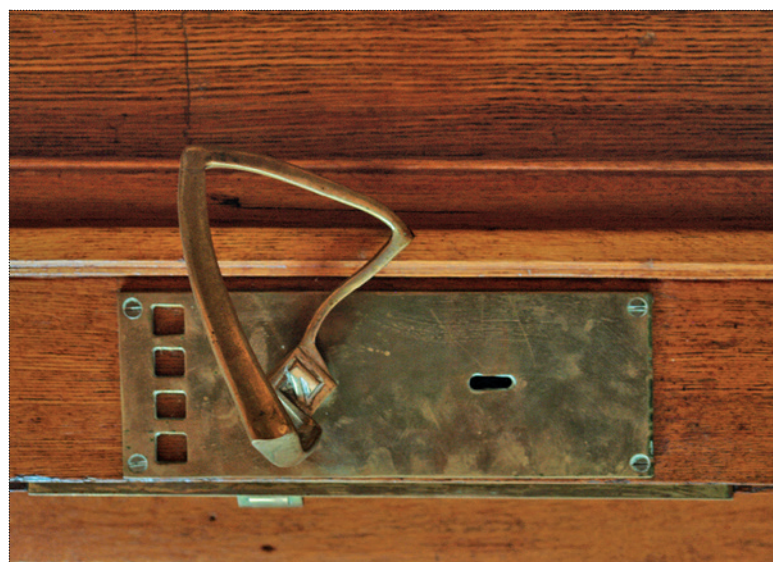
Шехтель происходил из колонистов, из мещанско-купеческой среды. Он не был дворянином, и это важно. Когда, к при-

меру, император выбирал между Шехтелем и Щусевым, он отдавал предпочтение Щусеву. Потому что Щусев был дворянин. А Шехтель оставался сермяжечкой. Кроме того, Шехтель был недоучкой. Это сказалось на его творчестве, на жизни. Видно, что он ордерную архитектуру плохо знал, пропорции колонн не чувствовал.

В начале карьеры работал помощником у трёх архитекторов, включая Каминского, к которому его пристроил друг семьи П.М. Третьяков. Оформлял журналы, рисовал виньетки, адреса. Работал под началом мага и волшебника Москвы М.В. Лентовского, а с ним не забалуешь: он постоянно грузил работой. Словом, пробовал что-то сделать здесь, пробовал там. Что именно пробовал, мы не знаем.

У него была ещё одна особенность, которую, не будучи архитектором, понять трудно. Рост архитектора при капитализме происходит очень просто. Вот вы что-то спроектировали, начертили, потом это построили. Если вы посмотрели на результат и поняли, что у вас получилось не так, как надо, значит вы выросли на одну ступеньку. Рост Шехтеля-архитектора происходил с молниеносной быстротой. Скажем, на завтра надо изготовить для Лентовского три киоска в индийском или китайском стиле. Шехтель их рисует на коленке, а завтра они уже стоят. Он читает отзывы в газетах. Он видит реакцию людей — и он корректирует.

Особняк
А.И. Держинской.
Ключ. Дверные
ручки. Фото
2010 года из
личного архива
Андрея Мушты



Понимаете? В то время как его коллеги могли всю жизнь проработать помощниками именитых зодчих, этот, по сути, мальчик уже создавал самостоятельные объекты. Он смотрел: здесь обманулся, тут неправильно сделал, там кто-то что-то написал. У Шехтеля в этом отношении был уникальный опыт.

— Каковы основные черты творческого почерка Шехтеля?

— У него были приёмы фирменные. Например, Шехтель никогда не строил забор в виде забора. Он всё время переставлял акценты, всё время удивлял. Там, где вы ждёте, например, столбы, он столбы убирает.



Особняк
А.И. Держинской.
Светильники
в столовой.
Фото 2010 года
из личного архива
Андрея Мушты

Там, где вы ждёте ворота, он ставит сторожку или башню, включая её в забор, как в типографии Левенсона.

Другой его любимый приём, который хорошо виден по плану, — разворачивать здание на улицу торцом. Самой вкусной стороной, самой выразительной. Этим приёмом изредка пользовались и другие архитекторы. Но у Шехтеля почти всегда так. Мне кажется, он не умел делать длинные пассажи.

Дальше. Важно понимать, что Шехтель стремился к пуризму, очистке от лишнего. Вначале он использовал любимый мотив модерна — женские маски с развевающимися волосами. А потом отказался от него. Это ещё не кич, но уже перебор. А у Шехтеля был хороший вкус. Там, где другие архитекторы добавляли что-то на фасад, Шехтель последовательно и целенаправленно убирал лишнее. Особенно те элементы, которые измельчали масштаб.

Ещё одна яркая черта. Больше нет архитекторов начала XX века, которые так тонко чувствуют цвет, как Шехтель. Например, А.В. Шусев вообще не понимал цвет, у него всё — через чёрное. А Шехтель всё делал через сочетания: жёлтый, фиолетовый. Он любил гамму от бордового до сиренево-

го и фиолетовых оттенков. Он безупречно работал акварелью. Он любил и умел рисовать раппорты. Часто использовал во фризах собственные орнаменты.

Знаете, что ещё мне импонирует? Такая, в хорошем смысле, всеядность Шехтеля. Ему было интересно всё: эскиз ткани, мебель, интерьер, архитектура. Он стремился сделать хорошо и сам дом, и интерьеры. Тот самый тотальный дизайн. Как, например, Кекушев подбирал дверные ручки? Из ассортимента скобяных изделий. А Шехтель их рисовал. Потом их отливали из бронзы. Обратите внимание, на них всегда есть ложбинки под пальцы. И на поручнях есть. Самый простой поручень Шехтеля всегда имеет выемку с внутренней стороны. Она усложняла производство, но благодаря ей движение по лестнице становилось особенно комфортным. У вас рука мягко ложится на поручни, в ручку. А, например, у Гауди такого нет. Ты вставляешь пальцы в ручку Гауди — и не знаешь: вытащишь их вообще или нет.

Когда были живы родственницы Горького, они утверждали, что ткань для одного из помещений дома Рябушинского выполнялась по индивидуальному заказу. Этого я не знаю, не встречал документов. Но эскиз ткани, предназначенной Шехтелем для обивки мебели в особняке Держинской, существует.

Это не значит, что Шехтель сам делал вообще всё. Профессионализм позволял ему не совершать лишних движений. Е.И. Кириченко точно заметила, что Шехтель часто брал стандартные элементы светильников из каталогов и переделывал основу. В столовой особняка Держинской — потрясающий светильник. Основа отлита по чертежу Шехтеля, в стиле модерн. А бутоны, которые спускаются вниз, — стандартные. И нужный эффект достигнут.

Ещё одно. Шехтель в одном из писем написал замечательную фразу. Что Бетховен сочинил одну из симфоний на мотив русской песни «Ты пойдешь, моя коровушка, домой», которую ему кто-то напел. В этом весь Шехтель. Новатор ли он? Нет, он взял элементы готового стиля, которые предложили родоначальники модерна: В. Орта, О. Вагнер, Й.М. Ольбрих, Ч.Р. Макинтош, Л. Сонг, К. Мозер, А. ван де Вельде. Они —



Обособняк С.П. Рябушинского. «Зодчий». 1903 год

Молельня в доме С.П. Рябушинского. 1904 год. Из личного архива Андрея Мушты



композиторы, которые придумали музыку. А Шехтель — джазовый импровизатор, который взял чужой мотивчик и развил его. Но как он его развил!

В этом заключён парадокс Шехтеля. Он мог взять любую, самую пустячную мело-

дию — и довести её до симфонии. Ни один другой архитектор не умел ничего подобного. Многие исследователи этого не понимают. Они восхищаются деталями декора, какой-то ерундой. А Шехтелю ничего не стоило сначала придумать одну деталь, а потом заменить её совсем на другую. Для него главное — пространство. И — череда впечатлений, которые вас охватывают, когда вы переходите из одного помещения в другое.

— Не могли бы Вы подробнее рассказать о театральности Шехтеля?

— У него всегда есть зрелищная часть. Я это называю «выстроенность интерьера». Нормальный архитектор просто делает своё дело. Скажем, оформляет спальню в стиле ренессанс или классицизм. Окна располагает тут, кровать — здесь. Шехтель всегда стремится к эффекту. Вы заходите в дом и должны сказать первое: «Вау!» Дверь закрывается: «Вот это да!» Потом проходите, поворачиваете, а там другой высоты помещения, например, двойной. Вы чувствуете себя карликом. И вы снова: «Вау!» Вы идёте по пространству, и у вас всё время меняются ощущения. Это как в кинематографе. Выстраиваются сцены, и Шехтель ведёт зрителя по этим сценам. Ничего подобного ни у одного архитектора нет.

Например, когда заходишь в особняк Морозова, попадаешь в пространство высотой метров двенадцать. Оно заканчивается витражом, и всё вокруг свисает, качается. Очень красиво. Людей, заходивших к Морозову, увиденное ошеломяло. А самому Морозову Шехтель создал что-то типа театральной ложи. Лестница, которая при входе слева, на втором этаже имеет балкончик. С этого балкончика Морозов смотрел на ошарашенных посетителей.

С театральностью связан парадокс Шехтеля: взять что-то незначительное — и превратить его в монументальное. Он укрупняет масштаб. И человек — как ребёнок, который очутился в сказке. Но это не сразу чувствуется. Шехтель всё делает для того, чтобы человек не понимал, что интерьер большой. Например, масштаб Иорданской лестницы в Зимнем дворце подчёркнут маленькими элементами. Шехтель маленькие элементы убирает. У него всё большое. И когда вы

Вы идёте по пространству, и у вас всё время меняются ощущения. Это как в кинематографе. Выстраиваются сцены, и Шехтель ведёт зрителя по этим сценам. Ничего подобного ни у одного архитектора нет

находитесь, скажем, в помещении высотой шесть метров, вам кажется, что там всего четыре. Что оно высокое, но не очень. А оно нереально высокое. Например, холл особняка Держинской — 11,5 метров. Это три полных этажа. Но вы этого не чувствуете, потому что нет указателей масштаба. Если бы Шехтель поставил табуреточку, то стало бы понятно, какая она крошечная на этой площади. А её нет. Там крупный торшер, там кресло пятиметровой высоты, там огромный камин, куда заходишь не сгибаясь, и гигантское окно. И вы не осознаёте масштаб.

Искусствоведов раздражает, что масштаб у него везде разный. А это — его сильная сторона. Масштаб для него — средство. Шехтель ориентируется на такое восприятие, о котором другие архитекторы не думают. Остальные архитекторы просто оформляют стены сообразно стилю. Есть, например, мавританский стиль. Они открывают альбом с образцами и оттуда переносят на стену мавританские арки, полосатые стеночки, арабскую вязь. Шехтель мыслит иначе. Ему нужен вау-эффект. Поэтому он чередует масштабы. В особняке Рябушинского у входной двери два шкафа стоят, справа и слева. А в них нечто похожее на крылья стрекоз. Горький их спрятал, он их не выносил. На мой взгляд, их надо открыть. Они и витраж, и кованая решётка одновременно. Это не что иное, как увеличенное украшение, вроде любимых стрекоз Рене Лалика, известного ювелира эпохи модерна. Но Лалику в голову не приходило увеличивать брошку до такого гипертрофированного масштаба. А Шехтель работал с масштабом играючи. Уникально!

Второй момент театральности Шехтеля — создание сумеречных зон в помещениях. Зрелый Шехтель, как правило, ставит в помещении единственное большое окно. И оно создаёт пересвет непосредственно



Камин особняка А.И. Держинской во время реставрации. Фото 2010 года из личного архива Андрея Мушты



Интерьеры виллы Ф. фон Штука в Мюнхене. Архитектор Й.М. Ольбрих. Фото 2020 года из личного архива Маргариты Феединой

у подоконника: там ярче, чем надо. А во всех остальных зонах, в углах у окна и, особенно, в задней части — театральные сумерки, как перед представлением. Он не пытается сделать интерьер ярким, скорее — загадочным. Взять хотя бы доходный дом Л.В. Шамшиной. Обратите внимание, там огромные окна. Они в интерьерах дают тот же самый эффект, как и в особняке Рябушинского, — эффект сумрачности в углах. Я там бывал много раз и каждый раз замечал: какое бы солнце ни светило, там всегда присутствует

Интерьеры особняка А.И. Дерожинской во время реставрации. Фото 2010 года из личного архива Андрея Мушты



Интерьеры виллы Ф. фон Штука в Мюнхене. Архитектор Й.М. Ольбрих. Фото 2020 года из личного архива Маргариты Феединой

некая загадочность, театральность, сумерки. То, из чего вырастает сказка. Шехтель был рассказчиком.

Третий приём Шехтеля — он отсекает зрителя от входа. Обычно в модерне используют фосфатированное стекло, витражи. Между внешним миром и внутренним всегда есть прямая связь. Вы видите, что происходит за дверью. У Шехтеля — глухие двери, это вызывает некоторую оторопь. Например, у особняка Рябушинского такая глухая

дверь, как будто денег не хватило. Но идея другая. Вас отсекают от внешнего мира — и начинается движение по миру, придуманному Шехтелем. Таких задач не ставил ни один архитектор. Он вас постоянно вводит в соблазн. И явно требует одобрения зрителя.

— Каковы наиболее важные, на Ваш взгляд, постройки Шехтеля?

— Вся история Шехтеля приклеена к нескольким годам его модерна. Они были самыми яркими.

Я много думал о качестве собственно архитектурных решений Шехтеля. На мой взгляд, у него три основных произведения в модерне. Особняк С.П. Рябушинского, особняк А.И. Дерожинской, Ярославский вокзал. Давайте по порядку.

Итак, номер один — особняк Рябушинского. Это здание обычно сравнивают с каким-нибудь особняком Кекушева. Но как можно сравнивать несравнимое? Размер особняка Рябушинского не очень понятен. Здание нереально большое — раз. Два — оно очень дорогое. Напомню: там, где Кекушев брал готовые элементы, Шехтель проектировал их самостоятельно. Три — они совершенно разные по новаторству, по пропорциям, по всему.

Теперь о компоновке помещений. Искусствоведы пишут, что формирование



Светильник лестницы в особняке А.И. Дерожинской. Фото 2010 года из личного архива Андрея Мушты

особняка идёт изнутри наружу. Отчасти так оно и есть. Движение начинается с лестницы-волны, вокруг неё комбинируются прямоугольные объёмы в два этажа. И всё вместе складывается в целостную композицию. Спроектировать такой особняк очень сложно.

Иногда говорят, что знаменитая лестница Шехтеля создана в стиле Гауди. Но есть один нюанс. Шехтель её создал в 1900–1901 годах. А Гауди начал работать в этом стиле только в 1904–1905 годах. Я бывал в доме Бальо, видел там лестницу Гауди, похожую на позвоночник кита, — она хлипкая. А у Шехтеля лестница — мощная. Это вещь гениальная, он сочинил её играючи. Единственное, колонна там неудачная. Это дурацкое соревнование с Кекушевым: кто поставит романскую колонну лучше — Кекушев или Шехтель. Не с тем соревновал-



Светильник. Вилла Ф. фон Штука в Мюнхене. Архитектор Й.М. Ольбрих. Фото 2020 года из личного архива Маргариты Феединой

ся. Но сама лестница, её ограждения, черепаха-медуза в одном лице — она потрясающая. Это шедевр, но не креативный, а шедевр импровизации. Он взял формы европейского модерна и создал нечто, чего нет у его учителей. Саму форму придумал не Шехтель, а Ольбрих. Но если вы будете смотреть Ольбриха в оригинале, он не произведёт на вас такого сильного впечатления, какое производит эта работа Шехтеля.

Особняк Рябушинского создан на одном дыхании, с самого начала по единому замыслу. Там очень мало изменений. Особняк настолько целостный, настолько мастерски сделан. У него все фасады хороши. Шехтель почти сумел реализовать идею модерна о всефасадности. Хотя, конечно, фасад по Никитской отработан тщательнее прочих.

Другая значимая вещь — особняк бывшей жены П.П. Рябушинского, А.И. Дерожинской. Здесь у Шехтеля уже возникли сомнения, были долгие искания, мучения. Возможно, сыграли роль амбиции самой Дерожинской: «Сделай мне в три раза лучше, чем у Рябушинского». А как сделать лучше? Хватит ли таланта? Это большой вопрос. И вот он что-то брал, менял, снова брал



Дверь особняка А.И. Держинской. Фото 2010 года из личного архива Андрея Мушты

Слева — дверь особняка А.И. Держинской. Из личного архива Андрея Мушты. Справа — дверь из книги Й.М. Ольбриха «Идеи»

Общий вид Ярославского вокзала во время строительства. Архитектор Ф.О. Шехтель Фото: Д. Певецкий, 1903–1904 годы. ГМИА имени А.В. Шушова

и снова менял. Получилось ощущение некоторой расхристанности. Первые эскизы восходят к стилизации ещё готической темы, с плоскими низкими тюдоровскими арками. А потом, уже в процессе строительства, он быстро переделывает фасад. Добавляет пинакль наверху, я о нём уже говорил. Бинобль он срисовал с эскиза Ольбриха и вывесил консольно. Другие фасады хуже, особенно задний, там не хватает целостности.

Особняк Держинской не все понимают. Он огромный, почти в три раза больше особняка Рябушинского. А предназначался только для двух человек: Держинской и её второго мужа. Планы были большие, в планировке четыре детских. При этом Держинская

оставалась Держинской. В огромном помещении, где камин и окно, стояло гигантское кресло почти пятиметровой высоты, где она сидела как на троне. А посетители ходили в туалет через шикарный кабинет её мужа. Статус мужа был опущен ниже плинтуса.

Этот особняк интересен тем, что Шехтель тоже сделал его с интерьерами. Его заказчики были люди богатые. Не считающие денег. Позволяющие работать с любыми исполнителями. Деревянные части вроде бы фабрика Шмидта изготовила. Качество безупречное. Я имел возможность близко познакомиться.

Теперь про Ярославский вокзал. Это квинтэссенция национально-романтической версии раннего модерна. Шедевр неорусского стиля. Если посмотреть всю русскую архитектуру Шехтеля, то это эклектика. Честная, хорошо детализированная и,

по правде сказать, скучноватая. Но у меня есть ощущение, что, когда он продумывал Ярославский вокзал, он вспоминал «Богатыря» М.А. Врубеля. В здании присутствует былинная мощь, нечто большое и целостное.

Центральная арка Ярославского вокзала — это тема городских ворот. Она высотой с девятиэтажный дом. И весь вокзал гипертрофированный. На мой взгляд, это одно из самых лучших и таких внятных реализаций национально-романтической версии модерна в русской архитектуре. Например, Казанский вокзал Щусева отличается от Ярославского. Его объём разбит на маленькие палаты, и они архитектурно точно, археологически точно воспроизводят русскую архитектуру палат. Изобретательно, с цитатами. А у Шехтеля аналогов в русской архитектуре вы не найдёте никогда. Но сам дух передан гениально.

Вот три главных объекта Шехтеля с точки зрения архитектурной сделанности. Это не только фасады, это не только объёмно-пространственная композиция, это ещё и интерьеры. И в каждом случае они разные.

Из того, что представляет ценность до романа с модерном, я бы назвал дом в Подсосенском переулке (особенно в части двусветного пространства) и вестибюльную группу особняка Морозова. А после — его собственный дом и дом Патрикеева в Химках. Везде Шехтель очень тонко работает с цветом. В доме Патрикеева, и на это обратила внимание М.В. Нащокина, появляются зачаточные элементы стиля ар-деко, который появился

Ярославский вокзал. Элементы декора на фасаде. Фото: М. Федина, 2009 год



позже. Шехтель, видимо, что-то почувствовал и подхватил. Вообще, он всё время двигался по направлению к современной архитектуре.

У него есть ещё три интересных постройки: банк Рябушинских (особенно в проекте), Дом Московского купеческого общества на Никольской и типография «Утро России». Потребители не воспринимают их как что-то красивое, потому что они утилитарны. Но с точки зрения продвижения в архитектуре они — абсолютная ценность. Если

бы Шехтель так не придерживался традиций, он был бы пионером современной архитектуры. Эти три здания — переходные от модерна к конструктивизму. В европейском смысле — к функционализму, к модернизму. У него там вертикальное членение, а надо было сделать горизонтальное. Но Шехтель не мог совершить последний шаг. Не мог осознанно. Он не принимал кубистическую и футуристическую стилистику. Не принимал идеологически и стилистически. Ещё раз повторю: у Шехтеля главное — не декор. Главное — пропорция и идея самого здания.

— Легко ли произошёл переход Шехтеля в модерн?

— Я всё время думаю над этим. Например, 1898 год. Остальные архитекторы — Кекушев, Валькотт — уже перешли в модерн. Модерн висит в воздухе. А что в это время делает Шехтель? Он создаёт для Морозова нечто необычное, востребованное, приносящее деньги. Тюдоровская готика начинает пользоваться сумасшедшей популярностью именно в его исполнении. Она становится его товарным знаком. У Шехтеля богатые заказчики. И он будто не видит, что существует модерн, не замечает его. Продолжает работать в эклектике, даже когда речь идёт о русском стиле. Наверное, где-то с 1898–1899 годов он начинает очень медленно сдвигаться в сторону модерна.

Самое начало трансформации Шехтеля — это дом Кузнецова на Мясницкой. Там ещё эклектика, но композиция уже близ-

ка к австрийскому Сецессиону. Очень чётко переход к стилю модерн у Шехтеля виден по типографии Левенсона в Трёхпрудном переулке. Там видно, что он начинал в эклектике, а заканчивал в модерне. Видно, что у него новые идеи — а здание-то уже стоит! И вот он его переделывал, перелопачивал.

Определённое влияние на Шехтеля оказывает Нижегородская выставка 1896 года. Там К.А. Коровин создаёт павильон «Крайний север», где, по замыслу, выставляются работы Врубеля. Они производят на Шехтеля колоссальное впечатление. Сам Шехтель там строит Триумфальную арку по-прежнему в эклектике романтической. Но в 1902 году рождаются его четыре деревянных павильона в Глазго. И они уж очень похожи на коровинский павильон — не по стилю, а по направленности. Это уже неорусский стиль. В 1902 году Шехтель наконец поднялся до модерна. Он отработал на этих павильонах то, что потом использовал при строительстве Ярославского вокзала.

Ещё на него оказывает большое влияние совместная работа с Врубелем. В последних работах начинает расти противоречие между стилем модерн, который предлагает Врубель, — и эклектикой, которой продолжает пичкать заказчиков Шехтель. В особняке Морозова очевиден контраст между скульптурной группой «Роберт и монахини» — и тем, на чём она стоит. Шехтель, как человек тонко чувствующий, не мог не видеть разницу между тем, что делал он, — и что делал Врубель. Возможно, он списывал это на авторский стиль художника, мог не обращать внимания на модерн. Но я думаю, что он всё видел. Он понимал, насколько это талантливо.

Ключевым моментом для Шехтеля, по-видимому, стал 1900 год, посещение выставки в Париже, где всё было в стиле модерн. Скорее всего, он проехал через Германию, через Дармштадт, понял, что всё поменялось, резко изменил стиль. И — обогнал всех тех, кто уже три года строгал модерн. Вышел в лидеры, стал своего рода баловнем судьбы.

— Есть ли у Шехтеля слабые вещи?

— На мой взгляд, есть. Люди не очень понимают, что красиво, а что нет. Напри-



Обособник С.П. Рябушинского (сейчас Музей-квартира А.М. Горького). Лестница-волна. Архитектор Ф.О. Шехтель. 1900–1903 годы. Фото: М. Федина, 2008 год

мер, никто не говорит, что дом Гальперина или дом Кана — откровенно некрасивые. Или что дом Смирнова — уродливый. Они по пропорциям ужасны. Они не додуманы, не доделаны. Много таких вещей. Тот же фасад Художественного театра. Там красивые входные порталы с Голубкинским пловцом, передовые интерьеры, но фасад откровенно неудачный. Какие-то шехтельевские постройки после 1910 года, честно говоря, совсем не интересны. Лазареты, пансионаты. Мне кажется, у него после 1906–1907 года появляется растерянность.

Особняк
С.П. Рябушинского.
Ограда. Фото:
М. Федина,
2009 год



— Откуда Шехтель черпал вдохновение?

— Шехтель никогда не утверждал, что он супероригинален. Да это и не требовалось. В Российской империи первые постройки в стиле модерн появились в 1898 году. К этому моменту в Европе модерн существовал без малого десять лет в архитектуруре и почти двадцать лет — в журнальной графике. Он пришёл к нам в виде готового набора элементов, которые требовалось просто комбинировать. М.В. Нащокина об этом писала. Зачастую в русских произведениях — замес из разных вариантов модерна: французского, бельгийского, финского, австрийского, немецкого югендстиля. Подчёркиваю: модерн именно пришёл. Он не вызревал на русской почве, как пыталась доказать Е.И. Кириченко.

Шехтель каждый год выезжал за рубеж. Он был немецко-англо-франкоговорящий архитектор, обаятельнейший дядька, не бедный. И он напрямую общался с родоначальниками модерна, изучал их постройки.

Два архитектора, которые очевидно повлияли на Шехтеля эпохи модерна, — Ольбрих и чуть-чуть Макинтош.

Австро-немецкий архитектор Йозеф Мария Ольбрих — гений абсолютный, с тонко развитым чувством «как это должно

быть». Автор наиболее красивого варианта модерна. Он издал книгу с образцами нового стиля. Шехтель отчасти воспринимал её как азбуку. Ольбрих был единственным архитектором, у которого Шехтель откровенно крал мотивы — с виллы Фридман под Веной, дома Хабиш в Дармштадте, виллы Штук в Мюнхене, Сецессиона в Вене. Например, дверь с японским рельефом взята у Ольбриха. Сам облик особняка Рябушинского восходит и к дому Хабиш, и к зданию Сецессиона. У Шехтеля в проекте была прямая цитата, от которой он потом отказался.

Не все цитаты прямые, конечно. Иногда Шехтель просто вдохновляется общим течением и создаёт гораздо более мощные образы, гениальные импровизации. Например, ограда особняка Рябушинского — одновременно и величественные спирали, и морская волна. Я нашёл оригинал у Ольбриха. Это вертикально стоящая решётка на окне в городе Дармштадт. Небольшая, примерно 30 на 70 сантиметров. Он этот мотивчик подхватил, увеличил масштаб и превратил в симфонию. Получилась действительно очень красивая вещь. А у Ольбриха это штучка.

Ольбрих оказал огромное влияние на многих архитекторов, не только на Шехтеля. Стоит присмотреться к Чарльзу Ренни

Особняк
С.П. Рябушинского.
Элемент декора.
Фото: М. Федина,
2009 год



Макинтошу. Его влияние на Шехтеля не такое сильное, как Ольбриха, но тоже значительное. Например, я смотрю на кубическую форму двери МХТ — и задаю вопрос: почему она такая? А где она ещё такая? А она восходит как раз к Макинтошу. Потом ещё дармштадтские постройки Отто Вагнера. Чтобы найти источник заимствований, надо задаваться вопросами, надо сравнивать. И, конечно, нужна насмотренность.

— Каково место Шехтеля в русской и европейской архитектуре? Можно ли его назвать гением?

— Шехтель — гений, безусловно. Я его называю «безалаберный гений Серебряного века». Когда начинаешь читать его дневни-

ки, недалёкость этого человека поражает. Он напоминает Моцарта из фильма «Амадеус», гениального дурачка. Он не был ни интеллектуалом, как Бенуа, ни философом. Но он умел делать невозможное.

Конечно, Шехтель — не пионер, не новатор. Возвращаясь к музыкальной теме. Есть композитор, и есть джазовый импровизатор. Импровизатор не лучше и не хуже, чем композитор. Хорош и тот, и другой. Просто у них разное призвание. Шехтель — гений импровизации. Природа творчества — это природа последовательных заимствований. Все архитекторы заимствуют мотивы.

В модерне ценится оригинальность творца. Шехтель не перескакивает в интернациональные величины. Он остаётся главным образом национальным архитектором.

В каждой национальной традиции модерна был свой гений. Когда мы говорим о русском модерне, кто его может представлять? Комплексно — только Шехтель.

Есть зодчие более яркие и даже более одарённые. Например, петербургский архитектор Васильев, который гораздо дальше опередил своё время, чем Шехтель. Но... он не прозвучал. Взять какую-то работу Васильева и сказать, что это квинтэссенция русского модерна, невозможно. То же с Кекушевым. Он пытался сростить модерн с эклектикой и добавить своё понимание барокко. Получилось несладко. У него много рисовательства и мало хорошего вкуса. Плюс у Кекушева плохо с пропорциями. Он иногда ставит скульптуру, а она не садится на фасад. Можно ли взять одну постройку Кекушева и сказать, что это — русский модерн? Нет, потребуется ещё пять-шесть фотографий других его объектов. Можно ли постройку Валькотта? Тоже нет. А берёшь Шехтеля с его особняком Рябушинского — и он закрывает вообще все ниши. Это своего рода иконка. Русский модерн — он такой. Он не самостоятельный, но в то же время очень мощный.



Собственный дом Ф.О. Шехтеля в Ермолаевском переулке. Архитектор **Ф.О. Шехтель**. 1896 год. В этом году завершены работы по реставрации фасада. Фото: А. Горяинов, 2024 год



Автор:
Ольга Яковлева,
кандидат искусствоведения

Особняк С.П. фон Дервиза – Л.К. Зубалова на Садовой-Черногрязской улице в Москве.

Поиски художественных форм в архитектуре раннего творческого периода Ф.О. Шехтеля. 1880-е годы

Творчество выдающегося русского архитектора Фёдора Осиповича Шехтеля изучено достаточно хорошо, ему посвящено много интересных научных трудов и исследований. Поэтому трудно открыть новую страницу в его яркой творческой биографии, которая могла бы заинтересовать специалистов, занимающихся изучением архитектуры эпохи модерна и, в частности, наследием Ф.О. Шехтеля. И тем ни менее его малоизвестное (в виду его малодоступности) произведение – особняк на Садовой-Черногрязской улице, дом 6, построенный для предпринимателя, государственного служащего и мецената Сергея Павловича фон Дервиза в 1886–1888 годах, можно считать примером раннего творческого метода зодчего, который заставляет по-новому взглянуть на проблему становления стиля мастеров русского модерна.

Уникальность убранства особняка, где практически без реставрации и ремонта сохранились большая часть элементов богатой отделки и обстановки интерьеров, в том числе лепнина, витражи, камин, деревянные панели, а также мебель, светильники, штофы на стенах, росписи и многое другое, представляют уникальную возможность – наблюдать начало формирования подлинного авторского стиля архитектора.



Садовая-Черногрязская улица, 6. Парадный вход особняка фон Дервиза. Архитектор Н.М. Вишневецкий. Фото: Мосгорнаследие, 2018 год

Здание располагается в квартале недалеко от площади Красных ворот. Главным фасадом оно обращено на Садовую-Черногрязскую улицу, противоположной стороной выходит в Хоромный тупик. Дом стоит в глубине участка, с улицы его не видно, так как полностью скрыт за массивной каменной оградой. Оформленное снаружи крупным штукатурным рустом с отделкой под шубу, здание, напоминает флорентийское палаццо, из-за чего выглядит как неприступная крепость. Эту же идею как бы повторяют схожие по стилю парные флигели, выходящие фасадами на улицу, столь же brutальные по своей архитектуре.

Формирование ансамбля московской усадьбы С.П. фон Дервиза – Л.К. Зубалова на Садовой-Черногрязской улице приходится на 1880–1911 годы. Молодой барон, потомок старинного немецкого рода фон дер Визе, действительный статский советник и камергер Сергей Павлович фон Дервиз стал владельцем московской усадьбы в середине 1880-х годов.

Родоначальником династии считается уроженец Гамбурга Иоганн Адольф Визе, перебравшийся в 1740-х годах в Россию, где поступил на службу юстиц-советником голштинской службы Петра III. В 1759 году за свои заслуги он был возведён в дворянское достоинство Римской империи, и к его имени добавили приставку «фон дер», которая позднее трансформировалась в фамилию семейства «фон Дервиз».

К середине XIX века потомок немецкого барона действительный статский советник Павел Григорьевич фон Дервиз (1826–1881) стал одним из богатейших людей России, сумевший сказочно разбогатеть на железнодорожных концессиях, при этом получив прозвище «русский Монте-Кристо». В 1847–1857 годах Павел Григорьевич служил в Сенате и Военном министерстве по провиантскому департаменту. Выйдя в отставку, он с семьёй переехал в Москву, где сначала стал секретарём и членом правления общества Московско-Саратовской железной дороги, а в 1863 году возглавил правление общества Московско-Рязанской железной дороги, получил государственную концессию на её строительство на выгодных условиях. Кроме того, вместе с предпринимателем, инженером путей сообщения К.Ф. фон Мекком курировал строительство Московско-Рязанской, Рязанско-Козловской и Курско-Киевской дорог.

Павел Григорьевич много занимался благотворительностью, организацией и поддержкой учебных заведений, больниц, учреждений культуры. В 1870-х годах основал и построил в Москве на свои средства детскую больницу Святого Владимира в Сокольниках (в 1922 году переименована в детскую клиническую больницу № 2 имени И.В. Русакова), которая функционирует до сих пор.

После кончины Павла Григорьевича в 1881 году вдова Вера Николаевна и сыновья Павел и Сергей продолжили его дело. Они стали обладателями недвижимости в Москве, Петербурге, Рязани, Швейцарии, Франции, земель в Оренбургской и Киевской губерниях, пароходов на Волге.

Младший сын Сергей Павлович фон Дервиз (1863–1943) был одним из самых крупных предпринимателей, землевладельцев

Сергей Павлович фон Дервиз с женой М.С. фон Дервиз (урожд. Шёниг). Фото конца XIX века



своего времени. Он имел высокий государственный статус действительного статского советника, служил при Министерстве юстиции, владел землями, рудником «Инзер» на Урале, был предводителем дворянства Спасского уезда Рязанской губернии. Очень много внимания и средств он уделял благотворительности, прежде всего на детские учебные заведения: он был почётным членом Тамбовского попечительства детских приютов (с 1893 г.); почётным смотрителем Спасского городского трёхклассного училища, почётным блюстителем Рязанской Мариинской женской гимназии и Рязанской мужской гимназии (с 1887 г.), с 1903 года вместе с братом Павлом Павловичем стал почётным попечителем московской женской гимназии имени В.П. фон Дервиза. Был почётным членом Императорского православного палестинского общества.

С.П. фон Дервиз был одним из учредителей Русского торгово-промышленного банка (1889 г.), членом Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, членом Рязанской учёной архивной комиссии (1899 г.), четырежды избирался мировым судьёй Спасского уезда (1890, 1893, 1896, 1899 гг.). Он с успехом продолжал управлять семейными предприятиями, но настоящей его страстью было искусство — игра на рояле, сочинение музыки,



Особняк фон Дервиза – Зубалова. Из книги «Памятники архитектуры Москвы», 1984–1989 годы

стихов, увлечение театром. Будучи выпускником Московской консерватории по классу фортепиано, он много сделал для развития музыкальной культуры России. Среди его друзей были русские композиторы П.И. Чайковский и А.С. Аренин. В 1900 году С.П. фон Дервиз подарил Московской консерватории орган, выполненный в мастерской Аристидо Кавалье-Колла и удостоенный на Парижской выставке Гран-при золотой медали.

Жил Сергей Павлович в Москве, Петербурге и Рязани. В Москве в 1886 году он купил усадьбу в приходе церкви Трёх Святителей у Красных ворот, где вскоре после её приобретения начинает масштабную реконструкцию. На территории усадьбы по проекту гражданского инженера Н.М. Вишневецкого был возведён роскошный особняк в духе ренессансных палаццо XV века. Выбор внешней отделки дома в стиле итальянского Возрождения отразил тогдашние вкусы и предпочтения крупной российской буржуазии.

Большой двухэтажный каменный особняк изначально имел симметричную плани-

ровочную композицию с акцентированным центральным парадным входом и пандусом для въезда экипажей, обращённым в сторону Садового кольца. Богатая отделка здания рустом, лепным орнаментом, высоким парапетом с балюстрадой и вазонами, скульптурными фигурами грифонов выделяла здание в ряду соседних ампирных особняков. Подчёркивая значимость для фамилии нового дома, на картуше в центре ризалита между парными «венецианскими» окнами разместили герб с вензелем владельцев усадьбы фон Дервизов, в виде стилизованной буквы «Д».

К 1888 году особняк ещё не был достроен, поскольку существующий проект, видимо, не совсем соответствовал требованиям хозяев. В результате для перестройки и отделки интерьеров был приглашён начинающий архитектор Фёдор Осипович Шехтель. Ко времени его работы в московской усадьбе фон Дервизов Шехтелю было 28 лет. Поскольку на тот момент Шехтель не имел законченного специального образования и существующего разрешения на право строить, долгое время он не мог вести самостоятельную профессиональную деятельность и был вынужден выполнять отдельные заказы на проектирование и оформление интерьеров. Считается, что в доме на Садовой-Черногрязской он принимал участие только в отделке помещений. Но в то же время чертежи, подписанные Шехтелем, хранящиеся в деле Московской городской Управы, свидетельствуют о его активном участии в перестройке усадебных построек московской усадьбы фон Дервизов — главного дома и бокового служебного флигеля.

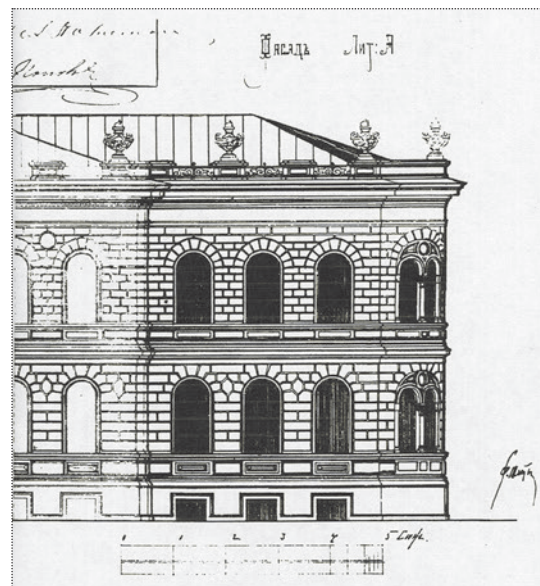
Надо отметить, что в целом в 1880–1890-е годы архитектурная деятельность Ф. Шехтеля в Москве преимущественно была связана с переделкой и оформлением уже существующих богатых купеческих особняков. Помимо особняка фон Дервизов на Садовой-Черногрязской улице, им в эти годы были сделаны дома П.И. Харитоненко на Софийской набережной (1893), А.В. Морозова в Введенском переулке (1895–1908), П.П. Смирнова на Тверской бульваре (1890–1900), в отделке интерьеров которых прослеживаются характерные авторские художественные принципы и методы.



Изображения герба фон Дервизов присутствуют в витражных окнах, на мраморной лестнице, в оформлении камин

Знакомство Сергея Павловича с Шехтелем состоялось в Рязанской губернии, где в 1887–1889 годах Шехтель работал в качестве архитектора в усадьбе фон Дервизов в Кирицах. Спроектировав для семьи загородный дом, церковь и конный завод, Шехтель создал один из самых замечательных ансамблей эпохи раннего модерна. Удовлетворённый профессионализмом и талантом молодого архитектора Сергей Павлович фон Дервиз пригласил Шехтеля в Москву для перестройки своей московской усадьбы.

В московском особняке Ф.О. Шехтель начал с того, что увеличил площадь дома, сделав пристройку к боковому фасаду. Тем самым была нарушена строгая симметричная композиция объёма здания. При этом он сохранил оформление фасадов, органично вписав новую постройку в стилистику заданного архитектурного образа. Правда в процессе строительства архитектор откорректировал некоторые решения предыдущего проекта, добавив в оформление фасадов новые элементы декора, что придало зданию более законченный вид. В результате сравнительно небольшой особняк благодаря композиционным приёмам и декоративному оформлению получил величественный облик: асимметричный ризалит с крупным крыльцом, по сторонам украшенный



Проект пристройки к боковому фасаду.
Ф.О. Шехтель. ЦАНТД Москвы. Ф. 1. Яузская
часть. Ед. хр. 32/26. Д. 14

Пристройка Ф.О. Шехтеля. Фото: Мосгорнаследие, 2021 год

бронзовыми светильниками в виде женских фигур, облицовка стен гранитом под руст с выразительными львиными масками, тумбы с вазонами над венчающим карнизом — всё подчеркивает внушительный и парадный характер архитектуры, ориентирующий на классические образцы. Вмешательство Шехтеля в уже существующую архитектуру с одной стороны визуально не нарушило пропорции соотношений объёмов, что сохраняло планировочную структуру архитектуры эклектики, с другой — как раз в это время мастер начал поиски в области «движения масс и пространства». Он начал отходить от строгой симметричности и линейности архитектуры эклектики в сторону создания сложных объёмно-пространственных конструкций, что в дальнейшем получит популярность в модерне.

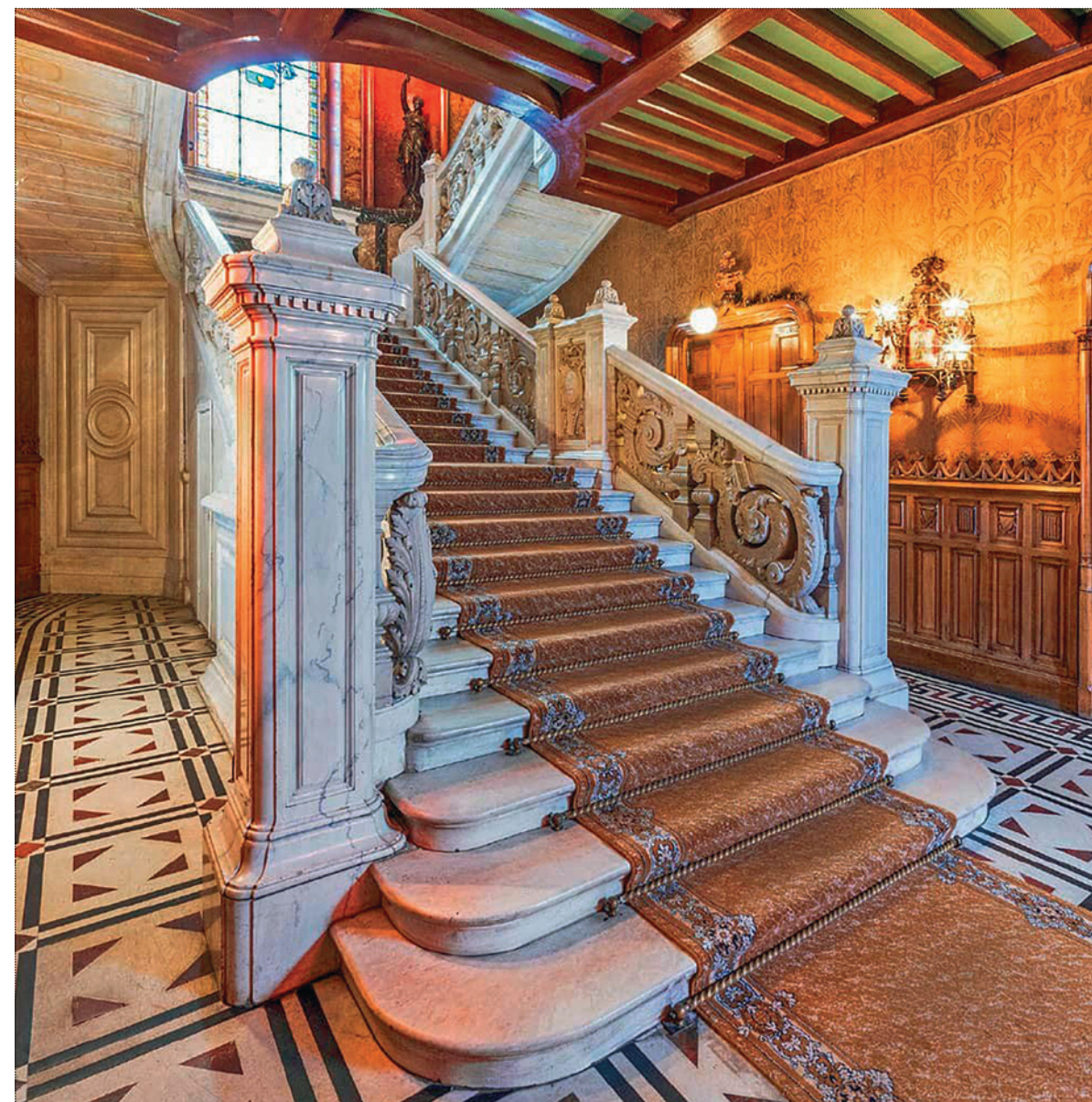
Главным пожеланием хозяев к архитектору было создание уникальных интерьеров, с одной стороны — организация парадных зон, имеющих репрезентативный характер, с другой — устройство личного жилого пространства семьи. Оформление интерьеров особняка стало для молодого зодчего одним из ранних самостоятельных опытов по формированию собственного архитектурного стиля.

В конце XIX века в творчестве многих русских архитекторов, в том числе и у Шехтеля, был популярен ретроспектив-

ный исторический стиль, который являлся своеобразным продолжением эклектичных архитектурных приёмов. Используя элементы стилей прошлых веков — египетских, греческих, готических, барочных, а также восточные мотивы, архитекторы исходя уже из собственных вкусов и пристрастий организовывали пространство интерьеров. Такое разнообразие стилей привносило в интерьеры оттенок театрализованности, яркой декоративности, но одновременно могло создать ощущение перенасыщенности и тяжеловесности оформления. Надо отдать должное Шехтелю, прекрасному знатоку мировой архитектуры, обладающему безупречным вкусом, при всём калейдоскопе представленных архитектурных направлений во многом удалось избежать стилистической перегруженности интерьеров. А плотность заполнения интерьеров различными деталями только подчёркивает самоценность интерьеров, их законченность и гармоничность. Обстановка, необходимая для комфортной жизни, была художественно осмысленна и декоративна.

Планировку дома зодчий организовал под вкусы и нужды хозяев, сформировав структуру богатого частного особняка, где чётко выделили общественные зоны и личные покои семьи. Помимо личных покоев владельцев, в доме было несколько гостиных и парадных залов, столовая, китайская оранжерея, восточная комната, каминный зал, приёмная и кабинет хозяина. В полу-

Парадная мраморная лестница.
Фото из книги:
Экономов С.,
Смирнова Л.,
Экономов И.
«Фёдор
Шехтель.
Русский модерн.
Особняки.
Усадьбы. Дачи».
М.: Красивые
дома пресс,
2024



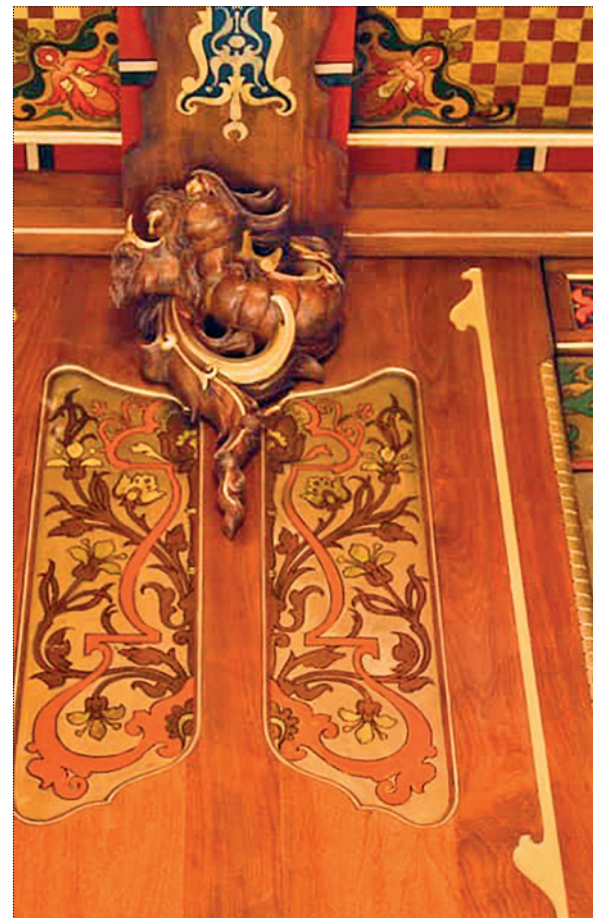
подвале размещались жилые, служебные и хозяйственные помещения. В здании были водопровод и канализация.

Абсолютно новаторским решением зодчего стала организация входного пространства: войдя с улицы через парадный вход внутрь оказываешься перед великолепной лестницей из белого мрамора, которая как птица раскинула свои белоснежные крылья, как бы вовлекая посетителя подняться на второй этаж. По замыслу архитектора, лестница становится главным композиционным акцентом здания, вокруг которой группируются внутренние помещения дома. Для зодчего парадная лестница является главным художественным ядром здания, которое задаёт тон в восприятии интерьеров дома. Такой приём был применён Шехтелем

впервые, позже он окончательно утвердился в архитектуре модерна. В дальнейшем на основе этого метода Ф. Шехтель создаст потрясающие лестницы-образы в особняках С.П. Рябушинского, А.И. Держинской, З.Г. Морозовой.

Помимо личных покоев владельцев, в доме было несколько гостиных и парадных залов, столовая, китайская оранжерея, восточная комната, каминный зал, приёмная и кабинет хозяина. В полуподвале размещались жилые, служебные и хозяйственные помещения. В здании были водопровод и канализация

Первый этаж.
Отделка
резным
деревом,
роспись,
позолота.
Фото: ООО
«Квадр-Р»,
2010 год



Декоративная расписная панель. Фото из книги: Экономов С., Смирнова Л., Экономов И. «Фёдор Шехтель. Русский модерн. Особняки. Усадьбы. Дачи»

Оформление интерьеров в особняке фон Дервиза отличается большим разнообразием отделок, причём декорация каждого помещения не повторяется. Так, стиль вестибюля выдержан в художественных традициях псевдогототики, о чём напоминают готические порталы дверей, рисунок деревянных панелей с характерным орнаментальным узором и фигурками монахов, птицы на штофах, витражи окошек-розеток. Особое значение в оформлении стен лестничных пролётов занимают западноевропейские шпалеры XVII века (старинные шпалеры — традиционный и любимый атрибут Ф. Шехтеля).

При входе на первом этаже располагается кабинет Сергея Павловича фон Дервиза. Он интересен тем, что там представлена практически полностью сохранившаяся обстановка конца XIX века. Большая комната, отделанная деревянными панелями, штофами, живописными настенными и потолочными панно, витражами из цветного стекла с росписью, камином, украшенным вставками из цветной смальты, по своей стилистике характерна для оформления

богатых городских особняков периода эпохи поздней эклектики. Особую ценность в кабинете представляет раритетная мебель: диваны, буфет, столы, книжный шкаф, резной металлический сейф, люстра, выполненные в едином стилистическом ключе, подтверждающая, что для архитектора обстановочный комплекс играл столь же важную роль, что и архитектурное убранство.

Парадные помещения располагаются на 1 и 2 этажах: столовая, кабинет, малая и большая гостиная, зимний сад оформлены с фантазией и подчёркнутой роскошью. Столовую украшают растительные орнаменты, которые, как в диковинном саду, вплетаются в бронзовые узоры люстр и настенных бра, росписи с ветвями и яблоками заполняют кессоны деревянного потолка, стилизованные цветы распускаются на штофах и оконных витражах.

Соседняя комната напоминает восточный шатёр, в её оформлении использованы фантазийные орнаменты, ориентированные на арабскую вязь в стилизациях раннего модерна: сложная красочная палитра шёлковых штофов с вышивкой диковинными цветами, подсолнухами, бутонами, ветвями репейника, вазами; десюдепорты с тибетскими божками в окружении растений, крылатые дракончики в основании полуколонн, обрамляющих двери. Окна в мавританских наличниках и бронзовая люстра с резными колпаками и глазурованными вставками завершают сказочный облик комнаты. Кажется, что всё это сказочное царство внезапно может ожить и начнёт самостоятельно существовать в своей фантастической реальности.

Не менее интересный образ возникает в ещё одном помещении на первом этаже. В зале цвета «индиго» воплощён образ раннего французского барокко. Французские лилии на штофах и витражи с изображениями военных в рыцарском обмундировании и пышных париках безошибочно отсылают нас в эпоху Людовика XIII. Для создания целостного художественного образа мастер добавил в обстановку чёрный мраморный камин с гербом семьи фон Дервиз, бронзовую люстру с хрустальными подвесками в виде бутонов, деревянные панели. Получилось строго и изящно.

Совершенно другое впечатление возникает в парадном зале на 2-м этаже, который имеет рокально-барочный облик. В декоративном оформлении гостиной использован весь традиционный набор элементов роскоши, ориентирующий на французские дворцовые интерьеры XVII–XVIII веков: зеркала, позолоченная обильная лепнина, пилястры с капителями, скульптурные группы «путти» в падугах, хрустальные люстры, наборный паркет, двери с тонким позолоченным орнаментом в филёнках, медальоны и маски в десюдепортах. Поражает великолепие плафон с расписными композициями на холстах, на которых изображены парящие в облаках женские грации. В архитектуре преобладают мягкие и лёгкие овальные формы декора, свет и нарядность обстановки.

Парадный зал соседствует с помещением зимнего сада, напоминающим миниатю-



Парадная гостиная второго этажа. Фото из книги: Сайгина Л.В. Архитектор Фёдор Шехтель: энциклопедия творчества: [в 2 томах]. М.: Красивые дома пресс, 2014

турную китайскую оранжерею. Интересно, что здесь Шехтель отдал дань увлечению русской художественной интеллигенции конца XIX века искусством Японии и Китая. Главный эффект здесь создаётся обилием света, который льётся через высокие витражные окна и цветные стёкла большого фонаря, выполненные в стиле «тиффани». Изображения витражей, взятые из китайских и японских рисунков и гравюр, были стилизованы в духе современных художественных исканий раннего модерна. В основном это растения, птицы, горные и морские пейзажи, китайские фонарики. Особый эстетический шарм помещению придают контрастные геометрические узоры из натурального камня на полу, расписные деревянные панели на стенах, в стиле «шинуазри», похожие на лаковую восточную миниатюру.



Растительные орнаменты в декоре плафонов люстры

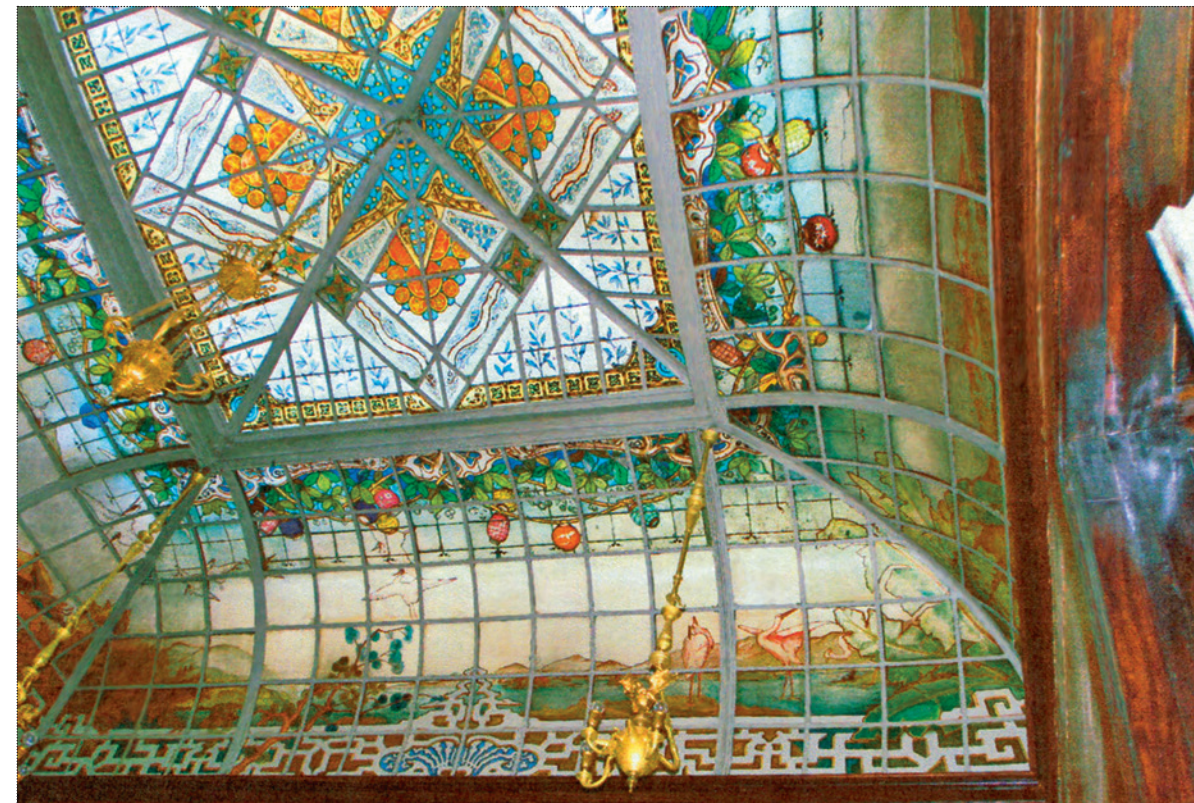


Оформление плафона китайской комнаты

Фото из книги: Экономов С., Смирнова Л., Экономов И. «Фёдор Шехтель. Русский модерн. Особняки. Усадьбы. Дачи»



Парадный зал в стиле «французского барокко». Камин. Фото: ООО «Квадр-Р», 2010 год



Второй этаж. Китайская оранжерея. Витражный свод. Фото: ООО «Квадр-Р», 2010 год

Личные помещения семьи: кабинет, спальня, будуар, ванная, гардеробная, жилые и служебные комнаты были оформлены и обставлены Ф. Шехтелем под вкусы заказчика с особой роскошью. В последующих своих работах архитектор предпочитал более лаконичное оформление личных покоев, но в доме фон Дервизов он, видимо, учитывал пожелания хозяев, не жалеющих средств для своего семейного очага. При этом в интерьерах поражает продуманность каждого элемента, включая не только обстановку, но и все малые формы, такие как дверные ручки, вентиляционные решётки и т. д., которые также были продуманы зодчим до мельчайших деталей и органично вписаны в общий стиль интерьера.

Разнообразное по стилистике архитектурное убранство особняка фон Дервиза, с одной стороны, повторяло традиционные мотивы ретроспективизма эпохи эклекти-

ки, но в тоже время в объёмно-пространственных характеристиках, богатой отделке интерьеров здания, выполненных по рисункам зодчего, уже видны черты зарождающегося в России стиля модерн, ярким представителем которого является Ф.О. Шехтель.

В 1889 году архитектор ещё раз был приглашён к работе в усадьбе С.П. фон Дервиза: он запроектировал на территории усадьбы новый (южный) флигель по линии Садового кольца, который также выполнил в традициях «псевдоренессансной» архитектуры, тем самым повторив мотивы отделки главного дома. Кроме того, Шехтель разработал проект ограды вдоль улицы, но он не был реализован. Впоследствии в 1911 году новую каменную ограду выполнили по проекту архитектора Н.Н. Чернецова.

Несмотря на желание семьи барона жить в своём роскошном доме в Москве, пребывание их там продолжалось недолго. В начале 1900-х годов имущество С.П. фон Дервиза оказалось под опекой дяди Д.Г. фон Дервиза, причиной которой стали «грязные дельцы», крутившиеся возле Сергея Павловича, рвавшие к власти и деньгам и тянувшие деньги из барона. Дело дошло до того, что в разбирательство вмешались

влиятельные государственные деятели С.Ю. Витте и К.П. Победоносцев. В результате опеку сняли высочайшим повелением и восстановили честное имя барона. Но ситуация жизни под контролем, а затем и посеявшая страх революция 1905 года заставили Сергея Павловича отойти от дел и объявить о переезде с женой и дочерью на постоянное местожительство во Францию, где он жил до самой смерти в 1943 году. Перед отъездом барон распродал всё своё имущество в России, включая всю недвижимость.

В 1904 году усадьбу купил потомственный дворянин, миллионер, нефтепромышленник Л.К. Зубалов. В его бытность все работы, которые проводились на территории усадьбы, никак не коснулись главного дома. Новые хозяева бережно хранили облик здания, созданный Ф. Шехтелем. Понимая всю ценность доставшегося им здания, вдова Зубалова — Ольга Ивановна — в 1918 году передала особняк с собственной коллекцией, включавшей картины, фарфор, фаянс, мебель, часы, иконы, ковры и прочие предметы искусства в дар Румянцевскому музею. Дом официально становится его филиалом и одним из хранилищ Государственного музейного фонда. После расформирования музея в 1924 году коллекция Зубалова была

распределена между ведущими музеями страны. Часть бронзовых изделий перешли в «Госторг» и проданы через антикварные магазины.

В 1920-е годы в стенах здания располагались различные советские учреждения. С 1941 года по приказу Наркомата электропромышленности СССР все здания бывшей усадьбы были переданы ВНИИ электромеханики. Позже здесь находится ВНИИЭМ, ныне — Научно-производственная корпорация «Космические системы мониторинга, информационно-управляющие и электро-механические комплексы» имени А.Г. Иосифьяна.

Итак, в 1880-е годы Шехтель находился в поиске новых художественных форм. Его ещё не вполне оформившийся стиль ищет поддержки в ушедших эпохах. Приёмы, которые он в дальнейшем будет виртуозно использовать при оформлении особняков, в доме фон Дервиза укладываются в рамки глубокого изучения характерных черт стилей ранних и более поздних эпох. Принцип



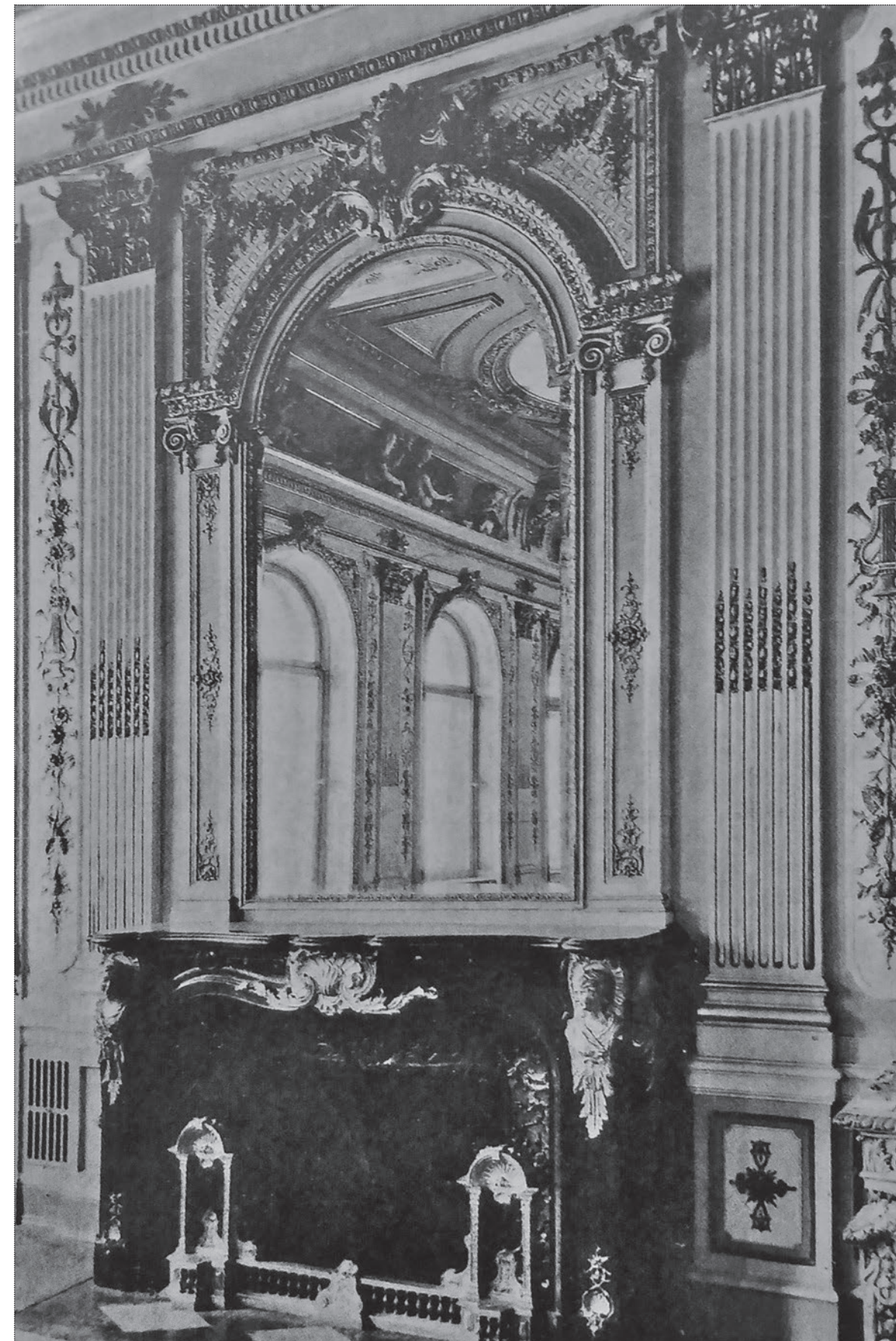
Юго-западный фасад со стороны Хоромного тупика. Фото: Мосгорнаследие, 2011 год



Картина «Святая Цецилия» Ф. Дзуньо в интерьере особняка. ГМИИ им. Пушкина

«музеефикации» элементов различных культур, характерный для историзма конца XIX века ещё сохранял здесь некоторые черты иллюстративности, а метод художественной стилизации, к которому Ф. Шехтель обратился в последующей своей деятельности, ещё не находит тех выразительных новаторских форм, которые появятся в его творениях стиля модерн начала XX века. Но в атмосфере разнообразия, причудливости, роскоши, калейдоскопа форм оттачивалось мастерство Шехтеля-архитектора, стилизатора и декоратора.

В московском доме С.П. фон Дервиза Ф. Шехтель ещё не до конца проявил себя как зодчий-новатор, но высокое качество работ, продуманность каждой детали интерьера приближали момент рождения синтетического образа искусства модерна. К этому вела феноменальная одарённость Ф.О. Шехтеля, умноженная на редкостное трудолюбие и чуткое улавливание витающих в воздухе идей.



Порфирный камин в зале во Всесоюзном научно-исследовательском институте электромеханики. Фото 1984–1988 годов. Из книги «Памятники архитектуры Москвы». Том № 3 «Земляной город». М.: Искусство, 1989

Авторы:
Александр Пахунов,
Дария Солтус,
ООО «Пирит-99»

Реставрация и воссоздание керамического лемеха колокольни св. Екатерины

Колокольня храма во имя св. вмц. Екатерины Николо-Рогожской старообрядческой общины на Бауманской улице — настоящая жемчужина Басманного района Москвы. Долгие десятилетия колокольня, сооружённая в 1915 году по проекту архитектора Н.Н. Благовещенского, пребывала в аварийном состоянии. В 2024 году масштабные восстановительные работы на объекте были завершены. После снятия лесов взорам москвичей и гостей города открылась отреставрированная колокольня, возродившаяся словно Афродита из пены.

Когда-то колокольня, которую мы привыкли видеть отдельным сооружением, представляла часть комплекса. Отрезок Бауманской улицы между Ольховской и Спартаковской улицами, на котором она расположена, до революции именовался Девкиным переулком. Здесь в XIX — начале XX века находилось владение купцов-старообрядцев Карасёвых. Старообрядческая молельная во имя



Вид колокольни и дома И.И. Карасёва с северо-востока (за месяц до сноса дома). Фото: Пётр Паламарчук, март 1979 года

святой Екатерины существовала в доме купца II гильдии Ивана Ивановича Карасёва с 1872 года. В то время старообрядцы не имели права строить собственные храмы, им приходилось создавать тайные церкви и молельни. После императорского указа 1905 года о веротерпимости старообрядцы получили право возводить храмы по своему вкусу и разумению. Карасёв, однако, не стал строить отдельный храм, а лишь перенёс церковь из собственного особняка в трёхэтажный дом во дворе владения, а в 1912 году добился разрешения на постройку деревянной звонницы. Спустя три года ей на смену пришла каменная надвратная колокольня, поставленная слева от дома Карасёва по проекту архитектора Николая Благовещенского. На колокольню поднимались из дома сразу на ярус звона, отдельной лестницы с земли для звонаря не было предусмотрено. В нижнем ярусе сооружения находились проезд-

¹ Козлов В.Ф. Москва старообрядческая: История. Духовные центры. Наследие. М., 2021. С. 30.

² Древнерусская иконопись в старообрядческих храмах Москвы // Светильник. № 9–12. 1915. С. 117.

В основу Указа императора Николая II от 17 апреля 1905 года «Об укреплении начал веротерпимости» была положена либеральная идея о том, что религиозная свобода обеспечивает политическую стабильность общества. Ряд последовавших за указом законодательных актов принципиально изменил статус и права старообрядцев. С 1908 по 1915 годы настал «золотой» период расцвета староверия, в этот период в Москве было освещено «15 новых храмовых зданий (11 — Белокриницкой иерархии, 2 — беспоповцев, 2 — беглоповцев)»¹. Пока на старообрядческих съездах и в церковной прессе бушевали страсти между различными согласиями, новые храмы, пришедшие на смену частным молельным, мирно уживались на соседних улицах. Правила строительства старообрядческих храмов отныне были закреплены в Строительном уставе, впрочем «в отношении их наружного вида» не делалось «никаких ограничений». Как сообщал в 1915 году религиозный журнал «Светильник», храмы старообрядцев строились в основном в «древнерусском стиле», иконы писались по старым переводам и не закрывались окладами. В старообрядческом храме можно было встретить «редчайшие и высокохудожественные образцы древнерусской иконописи», «некоторые церкви представляют из себя богатые музеи русской иконописи»².

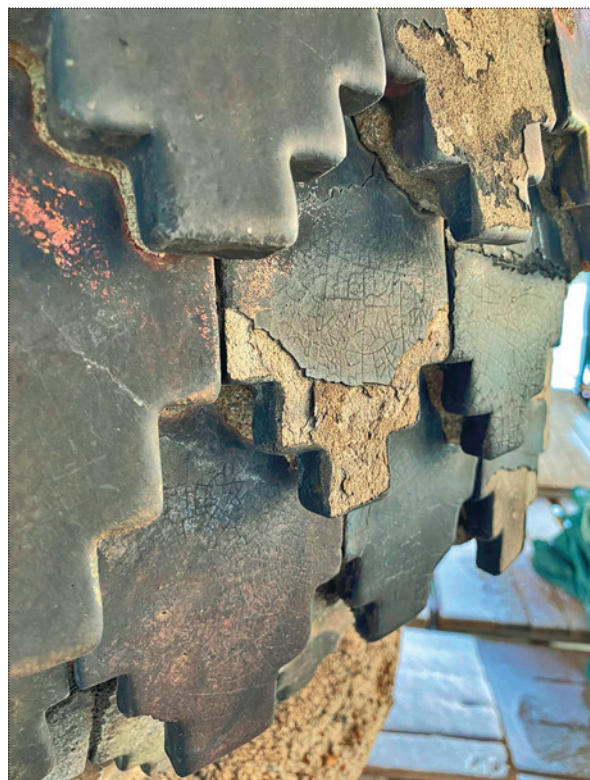
Среди учредителей Никольско-Рогожской старообрядческой общины (представляющей беглоповское направление) не было громких купеческих фамилий, известных меценатов и коллекционеров. Входившие в нее купцы, мещане и крестьяне проживали в Москве, уездных сёлах: Коломенском и Дьякове, деревнях: Нагатине, Кожухове, Печатникове, Батюнине, Садовниках и Хохловке, и даже в других губерниях. Тем не менее, в архивном деле по Екатерининской молельной Карасёвых в Девкином переулке хранятся описи церковного имущества и предметов, где упоминается около 190 икон, в том числе датированных XVII веком.

ные ворота во двор. После революции дом Карасёва был национализирован, а церковь в 1918 году закрыта. Судя по разрушениям закомар восьмерика, в этот период сняли центральный колокол.

Дом сохранился до апреля 1979 года, после он был снесён (сегодня его место пустует). С утратой дома колокольня потеряла опору и начала стремительно разрушаться: исчезла керамика с первого яруса, пропали кресты со всех трёх главок, разваливалась лемеховая черепица, осыпалась штукатурка.

Активным инициатором процесса реставрации выступил пользователь объекта — Русская древлеправославная церковь

Фрагменты керамического лемеха до начала работ. Фотофиксация 2022 года



Утраты покрытия из лемеха. Фотофиксация 2022 года

(прежнее название — Новозыбковская архиепископия). Благодаря совместным усилиям пользователя и Правительства Москвы сложились благоприятные условия для проведения уникальных работ.

При беглом взгляде на объект было очевидно, что самая сложная часть как проектных, так и производственных работ будет касаться реставрации керамического лемеха. На тот момент коллегами уже был сделан ряд разработок в области реставрации архитектурной керамики и реализовано немало прекрасных проектов. Это храмовый комплекс церкви Николая Чудотворца и Боголюбской иконы Божией Матери, часовня-усыпальница купцов Поляковых в Красногорске, где специалистами ООО «Паллада» были проведены реставрация и воссоздание керамического лемеха. Ими же была осуществлена реставрация черепицы храма преп. Серафима Саровского в селе Федино Воскресенского района Московской области. На ВДНХ есть объекты, фасады которых практически полностью покрыты керамическими блоками. Это павильоны № 58 «Земледелие» (бывший Украинской ССР) и № 35 «Главтабак». В павильоне № 51 «Мясная промышленность» (бывший «Главмясо») есть керамический зал, фонтан и композиция с поросятами художника Трофимова. Нельзя не

упомануть и реставрацию майоликового панно «Принцесса Грёза» Михаила Врубеля на главном фасаде гостиницы «Метрополь», проведённую РМ «Наследие».

С учётом опыта предшественников в основу проектных работ легла разработка методики реставрации сохранного лемеха и методика воссоздания. Предваряли эти работы подробные химико-технологические исследования материалов и обмерные работы. Выяснилось, что лемех имеет индивидуальные размеры по ширине, и систематизировать размер между закомарами и главками можно только по длине изделия. Максимальная длина лемеха — 200 мм на плоскости закомар, минимальная — 125 мм в верхней части малых барабанов. Некоторые плитки отличались по толщине изделия, что может говорить о работе нескольких бригад по производству керамики для этого объекта или наличии разновременных партий поставки. Особую индивидуальность изделий подчёркивает смена направления рёбер на обратной стороне лемеха, так учитывалось место монтажа. Порой необходимой геометрии строители колокольни достигали

Состояние керамического лемеха главки до начала работ. 2023 год



подрезкой готового изделия или большим наметом основания из раствора.

Отдельно хочется отметить состав раствора и штукатурки. Кладочный раствор характеризуется большими вкраплениями непромешанных кусочков извести, заполнителем является речной песок, с небольшим количеством цемента. Штукатурка представляет собой смесь извести и цемента, с неокатанным песком, полученным дроблением или изначально горного происхождения, а также примесями цветного песка крупностью от 0,2 до 2 мм, со средним значением 0,6 мм.

Но вернёмся к лемеху и его глазури (или это эмалевое покрытие?). И то, и другое — это стекловидные покрытия керамических изделий, но эмаль характеризуется непрозрачностью покрытия. После проведённых натурных пробных работ по очистке поверхностного загрязнения керамики нам открылась богатая палитра цвета и, самое главное, — неравномерность покрытия. То есть процесс создания плиток на первом этапе состоял из формирования тела из смеси кварца и полевого шпата, а после первого



Виды цветового решения лемеха. 2023 год

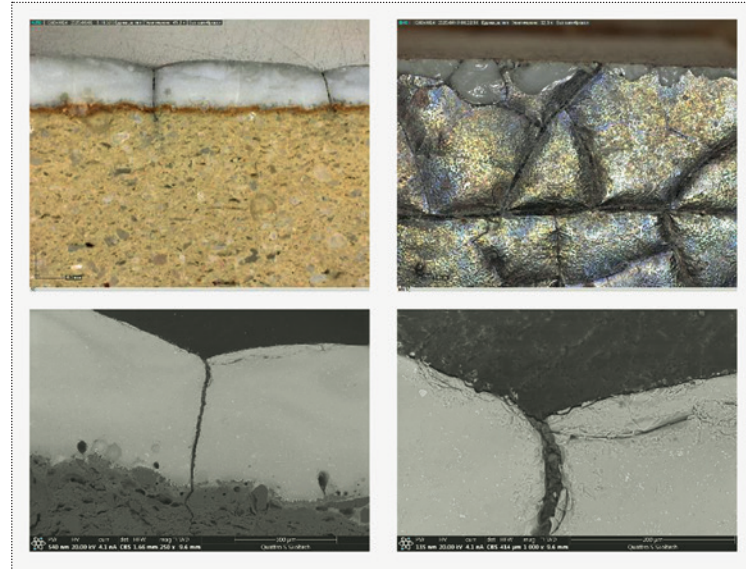
обжига изделие декорировалось. На лицевую поверхность плитки наносилась свинцовая глазурь в горячем виде. Для равномерного распределения массы глазури плитку наклоняли вручную, в результате чего масса растекалась по краям и покрывала боковые



Лицевая и обратная поверхности образца лемеха. 2023 год



Изготовление керамического лемеха в гончарной мастерской. 2023 год



Рецептура глазури одного из образцов лемеха



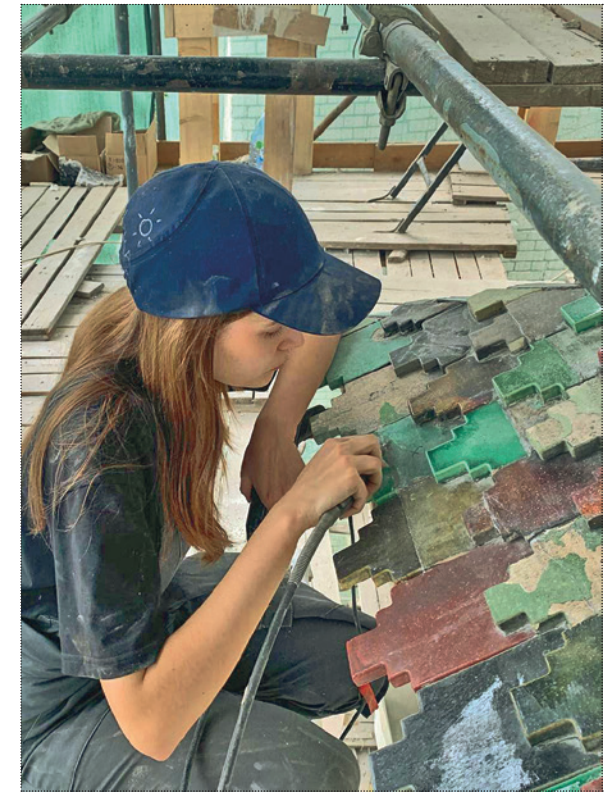
Сопоставление воссозданных изделий с подлинными фрагментами. 2023 год

Покрывание керамического лемеха до и после реставрации. 2023 год



поверхности плиток и частично края с внутренней стороны. Нанесение в жидком виде на объекте также подтверждает присутствию капли эмали на поверхности штукатурки. Застывание и формирование плотного слоя глазури происходило непосредственно на плитке без последующего нагрева. В зависимости от толщины слоя глазури и её температуры образовывалась сетка трещин различной глубины. Для декорирования плиток лемеха использовались две технологии глазурирования. В соответствии с первой технологией глазурь окрашивали в массе, в неё также добавляли измельчённый кварцевый песок (образцы зелёного цвета). По второй — в качестве основы использовали заглушённую оксидом олова и/или мышьяка белую глазурь, которую затем покрывали тонким окрашенным слоем, в большинстве случаев содержащим железо. Однако встречается и декор с использованием соединений серебра и меди. Вариации в цвете также создавались за счёт чередования нейтральных и окрашенных слоёв.

Таким образом, архитекторы-реставраторы создали из имеющихся цветов повторяющийся паттерн. Всего было определено



В процессе реставрационных работ. 2024 год



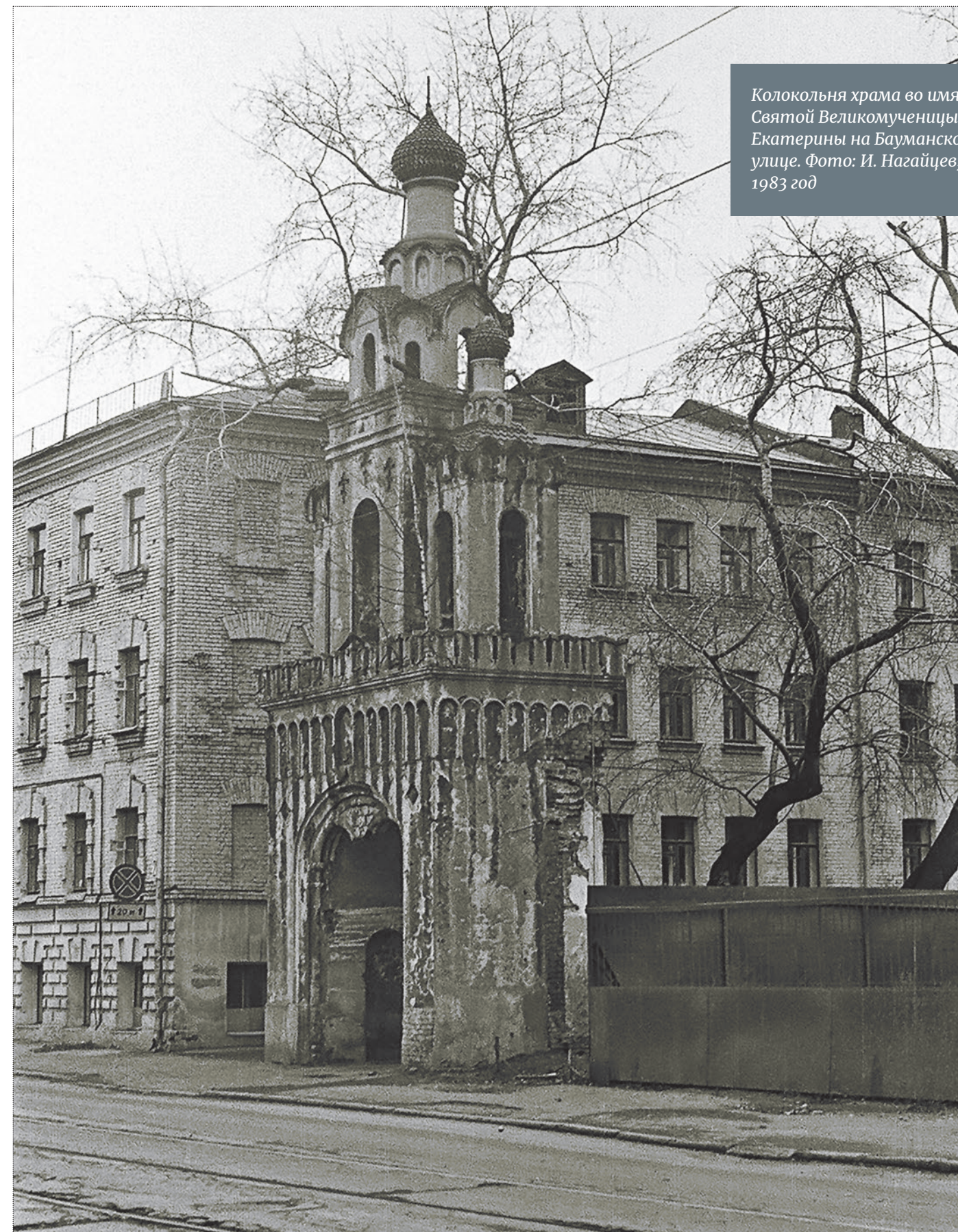
Реставрация колокольни храма во имя святой великомученицы Екатерины на Бауманской улице завершена в сентябре. Фото: Мосгорнаследие, 2024 год

16 оттенков, которые и легли в основу задания для воссоздания утраченных изделий.

Воссоздание керамического лемеха можно условно поделить на 6 этапов: подготовка состава керамических масс для черепка и подбор состава глазури; подготовка форм; формовка черепка («тела» лемеха); термическая обработка черепка (сушка, обжиг); глазурирование; повторный (политой) обжиг глазури. Для воссоздания утраченного лемеха была принята керамическая масса из глин, без твёрдых включений, чтобы не потерять декоративные свойства и, конечно, достигнуть требуемых норм по морозостойкости изделия. Модели изготавливались вручную, с дальнейшим формованием в пластиковых моделях. В процессе ручного формования важно было соблюдать количество воды, введённой в керамическую массу. Керамическое «тесто» должно быть пластичным, не липнуть к рукам. В противном случае избыточное количество воды может привести к растрескиванию черепка и, как следствие, ухудшению требуемых характеристик керамического лемеха.

Обжиг черепка осуществлять сразу нельзя, поскольку на этапе формования сырец имеет повышенную влажность и при обжиге может потрескаться. Поэтому сырец высушивают в сушильной камере при температуре 60–85° С при помощи горячего воздуха, до остаточной влажности 3–4%. После сушки полученный просушенный сырец (адоба) поступает на обжиг. Глазурирование происходило по исторической технологии в два этапа. На первом этапе черепок поливался заглушённой глазурью, что позволило создать подготовительный слой, скрывающий неровности поверхности. Второй слой — более тонкий, с декоративной глазурью. Для окрашивания использовались оксиды меди и железа. Каждый из 16 оттенков имеет свою «рецептуру» глазури, свою температуру и тип обжига — восстановительный или окислительный. Так, к примеру, для «золота» использовали глазурь (флюс) борно-щёлочную, оксид меди, оксид серебра, нитрат висмута, при восстановительном обжиге в газовой печи в 1000 градусов.

Весь комплекс работ по реставрации выполнен с бережным отношением к сохранению подлинных частей и элементов памятника.



Колокольня храма во имя Святой Великомученицы Екатерины на Бауманской улице. Фото: И. Нагайцев, 1983 год

Авторы:
Кирилл Филатов,
художник-реставратор,
Дария Солтус,
главный инженер проекта

Реставрация живописи в церкви Петра и Павла в Басманной слободе

К реставрации церкви Петра и Павла в Новой Басманной слободе было приковано особое внимание. О том, что в верхнем храме под поздними записями были раскрыты фрагменты живописи XVIII века, реставраторы сообщили ещё в начале прошлого года. В настоящее время работы на объекте закончены, специалисты привели в порядок более 40 сюжетных росписей и декоративную живопись. В храме, представляющем редкий образец петровского барокко, теперь можно увидеть и росписи XIX века, выполненные с опорой на западноевропейские гравюры, и музеефицированные фрагменты более раннего периода.

Первое упоминание о церкви святых апостолов Петра и Павла в Басманной слободе относится к 1692 году, когда по прошению стольника и подполковника И.Ф. Башева была заложена деревянная церковь.

Проект новой каменной церкви приписывают императору Петру I. Именно по одному из его рисунков храмов (из 8-ми проектов 7 были построены в Санкт-Петербур-



Церковь Петра и Павла на Новой Басманной улице. Фото: Е. Самарин / mos.ru, 2021 год

бурге и 1 в Москве) и на пожалованные 2000 рублей была заложена церковь свв. апп. Петра и Павла. Строительство началось под руководством архитектора Ивана Петровича Зарудного. В 1720 году для верхней церкви был заказан резной иконостас.

В мае 1737 года в Москве вспыхнул колоссальный пожар, но церковь св. апп. Петра и Павла пострадала незначительно: сгорели лишь перила на звоннице, рундук, лестницы и ограда вокруг. В ходе восстановительных работ также была построена колокольня (1745–1746 годы) под руководством архитектора К.И. Бланка. Первоначальная окраска колокольни, по-видимому, была трёхцветной. Основная поверхность была покрыта жёлтой краской, карнизы и колонны оставались белыми, в филёнках и других мелких деталях применён красный цвет.

В 1770-х годах приходской священник Алексей Иоаннов обратился в Правительствующий Синод с прошением построить в нижнем храме Николая Чудотворца ещё один придел, так как в Петропавловской



Церковь Петра и Павла. Лестница. Фото 1981 года

верхней церкви служить холодно и трудно, особенно зимой. В 1772 году освятили новый придел в честь Рождества Пресвятой Богородицы, который расположился южнее церкви Свяителя Николая Чудотворца, у западных дверей.

В 1781–1772 годах проводились большие работы в верхнем ярусе церкви: вдоль южной и северной стен разобраны хоры (вероятно, деревянные), заново расписаны все стены.

После наполеоновского нашествия 1812 года Петропавловской церкви потребовались восстановление крыши на трапезной, колокольне и починка лестницы, ведущей в верхнюю церковь.

Следующий крупный строительный период относится к 1826–1828 годам, когда наружная открытая белокаменная лестница на второй ярус церкви пришла в ветхое состояние от сырости и была заменена чугунной. Над лестницей был выстроен крытый переход, который соединил храм с колокольней.

В 1832–1834 годах в северной галерее нижнего яруса устроили придел Владимирской Божьей Матери. В 1842 году в нижней церкви Свт. Николая вместо пришедшего в ветхость старого иконостаса, выполненного в стиле барокко начала XVIII века, был построен новый иконостас по проекту

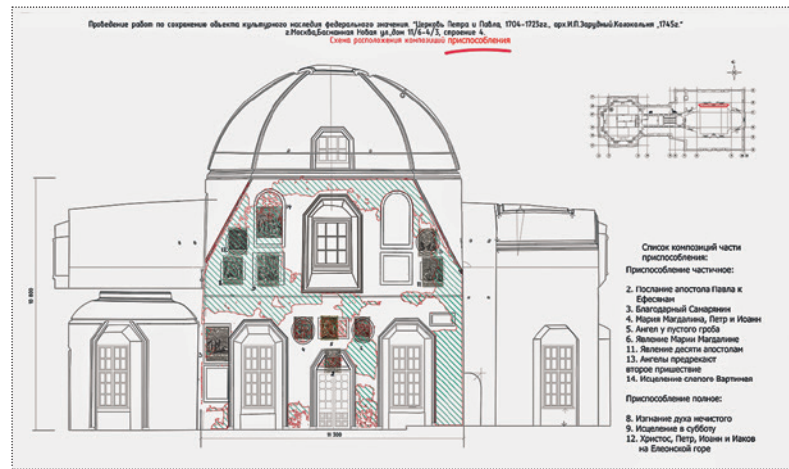


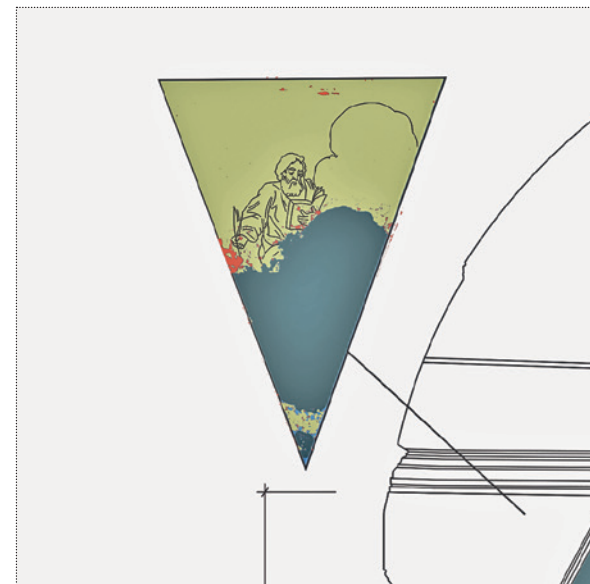
Схема расположения композиций на северной стене (приспособление). Картограмма

архитектора С.П. Мельникова. Одновременно была возобновлена стенная живопись в нижней церкви, поблекшие от времени лики покрыты новыми красками.

Здание церкви очень страдало от сырости. В связи с этим наиболее значительные изменения церковь претерпела в 1856 году, когда были перестроены нижние приделы с разборкой стен первоначального гюльбища и сооружением новых галерей, по габаритам превосходящих прежние.

В архиве сохранилось дело о награждении купца Залогина золотой медалью на Владимирской ленте за пожертвования в пользу церкви Петра и Павла. Кроме 11 000 рублей серебром на обновление трёх иконостасов он пожертвовал ещё 11 000 рублей серебром на другие нужды храма: переборку галерейных стен, устройство нового пола, новых печей и «росписание» стен, что составляло половину всей суммы, израсходованной на ремонт храма. В результате этих работ храм приобрёл тот облик, который можно увидеть на фотографиях второй половины XIX — первой половины XX века.

После революции 1917 года храм перешёл к обновленцам, затем, после сноса Храма Христа Спасителя, Петропавловский храм становится кафедральным храмом Первоиерарха православных церквей в СССР митрополита Виталия (Введенского). Здесь же работал Священный Синод и Московская Богословская академия. В 1935 году храм был окончательно закрыт и передан Управлению Московской областной милиции под склад



Фигура евангелиста на парусе свода западной стены. Картограмма

военно-хозяйственного имущества. Затем там располагались завод «Геодезия», детский сад и ВНИИ «Геофизика», которое разделило пространство верхнего и нижнего храмов на несколько этажей и маленькие кабинеты. В 1960 году церковь Св. апостолов Петра и Павла поставили на госохрану как памятник архитектуры. В 1959–1966 годах памятник подвергался фрагментарной реставрации по проекту архитектора Московской научно-реставрационной производственной мастерской Управления капитального ремонта жилых домов Мосгорисполкома Н.Д. Недовича. Работы велись с 1959 по 1964 год. В процессе реставрации наиболее ответственной работой стало восстановление первоначального венчающего восьмерика храма, служившего звонницей.

В ходе реставрационных работ была сделана шпалеобразная главка на колокольне, удалены поздние декоративные наслоения фасадов второго яруса храма и восстановлено первоначальное их убранство. Таким образом, верхний ярус храма подвергся восстановлению на период петровского времени (первоначальный), гюльбище оставлено в том виде, какой оно получило в середине XIX века, а в колокольне были сохранены

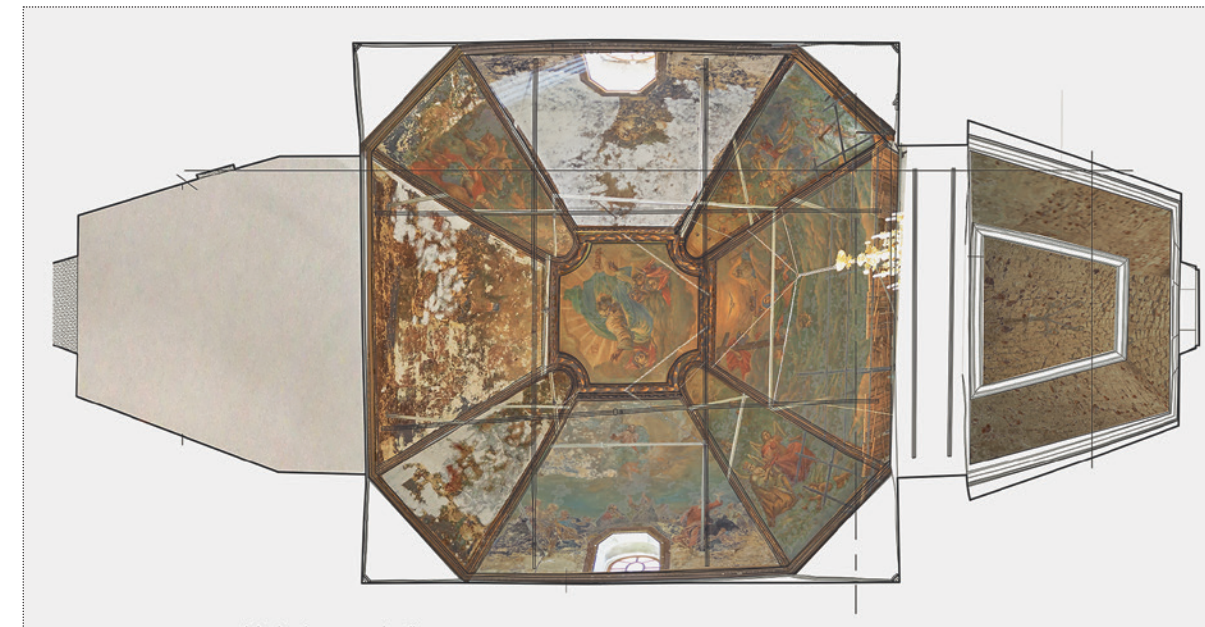


Схема композиций свода до начала работ

отдельные поздние декоративные элементы XIX века.

В 1992 году распоряжением Правительства Москвы церковь Петра и Павла на Новой Басманной была возвращена Русской Православной Церкви. Освящение состоялось в 2004 году. В 2019–м выполнена реставрация фасадов. В 2022–2024 годах выполнены ремонтно-восстановительные работы в объёме интерьеров.

Описание росписей памятника

Нижний, темперный слой росписи четверика относится ко второй половине XVIII века. Сохранность нижнего слоя — крайне плохая, уцелели только отдельные участки светов, имеющие примесь белил. Основная часть сохранной росписи относится ко второй половине XIX века, выполнена масляными красками. Роспись XIX века впоследствии неоднократно поновлялась, основная площадь поновлений приходится на фоновое пространство: на участках фона насчитывается до пяти разновременных красочных слоёв.

Роспись XIX века выполнена по типу шпалерной развески: пространство стен заполнено «картинами» в багетных храмах, на разделяющем их пространстве фона располагаются растительные орнаменты. Живо-



Живопись свода до реставрации. Фото: Мосгорнаследие, 2021 год

пись композиций относится к синодальному периоду и раннему увлечению «заморскими кунштами» — росписи выполнялись с опорой на привозные западные гравюры.

Четверик расписан в типичной для синодального периода западной манере, имитирующей шпалерную развеску. Живопись композиций относится к направлению неоклассицизма, однако росписи, как



Состояние северной стены храма после расчистки в ходе исследовательских работ. Фото: ООО «Пирит-99», 2020 год

и гравюры, на которые опирались художники, достаточно архаичны. Движения фигур жёсткие и скованные, присутствуют анатомические ошибки. Сюжетные композиции оформлены в картуши, имитирующие багетные рамы. Надписи к композициям оформлены в медальоны, картуши или же располагаются на фоновом пространстве стены. Надписи отражают содержание композиций, реже — являются цитатами из Нового Завета и Посланий апостолов.

Расположение сохранных картушей северной стены зеркально симметрично расположению сохранных картушей южной стены (с типичными для монументальной росписи погрешностями). Большая часть картушей северной и южной стен четверика

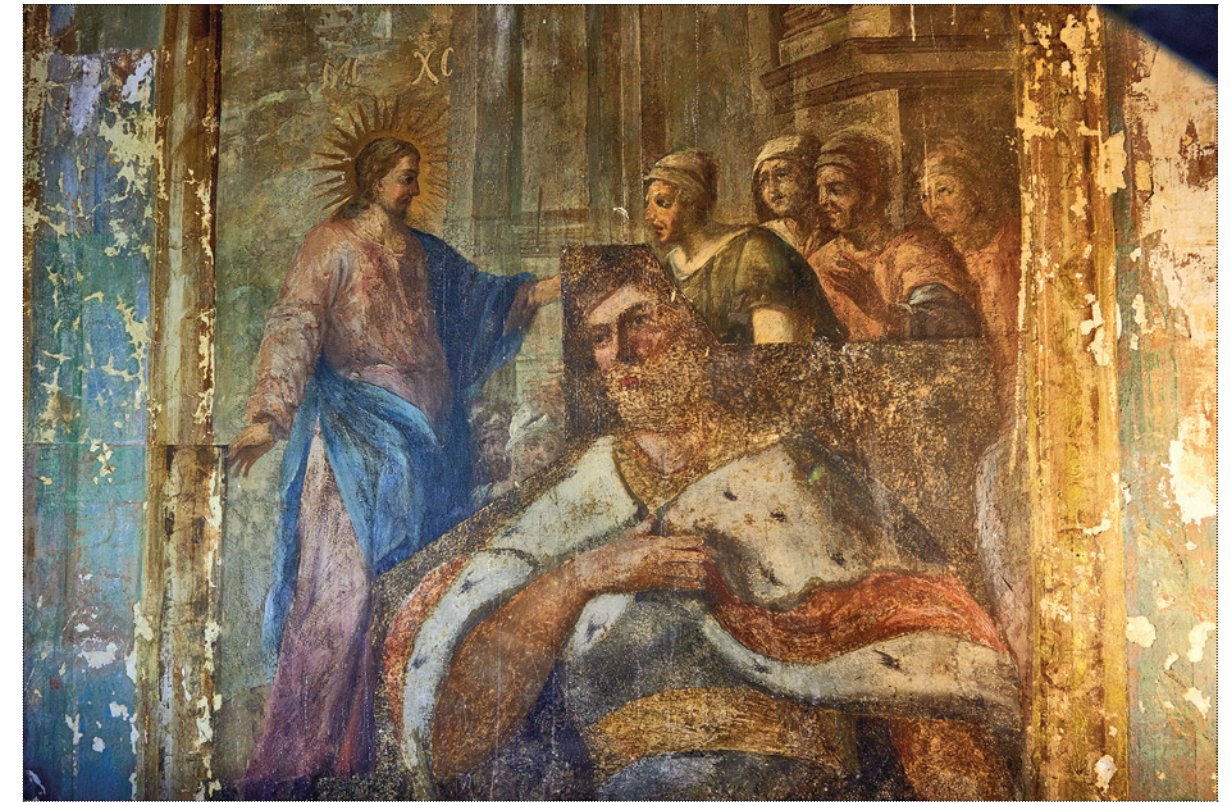


Западная стена до работ по воссозданию живописи. Фото: Мосгорнаследие, 2021 год

имеет сохранные фрагменты, что позволяет точно предположить границы расположения утраченных композиций.

Расположение композиций на северной и южной стенах симметрично относительно вертикальной оси, в качестве оси выступает вертикальная средняя линия стены. Исключением является простенок между восточным окном первого света и восточной стеной, так как большая часть простенка была закрыта иконостасом; над границей иконостаса на пространстве простенка северной стены расположена вытянутая по горизонтали композиция, нарушающая вертикальную симметрию.

Живопись северной стены XIX века состоит из декоративных элементов — картушей, имитаций колонн, обрамляющих окно второго света, и, предположительно, 15 композиций. Раскрыто 12 композиций, имеющих сохранные фрагменты. 3 композиции, расположение которых определяется симметрией стены и зеркальной симметрией с композициями южной стены, полностью утрачены. У одной из утраченных композиций сохранились правая и верхняя граница картуша. Расположение композиций и декоративных элементов на южной стене зеркально симметрично расположению элементов на северной стене, но по причине проведённой ранее реставрации



Раскрытый фрагмент живописи XVIII века. Реставраторы склоняются к тому, что неизвестный воин, причисленный к лику святых, — Александр Невский. Фото: М. Денисов, 2024 год

имеет отличное от северной стены количество слоёв записи, а также раскрытый от записей участок живописи XVIII века. Живопись XVIII века находится в крайне руинированном состоянии и густо наполнена тонировками. Дальнейшее раскрытие до слоя XVIII века было признано нерациональным. Раскрыто 12 композиций, имеющих сохранные фрагменты. 3 композиции, расположение которых определяется сохранными фрагментами картушей, симметрией стены и зеркальной симметрией с композициями северной стены, полностью утрачены. Из-под красочного и штукатурного слоя XIX века раскрыт фрагмент росписи XVIII века, изображающий фигуру в царственных и воинских одеждах (предположительно Александр Невский).

Западная стена имеет относительно большее количество утрат по сравнению с южной и северной стеной, но сохранившиеся участки композиций и надписей позволяют определить 5 из 6 просматриваемых композиций.

В парусах расположены изображения евангелистов. На юго-западном парусе

евангелист Марк, видна большая часть фигуры, однако манера живописи не соответствует живописи основного объёма четверика. На северо-западном парусе можно определить фигуру апостола Луки со Священным Писанием на левом колене. На северо-западном парусе сохранились небольшие фрагменты одежды и личного письма. Просматривается колено, десница, поворот лика. Апостол Матфей изображён старцем с длинной седой бородой, облачённым в розово-зелёные одежды. Живопись юго-восточного паруса с сильными утратами. Просматривается поворот головы апостола Иоанна.

Свод четверика сомкнутый восьмилопчатый, с плафоном сложной формы по центру, содержит три композиции с двенадцатью праздниками, одну композицию с изображением Господа Саваофа, одну



В процессе реставрационных работ.
Фото: Мосгорнаследие, 2024 год

композицию с изображением католического сюжета (Коронование Богородицы) и четыре композиции с изображением Небесного Воинства. Композиции разделены филёнками с имитацией лепнины. Большая площадь свода была сильно поновлена при предыдущей реставрации. Густо записаны плафон, северный, северо-восточный, восточный, юго-восточный и юго-западный склоны свода. Западный, северо-западный и южный склон имеют частичную запись и покрыты слоем побелки. Для полноценного иконографического исследования и воссоздания удалены поздние слои масляной записи. После удаления записей количество фигур и сюжет



Гравюры К. Вейгеля использовали для воссоздания росписей на восточной стене и своде апсиды в рамках приспособления для приведения к экспозиционному виду объёма храма

не изменились, значительно изменились колориты фона и манера исполнения ликов.

На стенах притвора живопись отсутствует, штукатурка поздняя. В своде притвора присутствует лента с клеймами в виде картин с изображениями видений Иоанна Богослова (Откровения Иоанна Богослова). Пояс композиций отделён от площади стен разгранкой с имитацией лепнины.

Восточная алтарная стена, включая апсиду и свод апсиды, по результатам проведённых работ, не имеет сохранной живописи. После удаления бумажных заклеек и пробных зондажей стало очевидно, что живопись отсутствует по всей площади штукатурного покрытия — позднее. Предположительно, при ремонте или поновлении родная

Свод четверика после реставрации.
Фото: ООО «Пирит-99», 2024 год

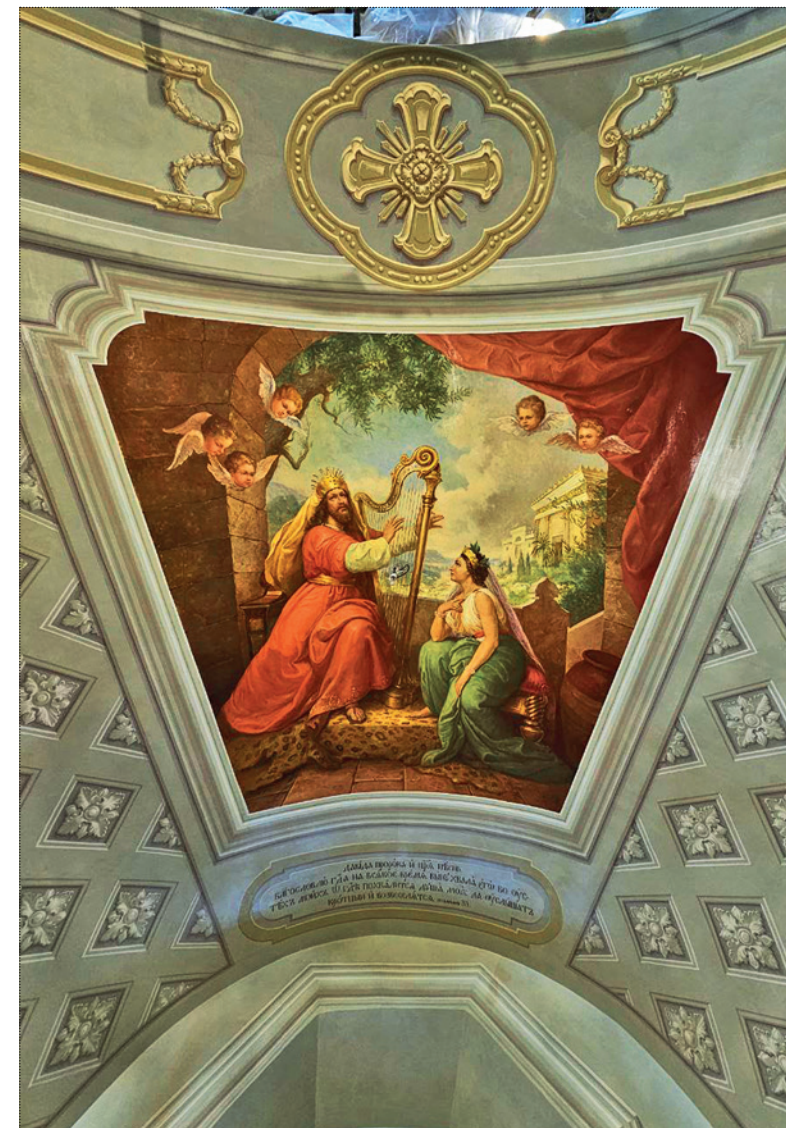


штукатурка находилась в плачевном состоянии, и её решили сбить и нанести новую, но обновления живописи произведено не было. При обследовании поздней штукатурки было

обнаружено множество аварийных расслоений и отставаний от основы (кладки). Работы по воссозданию живописи на восточной стене и своде апсиды относятся к приспособлению

→ на стр. 65

Вид на юго-запад четверика после реставрации. Фото: ООО «Пирит-99», 2024 год



Изображение Давида Псалмопевца на своде хоров после реставрации. Фото: ООО «Пирит-99», 2024 год

для приведения к экспозиционному виду объёма храма. Все композиции приспособления выбраны по следующим критериям: хорошо вписываются в формат медальона, масштаб фигур соответствует масштабу фигур сохранных композиций яруса, композиции изображены в храме-аналоге, тематика композиций: исцеление, чудеса, имеют источником гравюры Вейгеля.

Два сюжета выполнены в технике музеефикации (южная стена — изображение война и западная стена — воскрешение Лаза-



Художник Александр Акопов за работой. Фото: ООО «Пирит-99», 2024 год

ря), остальной объём приведён к экспозиционному виду. Живопись исполнена масляными красками, покрыта лаком и глянью.

Работы проходили под общим научным руководством архитектора-реставратора С.А. Куприянова и главного инженера проекта Д.Ж. Солтус. Научным руководителем работ по восстановлению живописи храма, а также автором методики реставрации является художник-реставратор К.С. Филатов. Работы проведены авторским коллективом художников-реставраторов в составе: К.В. Васина, М.А. Дроздова, П.Н. Серова, А.Д. Акопова, А.Ю. Гурьянова, А.Г. Михеева, С.А. Покусаева, И.Ю. Темниковой, Т. Форенсе, О.Н. Ряховского, А.Д. Акоповой.

Объект стал лауреатом конкурса Правительства Москвы «Московская реставрация 2024».

Автор:
Мария Медведева,
историк, археолог,
Ирина Пармузина,
архивист

Между подлинностью и благолепием: Петербургский исследователь и реставратор Московского Кремля Пётр Петрович Покрышкин

В конце XIX – начале XX века, с одной стороны, технический прогресс стремительно менял облик городов, а с другой, открывалось всё больше и больше памятников древнерусского зодчества и искусства, проводилось всё больше и больше археологических раскопок, возрастало число музеев и их роль в просвещении и формировании взглядов на искусство, науку и общество. В этих условиях сохранение и реставрация наследия прошлого приобретали особое значение. Когда речь шла об иконах или храмах, ответы на вопрос «Как сохранять и восстанавливать?» выходили за рамки узкого круга специалистов.

Столкновение «музейного» и «церковного» подхода к реставрации в Москве особенно ярко проявилось в отношении её исторического центра — Кремля. В начале 1909 года сюда с заданием от Императорской археологической комиссии приехал академик архитектуры Пётр Петрович Покрышкин — и это означало новый этап в жизни чиновников, священников, учёных исследователей и любителей старины. Его видение целей и процесса реставрации далеко не всегда воплощалось в жизнь и чаще встречало успешное противодействие как церковной и бюрократической иерархии, так и учёных собратьев. Но его роль в изуче-



Фотопортрет П.П. Покрышкина. ИИМК РАН

нии и формировании облика Московского Кремля, в дискуссиях о реставрационных подходах, которые происходили в кремлёвских стенах и не потеряли актуальности до сегодняшнего дня, заставляют исследователей вновь и вновь обращаться к его наследию.

Академик архитектуры П.П. Покрышкин к моменту своего появления в Московском Кремле уже был известным специалистом с огромным опытом архитектурных исследований, среди которых можно выделить реставрацию церкви Спаса на Нередице под Новгородом, выпрямление колокольни Успенской Боровской церкви в Архангельске, обследование и ремонт крепостных стен в Смоленске, Пскове и Новгороде. В 1902 году П.П. Покрышкин стал членом Императорской археологической комиссии (ИАК) и занял должность архитектора, который отвечал за деятельность комиссии в области сохранения архитектурных древностей. Контроль над ремонтом и реставрацией памятников

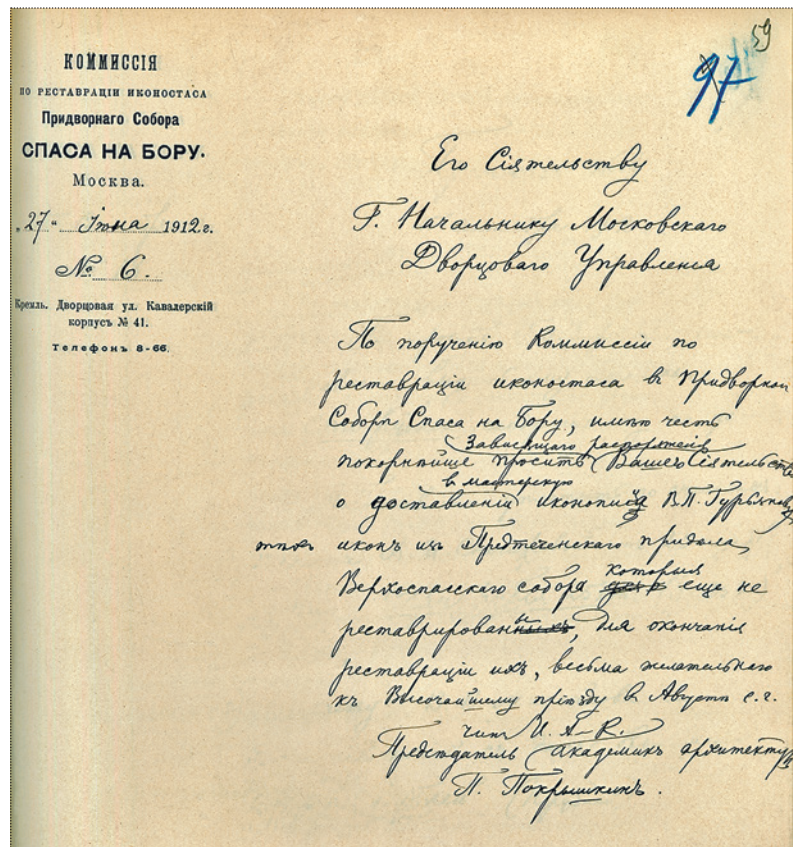


Собор Преображения (Спаса на Бору). Главный иконостас, правая сторона. Фото: монах Антоний (Нипак), 1911 год. В местном ряду видны иконы Преображения, св. Стефана Пермского и Архангелов. ИИМК РАН

архитектуры и живописи на всей территории Российской империи был закреплён за ИАК 11 марта 1889 года особым указом императора Александра III¹. Согласно ему, для проведения реставрации требовалось предварительно согласовать проект с ИАК, для чего созывались специальные заседания с участием представителей от Академии художеств, Синода, Строительного комитета при Министерстве внутренних дел.

До принятия указа 1889 года рассмотрение проектов реставрации архитектурных памятников проводилось местными учёными обществами. Как оказалось, в Москве продолжали придерживаться этого порядка

¹ ПСЗРИ 1861, 70–72, № 34109; ПСЗРИ 1889, 95, № 5841.



Письмо П.П. Покрышкина начальнику Московского дворцового управления Н.Н. Одоевскому-Маслову от 27 июня 1912 года. Автограф. ИИМК РАН

и в начале XX века. В 1906–1908 годах Московское дворцовое управление (МДУ) составило проект реставрации иконостаса собора Спаса Преображения на Бору на средства, завещанные бывшим начальником управления генерал-лейтенантом В.А. Кузнецовым. Надзор за реставрацией традиционно приняло на себя Императорское Московское археологическое общество (ИМАО). Но после согласования всех условий и осмотров иконостаса хозяйственный отдел Кабинета Его Императорского Величества, следуя указу 1889 года, в ноябре 1908 года обратился в ИАК с просьбой сообщить экспертное заключение по проекту и смете реставрации иконостаса древнейшего московского собора. В ИАК были удивлены низкими расценками и краткими сроками на реставрацию икон, отсутствием в смете фотосъёмки икон в процессе реставрации и уведомили, что считают своей обязанностью принять надзор за производством этой реставрации². В начале следующего года П.П. Покрышкин осмотрел иконостас собо-

ра Спаса на Бору «совместно со специалистом-реставратором» (скорее всего, это был Г.О. Чириков). По итогам его доклада в феврале 1909 года ИАК ходатайствует о передаче реставрации братьям Чириковым, как «известным Комиссии своей опытностью и добросовестностью». Но вмешательство ИАК не устроило дворцовое управление и Московское археологическое общество. Его председательница П.С. Уварова была убеждена, что исключительное право надзора и реставрации памятников Московского Учебного округа принадлежит только ИМАО, и писала прошения императору приказать ИАК «оставить Московские памятники своими заботами»³. ИАК же в своих ответах указывала, что дело не в обилии памятников на территории России, а «в строгом соблюдении того порядка, который устанавливает закон». Также ИАК обратила внимание на то, что храм Спаса на Бору — придворный, находится в ведении Министерства Императорского Двора, так же как Московское дворцовое управление и Императорская археологическая комиссия, и «недопустимо, чтобы министерство устранило от работ по реставрации находящееся в его составе учреждение»⁴.

Сначала и министр императорского двора, и ИАК предлагали ИМАО направить своих представителей в формируемую комиссию по реставрации иконостаса собора Спаса на Бору в статусе членов с решающим голосом, чтобы коллегиально решать вопросы, но игнорирование ИМАО этих предложений привело к тому, что в состав Комиссии осенью 1910 года вместо представителя ИМАО был включён благочинный придворных соборов Москвы протоиерей Павел Извеков, а член ИМАО присоединился позже, в 1911 году, и с совещательным голосом.

Итак, атмосферу, с которой столкнулся П.П. Покрышкин по приезде в Кремль, нельзя было назвать радушной. Но гораздо более серьёзным испытанием стала принципиальная разница в понимании реставрации, в первую очередь церковных памятников. Пётр Петрович — один из создателей и идеологов «музейной реставрации», при которой максимально должна была быть выявлена сохранившаяся живопись, а поправки должны быть или исключены совсем, или сведены



Вид иконостаса собора Спаса на Бору после реставрации. Фото: монах Антоний (Нипак), ноябрь 1912 года. ИИМК РАН

к минимуму. Отход от практики «поновлений» икон и монументальных росписей требовал и новых методик реставрационных работ, в том числе и скрупулезной фиксации слоёв разного времени при расчистке, в которой важнейшую роль стала играть последовательная фотофиксация. Именно на кремлёвских памятниках, в первую очередь иконах Спаса на Бору, идеи и доводы Покрышкина становятся методикой, которая не потеряла актуальность до сегодняшнего дня.

Дискуссии о том, кто будет руководить реставрацией икон собора Спаса на Бору, заняли больше года, но в результате Николай II сохранил приоритет ИАК, установленный его отцом, с чем МДУ, а затем и ИМАО вынуждены были согласиться. Первое заседание Комиссии по реставрации иконостаса придворного собора Спаса на Бору состоялось 23 октября 1910 года. Покрышкин исполнял обязанности как председателя, так и делопроизводителя Комиссии, собственноручно составляя протоколы. По его просьбе МДУ предоставила помещения под мастерскую для реставрации икон, столярных и позолотных работ, а также для него как наблюдателя в нижнем этаже Кавалерского корпуса. Адрес «резиденции» Покрышкина в Кремле зафиксирован на бланках Комиссии.

П.П. Покрышкину в храме Спаса на Бору удалось в целом осуществить разрабо-



Икона Преображения после удаления грязи. Запись XVIII века. Фото: монах Антоний (Нипак), ноябрь 1911 года. «Колера отмечал П.И. Юкин мастер Чириковых». ИИМК РАН

танную им программу реставрации древней живописи. Работы были переданы для исполнения мастерской Чириковых. Акты осмотра икон свидетельствуют, что их расчистка была проведена за осень и зиму 1911–1912 годов, а тонировка и восполнение утраченных фрагментов продолжались до августа 1912 года. Но уже в мае 1912 года протоиерей Павел Извеков показывал храм императору, который высоко оценил реставрацию его иконостаса и разрешил не возвращать на иконы оклады. Покрышкин не мог полностью исключить дописывания и восполнения утраченных фрагментов, но для самых древних икон сохранялся тонкий разрыв между поправками и сохранившимися фрагментами иконописи. В ходе реставрации, согласно разработанным ИАК требованиям, регулярно велось фотографирование, которое позволяет видеть разные стадии работы: после удаления грязи, в ходе расчистки. Автором более полутора сотен снимков



Икона Преображения после расчистки. Из книги: Покрышкин П.П. Иконы Московского Придворного собора Спаса на Бору. I. Иконы, писанные ранее начала XVII в. Материалы по иконографии, издаваемые Комитетом попечительства о русской иконописи. Вып. 1. Табл. 1. СПб.: Издательство Р. Голике и А. Вильборга, 1913



Икона «Спас Вседержитель» из придела Иоанна Предтечи Верхоспасского собора в процессе промывки. Фото: монах Антоний (Нипак), 1912 год. ИИМК РАН. Публикуется впервые

писец-реставратор Г.О. Чириков смыл произведённые пробные поправки, потому что икона должна была быть сфотографирована без них⁵.

Хотя редакция «Материалов по иконографии» считала, что реставрация икон Спаса на Бору была «проведена с наибольшей строгостью и возможной протокоальностью во время расчистки икон», но одновременно отмечала отступления «от назревших строгих требований по охране старого письма»: утраченные места были прописаны вновь вместо того, чтобы только закрыть их нейтральным тоном; части, под которыми не сохранилось древнейших слоёв росписи, прописывали вновь уже в стиле этой древней иконы. П.П. Покрышкин на замечания коллег ответил, что «такая уступка бытовым требованиям оказалась необходимою в настоящее время, когда в широкой массе православных верующих людей ещё не вкоренилась идея «музейной реставрации» икон, хотя бы и служащих предметом поклонения»⁶.

В то время как готовилась в публикации история реставрации одного придворного собора, в другом придворном соборе шло жёсткое противостояние Покрышкина

с иконописцем-реставратором В.П. Гурьяновым и всей Комиссией по реставрации иконостаса собора Спаса на Бору (на эту Комиссию был возложен надзор и реставрация иконостаса собора Спаса за Золотой решёткой (Верхоспасского)). Покрышкин скептически относился к Гурьянову после его реставрации рублёвской Троицы: по его убеждению, «она утратила впечатление первоначальной древности»⁷. Подряд на реставрацию иконостасов Верхоспасского собора с приделом Иоанна Предтечи Гурьянов получил по предложению начальника Московского дворцового управления Н.Н. Одоевского-Маслова, ведь мастерская Чириковых не могла провести одновременно две реставрации. Иконы Верхоспасского собора были осмотрены П.П. Покрышкиным ещё в ноябре 1911 года, договор с Гурьяновым заключён в начале апреля 1912 года. И главный, и придельный иконостасы относили к школе Симона Ушакова.

Покрышкин настаивал на сохранении разновременных слоёв на иконах — для Гурьянова и протоиерея Павла Извекова это представлялось пестротой, неприятной для взора. В середине марта 1913 года исполнитель работ В.П. Гурьянов написал начальнику МДУ Одоевскому-Маслову письмо, в котором изложил разногласия с Покрышкиным, обвинил его в грубости и потребовал точного «определения характера реставрации»⁸. На заседании Реставрационной Комиссии 11 марта 1913 года было заслушано особое письменное мнение благочинного протоиерея П.Г. Извекова. Он считал, что задача реставратора — «снять наросты последнего времени и обнажить примитив». Если он сохранился в целости, то «должно оставить его в неприкосновенном виде», в случае же повреждений и утрат, их следовало исправить и восстановить «в тоне и стиле примитива, чтобы привести картину [...] в тот именно вид, в каком она вышла из рук художника»⁹. Особенно это важно при реставрации икон, поскольку «судьба всего нашего отечества в отношении к вере решилась, можно сказать, ни чем другим, как только с иконою»: князь Владимир обратился к православию, увидев образы Страшного суда. Реставрация музейного характера могла ослабить «впечатление и воодушевление», которое иконы



Икона Преображения после реставрации. Фото: монах Антоний (Нипак), 1912 год. ИИМК РАН

производили на народ, и «благоразумнее» было бы «предложить реставраторам, в угоду археологии, иметь фотографические снимки с тех частей св. икон, которые им почему либо и для чего-либо нужны». Покрышкин же недоумевал — его религиозные потребности несколько не страдали при виде фрагментов подлинных древних надписей на иконе. Напротив, по выражению св. Василия Великого, «все что отличается древностью, почтенно»¹⁰. Интересно, что обе стороны конфликта обращались к примерам из церковной истории и святоотеческих писаний.

⁷ Известия Императорской Археологической комиссии. Вып. 32. СПб, 1909. Л. 50.

⁸ РГАДА. Ф. 1239. Оп. 24. Д. 2584. Л. 56–56 об.

⁹ РО НА ИИМК РАН. Ф. 21. Д. 26. Л. 98–99 об.; Бобров Ю.Г. История реставрации древнерусской живописи. С. 43.

¹⁰ ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Ф. 7. Оп. 2. Д. 305. Л. 28.

Вид на Троицкую башню Московского Кремля и Потешный дворец. Фото: П.П. Покрышкин. ИИМК РАН. Публикуется впервые



Покрышкин также попытался указать на состав прихожан Верхоспасского собора — здесь **«молятся люди исключительно просвещённые»**, и поэтому возможно допустить такую реставрацию¹¹, но этот аргумент не был услышан. Прогрессивная методика, позволявшая отличить новую иконопись от древней, натолкнулась не только на бойкот исполнителя работ, сопротивление духовных лиц, но и на консерватизм коллег: мнение Извекова было поддержано дворцовым архитектором А.В. Ивановым (**«церковь нельзя превращать в музей»**) и членом ИМАО С.Д. Милорадовичем. Усугубляло ситуацию и грядущее празднование юбилея династии Романовых: **«в виду неотложности дела»** было постановлено сделать поправки в нимбах и изображениях плодов и листьев на иконе св. Троицы, а также произвести пробное покрытие олифой одной из праздничных икон, и в случае положительного результата «изолифить» все иконы праздников, не ожидая приезда Покрышкина¹².

Таким образом, П.П. Покрышкин, будучи председателем реставрационной Комиссии, фактически был отстранён от руководства работами. В попытке добиться хотя бы того, чтобы на границе между поправками и фрагментами первоначальной иконописи оставался едва заметный разрыв, как на иконе Преображения Господня в соборе Спаса на Бору, Покрышкин привёл Н.Н. Одоевско-

го-Маслова и С.Д. Милорадовича в этот храм. Те, осмотрев икону, **«похвалили её реставрацию, признав её отвечающею требованиям тонкого чувства художника и знатока, и не нашли в ней ничего, возмущающего религиозные чувства»**¹³. Но остались при своём мнении, что оставление границ **«между поправками и фрагментами первоначальной иконописи возмутит религиозные чувства верующих»** и что для научного изучения иконописи достаточно фотографий.

Исчерпав возможности воздействовать через частные беседы и обсуждения в московской комиссии, Покрышкин решил действовать через ИАК, которая после его доклада в начале апреля 1913 года приняла правила, согласно которым **«в освобожденных от поздних записей иконах оставлять все изображения, фона и надписи в открывшемся виде, отнюдь их не поправляя. Если же в таких изображениях окажутся отдельные места совершенно выпавшие или дефекты существенных частей изображений, недопустимые для религиозного чувства, все такие места покрываются иконописью, по 1) в стиле и общем тоне иконы и в степени общей сохранности ея, так чтобы поправки не выделялись отдельными пятнами 2) границы каждой такой прописки должны быть обязательно обозначаемы тонким разрывом»**¹⁴ и направила их в том числе и лично В.П. Гурьянову. Но кроме негодования членов



Нижняя часть шатра Набатной башни. Фото: П.П. Покрышкин, 1911 год. ИИМК РАН. Публикуется впервые

¹⁵ РГАДА. Ф. 1239. Оп. 24. Д. 2584 Л. 71.

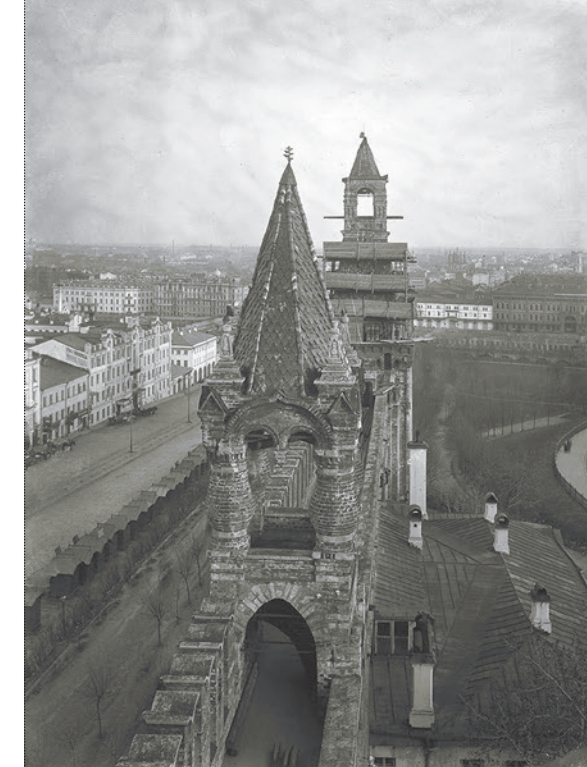
¹⁶ Там же. Л. 84.

¹⁷ Там же. Д. 2556. Л. 42.

Комиссии по реставрации Верхоспасского собора последствий не было: часть положений они считали выполненными, а прямые указания иконописцу недопустимыми, поскольку **«в деле появляются два хозяина, что для правильного и успешного производства работ является недопустимым»**¹⁵.

В итоге 7 июня 1913 года Покрышкин в качестве председателя Комиссии по реставрации иконостаса Верхоспасского собора подписал счёт Гурьянова, в котором его работы признавались **«вполне хороши-ми»**¹⁶. Однако раскрытие икон Верхоспасского собора не получило в то время ни публикации, ни исследования, несмотря на то, что здесь присутствовали творения царских изографов последней трети XVII века, а на иконе Богоматери Никитской была раскрыта подпись знаменитого Симона Ушакова.

Реставрация икон соборов Спаса на Бору и Спаса за Золотой решёткой были лишь частью работ П.П. Покрышкина в Кремле: в эти же годы он участвовал в ремонтах кремлёвских башен, зданий Чудова монастыря, придела св. Уара в Архангельском соборе, а самым грандиозным было обследование и реставрация Успенского собора. Здесь также постоянно возникал выбор между подлинностью и цельностью на фоне финансовых и технических ограничений, требований исторической достоверности и внешних обстоятельств.



Вид на Царскую и Набатные башни. Фото: П.П. Покрышкин, 1911 год. ИИМК РАН. Публикуется впервые

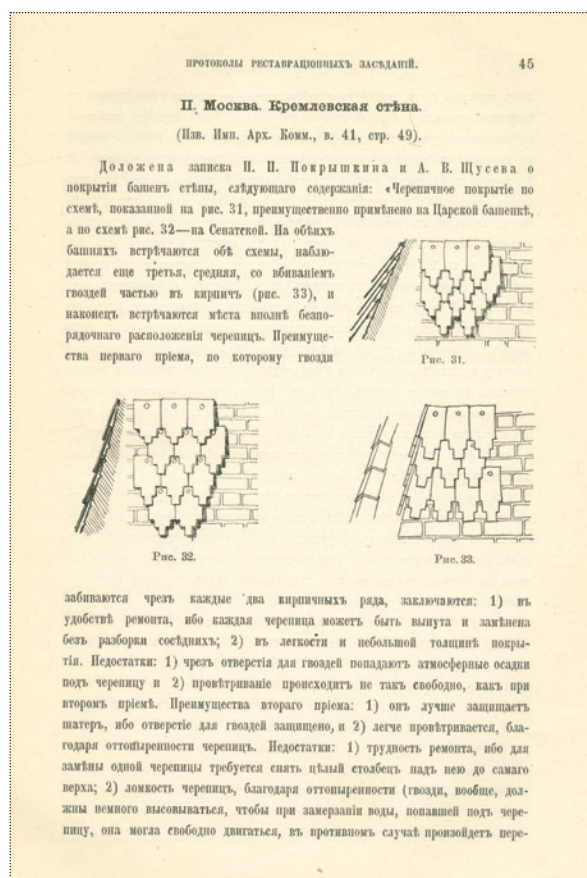
В середине апреля 1911 года Пётр Петрович участвовал в осмотре кремлёвских стен и башен, который показал печальное состояние стен древней крепости, требующее капитального ремонта и реставрации, а любительские фотографии П.П. Покрышкина показывают не только «проблемные» участки, но и пространство «кремленаграда» с разнообразием его зданий.

Значительное место в обсуждениях заняло черепичное покрытие, которое нужно было исправить на Набатной и Царской, а затем Сенатской башнях. Дворцовый архитектор А.И. Иванов указывал, что черепицы, прикрепленные к стене гвоздями, **«даже от ветра приходят в движение»**. Зимой снег, **«надуваемый между стеной и черепицей, превращается во время оттепелей в воду, во время же заморозков в лёд, вследствие чего мокнут стены башен. [...] Черепицы ломаются, концы отваливаются, оставляя стены оголенными, что особенно заметно на вершинах башен...»**¹⁷ Архитектор предложил крепить черепицы на порландском цементе вместо гвоздей, и первоначально Покрышкин поддержал этот способ, дополнив его замечанием, что **«гвозди, ржавая, распирают стены или сами выходят из стены, распирая её»**, что он наблюдал в Смоленском кремле

Спаская башня в лесах. На первом плане — Царская башня. Видна церковь Михаила Малеина, Исторический музей. Фото: П.П. Покрышкин. ИИМК РАН. Публикуется впервые



Схемы черепичных покрытий кремлёвских башен, составленные А.В. Щусевым и П.П. Покрышкиным. Известия Императорской археологической комиссии. Вып. 46



на железных сваях»¹⁸. Однако на заседании 27 апреля 1911 года большинство членов ИАК усомнилось в превосходстве крепления на цемент: «...черепица, может быть, уложена аккуратно и не двигается, но при этом и не проветривается», её замену осуществлять сложнее, не говоря о том, что «изменится и сам массив здания». Для защиты же от ржавчины советовали использовать только оцинкованные гвозди. Доводы коллег убедили П.П. Покрышкина, и он присоединился к сторонникам сохранения старого способа крепления черепицы. Тем более что сам он использовал цемент при реставрации церкви Спаса на Нередице под Новгородом в 1903–1904 годах и позднее признал этот опыт неудачным: цемент способствовал нарушению микроклимата внутри храма и отсыреванию фресковой росписи.

Но архитектор А.В. Иванов продолжал попытки оптимизировать и упорядочить ремонт покрытий кремлёвских башен: черепицы стали привинчивать на железные полосы, которые затем крепились к шатрам. Результат этих работ вызвал критику академика архитектуры А.В. Щусева: на заседании ИАК в феврале 1912 года он заметил, что крыши Набатной и Царской башен «производят плохое впечатление» после реставрации из-за «излишне правильного порядка размещения новых черепиц». В ответ П.П. Покрышкин объяснил, что такой порядок позволял избежать образования щелей, а при старом способе крепления добиться такой правильности невозможно¹⁹. Причиной же «плохого впечатления» от кровли Покрышкин считал холодный и однообразный тон новых черепиц на Набатной башне. Чтобы добиться игры красок, Покрышкин предлагал использовать черепицы разных тонов и более широкие полосы с разными уровнями для гаек. Однако коллеги возразили, что этот способ придал крышам «нежелательную жёсткость», при том что снег под черепицы всё равно забьётся. В поисках решения П.П. Покрышкин и А.В. Щусев провели осмотр, описание и исследование схем черепичного покрытия Царской и Сенатской башен, которое представили 18 апреля 1912 года, с указанием их преимуществ и недостатков, в том числе и в отношении удобства ремонта. Привезли они и образ-

¹⁸ Известия ИАК. Вып. 41. СПб., 1911. С. 60–61.

¹⁹ Там же. Вып. 46. СПб., 1912. С. 22.

Фундаменты строений (галереи Ухтомского) между Архангельским и Благовещенским соборами Московского Кремля. Фотоателье П.П. Павлова. Лето 1913 года. ИИМК РАН



«Царь Михаил Федорович, увлекшись Жеманье продать собору богатство, которыми он затмил бы все русские соборы, внял в эстетическую ошибку, которую в настоящее время нежелательно повторять. (...) роспись стен должна служить фресково-красочным, спокойным фоном для богатейшего внутреннего наряда, искрещенного золотом».

Из выступления П.П. Покрышкина на заседании ИАК. Январь 1915 г.

цы старой и новой черепицы. В отношении покрытия кремлёвских башен члены Императорской археологической комиссии оказались куда большими приверженцами подлинности и эстетического впечатления, чем П.П. Покрышкин, и в ходе обсуждения большинство выступило за старую (более тонкую) черепицу и старые технические приёмы прикрепления.

Рассмотрение, отбор образцов черепиц от разных фирм, критика произведённых работ со стороны Покрышкина и других архитекторов продолжалась и в последующие годы, но всё-таки главным сосредоточением

внимания и сил Петра Петровича в эти годы стал Успенский собор. Его реставрация — самый масштабный реставрационный проект в России начала XX века. В июне 1910 года ИАК по запросу председателя Особой комиссии по реставрации Успенского собора князя А.А. Ширинского-Шихматова назначила своим представителем П.П. Покрышкина. Он не мог принять участие в предварительных исследованиях и итоговом заседании Комиссии в августе-октябре 1910 года, поэтому изложил свой взгляд на задачи этой реставрации в письме председателю Комиссии князю Ширинскому-Шихматову.

Важнейшей задачей при реставрации собора была замена системы его отопления и вентиляции, без которой невозможно было обеспечить сохранность монументальных росписей. Покрышкин в своём письме указывал, что малая толщина стен соборных барабанов при проведении в них отопления не только не спасёт их от промерзания, но и поспособствует скапливанию воды на стенах, что приведёт к их обветшанию. Архитектор видел два выхода из положения — или «уничтожить отопление собора», или исключить купола из отапливаемого пространства путём устройства в барабанах



Раскопки с восточной стороны Успенского собора.
Фото: П.П. Покрышкин, 1914 год. ИИМК РАН

стеклянных потолков. Сам он считал второй проект фантастичным и предлагал его **«скрепя сердце»**, ибо **«даже при самом лучшем устройстве он исказит внутренний облик собора»**²⁰. Оба предложения не были реализованы.

Вторым пунктом, который Покрышкин прописывал в своём письме Ширинскому-Шихматову, была необходимость самого тщательного научного исследования собора — как архитектуры, так и стенописи. **«Со всего собора должны были быть исполнены точнейшие чертежи, в которых были бы показаны и деформации, наблюдаемые в разных его частях»**²¹. И хотя Пётр Петрович, занятый на раскопках и исследованиях по всей европейской части России, пытался избежать участия в работах по реставрации Успенского собора, так как **«лишён возможности сосредоточиться на столь большом, серьёзном деле»**²², но другие исследователи, видимо, не откликнулись, и в итоге 3 сентября 1911 года Покрышкин согласился принять на себя обследование и подготовку научного описания собора в рамках работы Исполнительной комиссии по реставрации Успенского собора, на которую было возложено исполнение программы, выработанной Особой комиссией.

Собственно к обмерам Успенского собора Пётр Петрович с помощниками приступил в ноябре 1912 года. Эта работа зависела в том числе и от установки лесов и усложнялась

тем, что к приездам императора в столицу приходило разбирать леса и затем ждать, когда их соберут заново. Но обязанности научного «обследователя», как иногда называл себя Пётр Петрович, были многогранны и выходили далеко за рамки обмеров и архитектурных наблюдений.

Реставрация Успенского собора не ограничилась его стенами и повлекла за собой изменение всей территории вокруг него. Шурфы, раскрывшие цоколь Успенского собора, лестницы и т. п., показали необходимость понижения и нивелировки уровня Соборной площади. В ходе выемки земли там открылись части древних строений, которые были зафиксированы на фотографиях перед своим неизбежным уничтожением. В сентябре 1913 года П.П. Покрышкин сделал доклад на заседании Комиссии, в котором определил фрагменты стен и фундаментов между Архангельским и Благовещенским соборами как остатки Екатерининских приказов, а каменную кладку между Успенским собором и колокольней — как остатки каменной часовни ещё более позднего времени. В настоящее время на основании фотографий Комиссии и натурных исследований фрагменты строений между Архангельским и Благовещенским соборами определяются как остатки галереи Ухтомского.

Работы на Соборной площади продолжались летом 1914 года, когда была демонтирована высокая решётка, ограждающая Соборную площадь, и соответственно понижены прилегающие улицы и перепланирован проезд от Чудова монастыря. В ходе наблюдений П.П. Покрышкин снял несколько видов раскопок с восточной стороны Успенского собора.

Можно упомянуть и многочисленные поручения Комиссии Покрышкину: отбор образцов подсвечников в Патриаршей ризнице для замены существующих в соборе, исследование крышки гроба св. Фотия и Киприана; составление справки из различных изданий по каменной иконе Георгия Победоносца в Петропавловском приделе и др.²³

Но самой сложной частью работ была реставрация монументальных росписей. В 1914 году, после раскрытия стенописи куполов и части стенописи северной стены,

Похвальский придел Успенского собора. Фреска «Распяtie с предстоящими». ИИМК РАН



Исполнительная комиссия пришла к выводу, что собор следует восстанавливать на время царствования Михаила Фёдоровича. Обнаружение следов позолоты в ямках и трещинках, а главное — упоминание в документах XVII века, что фрески Успенского собора **«писаны по золоту»** и при их исполнении было употреблено 210 тысяч листов золота, привели Комиссию к решению о новой полной позолоте всех фонов. Однако Покрышкин с этим был категорически не согласен. В конце 1914 года он сделал заявление на заседании Комиссии, что позолоту производить не следует, так как она своей яркостью **«испортит открывшуюся, по отчистке, красоту сочетания тонов древних красок, [...] внесет контрастность, которая убьёт эту бесценную красоту»**²⁴. Фоны, по его мнению, следовало оставить чисто левкасного тона. Если же Исполнительная комиссия решится всё-таки произвести позолоту, то хотя бы искусственно её нужно подогнать под старую, так как фоны должны соответствовать изображениям, в том числе и по степени сохранности. Члены Комиссии, в свою очередь, привели свои контраргументы: при восстановлении нельзя опираться на современные понятия красоты, а следует

руководствоваться **«исторической правдой и религиозным чувством»**²⁵. Для Комиссии вопрос позолоты был уже решён окончательно, и возражавшего против позолоты П.П. Покрышкина настоятельно просили участвовать в осмотре проб золочения. Ни одна из них не удовлетворила Комиссию, и Пётр Петрович вновь попробовал остановить золочение фонов.

На заседании ИАК 22 января 1915 года он завершил своё сообщение о проведённых пробах на фресках в Успенском соборе выводом, что сделать такую пробу невозможно: все варианты золочения **«убивают игру и силу красок»**²⁶. Покрышкин подчёркивал, что его впечатления разделяют все члены Комиссии по реставрации Успенского собора, и её председатель А.А. Ширинский-Шихматов, присутствовавший на заседании, подтвердил эти слова. Что касается приведения соборной росписи в соответствие замыслу Михаила Фёдоровича, то Пётр Петрович считал, что **«1) полной реставрации, а следовательно, и исторической правды, достичь невозможно, 2) белый фон придаёт стенописи собора несравненно более богатый, великолепный и торжественный вид, чем золотой, 3) нельзя не принять во внимание»**

²⁰ РО НА ИИМК РАН. Ф. 1. Оп. 1. 1894 г. Д. 137. Л. 65–65 об.

²¹ Там же. Л. 65 об.

²² Там же. Л. 84.

²³ ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Ф. 5. Д. 6. Л. 40–40 об.; Там же. Д. 9. Л. 3–4.

²⁴ ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Ф. 5. Д. 6. Л. 71 об. – 72.

²⁵ Там же. Л. 72.

²⁶ Известия ИАК. Вып. 59. Петроград, 1915. С. 2.



Малый Николаевский дворец после обстрела Московского Кремля. Фото: П.П. Покрышкин, 10 ноября 1917 года. ИИМК РАН. «...до 12 пробоин в закруглённой части с колоннадой; есть пробоина в памятной мраморной доске с надписью о рождении императора Александра II; обстановка его вывозится воинскими частями неизвестно куда». Из протокола осмотра Московского Кремля Э.О. Визелем и П.П. Покрышкиным



Братские могилы у Кремлёвской стены возле Сенатской башни. На заднем плане видны Никольская башня и Исторический музей. Фото: П. Оцуп. Из журнала «Нива», № 2, 1918

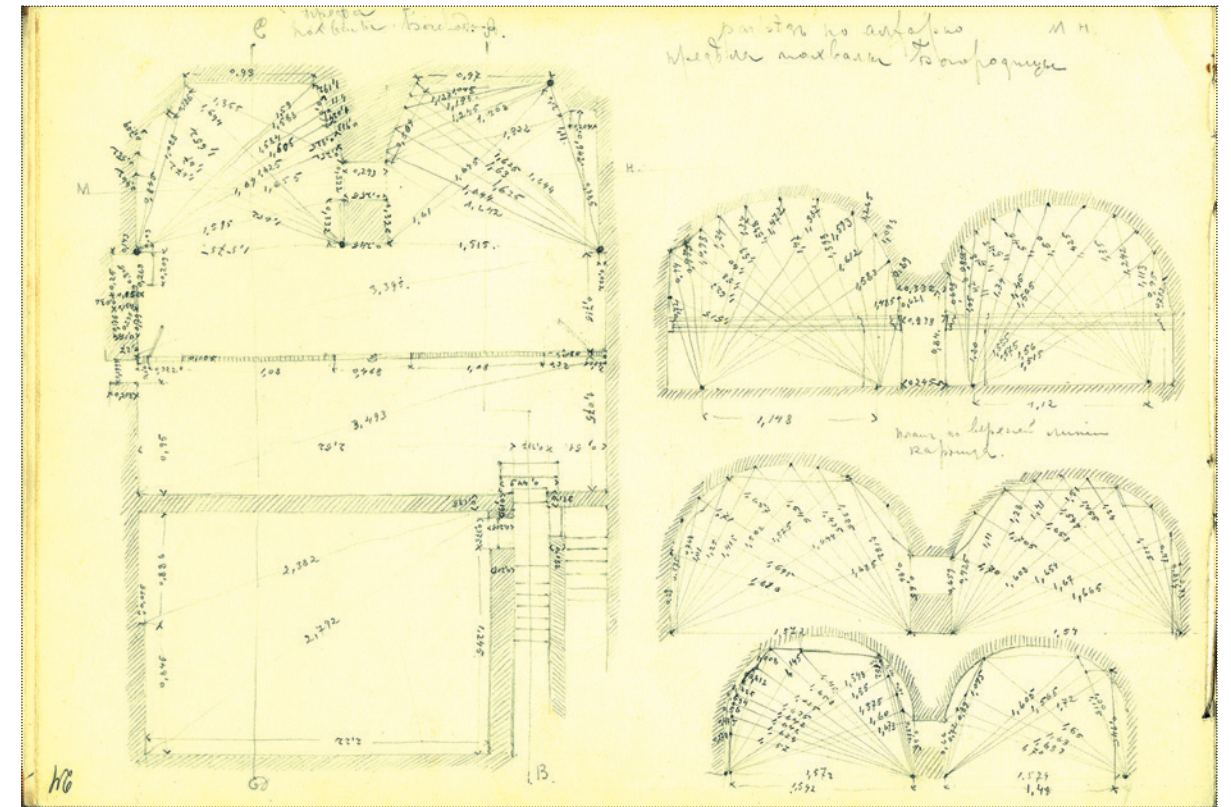
и тех современных вкусов, которые сознают, что такое художественная мера, и умеют вовремя остановиться в реставрации памятников старины». Последовавшие за выступлением оживлённые прения не оправдали ожиданий Покрышкина — все выступавшие высказались за позолоту. В отличие от ситуации в Верхоспаском соборе двумя годами ранее, ИАК не поддержала особое мнение своего архитектора и в постановлении ограничилась просьбой к Комиссии по реставрации Успенского собора лишь сообразовывать золочение фонов его со степенью сохранности фресок после их минимальной реставрации.

Как и в Верхоспаском соборе, не смог Покрышкин добиться и сохранения тонкого разрыва между древней стенописью и позднейшими заправками в ответственных местах. Надо отметить, что один из членов Комиссии по реставрации Успенского собора, известный художник А.М. Корин,

ещё в начале 1914 года вышел из состава Комиссии в знак протеста против методов реставрации с восстановления утраченных фрагментов. Пётр Петрович, видимо, не мог себе позволить сделать такой шаг, даже оставшись в одиночестве. Но с этого времени фактически в каждом журнале отдельно указывалось его особое мнение. Когда после Февральской революции 1917 года в Комиссии уже под председательством городского главы Москвы М.В. Челнокова обсуждали претензии к реставрации собора по следам резкой оценки попечителя Третьяковской галереи И.Э. Грабаря этой реставрации как «вандалской», Покрышкин изложил то мнение, которого он держался с 1914 года: **«...соотношение нового непатинированного золотого фона к патинированным от долгого времени краскам изображений не первоначальное соотношение, поэтому реставрация в буквальном значении этого слова не достигнута»²⁷.**

²⁷ ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Ф. 5. Д. 12. Л. 25 об.

Геометралы (кроки) Успенского собора. Научный архив Института истории материальной культуры РАН. Публикуется впервые



К октябрю 1917 года стало ясно, что **«вследствие ужасающей дороговизны, кризиса в бумажной и технической промышленности»** публикация научного описания Успенского собора невозможна и **«остаётся озаботиться лишь о том, чтобы закончить весь графический материал, описание с фактической стороны того, что найдено, и сдать весь материал в учреждение, надёжное и удобное для справок»**. Пётр Петрович доложил, что им **«собрана сводка всего, что появлялось в русской печати о Соборе, об иконах, стенописи и вещах, находящихся в соборе, составлены сведения об архитектуре собора, о Похвальском приделе при постройке собора Фиорованти, об остатках первоначального собора до Фиорованти»**. Обмеры почти все закончены, за исключением абсиды, среднего нефа и всего, что ещё не расчищено²⁸.

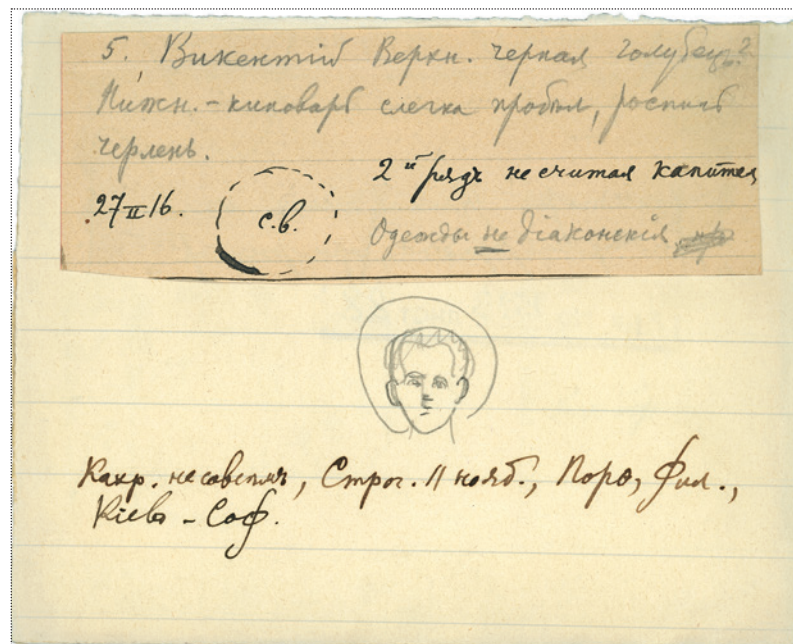
В конце октября — начале ноября в Москве произошли события, коренным образом изменившие состояние кремлёвских памятников: древняя крепость оказалась в эпицентре боевых действий и была обстреляна тяжелой артиллерией. Спустя несколько дней после прекращения вооруженной борьбы Пётр Петрович приехал

²⁸ ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Ф. 5. Д. 12. Л. 36 об.

²⁹ РГИА. Ф. 789. Оп. 13. Д. 197. Л. 223.

в Москву вместе с Э.О. Визелем, который накануне октябрьского переворота эвакуировал в Кремль собрание музея Академии художеств из Петрограда. В этот раз командировка была от Академии художеств, чтобы осмотреть и сообщить в Петроград точные сведения о повреждениях в Кремле и соборе Покрова на рву²⁹. Лучшего кандидата для исполнения этой задачи, чем Покрышкин, невозможно было найти. Он не только исследовал Кремль с 1909 года, но и во время Первой мировой войны неоднократно выезжал к линии фронта фиксировать разрушения памятников архитектуры в результате боевых действий. В 1915 году он был назначен председателем комиссии по изучению ущерба, нанесённого памятникам архитектуры в зоне военных действий. Таким образом, Пётр Петрович детально знал место действия и имел опыт описания памятников, пострадавших в ходе боевых действий.

Покрышкин и Визель пробыли в Москве один день, 10 ноября 1917 года, когда на Красной площади у кремлёвской стены проходили похороны сторонников большевиков. Они отметили: **«...вырыты обширные ямы, вероятно, останутся насыпи, необходимо что-либо предпринять для устранения этих**



монографией Успенского собора. Одновременно он осмотрел Патриаршую ризницу (10 ноября 1917 года её не открыли) и подробно описал её состояние в письме Уполномоченному комиссару Временного правительства по делам Академии художеств А.И. Таманову. Это письмо свидетельствует, что Петра Петровича пытались вовлечь и в дело описания и восстановления ризницы, но на сей раз он твёрдо отказался: **«Работы очень много, нужны молодые и свободные силы. Я же, будучи занят весьма срочной работой по службе принужден отказаться [...] от мысли помочь в этом деле личным трудом»**³². Действительно, с конца 1917 года П.П. Покрышкин оказался вовлечён в большую работу по реорганизации дела реставрации и охраны памятников старины в новой России, стал главой Археологического отдела при Всероссийском отделе по делам музеев и охраны памятников старины.

Обстрел Московского Кремля и ограбление Патриаршей ризницы стали для Покрышкина одним из аргументов, когда он в очередной раз вступил в противостояние с коллегами — на сей раз с И.Э. Грабарем и его политикой скорейшего извлечения древней живописи из-под поздних слоёв росписей и сосредоточения культурных ценностей в столице. Покрышкин выступал против вывоза памятников древности в Москву, называл это **«обескровливанием провинции»** и подчёркивал, что такая «эвакуация» не означает безопасность для вещей, чему примером и был Кремль в 1917 году³³.

Исполнительная комиссия по реставрации Успенского собора вскоре после обстрела Кремля и фиксации его последствий фактически была лишена возможности осуществлять работы, а в феврале 1918 года была официально ликвидирована. Реставрация собора переходит в ведение новой Комиссии по реставрации Кремля. В апреле 1918 года Покрышкин сообщил ей, что им и четырьмя помощниками составлено 50 листов чертежей Успенского собора размера ватманской бумаги, но ещё требуется исполнить несколько листов. Риски при перевозке чертежей в Москву побудили его обратиться в Коллегию по делам музеев и охраны памятников старины и искусства, **«как органу авторитетному в глазах правительства»**,



Успенский собор и церковь Двенадцати апостолов. Фото первой половины 1920-х годов. ГНИМА

с просьбой дать заключение об этих чертежах, и была получена их высокая оценка. Также Покрышкин указывал, что им сделана **«громоздкая работа по определению имён святых мучеников, изображённых на круглых столбах, числом 155 и имён св. апостолов, изображённых в поддугах и в откосах окон, числом 75»**. Выписки и рисунки **«в количестве более 700»** он направлял на суд Комиссии³⁴. К сожалению, местонахождение альбомов с чертежами Успенского собора в настоящее время нам неизвестно, в его личном фонде в научном архиве ИИМК представлены только отдельные подготовительные материалы — кроки и своеобразная «картотека» маленьких фрагментов листов с абрисами голов святых с небольшими пометами.

Для завершения работы по научному описанию Успенского собора следовало определить ещё 230 изображений пророков, праотцев, патриархов, преподобных и святых жён, завершить тексты исторического и архитектурного описания собора и его стенописи, а при выделении средств — завершить чертежи. Но намеченный план работы Пётр Петрович уже не осуществил. В 1920 году он уволился из Российской академии истории материальной культуры

(преемницы Императорской археологической комиссии) и полностью изменил свою жизнь: принял монашеский постриг и был рукоположен в священника в городе Лукоянове Нижегородской губернии. Но его самоотверженное отношение к своему труду осталось прежним, только сохранение памятников искусства сменилось служением людям и проповеди. Пётр Петрович Покрышкин, протоиерей Лукояновского Тихоновского монастыря, умер 18 февраля 1922 года после тяжёлой болезни: навещая больных, он заразился оспой, а затем и сыпным тифом.

Ремонт кремлёвских зданий, требования к облику которых были серьёзнее, чем где бы то ни было в России из-за их церемониального значения, с их вековой историей, с их многочисленными поновлениями, были грандиозной задачей для реставраторов, колоссальным вызовом для исследователей, мощным поводом для финансовых запросов, бюрократических интриг и столкновения самолюбий. Академик архитектуры Покрышкин в этих обстоятельствах был не только выдающимся учёным-практиком, но и примером достойного отстаивания своей позиции.

Рабочие материалы П.П. Покрышкина к научному описанию Успенского собора (зарисовки стенописи с пометами). Научный архив Института истории материальной культуры РАН. Публикуется впервые

насыпей, которые, вне всякого сомнения, исказят вид на Кремль»³⁰.

В протоколе осмотра, составленного Покрышкиным и Визелем, описаны колокольня Иван Великий с Успенской звонницей, Успенский собор, Чудов монастырь, церковь 12 апостолов, Благовещенский, Архангельский и Верхоспаский соборы, Беклемишева, Спасская, Никольская и Троицкая башни, а также собор Василия Блаженного и Красная площадь. Также П.П. Покрышкин снял на фотоаппарат Малый Николаевский дворец, Благовещенский и Верхоспаский соборы, церковь 12 апостолов. Поскольку в Успенском соборе в южной его части стояли леса, они смогли вблизи рассмотреть самое значительное повреждение Успенского собора: сквозную пробоину его центрального барабана, и этот осмотр пополнил сведения для научного исследования собора. В пробоину было видно, что **«выше окон начинается белокаменная облицовка купольного барабана впритык к тонкому кирпичному своду, тогда как весь барабан сложен из кирпича в перевязь»**³¹.

В начале декабря Покрышкин приехал в Москву представить отчёт о работе над

³⁰ РО НА ИИМК РАН. Ф. 1. 1917 г. Д. 6. Л. 107 об.

³¹ РО НА ИИМК РАН. Ф. 1. Оп. 1. 1917. Д. 6. Л. 106 об. Более подробно о последствиях обстрела Кремля: Московский Кремль после артиллерийского обстрела 1917 года. Фотографии. Альбом. М., 2017.

³² РО НА ИИМК РАН. Ф. 21. Оп. 1. Д. 111. Л. 75.

³³ Императорская археологическая комиссия (1859–1917). Т. 2. СПб., 2019. С. 1435.

³⁴ ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Ф. 5. Д. 55. Л. 43–43 об.

Автор:
Надежда Телегина,
театровед, главный хранитель
музейных фондов ГАМТ России

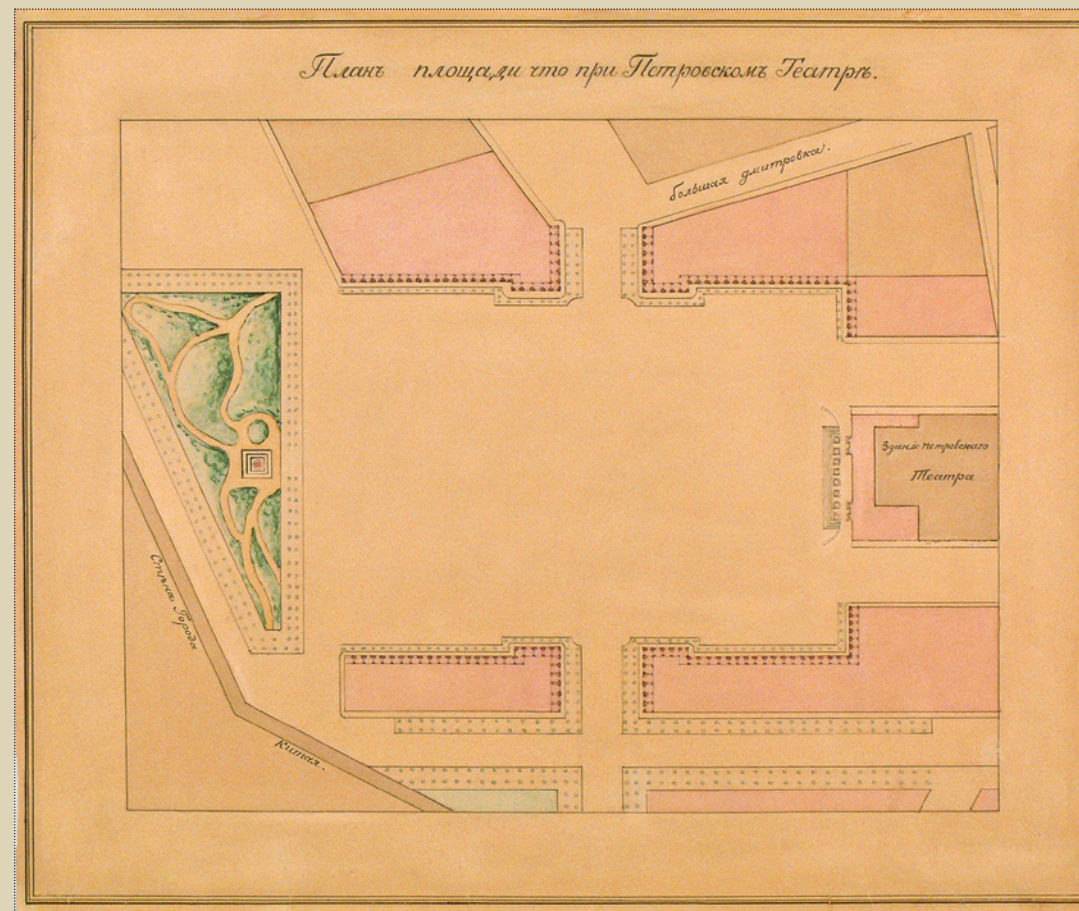
От старого малого Театра к Новому Малому театру

История здания Московского Императорского
Малого театра (1824–1840)

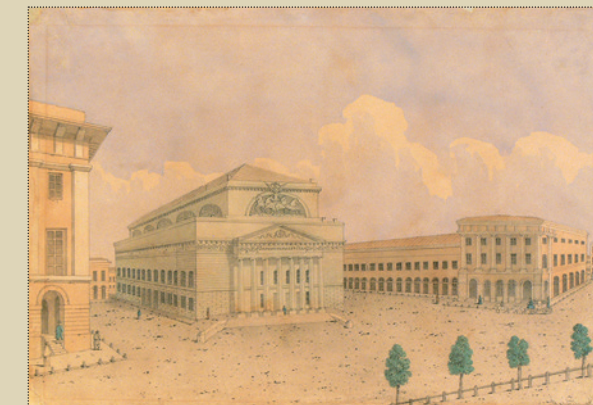
К 200-летию открытия Малого театра (26 октября 1824 года)
К 240-летию со дня рождения О.И. Бове (1784–1834)
К 230-летию со дня рождения К.А. Тона (1794–1881)

На Театральной площади в центре Москвы находится старинное театральное здание, памятник культуры и архитектуры – Государственный академический Малый театр, «второй Московский университет», включённый в 1991 году в список особо ценных объектов национального наследия России.

В 1824 году Императорская Московская труппа стала играть в малом Театре на Петровской (Театральной) площади, с 1825 года одновременно — в большом Петровском Театре. Одна труппа играла на двух сценах: малой и большой, где ставились и драматические, и музыкальные спектакли, «малый» и «большой» были единым Московским Императорским «Театром».



План площади, что при Петровском театре. Проект О.И. Бове. Фрагментарная копия с оригинального плана 1821 года. ГЦТМ



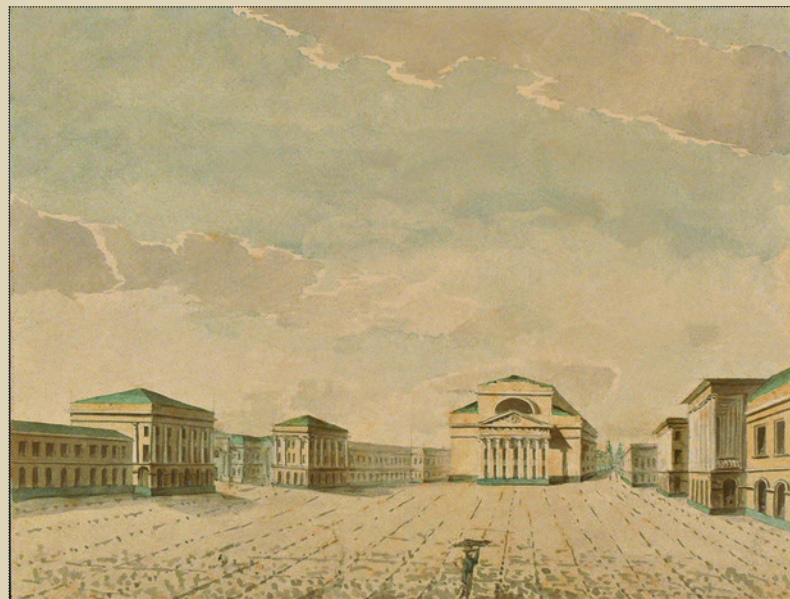
«Вид большого Петровского Театра и малого Театра в Москве». А.Е. Мартынов. [1824] год. ГЦТМ

10 ноября 1821 года окончательный проект Бове и план перепланировки Петровской площади был утверждён императором Александром I. Площадь представляла собой прямоугольник, разделённый горизонтальным проездом. Петровский, или большой каменный Театр располагался на продольной оси на севере Петровской площади. Большой театр по замыслу Бове должен был обрамляться с восточной (правой) и западной (левой) сторон четырьмя одинаковыми по своей архитектуре, симметрично расположенными по периметру площади зданиями с горизонтальной протяжённостью фасадов, подчёркивающими величественность и монументальность Петровского театра. Напротив театра под углом к Китайгородской стене разбивался сквер (цветочный рынок).

Главные, выходящие на площадь фасады всех четырёх зданий в величественном стиле позднего русского классицизма (московского ампира) были примерно такими же, как у сегодняшнего Малого театра. Четыре двухэтажных здания имели трёхэтажные ризалиты по линии современного Театрального проезда и Охотного ряда. Два огромных дома, похожих на флигели большого Театра, дом серпуховского купца 1-й гильдии Василия Васильевича Варгина с восточной стороны площади и дом генерал-майора Константина Марковича Полторацкого в западной части, строил архитектор Александр Филиппович Элькинский (1788–

Эпитеты «малый» и «большой» только во второй половине XIX века станут именами собственными, обозначавшими не только размеры театрального здания и зрительного зала, но со временем и труппу, игравшую в этих зданиях. Так в сознании зрителей произошло объединение названия театрального здания с труппой.

В 1821–1824 годах осуществлялась застройка Петровской площади. За основу был взят проект Осипа (Иосифа) Ивановича Бове (Джузеппе Бова, 24 октября (4 ноября) 1784 – 16 (28) июня 1834), архитектора Императорской Академии художеств, главного архитектора по «фасадической части» Комиссии для строений в Москве после пожара 1812 года.



Проект
Петровской
площади
в Москве.
Неизвестный
художник.
1823 год. ГЦТМ

1827) ещё в 1821 году по общему плану в соответствии с проектом О.И. Бове.

В угловых ризалитах всех боковых корпусов на Петровской площади были сначала портики с колоннами. В доме Варгина — объединяющий два верхних этажа открытый шестиколонный ионический портик. Позже он был заменён плоским тосканским портиком с полуколоннами в антах.

В нижних этажах передних фасадов боковых зданий первоначально были открытые аркады с белокаменными арками, за которыми шли галереи с торговыми лавками и магазинами, которые сдавались внаём. Только в 1840-е годы в зданиях появились высокие окна первого этажа с полукруглыми белыми арками над ними.

С восточной стороны от Большого Петровского театра находился дом купца-миллионера, предпринимателя, первого русского монополиста, домовладельца и мецената **Василия Васильевича Варгина**, или Варгина 2-го (13 (24) января 1791 — 9 (21) января 1859).

Дом Варгина с большим концертным залом в южном трёхэтажном ризалите стоял на топком берегу болотистой речки Неглинки (Неглинной), заключённой в подземную каменную трубу в 1817–1819 годах. С северной, левой стороны протяжённое двухэтажное здание имело 16 арок в нижнем этаже.

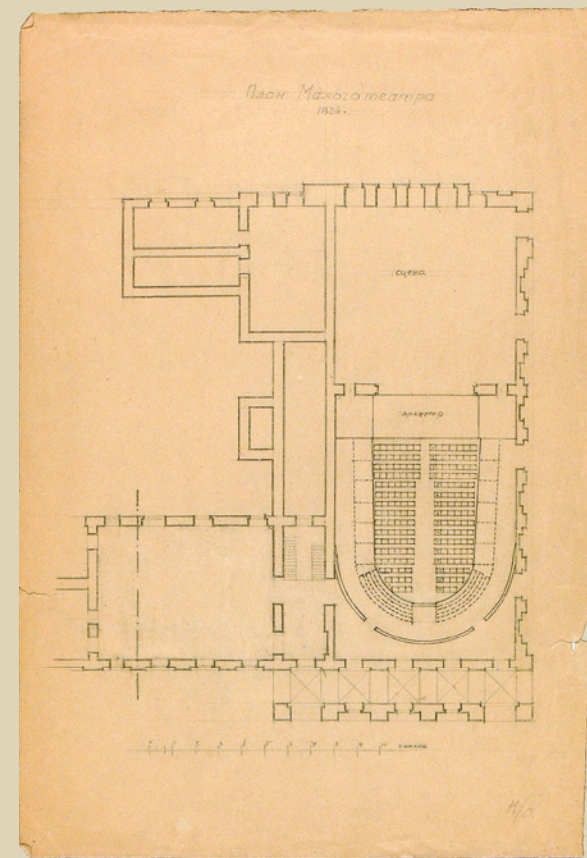
Василий Варгин быстро согласился, когда контора дирекции Императорского Московского театра предложила взять



Портрет Василия Васильевича Варгина.
В.Ф. Тимм. Середина XIX века.
Государственный исторический музей

в аренду часть его дома на Петровской площади. Архитектор Бове при ближайшем участии Варгина перестроил здание под театр.

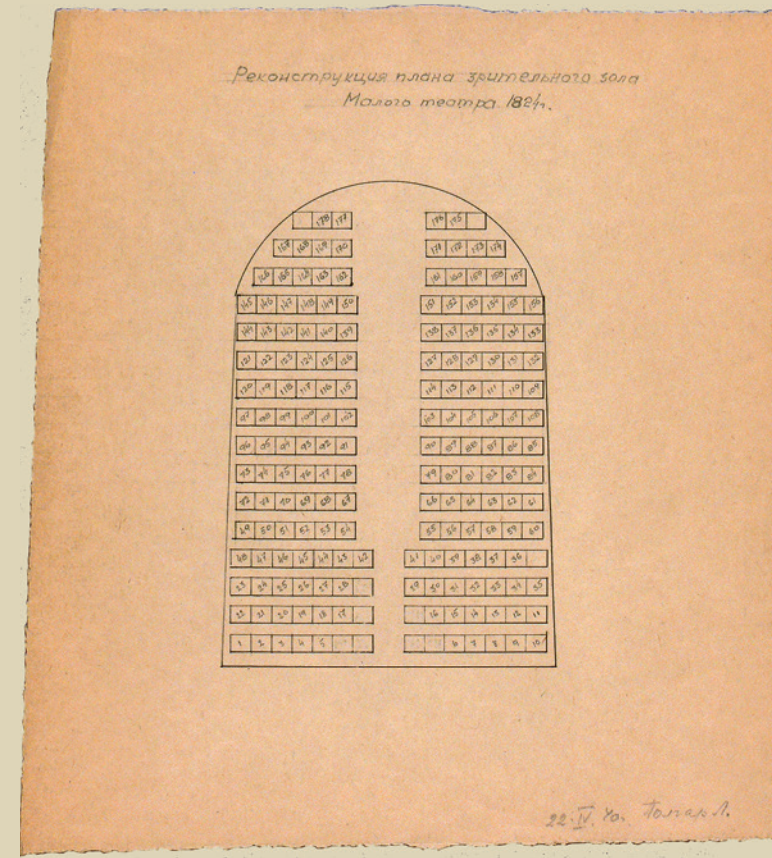
8 июля 1824 года был заключён контракт Варгина с конторой дирекции Императорского Московского театра сроком на пять лет. Почти все финансовые затраты Варгин взял на себя. Малый театр стоил Варгину более одного миллиона рублей. Он нанимал работников и поставлял материалы для строительства и устройства машин. По контракту Варгин брал на свою ответственность **«прочность устройства в доме, поступающем в наём под театр, а именно капитальных стен, сводов, стропил, крыши [крыши — Н. Т.], печей и труб»**, а также **«исправление мостовой и тротуаров и все полицейские повинности»**. В первой кондиции (условие договора) прописывалось, что архитектору Бове поручен надзор и вся отделка театра **«с полом сцены, с ложами в три яруса, бенуарами и верхними для зрителей галереями»**.



Реконструкция плана зрительного зала и сцены Малого театра 1824 года. Копия с основного плана здания Императорского Малого театра архитектора К.А. Тона 1838 года. Л.А. Полгар. 1940 год. ГЦТМ

ми». По распоряжению и за счёт театральной дирекции поставлялись **«кресельные скамейки для зрителей, люстры, лампы, мебели, занавесы и прочие декорации»**¹.

Варгин сдавал Императорскому театру весь верхний этаж над лавками основной части здания, выходящей на площадь, и все три этажа углового каменного корпуса с колоннами, к которому должен был быть пристроен задний подъезд. Этот корпус со стороны Петровской площади имел пять арок в первом этаже и шесть колонн от второго этажа до фронтона крыши. А также Варгин сдавал **«ближние к угловому корпусу 4 арки, где должны быть также устроены: от комнаты в заднем фасаде — составляющий большую широту, против переднего фаса, по назначенной мере чистый и тёплый коридор»**.



План расположения кресел в Императорском Малом театре 1824 года. Реконструкция плана зрительного зала. Л.А. Полгар. 1940 год. ГЦТМ

до занимаемого строения по площади с внутренним двором до самого конца строения по Петровке»². Внутренний двор был в полном распоряжении конторы дирекции для свободного проезда экипажей.

«Коридор» имел ширину 3,55 м и, возможно, играл роль фойе. Здесь мог располагаться также буфет, осуществляющий **«продажу кондитерскую и фруктовую»**³.

На Петровской площади в 5-й арке от проезда находился вход в театр. Сейчас здесь находится артистический подъезд Малого театра.

В 1824 году писатель и историк С.Н. Глинка издал «Путеводитель по Москве». В нём говорилось о Малом театре: **«Наружность прекрасная: внутренность великолепная. Театральная Дирекция условясь с владельцем дома на пять лет, предоставила ему всю отделку Малого Театра. Одушевляясь**

¹ Погожев В.П. Дополнительные примечания к первым пяти главам «Столетие организации Императорских Московских театров» // Ежегодник Императорских театров. Вып. XVI. Приложение. Сезон 1905–1906 гг. СПб., 1906. С. CXLVIII.

² Там же. С. CXLVIII.

³ Филиппов В.А. История здания Малого театра // Театральный альманах: сб. статей и материалов. Кн. 8. М., 1948. С. 251.

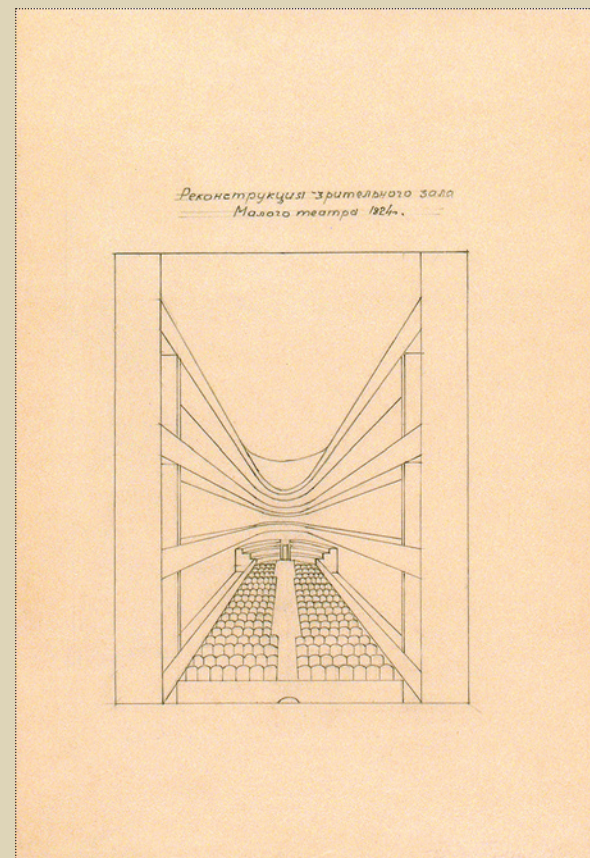


«Вид Императорского Петровского Большого и Малого Театра и его окрестностей, в Москве». Р. Курятников. 1820-е годы. ГЦТМ

усердием, он превзошел ожидание Дирекции. В изъявление признательности своей, начальство Дирекции препроводило к Василью Васильевичу Варгину билет на первый № Бенуара. В тот же день он давал вечернее угощение в сем Театре, как будто бы посредством волшебной силы, отделанным в два месяца искусным и неусыпным зодчим Г[осподином] Бове»⁴.

14 (26) октября 1824 года открылся *старый малый Московский Театр*. Прозвучала специально написанная увертюра композитора А.Н. Верстовского, а затем зрители увидели «новое драматическое рыцарское представление-балет» «Лилия Нарбонская, или Обет рыцаря» сочинения князя А.А. Шаховского и балетмейстера Ш. Дидло. В заключение был дан анакреонтический балет в одном действии «Зефир, или Ветреник, сделавшийся постоянным» сочинения Л. Дюпора, поставленный балетмейстером А.П. Глушковским.

Старый зрительный зал театра 1820-х – 1830-х годов, переделанный из концертного зала в доме Варгина, был вытянут вдоль теперешнего Театрального проезда параллельно гостинице «Метрополь» и расположен перпендикулярно зрительному залу современного театра. На этом месте в настоящее время в «засценных помещениях» находится декорационный склад, в том



Перспективный чертёж зрительного зала Императорского Малого театра 1824 года. Л.А. Полгар. 1940 год. ГЦТМ

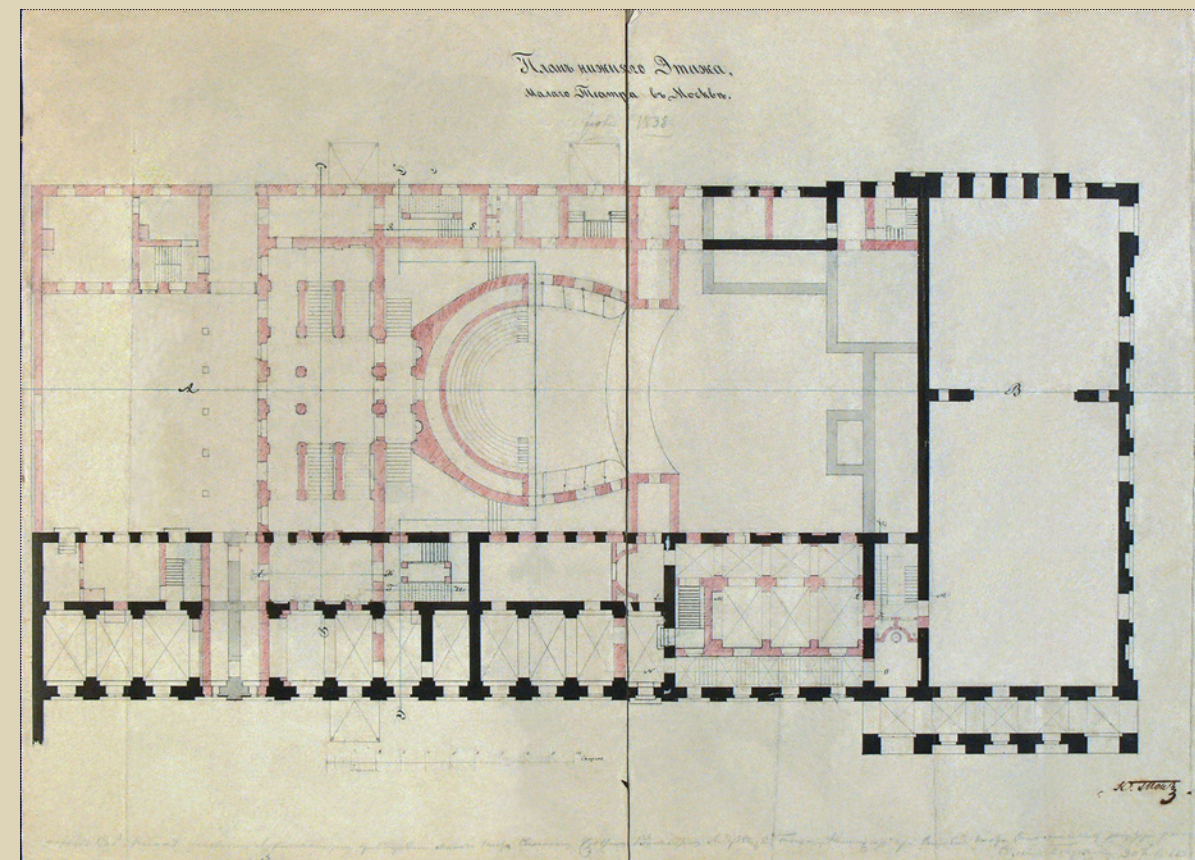
числе новейшее кассетное хранилище декораций Малого театра.

Зрительный зал был узкий, переходящий в овальную форму в сторону Петровской площади, но четырёхъярусный. Он имел бенуары, ложи, расположенные в три яруса, и верхнюю галерею для публики. Освещался зрительный зал люстрой.

Перед сценой располагался оркестр шириной 4 м. По бокам от портала были «карманы» каждый по 3,52 м. Длина зала до оркестровой ямы составляла 14,93 м. Ширина зала уменьшалась от портала к выходу. Ширина портала составляла 9,66 м, ширина 1-го ряда — 9,18 м, 14-го ряда — 8,08 м, последнего 16-го ряда — 5,73 м. Проход располагался посередине зала и расширялся от оркестровой ямы к выходу.

Сцена имела квадратную форму (каждая сторона сцены — 16,71 м) и обращена в сторо-

План нижнего этажа Малого Театра в Москве. К.А. Тон. 1838 год. Подпись: «К. Тон». ГЦТМ



ну проезда у Неглинного канала. Вероятно, сцена была покатой. Применялась кулисная система декораций, как и во всех театрах того времени.

Места и цены в *старом малом Театре* были следующие:

- «Лож в бенуаре по 15 р.
- Лож в бель-этаже по 20 р.
- Лож в 1-м ряду над бель-этажем по 15 р.
- Литерная лож в 1-м ряду по 20 р.
- Лож во 2-м ряду по 10 р.
- Литерная лож во 2-м ряду по 15 р.
- В балконе 1-го ряда лож место под № по 3 р. 50 к.
- В балконе 2-го ряда лож место под № по 2 р. 50 к.
- Кресло по 5 р.
- Галерея за бенуарами, заключающая в себе 3 лавки, в коей каждое место имеет свой № по 3 р. 50 к.
- Цены местам вверху, как в амфитеатре, так и в боковых галереях назначаются те же, какие существуют ныне в театре, устроенном в доме г. Пашкова, а именно: За вход в амфитеатр по 1 р. 50 к.

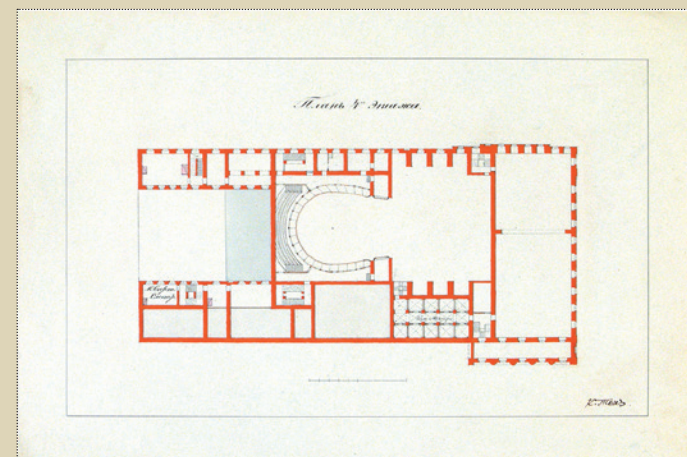
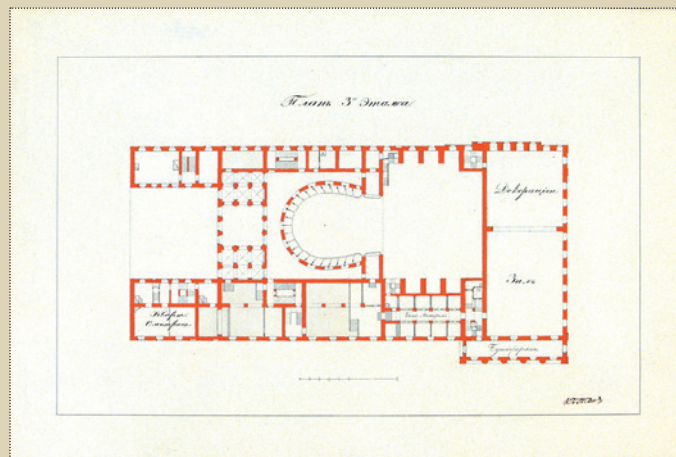
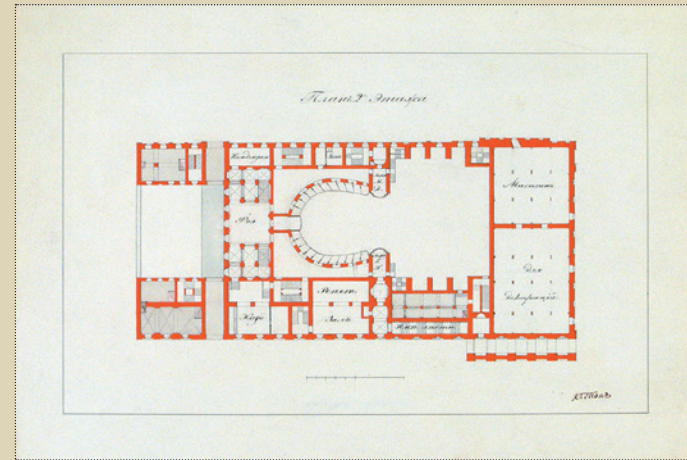
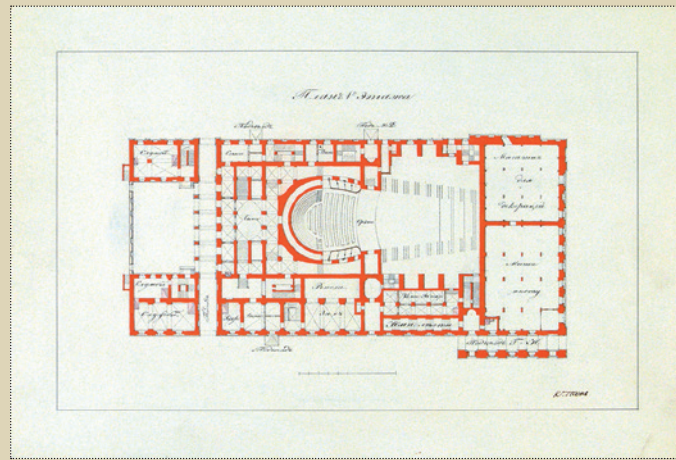
В галерею (или так называемый ныне партер) по 1 р.»⁵.

1-м и 2-м рядом назывались ложи и балконы 1-го и 2-го ярусов. Литерные ложи — это порталные ложи на уровне 1-го и 2-го ярусов. «Галерея за бенуарами» с 3 лавками (проходе за ложами бенуара) находилась против сцены на месте современного нам амфитеатра партера. Эта галерея обрамляла зал. А амфитеатр «вверху» с платой «за вход» располагался за нумерованными местами балкона 2-го ряда (современная «галёрка»). Также «вверху» в «боковых галереях» находился «партер». Здесь стояли зрители по входным билетам.

«В бенуарах» было по 9 лож с правой и левой стороны зала (всего 37 кресел и 53 стула, таким образом, в каждой ложе по 5 человек). В бельэтаже — по 11 лож и по 1 литерной с каждой стороны (всего 39 кресел и 71 стул, также по 5 человек в ложе). В 1-м ряду над бельэтажем по 11 лож с каждой стороны (всего 49 кресел и 71 стул). Во 2-м ряду было по 3 ложи с каждой стороны (всего 11 кресел и 19 стульев). В коридорах вверху

⁴ Малый Театр в доме В.В. Варгина на Петровке // Путеводитель в Москве, изданный Сергеем Глинкою, сообразно французскому подлиннику г. Леконта де Лаво с некоторыми пересочинёнными и дополненными статьями. М., 1824. С. 344.

⁵ Погожев В.П. Столетие организации Императорских Московских театров // Ежегодник Императорских театров. Вып. XV. Приложение. Сезон 1904–1905 гг. СПб., 1905. С. 225–226.



Императорский Малый театр. Планы 1-го, 2-го, 3-го и 4-го этажей. К.А. Тон. 1838 год. Подпись: «К. Тон». ГЦТМ

(боковых галереях) было 36 кресел и 39 стульев без номера. Таким образом, мест без номера было 425.

Внизу кресел было 188 (178 кресел под номерами для зрителей в 16 рядах плюс дополнительные кресла для коменданта, министра, директора, обер-полицмейстера в 1-м ряду, полицмейстера и автора во 2-м ряду, плац-майора в 3-м ряду, 1 кресло без номера в 4-м ряду и 2 кресла для «разных особ» в 16-м ряду). В первых четырёх рядах было по 14 кресел, с 5-го по 13-й ряд — по 12 кресел, 14-й ряд имел 10 кресел, 15-й — 8 кресел, 16-й — 6 кресел. Между креслами каждого ряда был проход в 40 см. Каждое кресло имело подушку.

В галерее или коридоре за бенуарами находилось 17 кресел с номерами.

Кроме того, в большой царской ложе против сцены в бельэтаже располагалось 5 кресел «красного дерева с бомбою». В следующих ложах, расположенных «в бенуа-

рах» и в бельэтаже, было: в боковой царской ложе — 2 кресла и 4 стула. В министерской ложе было 2 кресла, в директорской ложе — 3 кресла и 3 стула. В ложе военного губернатора находилось 5 кресел и 1 стул. Итого в казённых ложах располагалось 17 кресел и 8 стульев.

У купца В.В. Варгина была личная ложа — это первая ложа «в бенуарах» левой стороны. Строителю театра О.И. Бове была выделена почётная ложа, возможно, первая ложа «в бенуарах» правой стороны.

Таким образом, зрительный зал малого Театра вмещал всего 655 человек, поэтому он и был «малым».

В 3-й части книги И.Г. Гурьянова «Москва, или Исторический путеводитель по знаменитой столице Государства Российского», изданной анонимно в 1831 году⁶, говорилось о малом Театре: «[...] он несравненно менее большого Театра и не весьма удобно расположен, потому что узок. [...]

скажем о[б] отличном убранстве внутренности: оно очень хорошо и великолепно, и как некоторые замечают, слишком золотисто»⁷. В примечаниях автор отмечал один (!) из занавесов театра: «Из них одна [занавеса], представляющая один из видов Петербурга, работы Г[осподина] Иванова превосходна»⁸.

17 ноября 1837 года дом Варгина был переведён в собственность конторы дирекции Императорского Московского театра.

В 1838 году указом Правительствующего Сената на строительство Нового Малого театра было отпущено из московского Опекунского совета 675 000 рублей ассигнациями.

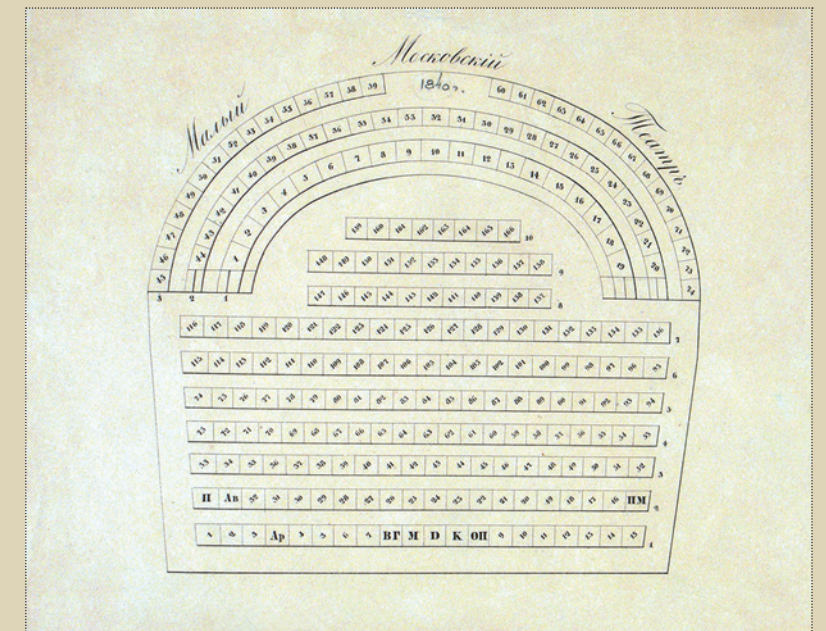
11 марта 1838 года в первый раз в Малый театр приехал с планами любимый архитектор императора Николая I, академик архитектуры Императорской Академии художеств Константин Андреевич Тон (26 октября (6 ноября) 1794 – 25 января (6 февраля) 1881).

В 1838–1840 годах К.А. Тон произвёл значительную перестройку здания. Он заново построил на пустопорожном месте новый четырёхъярусный зрительный зал и сцену — новое здание посреди бывшего двора. Именно благодаря К.А. Тону появился зрительный зал Малого театра, каким мы его знаем и сегодня. С 1840-х годов до сегодняшнего дня в ложах сохранились резные колонны, картуши, гирлянды из дерева.

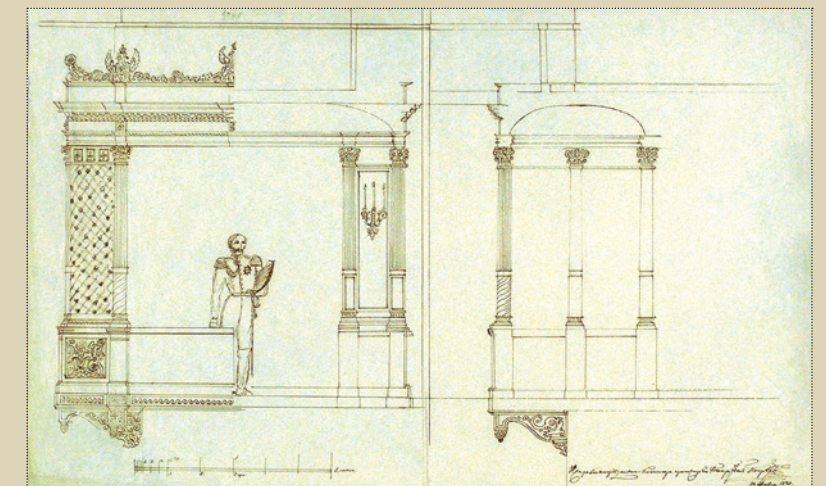
Он также выстроил строгий (казарменный) фасад, выходящий на Неглинный проезд (Неглинскую улицу), и переделал боковой фасад театра со стороны современного Театрального проезда, увеличив объём здания и количество арок с 6 до 11 в первом этаже и соответственно количество окон 2-го и 3-го этажей. На чертеже бокового фасада здания, выполненного в 1838 году, видны открытые аркады нижнего этажа. Вероятно, стены и высокие окна появились намного позже.

Здание, перестроенное Тоном, стало четырёхэтажным. В правой части здания, южном ризалите, где ранее были сцена и зрительный зал в доме Варгина, на трёх этажах Тон поместил магазин декораций (декорационные залы).

С северной стороны здания появились два предположительно соединённых между собой стеной новых служебных флиге-



План расположения кресел и амфитеатра в Императорском Малом театре. Рисунок-чертёж. 1840 год. ГЦТМ



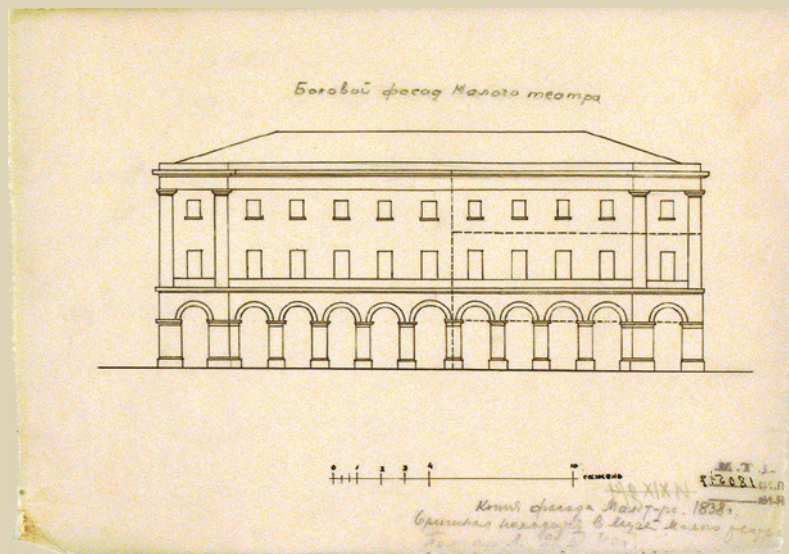
Боковая (портальная) Царская ложа зрительного зала Императорского Малого театра. Рисунок-чертёж. И.Е. Покровский. 1840 год. Подпись: «Исправляющий должность Комиссара при строении Театра Иван Покровский». ГЦТМ

⁷ Гурьянов И.Г. Москва, или Исторический путеводитель по знаменитой столице Государства Российского. Ч. III. М., 1831. С. 36–37.

⁸ Там же. С. 383.

ля, отделённые от стены театра коридором шириной примерно 8 м (сквозным проездом внутреннего двора). Между этими двумя флигелями (один был со стороны площади, другой — со стороны Неглинного проезда) располагался внутренний двор Малого театра. Причём флигель со стороны Театральной

⁶ В различных статьях и публикациях часто неверно приводится год издания 1827. Это — год издания 1-й и 2-й частей указанной книги.



Боковой фасад Малого театра. Рисунок-чертёж. Л.А. Полгар. 1940 год. Копия с оригинала 1838 года. ГЦТМ

площади архитектор переделал, судя по двухцветному чертежу, а флигель со стороны Неглинного проезда был выстроен заново.

Архитектор сохранил простые, лаконичные, спокойные формы ампиричного здания, отличающегося отсутствием декоративных деталей. Исследователь творчества К.А. Тона Т.А. Славина отмечала: «Тезис Тона — “стиль, приличный сущности дела” — в архитектуре Малого театра реализован в подчинении ансамблю, “сущность” которого задана была О.И. Бове»⁹.

8 (20) ноября 1840 года открылся *Новый Малый Московский театр*. После торжественного гимна «Боже, Царя храни!», пропетого трижды соединённым хором русской и французской труппы под аккомпанемент целого оркестра, был показан одноактный водевиль Д.Т. Ленского «Хороша и дурна, и глупа, и умна», переделанный с французской комедии-водевиля Э. Скриба и Мельвиля (А.О.Ж. Дюверье). Затем зрители увидели французскую комедию «Spectacle a La Cour» в исполнении французских артистов и в заключение — большой дивертисмент.

Находившийся в должности комиссара при строении в Москве Нового Малого театра,

столоничальник репертуарного стола Конторы дирекции Иван Евдокимович Покровский (1800–[1882]) оставил в своём архиве подробное «Письмо из Москвы об открытии Нового Театра». В нём обращалось внимание на **«простоту и вместе с тем вкус, с которыми отделана внутренность Театра»**¹⁰. В антрактах поражали своим великолепием **«тёплые и прекрасно освещённые коридоры, обширный фойе, устланный мрамором, с которого видны из-за колонн коридоры бель-этажа и первого яруса, налево роскошная дамская уборная, и направо Кондитерская и Кофейная, состоящая из трёх, прекрасно убранных комнат; всё это делает прогулку в антрактах самой приятною»**¹¹.

В архивной выписке И.Е. Покровского отмечалось: «Прежний малый Театр, находился в доме Варгина, а теперь Дом Купца Варгина куплен в Казну, — прежний фасад остался тот же самый [выделено мной — Н. Т.]; — Боковые фасады Дома продолжены, и посреди бывшего Двора **воздвигнуто совершенно новое здание**; — Прежняя зала Театра будет служить складочным местом для декораций; — Главный подъезд ведёт через ворота, сделанные в боковых фасах, **два другие подъезда по сторонам здания и за ними еще два; один, выходящий на Театральную площадь, — Царский, а другой в переулок — для артистов**. Говорят, что эта **переделка** — или лучше сказать это **новое здание**, с покупкою старого дома и места, стоит слишком миллион рублей; и если наружный вид Театра не представляет ничего особенного, зато **внутренность вполне пленяет посетителя**. Кажется, решительно можно поздравить Москву с новым **прекраснейшим Театром»**¹².

И.Е. Покровский в 1840 году сделал также точную деревянную модель Малого театра, состоящую из двух частей. В 1921 году она поступила из Оружейной палаты в Бахрушинский театральный музей и находится там до настоящего времени.

Старый малый Театр 1824 года и *Новый Малый театр* 1840 года — это два различных театра, если понимать под определением «театр» прежде всего сцену и зрительный зал.

И.Е. Покровский писал: **«Сцена до 35 шагов глубины, механика превосходная,**



В 2011–2016 годах состоялась крупномасштабная реконструкция и реставрация Малого театра. Генподрядчики: ЗАО «Главзарубежстрой» (октябрь 2011 г. – март 2014 г.); АО «БалтСтрой» (март 2014 г. – декабрь 2016 г.). Генпроектная организация – ООО «Зарубежпроект». Фото: Ю. Иванко / mos.ru

в партере до 160-ти кресел; при входе в партер есть небольшие комнаты, в которых можно положить свою шинель или шубу, передав её швейцару: что также не малое удобство. Места за креслами устроены полукругом, и составляют амфитеатр в три яруса. Боковые Царская и Министерская ложи несколько ниже бель-этажа, и потому под ними нет бенуаров: от этого бенуарных лож только восемь. В бель-этаже по 11 лож на стороне, в первом ярусе по 12-ти. Во втором ярусе ложи, находящиеся против сцены, называются номерными, и имеют каждая по 8-ми номеров, так что кто пожелает занять целую ложу, то те могут взять несколько номеров отдельно. Последние ложи имеют особый ход от лож второго яруса, и за ними возвышается также амфитеатром раёк. Все ложи бель-этажа, бенуара и первого яруса отделены друг [отделены между — Н. Т.] собою самыми небольшими перегородками, и зрители открыты друг другу. Плафон наброшен почти плоским

сводом; ложи и плафон расписаны с большим вкусом, светлыми красками с золотом. Блеск средней люстры даже ослепителен. Но мне понравилось в особенности украшение Царской и Министерской лож [—] по белому полю золотая резьба. Это так просто, но так хорошо, что лучше нельзя ничего придумать самому изобретательному вкусу. Внутренность средней Царской ложи состоит из самой ложи и одной комнаты, в которых полы устланы богатыми коврами, стены обиты малиновыми французскими обоями и украшены зеркалами; мебель орехового дерева и обита малиновым трипом¹³. Боковая Царская ложа устроена с правой стороны, и так же, как и Министерская, выдается из лож бель-этажа, фронтон [фронтон — Н. Т.] каждой из двух лож поддерживается четырьмя золотыми колоннами. Боковая Царская ложа обита белыми серебряными обоями. Это ещё более придает ей красоты. За нею находится полукруглая комната, роскошно меблированная, и потом ещё комната, где устроен камин, и из которой ведёт

¹³ Есть также свидетельство, что мебель в ложах 3-го яруса и в парадизе (галёрке) была обита пунцовым сукном. См.: РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 4. Ед. хр. 23. Л. 26. Среди оттенков красного цвета пунцовый похож на малиновый.

⁹ Славина Т.А. Константин Тон. Л., 1989. С. 67.

¹⁰ Покровский И.Е. Письмо из Москвы об открытии Нового Театра // ГЦТМ. Ф. 213. Ед. хр. 6. Л. 18. Сохранена орфография и пунктуация подлинника. Подчёркивания слов и словосочетаний в документе чернилами красного цвета оставлены в цитатах.

¹¹ Там же. Л. 18 об.

¹² Покровский И.Е. 8 ноября 1840 г. // ГЦТМ. Ф. 213. Ед. хр. 6. Л. 17. Сохранена орфография и пунктуация подлинника. Подчёркивания в оригинале даны чёрными чернилами.

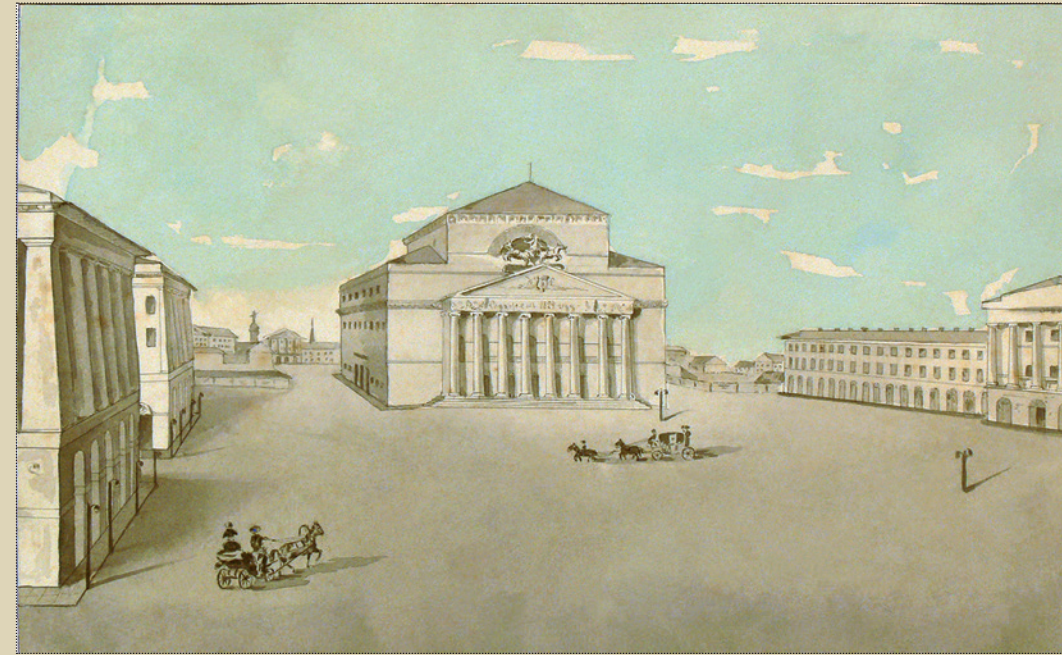
широкая мраморная лестница вниз к особому Царскому подъезду. Внизу же направо от дверей находится небольшая кухня. Министерская ложа отделана почти также, но несколько попроще. Над боковой Царской ложею ложа Московского генерал-губернатора, а над Министерскою, ложа Директора театров, каждая состоит из ложи и за нею хорошо убранной комнаты. [...] везде красота и даже великолепие соединены со всеми удобствами, как для посетителей, так и для артистов. Люди, посещавшие многие европейские театры, решаются даже отдавать ему преимущество перед всеми»¹⁴.

В театре, по подсчётам историка Малого театра В.А. Филиппова, было всего 890 мест для зрителей, считая 5 «казённых лож», в которых могло помещаться 25 человек¹⁵.

Места и цены в Новом Малом Театре предполагались следующие¹⁶:

	Серебром	
	Рубли	Коп.
Бенуары по	6	
Ложы Бельэтажа	6	
Ложы 1-го ряда	4	50
Ложы 2-го ряда	3	
Литерные А и В	4	50
Ложы 2-го ряда в Амфитеатре по купонам за место		50
Кресло	1	50
Места за креслами	1	
Галлерея		30

Места по купонам устроены были в средних ложах 2-го яруса. Цену на оказавшиеся очень удобными места за кресла-



ми в амфитеатре директор Императорских Московских театров М.Н. Загоскин затем увеличил до 1,5 рублей серебром, сравнив их с ценой на кресла.

Покровский писал, что в партере находилось до 160-ти кресел. Обратимся для сравнения к плану партера и амфитеатра зрительного зала 1840 года.

Кресла в зале располагались в 7 рядов до прохода: первые 3 ряда имели по 20 мест, с 4-го по 7-й ряд — по 21 месту. Между проходом и амфитеатром располагались стулья в 3 ряда: в двух первых рядах по 11 мест, в третьем — 8 мест. По плану в партере было 174 места. Но в документах указывалось 175 кресел. Если внимательно посмотреть на 1-й ряд партера на плане, то мы увидим, что в первом ряду пропало место под номером 8. Таким образом, получается 175 мест. Это количество включало не поступавшие в продажу места, обозначенные на плане зала буквенными аббревиатурами. В 1-м ряду находилось кресло архитектора (Ар), во 2-м — кресло автора (Ав). Амфитеатр тогда располагался в 3 ряда и имел 74 места.

21 октября 1840 года министр Императорского Двора князь П.М. Волконский разрешил **«архитектору К.А. Тону назначить в новом Московском малом Театре одно кресло, предоставив ему пользоваться оным**

только в то время, когда он будет находиться в Москве»¹⁷.

«Посреди залы висела богатая люстра, наполненная сотнями свеч», — писал И.Е. Покровский¹⁸. Большую и малую люстры, лампы и стёкла к ним для Малого театра изготовил фабрикант, ламповый мастер из Санкт-Петербурга Людвиг Тибо. Для передней рампы и кулис было заказано 160 ламп.

Декоратор Карл Браун производил все живописные и малярные работы. Он расписывал плафон в потолке, ложи, стены, двери и портал. Золочёный резной и лепной орнамент (золотая резьба и лепка по белому полю) был представлен на барьерах лож.

На изготовление мебели (кресел, стульев, скамеек, диванов, столов, консолей, парапетов лож) и обивку её трипом, ревендюком и сукном пунцового цвета был заключён контракт с санкт-петербургским купцом Яковом Афанасьевым. В «Записке о мебели»¹⁹ для Малого театра от 10 февраля 1840 года подробно перечислена с указанием стоимости вся необходимая мебель и её обивка.

Превосходная сцена была устроена театральным механиком и машинистом Пьером Пино. Пол сцены был наклонный, в глубине сценическая площадка имела подъём 2,7 м. Ширина сцены составляла 24,17 м, глубина — 20,62 м. Разрез портала был равен 14,22 м. Полукругом выдавалась вперёд к оркестровой яме огромная авансцена глубиной 2,5 м у суфлёрской будки. Сцена имела 5 игровых планов (первые четыре глубиной 4,08 м, последний — 3,3 м) и перспективную кулисную систему декораций («проспект декораций»). В бытовых пьесах появились перспективные павильоны. Коробка сцены

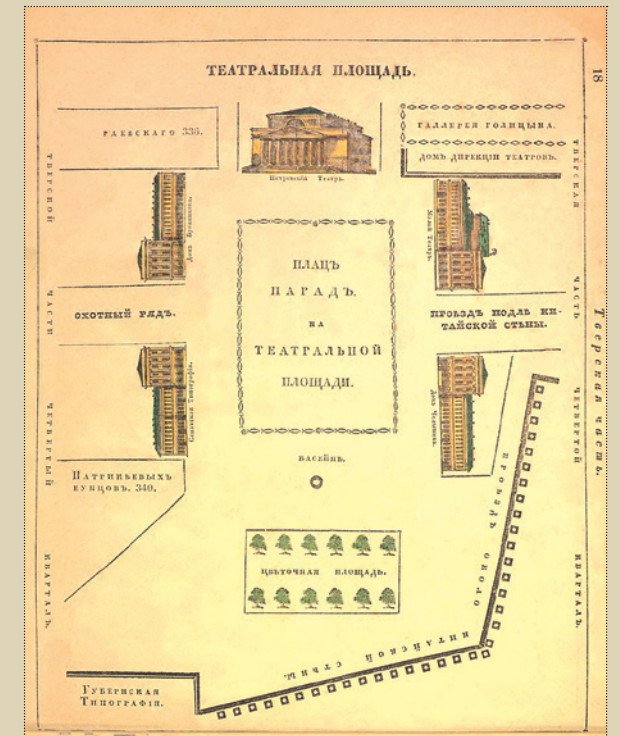
Вид Большого Петровского Театра и Театральной площади в Москве. Литография по рисунку Н.И. Чичагова. Н. Жерен. 1827 год. ГЦТМ

¹⁷ Предписания Министра Императорского Двора о постройке здания Малого театра и производстве в нём живописных работ, приобретении мебели; сведения о выдаче пенсии служащим Конторы и артистам и награждении знаками отличия // РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 4. Ед. хр. 23. Л. 107.

¹⁸ Покровский И.Е. Письмо из Москвы об открытии Нового Театра // ГЦТМ. Ф. 213. Ед. хр. 6. Л. 18 об.

¹⁹ «Записка о мебели вновь потребной для Малого театра в Москве» // Предписания Министра Императорского Двора о постройке здания Малого театра и производстве в нём живописных работ, приобретении мебели; сведения о выдаче пенсии служащим Конторы и артистам и награждении знаками отличия // РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 4. Ед. хр. 23. Л. 28–29.

²⁰ О помещении доски на здании Малого театра в память строителя зодчего К.А. Тона // РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 6. Ед. хр. 66.



Театральная площадь. 1840–е гг. Публ.: Нистрем К.М. Специальное обозрение Москвы с политипажами всех церквей, монастырей и казённых зданий: составленное по официальным топографическим сведениям и документам К. Нистремом. [Ч. 2: Тверская часть]. М., 1846. С. 18

подверглась реконструкции только через 100 лет.

Малый театр — это один из лучших в мире театров по форме зрительного зала. Подковообразная форма, размеры зрительного зала не менялись с 1840 года до настоящего времени. Компактный по размерам четырёхъярусный зал Малого театра всегда отличался своим неповторимым уютом и хорошей акустикой. Новый зрительный зал театра решался в стиле позднего русского классицизма в соединении с элементами русско-византийского, или псевдорусского стиля, ярким представителем которого в архитектуре был К.А. Тон.

В 1894 году Санкт-Петербургское общество архитекторов в связи со 100-летием выдающегося зодчего К.А. Тона ходатайствовало перед императором Александром III о помещении памятной доски на здании Императорского Малого театра с указанием имени строителя и года возведения здания. Государь император одобрил инициативу, и доска была заказана²⁰. Но общественность

→ на стр. 95



Вид на Малый театр. Фото: Д. Неумоин, 2018 год

тогда считала, что архитектор Тон присвоил себе чужую славу. Так архитектор И.Е. Бондаренко писал: **«В июне 1838 года был приобретён строительный материал, и началась перестройка, представлявшая собой прекрасную доходную статью для кармана архитектора К. Тона. По сохранившемуся плану (в Музее А. Бахрушина) можно ясно проследить сущность перестройки слишком незначительной для такой огромной суммы. Тщеславный К. Тон, занятый в это время постройкой большого Кремлёвского дворца в Москве, приписывал себе чуть ли не всю постройку и огромную переделку здания Малого театра, между тем здание и до сих пор сохранило во внешнем своем облике все черты творчества строителя здания архитектора Бове. Красовавшаяся недавно мраморная доска, приписывающая постройку здания К. Тону, была простым недоразумением»²¹** (подчёркнуто мной — Н. Т.).

В чём-то И.Е. Бондаренко был прав. Действительно, все архитекторы, которые работали в Малом театре, тактично и бережно относились к созданному О.И. Бове историческому фасаду здания в стиле позднего классицизма.

²¹ Бондаренко И.Е. Здание Малого театра // Московский Малый театр. 1824–1924. М., 1924. С. 660.

²² Основные работы, в которых постройка северного ризалита здания Малого театра приписывается архитектору К.А. Тону (в порядке хронологии): Памятники архитектуры Москвы: Кремль. Китай-город. Центральные площади / гл. ред. М.В. Посохин. М., 1982. С. 485. Анисимов А.В. Театры Москвы: Время и архитектура. М., 1984. С. 34. Славина Т.А. Константин Тон. Л., 1989. С. 67. Кузнецова В.И., Либсон В.Я. Большой театр: история сооружения и реконструкции здания. 2-е изд., пер. и доп. М., 1995. С. 110. Рапутов Л.Б. Архитектурные ансамбли площадей Москвы конца XIX – начала XX веков. М., 2009. С. 101. Золотницкая З.В. Московские театры эпохи классицизма: Петровский, Арбатский, Большой и Малый / Мир – театр: Архитектура и сценография в России / сост. А.Г. Степина, А.А. Петрова. М., 2017. С. 107. Анисимов А.В. Театральные здания Москвы: История и архитектура. М., 2017. С. 54. Романюк С.К. От Кремля до Белого города. Площади, улицы и переулки центра Москвы. История, памятники, дома, люди и их судьбы. М., 2021. С. 661. Нащокина М.В. Москва, Театральная площадь, 2: история здания и его героев. М., 2021. С. 87. Авторы указанных работ, скорее всего, не видели планов К.А. Тона: нижнего этажа, 1, 2, 3 и 4 этажей здания Малого театра, которые хранятся в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. На чертежах 1838 г., подписанных К.А. Тоном, виден только южный угловой ризалит здания Малого театра. Также эти авторы не удосужились изучить документы Дирекции Императорских театров Министерства Императорского Двора.

²³ Сытин П.В. Пожар Москвы в 1812 году и строительство города в течение 50 лет. 1812–1862. М., 1972. С. 208.

сицизма. Поэтому Малый театр и сегодня сохраняет со стороны Театральной площади свой уникальный архитектурный облик.

С именем О.И. Бове связан только южный ризалит (угловой выступ) здания Малого театра. Что касается северного ризалита здания (у современного ЦУМа), то в научной литературе мы видим одни ошибочные сведения. Чаще всего его возведение исследователи относят к 1838–1840 годам, или началу 1840-х годов и приписывают его постройку архитектору К.А. Тону²². Так, известный историк и москвовед Пётр Васильевич Сытин писал: **«В 1840 г. архитектор К.А. Тон пристроил к Малому театру в северной части его двора трёхэтажный дом, подобный дому театра, выходящему на угол Театральной площади и Театрального проезда»²³**.

Дело о необходимости постройки северного ризалита Малого театра и размещения в нём каменного Декорационного магазина решилось только в 1856 году благодаря предстоящей коронации в Москве императора Александра II. Но это уже другая страница истории здания Малого театра в XIX веке, связанная с именем третьего великого архитектора.

P. S.

Символично, что народного артиста СССР, художественного руководителя Малого театра Юрия Мефодьевича Соломина, неусыпного хранителя традиций русского реалистического театра 15 января 2024 года отпевали в восстановленном Храме Христа Спасителя, главном кафедральном соборе страны, проект которого был создан в 1838 году архитектором русского стиля Константином Андреевичем Тоном. Малый театр часто называют «музейным театром», как театр «Комеди Франсез» в Париже, или театр «Глобус» в Лондоне. Но именно в этом состоит сила и ценность Малого театра в Москве, театра на все времена.

МН

Автор:
Казбек Таутиев

Музей транспорта Москвы: история в движении

О том, что столице нужен музей городского транспорта, разговоры велись ещё с советских времён. Несколько десятилетий усилиями энтузиастов собирались уникальные экспонаты, составившие ядро нынешней музейной коллекции. Выставочное пространство, которое вскоре откроется в исторических стенах знакового памятника авангарда, обещает стать крупным культурным событием. О концепции Музея транспорта Москвы, стратегии экспонирования и пополнения его фондов, о площадках и специальных проектах корреспондент «Московского Наследия» Казбек Таутиев побеседовал с директором музея Оксаной Бондаренко.

МН: Оксана Александровна, мы знаем, что Музей транспорта Москвы возник не на пустом месте. Была определённая предыстория. Какие инициативы были связаны с созданием музея? Ведь, насколько известно, он возник в качестве общественного?

О.Б.: Истоки музея лежат в его коллекции. Инициатива принадлежала общественной ассоциации любителей транспорта, в первую очередь пассажирского. Ассоциация сформировалась из тех, кто служил наземному пассажир-



На первом этаже Музея транспорта Москвы. Все рендеринги и фото: Музей транспорта Москвы

скому транспорту. Благодаря им, нашим предшественникам, сегодня эта коллекция хранится в наших фондах и состоит из совершенно фантастической подборки транспортных средств, служивших долгое время нашему городу. Это наземная техника в её большой и знаковой ретроспективе. Ещё не было сформировавшегося музея транспорта, но была коллекция. Само движение по сбору экспонатов началось ещё в конце 1980-х. А первый публичный показ коллекции наземного транспорта состоялся в конце 1990-х годов, на территории трамвайного депо имени Баумана. Коллекция была преобразована в общественный, я бы даже сказала — народный музей, была выставлена на всеобщее обозрение. Действия по сохранению уникальных объектов и их восстановлению велись участниками ассоциации с большой любовью, почтением по отношению к нашей общей истории. В результате мы получили мощнейшие корни, ставшие основой сегодняшнего музея.

Надо сказать, что в том виде общественный музей наземного городского пассажирского транспорта просуществовал недолго. В начале 2000-х годов на части территории Бауманского депо решили сделать электро-



Извозчий городской экипаж с кузовом типа фэтон после реставрации. Такие дрожки возили пассажиров в России с середины XVIII века до 1940-х годов

депо монорельса. И вся коллекция транспортных средств была расформирована и передана на хранение в разные автобусные депо города. В 2016 году разговоры о создании музея московского транспорта возобновились. В том числе обсуждалась идея организовать его базу и показать часть раритетной коллекции в бывшем четвёртом автобусном парке на Новорязанской улице, 27. В том же году в ГУП «Мосгортранс» появился новый филиал под названием «Музей московского транспорта». Вновь начала собираться коллекция, пока на территории депо на Рогожском валу. Там же функционировал музей ретро-автомобилей.

В 2019 году мы с новой командой приступили к перезапуску проекта музея. Он приобрёл более лёгкое и в то же время широкое название «Музей транспорта Москвы». Музей транспорта, который служил, служит и будет служить городу. Кстати, ещё до начала реставрационных работ в гараже Мельникова на Новорязанской улице, 27 мы приоткрыли завесу и показали красивейшее здание эпохи авангарда. Аудитории был продемонстрирован иммерсивный спектакль. Тем самым дали понять, что наш музей будет не просто гаражом, его планируется наполнить музыкой, театром, искусством в целом. Но, конечно же, центральным элементом композиции будет автомобиль.

Понятно, что без содержательной концепции будущего музейного комплекса было невозможно приступить к работам, связанным с приспособлением этого здания, да и к самому процессу реставрации. Соответствующий документ мы защитили перед руководством в феврале 2020 года. Тогда же мы вышли из состава ГУП «Мосгортранс» и стали филиалом автономной некоммерческой организации, учредителем которой выступает Департамент транспорта и развития дорожно-транспортной инфраструктуры города Москвы. Официально мы именуемся АНО МДТО «Центр истории и культуры транспорта». Но наше публичное название всё-таки «Музей транспорта Москвы». В новом юридическом статусе и с обновлённым неймингом продолжаем путь, который скоро должен привести нас к открытию нового здания музея.

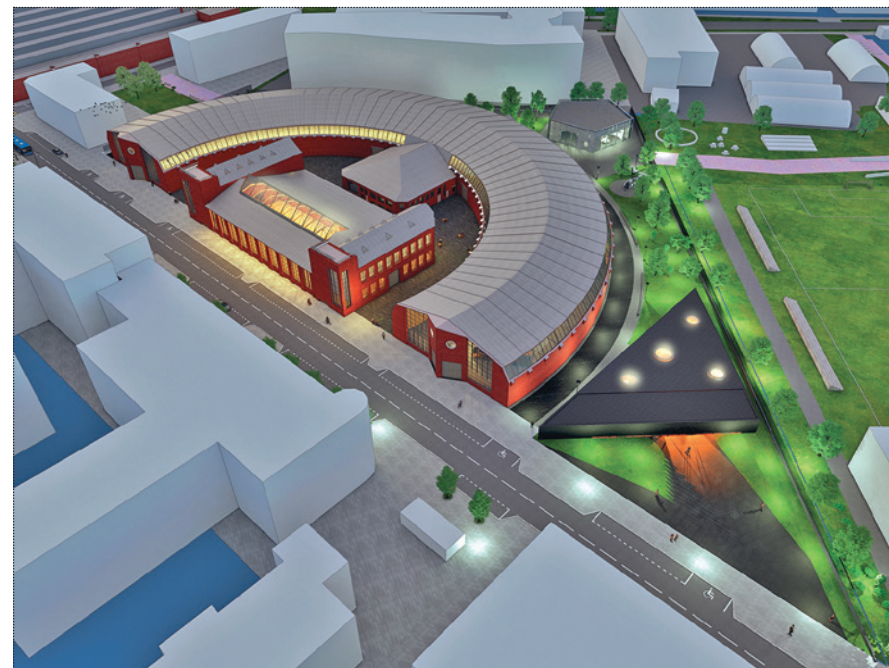
МН: Почему было выбрано именно здание на Новорязанской улице?

О.Б.: Это историческое здание, которое, можно сказать, «дышит» транспортом. Ничего нет, на мой взгляд, случайного. Это второй гараж после Бахметьевского, который, как мы знаем, стал Еврейским музеем и центром толерантности. Возникает интересный вопрос: Мельников проектировал гараж или музей? Мне кажется, музей.

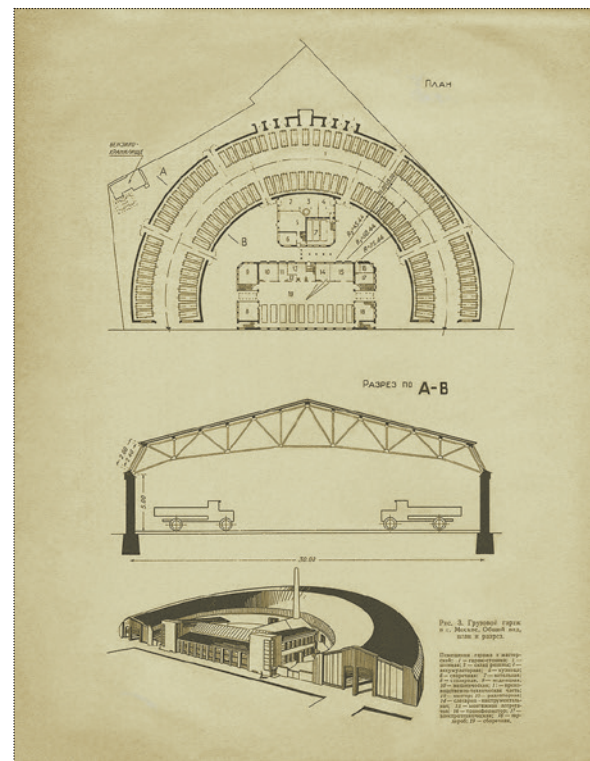
Бахметьевский гараж в Москве строили для первых автобусов, английских Leyland, которым нужно было где-то «жить», парковаться. Мельников был не просто архитектор, а архитектор-логист. Он всегда шёл от функционала, от поставленной задачи и её логики. На тот момент проектирование объектов промышленности и инфраструктуры было задачей высочайшего уровня, такие проекты поручали лучшим, и реализоваться архитектору на них было интересно и почётно. А второй гараж — наш будущий музей — появился, потому что начали поступать первые грузовые машины — немецкие Büssing, служившие индустриализации и развитию страны. И их тоже нужно было где-то ставить, под них требовались функционально иные здания.

Почему я начала издавать? Мельникову достался очень сложный треугольный участок, чтобы разместить 120 машиномест, да так, чтобы машины быстро въезжали на

Здание Музея на Новорязанской улице



Проект грузового гаража. Константин Мельников. 1920-е годы



территорию гаража, выезжали и не создавали помех друг другу. И на этом участке Константин Степанович в ответ на неординарную функциональную задачу создал

уникальную геометрическую форму. И дело не столько в конструктивизме. Сам архитектор вообще себя не причислял ни к одному движению. Отвечал: я — Мельников! То есть уже в 30-е годы прошлого века человек говорит, что он бренд. Это сейчас мы слышим достаточно часто: построй свой личный бренд. А вот прекрасный пример из прошлого — Мельников.

Так вот, в его проекте гаража для грузовых машин возникло полукольцо. Или, как мы его ласково называем, «серп». Как известно, Москва имеет радиально-кольцевую структуру. И Музей транспорта Москвы должен был появиться в его половинке. Представляете, насколько ритмика этого полукольца задала всю интонацию нашей будущей активности. Как только мы попали в это здание, стало очевидно, что это мелодия архитектуры и транспорта вместе. Она про наш город, про Москву, с её уникальной транспортной системой. Я предполагаю, что это чувствовали и люди, принимавшие решение. По поручению Мэра Москвы Сергея Семёновича Собянина, именно в гараже Мельникова на Новорязанской улице, 27 откроется постоянная экспозиция Музея транспорта Москвы. И я вам хочу сказать, что всё тому благополит.

Хочется подробнее остановиться на самом ансамбле на Новорязанской улице. Он состоит из нескольких зданий. Во-первых, «серп» или полукруг, в котором, собственно, в своё время располагались веером те самые грузовики. В нашем случае после окончания реставрационных работ здесь будет располагаться постоянная экспозиция, на первом и на минус первом этажах. Второе — это «молот»: отдельно стоящее здание внутри ансамбля. В нём располагались ремонтные мастерские. А это — рукоятка «серпа» или пристройка к полукругу, в которой размещались в своё время котельная и другие подсобные помещения. Теперь здесь планируются архивно-библиотечный центр и маленькое симпатичное кафе. Весь ансамбль окружён большим внешним зелёным двором. Внутри, между корпусами «серп» и «молот» есть небольшой внутренний городской двор. Как мы любим говорить, «двор де Кирико», по ассоциации с живописью итальянского художника Джорджо де Кирико. У нас в музее



Экспозиция автобусов на первом этаже Музея транспорта Москвы

очень много определений из мира искусства, связанных с музейным комплексом. Большое спасибо руководству Москвы за это переданное нам уникальное здание, которое мы считаем нашим главным экспонатом.

МН: Многих любителей транспорта волнует тема экспонирования музейной коллекции. В фондохранилище музея в Ступинском проезде сегодня можно увидеть прекрасные экспонаты: автобусы, троллейбусы, грузовики, спецтранспорт. А ведь ещё есть вагоны метро, трамвайные вагоны... Вряд ли всё это вместится в комплекс на Новорязанской улице.

О.Б.: Конечно, нет. Это как в любом музее. Разве можно разместить все произведения искусства, хранящиеся в Третьяковской галерее, в постоянной экспозиции? Их гораздо больше, чем выставлено на обозрение. Но зато они могут служить основой для проведения разных тематических выставок, в том числе путешествующих по стране. Таков и наш вариант. На сегодняшний день наши фонды насчитывают около 250 транспортных объектов. А с учётом того, что мы планируем принять в ближайшее время, будет примерно 350 единиц. Плюс объекты других категорий. В частности, научно-техническая документация уже составляет около 15 тысяч единиц хранения.

Никакая музейная территория не сможет вместить их, тем более в центре города. На Новорязанской улице у нас будет 10,5 тыс.



Экспозиции на минус первом этаже Музея



Экспозиция на первом этаже Музея

кв. м экспозиционных площадей, с учётом грамотного проектирования постоянной экспозиции. Чтобы посетитель мог не только осмотреть экспонат, но и войти в него. А ещё история транспорта Москвы будет рассказана с помощью инсталляций, мультимедийного контента и прочего. Ведь нужно показать влияние развития техники на социум, на жизнь каждого человека.

С учётом всех этих параметров в постоянную экспозицию музея на Новорязанской улице войдут только 53 транспортных объекта. Из них 46 на первом этаже, это в основном весь наземный транспорт, его активная линейка, и спецтехника. А остальные экспонаты будут размещены на минус первом

этаже, это вагоны метро. Все другие объекты будут находиться в наших фондах. Мы сейчас работаем над тем, чтобы они были максимально доступными. Будем перемещать их с площадки в Ступинском проезде в условия более комфортные для посетителей. Так принято во всех транспортных музеях мира. Они позволят при необходимости осуществлять и ротацию в составе экспозиции. Но эти пространства будут больше похожи, действительно, на гаражные условия.

Фонды — это не только городской транспорт, а ещё и сопутствующие артефакты. В том числе проездные билеты, плакаты на транспортную тематику, светофоры, остановочные павильоны, киоски по про-

даже билетов, указатели и другие свидетельства времени. Также это библиотечный фонд, в котором уже насчитывается 6 тысяч экземпляров уникальных изданий и фотоархив. Это и образцы современного искусства, потому что наши фонды вдохновляют деятелей искусства создавать новые произведения: живопись, видео, инсталляции.

Конечно, для такого объёма нужны площади. Надеемся, что в следующем году все экспонаты и фондовые единицы обретут свои места и будут доступны и для ценителей, и для исследователей. Фондохранилище станет и реставрационной базой, через которую будут проходить наши транспортные объекты. Потенциал в этом направлении очень большой. Многие экспонаты требуют проведения восстановительных работ.

М.Н. Каким образом музей пополняет свои фонды сегодня?

О.Б. Не живёт тот музей, который не ротирует свои фонды: пополняет, чем-то обменивается с другими музеями, а что-то, бывает, и снимает с баланса. У нас есть стратегия пополнения. Она связана с восполнением лакун в нашей коллекции, а они существуют. Мы провели аудит коллекции, увидели слабые места. К примеру, тема развития московского такси представлена недостаточно, как в отношении транспортных объектов, так и артефактов, а также бумажных материалов. Поэтому в стратегию ставим это первым пунктом. Мы должны постоянно мониторить рынок в области новых разработок, коллекционировать не только прототипы, но и сами идеи. А транспортная сфера сейчас развивается стремительно, в том числе внедряется цифровизация. Нужно всё учитывать и держать руку на пульсе.

М.Н. Попадают ли к вам предметы из личных коллекций?

О.Б. По статистике, каждый третий человек имеет отношение к транспортной инфраструктуре. Часто любопытные артефакты, да и сами объекты, хранятся в семьях бывших сотрудников предприятий, любителей. В 2021 году мы запустили общегородскую кампанию «Делаем музей вместе», которая позволяет нам взаимодействовать с жителями Москвы и принимать в коллекцию интереснейшие находки. Мы



Автобус ЛАЗ-697М «Турист» после реставрации



Крановая платформа СВАРЗ. Экспонат такого трамвая сейчас на реставрации

их рассматриваем, и если они подходят по концепции, то приобретаем. В постоянной экспозиции мы обязательно отметим тех, чьими усилиями пополняется коллекция.

Мы не исключаем и традиционные прямые закупки, в том числе через обменные площадки и аукционы, агрегаторы объявлений, книжных агентов. Агенты, к слову, помогают нам найти порой уникальную специализированную литературу. Дар, приобретение, обмен — максимально задействуем все варианты. Упомяну, что у нас



Восстановленный троллейбус СВАР3 ТБЭС 1955 года, считавшийся утраченным

хранится уникальный архив завода СВАР3 прошлого века до 1990-х годов. В настоящее время идёт процесс передачи архива знаменитого предприятия ЗиЛ. Всё это будет на хранении, станет подспорьем и в реставрации. И этими сокровищами будем делиться с молодёжью в нашем архивно-библиотечном центре. Наша основная задача, благодаря уникальным фондам, — популяризировать профессию инженера. Она должна стать такой же элитарной, какой была при Советском Союзе.

МН: Вы упомянули о ЗиЛе. В своё время существовал и заводской музей. К сожалению, его судьба была печальной. Пополнили ли какие-то артефакты оттуда коллекцию музея транспорта?

О.Б.: Скажем, «Москвичи» у нас являются отдельной коллекцией, не считая архивных материалов. Что касается ЗиЛа... Кальки из заводского архива, как я упомянула, хранятся теперь у нас. Это интересный пласт. Есть какие-то артефакты, но сказать, что мы богаты ими, нельзя.

МН: Если говорить в целом о профильных ведомственных музеях, как осуществляется взаимодействие с ними?

О.Б.: В этом направлении ведётся активная работа, есть определённые успехи в плане приёма материалов и экспонатов. Но предстоит пройти ещё больший путь. Не так

много ведомственных музеев и осталось. На каком-то этапе этот момент был упущен. Многие уже находятся в частных руках, но, что отрадно, в хороших.

МН: Исследователей и любителей транспорта определённо заинтересует библиотечный фонд музея. На сегодня, как вы сказали, он насчитывает около шести тысяч единиц.

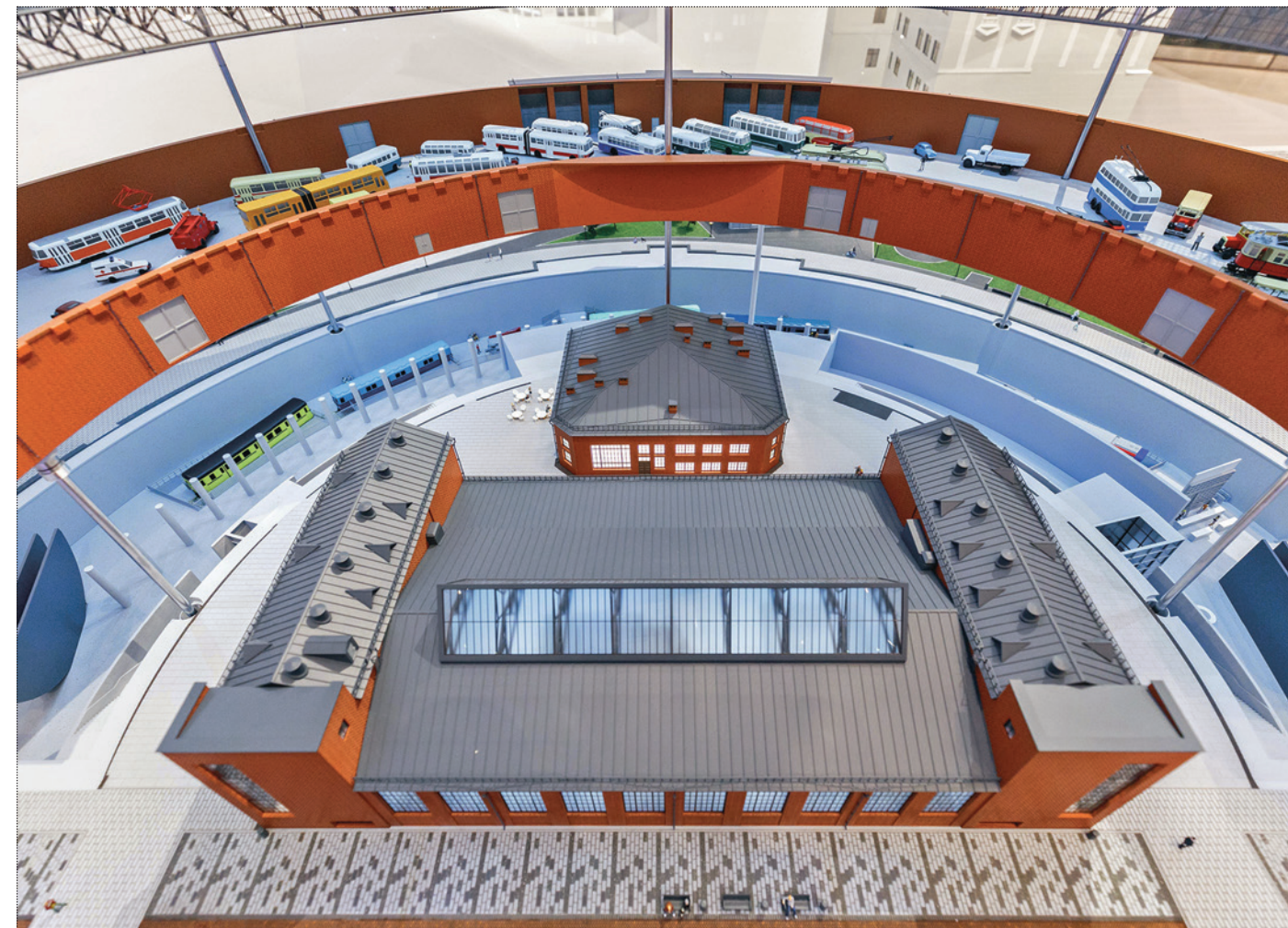
О.Б.: Да, и к открытию нового комплекса хотим довести до десяти тысяч. Очень много интересного: от редких антикварных книг до популярных изданий на транспортную тематику, в том числе региональных. Мы собираем и зарубежную литературу, и журналы, и каталоги. Наши фонды окажут содействие в поисках и пишущему диссертацию, и студенту профильного вуза, и просто интересующемуся транспортом человеку. Есть идея в следующем году создать кросс-платформу, которая объединит каталоги всех транспортных музеев, а также соответствующие разделы технических музеев, в том числе Политеха. Очень хочется, чтобы все эти богатства были доступны для желающих в цифровом виде, а в нашем читальном зале можно было получить распечатанную копию.

МН: Это замечательная идея. А какими спецпроектами музей порадует в ближайшее время?

О.Б.: Ближайшая выставка откроется в павильоне «Транспорт СССР» на ВДНХ. Готовили мы её год, и посвящён проект любимой нами теме транспортного дизайна и эргономики. Будут представлены экспонаты, очень много прототипов и макетов. Откроется она в начале ноября и продлится год.

Следующий проект — насыщенная и милая выставка на Южном речном вокзале. Основная аудитория — дети, а задача — рассказать всё, что они хотели бы знать о транспорте. Выставка игрового характера, интерактивная, похожа на инсталляцию.

Также откроется новая выставка на Северном речном вокзале. Тема — развитие грузового речного транспорта на Москве-реке. Кроме того, готовим для метрополитена симпатичную выставку плакатов на тему истории автобусного движения в Москве. Каждый экспонат будет рассказывать о себе



Макет Музея транспорта на Новорязанской улице

как будто от первого лица, свою биографию: родился, вырос, служил городу, теперь готовлюсь стать экспонатом Музея транспорта Москвы.

Помимо выставок мы постоянно проводим наши флагманские спецпроекты. В этом году состоялся уже третий городской фестиваль «Ретрорейс» на Воробьёвых горах. Продолжаем проект «Привет, Москва!», в рамках которого знакомим районные сообщества с транспортной историей города. В «Ночь музеев» снова провели «Тур Культур» — ралли и квест по ведущим музеям города с участием культурных деятелей. В нашей «копилке» — традиционные подкасты в «ЛиАЗе», беседы с интересными персонажами.

МН: С каждым новым музейным проектом интерес горожан к истории московско-

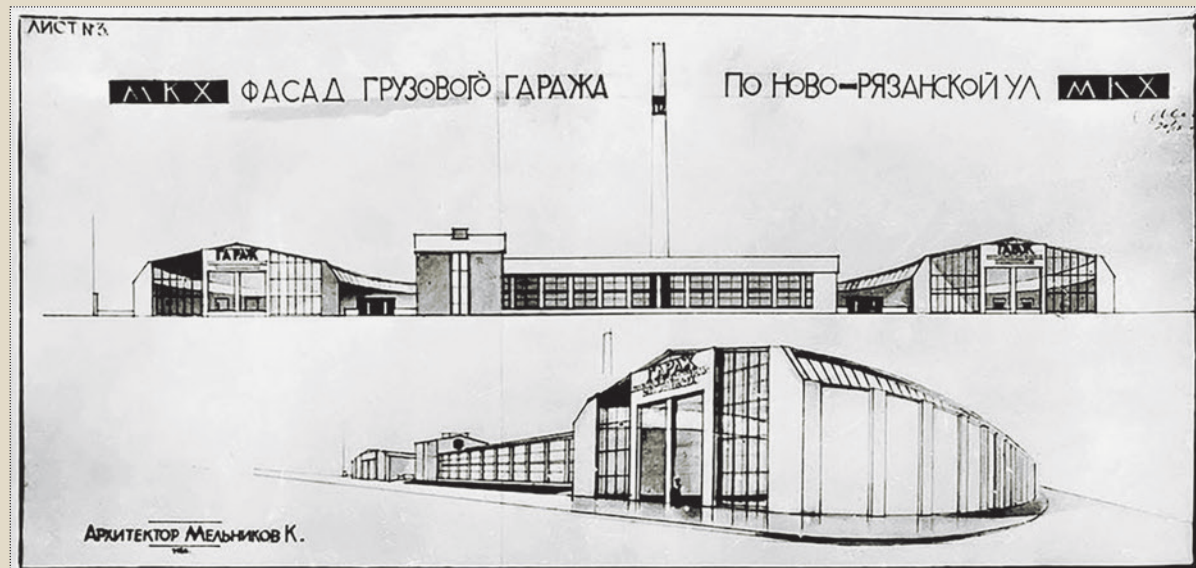
го транспорта растёт, а аудитория стремительно расширяется. Какие ещё события ждут нас в обозримом будущем?

О.Б.: Ждём тиражи интересных книг. Первая — каталог автобусов из собрания музея (1 том). Вторая посвящена первому автобусу английской марки Leyland на московских маршрутах. Ещё одно издание — детская книга-картинка с интерактивным элементом по принципу театральных теней — о безопасности маленького пешехода в открытом и дружелюбном городе.

МН: Спасибо за обстоятельный разговор. С нетерпением ждём открытия отреставрированного комплекса Музея транспорта Москвы на Новорязанской улице.

Гараж на Новорязанской улице, дом 27 (арх. К. Мельников)

Один из вариантов оформления гаража, предложенный Мельниковым. Конец 1920-х годов



В журнале «За рулём» № 12 за 1989 год известный автомобильный историк Лев Шугуров обращал внимание на то, что в стране нет полноценного автомобильного музея, и предлагал конкретные площадки. В том числе: «...почему бы не подумать об автобусном парке на Новорязанской улице. Ему оттуда пора выбираться. Там, где раньше была промышленная зона (вокзал, склады, авторемонтные мастерские), теперь жилой район. Шум автобусов и отработавшие газы их двигателей должны уступить автомобильному музею».

Гараж для грузовых машин на Новорязанской улице, 27 построен по проекту архитектора Константина Мельникова в 1929–1931 годах. Проект был выполнен с учётом геометрии отведённого под строительство участка. Для крыши пришлось разрабатывать сложную металлическую конструкцию, фермы которой опирались только на внешние стены. Пространство гаража оставалось просторным и свободным. Автором перекрытий предположительно стал инженер Владимир Шухов, соавтор Мельникова по Бахметьевскому гаражу. Шесть въездных ворот в манеж располагались на наружной дуге, а выездные — в торцах, выходящих на Новорязанскую улицу, ворота были раз-

вёрнуты друг к другу под тупым углом. Над воротами сделаны круглые окна — один из любимых приёмов конструктивистов, делающий здание похожим на корабль. Пространство внутри малой окружности было застроено: появилось административное здание, мастерские, склад, котельная и трансформаторная будка. Между этими постройками и манежем расположился внутренний двор.

Когда начиналось проектирование, гараж предназначался для пятитонных немецких Büssing — в то время грузовики этой марки в большом количестве экспортировались в нашу страну при содействии технической конторы «Центросоюз». Позже, с развитием отечественной промышленности, появились и грузовые машины производства Ярославского государственного автомобильного завода (ЯГАЗ). В годы Великой Отечественной войны в здании гаража располагались авторемонтные мастерские для гражданских и военных нужд. В первые послевоенные годы гараж был одной из производственных площадок Авторемонтного завода № 5: здесь восстанавливали вышедшие из строя московские автобусы. В 1948 году здесь был организован 4-й автобусный парк. В 2004 году парк перестал работать как транспортный объект и служил



Весной в гараже Константина Мельникова отреставрировали уникальные стропильные фермы. Фото: пресс-служба Департамента транспорта Москвы, 2024 год



Так здание будет выглядеть после реставрации. Рендеринг: Музей транспорта Москвы

только для отстоя техники. В 2015-м закрылся совсем.

Сегодня в комплексе зданий полным ходом идут реставрационные работы. Поздние пристройки и заложенные проёмы, искажавшие облик памятника, разобрали. Специалисты усилили фундамент, произвели вычинку лицевой поверхности кир-

пичной кладки, воссоздали конструкции кровли. Завершена реставрация 54 металлических стропильных ферм. По первоначальному проекту К. Мельникова восстановили наклонные витражи и световой фонарь.

Согласно плану, постоянная экспозиция Музея транспорта Москвы на первом уровне будет посвящена истории наземного транспорта и сервисных городских машин и построена по хронологическому принципу с разделами: «Дореволюционная Москва», «Довоенная Москва», «Москва после Второй мировой войны», «Москва сегодня и завтра».

Для размещения части экспозиции, посвящённой метрополитену, построен подземный уровень. На нём будут представлены несколько зон постоянной экспозиции: «Технология строительства вчера и сегодня», «Устройство метро, самого поезда метро и служб метрополитена», «Станция».

В составе музейного комплекса предусмотрен транспортный клуб — многофункциональный культурный центр, автолаборатория для детей и подростков. Музей транспорта собирается стать первым репертуарным музеем-театром, территорией кросс-культурных проектов и ярких коллабораций.

МН

Автор:
 Михаил Тренихин,
 кандидат искусствоведения
 Александра Герасимова,
 кандидат искусствоведения

Союзные республики Василия Погорелова

Сегодня искусство соцреализма интересно многим. Отчасти потому, что прошло значительное время, у кого-то из-за ностальгии. А кто-то просто гуляет по ВДНХ или рассматривает станции метро. И неизменно возникнут образы представителей разных национальностей, народов республик СССР. Это и плакаты, и фонтан «Дружба народов», и фарфоровые барельефы работы Натальи Данько¹ на станции «Театральная». И на каждой большой выставке должны были быть представлены художники от каждой республики. Некий баланс, или хотя бы его видимость, пытались соблюдать.

В этом ряду можно назвать и серию произведений Василия Михайловича Погорелова. Но прежде хотелось бы рассказать о самом авторе. Скульптор прожил долгую жизнь — родился в 1895 году, а скончался уже в 1980-м. Сведения о биографии наиболее полно (хотя и с неточностями) представлены в буклете посмертной выставки в Москве 1987 года².

Родился 30 июля [корректная дата по информации самого художника – 29 июля³. — Прим. А. Г.] 1895 года в селе Подгородная Каменка Симбирского уезда (ныне г. Ульяновск). 1918. Окончил Казанскую художественную школу. Преподаватели Н.И. Фешин, П.П. Бенъков. Работал над праздничным



Скульптуры «Украина», «Россия», «Таджикистан», «Белоруссия», «Туркмения», «Азербайджан», «Армения», «Узбекистан», 1954–1955 (модель 1935). В.М. Погорелов. Скульптурно-художественная фабрика № 1 (Потылиха). Керамика, роспись ангобами. Музей керамики в Кускове, выставка «Территория керамики». Фото: В. Микитина, 2024 год

¹ Тренихин М.М. Образы народов СССР в фарфоре: монументальные произведения Императорского фарфорового завода // Вестник Московского дома национальностей. 2016. № 2. С. 73–76.

² Василий Михайлович Погорелов (живопись, графика, скульптура). Вера Андрониковна Смирнская (живопись, графика) [Изоматериал]: [Буклет] / Московская организация Союза художников РСФСР. М., 1987.

³ ВХУТЕМАС. Личное дело Погорелова Василия Михайловича. Опросный лист. РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 1. Ед. хр. 1960.

⁴ РГАЛИ. Там же.



Коллаж буклета с портретом В.М. Погорелова. М., 1987

оформлением, Симбирска к демонстрации трудящихся 1 Мая. Оформил здание Большого театра в Симбирске для Губернского съезда РКП(б).

1918–1920. Воевал в рядах Красной армии [согласно личному делу, информация не подтверждается⁴. — Прим. А.Г.].

1920–1923. Преподавал рисование в школах Симбирска (ныне Ульяновска), организовал декоративно-художественную мастерскую при Сибирском уездном отделе народного образования.

1923. Был направлен учиться Симбирским ГУБКОМом РКП(б) в Московский ВХУТЕМАС.

1929. Окончил ВХУТЕМАС (преподаватели В.И. Мухина, М.С. Белашов, И.С. Чайков). Вступил в АХР.

1929–1930. Принимал участие в конкурсах на лучший эскиз памятника «Восстание 1905 года», лучшую работу для торговой палаты. Работал над образами красноармейцев в скульптуре. Барельефы «К. Маркс», «Печатница», «Ударник» получили 1-ю премию АХР за 1930 год. Бюст «Ударник труда

орденоносец Н.С. Шумский» был установлен в Аллее ударников в Парке культуры и отдыха им. М. Горького.

1931. Был командирован в коммуну им. В.И. Ленина на Северном Кавказе. Написал тематические картины «Сдача хлеба государству», «Сбор урожая в коммуне», «Последняя копка», «В ненастье», созданы скульптурные композиции «Коммунары», «Стрижка овец», «Овцевод». Оформил клуб, партконференцию и праздник Великой Октябрьской социалистической революции в коммуне им. В.И. Ленина.

1932. Вступил в Союз художников СССР.

1933. Занимался в аспирантуре студии им. Андреева у профессора А.Т. Матвеева.

1934–1936. Работал над скульптурами «Красноармейцы», «Парад на Красной площади», «На страже СССР», барельефом «Батарея отдельной Краснознаменной Дальневосточной армии на позициях».

1937–1968. Создал скульптуры «Союзные республики» [тут неточность, минимум с 1935 года — прим. М. Т.]



1960-е. Работал над образами К. Маркса, Ф. Энгельса, В.И. Ленина.

1970-е. Создал скульптурные портреты деятелей литературы и искусства А.С. Пушкина, А.П. Чехова, В.И. Немировича-Данченко, М. Горького.

1980. Умер в Москве.

Скульптуры Погорелова «Союзные Республики» созданы вполне в духе середины 1930-х годов, когда, например, писался новый учебник истории России и СССР. Историю тогда было решено **«использовать как мощное средство целенаправленного формирования общественного исторического сознания и воспитания патриотических чувств. [...] 20 марта 1934 года вопрос об учебнике стал предметом обсуждения на расширенном заседании Политбюро. [...] На заседании был сформулирован важный тезис о роли русского народа в отечественной истории. В этой связи Сталин заметил: “Русский народ в прошлом собирал другие народы. К такому же собирательству он приступил и сейчас”. [...] 9 июня передовая статья “Правды” возвела в ранг высших общественных ценностей понятия “Родина” и “патриотизм”. [...] По сталинской футурологии русские должны были стать своеобразным цементом “зональной общности советских народов”⁵. Этим идеям вторили и строки новой Конституции СССР 1936 года: «Изменился в корне облик народов СССР, исчезло в них чувство взаимного недоверия, развилось в них чувство взаимной дружбы и наладилось, таким образом, настоящее братское сотрудничество народов в системе единого союзного государства».** Вопрос о том, насколько тезис о дружбе народов соответствовал действительности, опустим (рекомендуя на эту тему цитировавшуюся выше книгу А.И. Вдовина «СССР. История великой державы», где подробно рассмотрены все противоречия и сложности на разных этапах существования Советского Союза), но отметим, что произведения искусства создавались с оглядкой на воспитательно-идеологический аспект. Что не означает, безусловно, принудительный характер творчества.

Серия скульптур с изображением аллегорий республик СССР в этом отношении довольно интересна. Увидеть их живём читатель сможет в музее «Кусково» на



Скульптура «РСФСР» из научного архива ГМЗ «Царицыно». В.М. Погорелов. Раскрашенный гипс. Фото: Д. Щёлоков

⁶ Лучнина О. Территория керамики XX – начала XXI века. Книга II. Л-Я: [Генеральный каталог]. Серия I. Авторское декоративное и прикладное искусство XX–XXI веков. Генеральный каталог ГМЗ «Царицыно» / Авт. вступ. ст.: Л.Ф. Романова; Авт.-сост.: Л.Ф. Романова, О.А. Копейчикова; М.: Государственный музей-заповедник «Царицыно», 2020. С. 92. Вероятнее всего, в датировке, согласно учётной документации, была допущена неточность и скульптуры не могут датироваться серединой 1920-х, а относятся к середине 1930-х.

⁷ Авторская керамика XX – начала XXI века. Книга II. Л-Я: [Генеральный каталог]. Серия I. Авторское декоративное и прикладное искусство XX–XXI веков. Генеральный каталог ГМЗ «Царицыно» / Авт. вступ. ст.: Л.Ф. Романова; Авт.-сост.: Л.Ф. Романова, О.А. Копейчикова; М.: Государственный музей-заповедник «Царицыно», 2020. С. 92. Вероятнее всего, в датировке, согласно учётной документации, была допущена неточность и скульптуры не могут датироваться серединой 1920-х, а относятся к середине 1930-х.

⁸ Тильке Макс. Костюмы народов Кавказа. Составители Тамар Геладзе, Бонни Нейфе-Смит, Эльдар Надирадзе. Национальный музей Грузии. Тбилиси, 2005.

выставке «Территория керамики» в Большой каменной оранжерее (5 сентября 2024 — 7 сентября 2025 года)⁶. Так представлены «Украина», «Россия», «Таджикистан», «Белоруссия», «Туркмения», «Азербайджан», «Армения», «Узбекистан». Аббревиатуры союзных республик сделаны на постаментах. Сами скульптуры изображают мужчин «титовых национальностей». В этом отличие от фонтана 1950-х годов «Дружба народов» на ВДНХ — там республик представлены в образе девушек. Интересно, что в фондах музея-заповедника «Царицыно» есть четыре скульптуры⁷, соответствующие тем, что представлены в «Кусково»: «РСФСР», «БССР», «УССР»... а вот четвёртая фигура отличается именно аббревиатурой — не «Азерб.ССР», а более ранний «Зак.СФСР». Закавказская Социалистическая Федеративная Советская Республика существовала в составе СССР с 1922 года по 5 декабря 1936 года, кстати, одна из республик-учредителей СССР. Но после разделения на Армянскую, Азербайджанскую и Грузинскую республики Погорелов сделал ту же самую фигуру «усреднённого» кавказского мужчины азербайджанцем, аллегорией «Азерб.ССР». Неизвестно, чем Погорелов пользовался для изображения костюмов, но, к примеру, замечательная серия рисунков немецкого художника Макса Тильке⁸, выполненная по заказу ещё императорской власти в 1910 году, была репродуцирована в 1936–1938 годах в серии из 36 открыток



Скульптура «Великоросс Рязанской губернии». П.П. Каменский. Императорский фарфоровый завод. 1907–1917 годы. Фарфор, надглазурная роспись

«Народы Кавказа в национальных костюмах. Государственный музей Грузии» тиражом по 75 000 штук каждая. Тема была в середине–конце 1930-х годов популярна.

Собственно, именно наличие аббревиатуры «Зак.СФСР» и указывает на неточность датировки создания серии в буклете выставки 1987 года «1937–1968. Создал скульптуры

Скульптуры аналогичного вида «Закавказская ССР» (до 1936 года) из собрания «Царицыно» и «Азербайджанская ССР» (после 1936 года) из собрания «Кусково». В.М. Погорелов. Керамика, роспись ангобами

1939. Создал барельефы «Индустрия», «За 8 миллиардов пудов хлеба».

1939–1940. Принимал участие в конкурсах «Образы вождей в скульптуре», «Памятник М. Горькому», «Скульптурное оформление фасада Концертного зала им. П.И. Чайковского».

1940–1941. Работал над памятником В.И. Ленину в Малоярославце (установлен в 1941 году).

1941–1942. Работал в ГМИИ им. А.С. Пушкина и ГТГ над упаковкой произведений искусства для эвакуации, реставрировал в Измайловском парке 18 скульптур, пострадавших от артобстрела, рисовал плакаты для «Окон ТАСС», создал скульптурный портрет И.В. Панфилова, композицию «Подвиг А. Матросова», ряд графических портретов бойцов в госпиталях Москвы. Участвовал в создании оборонительных рубежей на подступах к Москве.

1942–1944. Воевал в рядах Красной армии, был пулемётчиком.

1944. Демобилизован по инвалидности. 1946–1947. Преподавал скульптуру в Московском городском художественном училище.

1950-е. Создал скульптурные портреты и композиции, посвящённые участникам Великой Отечественной войны: «Подвиг М. Алиева», «Ветеран войны», «Солдатская песня», «В блокадном Ленинграде», «Красноармеец».

⁵ Вдовин А.И. Национальная политика // СССР. История великой державы (1922–1991 гг.) М.: РФ-Пресс, 2018. С. 200–201.



Червонец («Сеятель»). А.Ф. Васютинский. Петроградский монетный двор. Золото. 1923 год



Скульптура «Узбекская ССР» из научного архива ГМЗ «Царицыно». В.М. Погорелов. Раскрашенный гипс. Фото: Д. Щёлоков



Скульптура «Армянская ССР» из научного архива ГМЗ «Царицыно». В.М. Погорелов. Раскрашенный гипс. Фото: Д. Щёлоков

«Союзные республики», потому что уже в 1936 году Закавказская СФСР была ликвидирована как административная единица. Так что можно утверждать, что первые работы были созданы не ранее 1935 года.

Но ещё интереснее, что в научный архив музея-заповедника «Царицыно» поступили авторские образцы, которые стали основой для создания тиражной керамической продукции — раскрашенные гипсовые модели — предметы уникальные! Такие образцы создавались для утверждения на художественных советах. Собственно, по ним комиссии был понятен размер и цветовое решение произведения. И только после утверждения работы могли уйти в тираж.

Среди скульптур-пробников — «РСФСР» в раскрашенном варианте, «Узбекская ССР» и «Армянская ССР» под цвет терракоты, слегка тонированная «Туркменская ССР» и «Таджикская ССР» в белом цвете. Остановимся на изображении советской России. Сразу же вспоминается другой образ, сопоставимая по размеру скульптура — «Великоросс Рязанской губернии» из серии Павла Каменского «Народности России»⁹, созданной на Императорском фарфоровом заводе в 1907–1917 годах. Но та серия включала около 150 моделей, и мужские и женские фигуры самых разных национальностей, подчёркивала богатство и разнообразие жителей империи и их культур. И они были этнографически достоверны, образцами для художников служили экспонаты и манекены Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого и этнографического отдела Русского музея императора Александра III. В 1930-е годы разнообразие ограничивалось республиками, которые характеризовали титульные нации (для примера: в 1936 году было объявлено, что в Советский Союз входит «около 60 наций, национальных групп и народностей», несмотря на то, что перепись населения 1926 года зафиксировала

⁹ Хмельницкая Е.С. «Фарфоровая Россия» П.П. Каменского. М., 2014. 600 с.; Тренихин М.М. Императорский фарфоровый завод. Коллекция скульптур «Народности России» // Вестник Московского дома национальностей. 2015. № 3. С. 58–60. В 2013 году скульптуры и костюмы, с которых их создавали, встретились на выставке «Образы народов России» Российского этнографического музея и Кунсткамеры.

в три раза больше национальностей, проживающих в стране). Но вернёмся к скульптуре «РСФСР». Мужская фигура, но уже не крестьянин, как у Каменского (и, кстати, как на золотом червонце 1923 года), а сельхозработный машинно-тракторной станции (о чём говорит сумка для гаечных ключей и прочего инструмента). Таким образом, это с одной стороны образ пролетаризации села, с другой — символический синтез рабочих и крестьян в одной фигуре, — обратим внимание на шикарно исполненный сноп пшеницы. Но тут речь уже не об этнографии и культурном разнообразии, а об индустриализации. У прочих фигур вроде бы больше этнографии, но тут же вспоминаем про образ Закавказской СФСР и понимаем, что это всё равно колоссальное обобщение.

Вместе с тем нельзя не отметить пластические поиски Погорелова. Его серию «Республик» не назовёшь сухим соцреализмом или натурализмом. Вспомним, у кого он обучался, тут важны влияния. Вначале у двух русских импрессионистов Николая Фешина и Павла Бенькова из Казани¹⁰. А в Москве у заслуженного деятеля искусств РСФСР скульптора Александра Матвеева (1878–1960). А то был мастер Серебряного века, который описательность и повествовательность в произведениях не приветствовал и умел создавать поэтические обобщения. Да и членство в художественных объединениях «Мир искусства» (1910–1924), «Четыре искусства» (1924–1931), «Общество русских скульпторов» (1926–1932) говорит о многом. То были течения, не идущие в ногу с простоватой трактовкой Ассоциации художников революционной России, «понятной народным массам». Матвеев вошёл в историю русского искусства как мастер большой формы с врождённым абсолютным чувством пластичности, «не побоялся обратиться к классическим формам, к тем традициям, которые подвергались критике со стороны “новаторов-левых” и борцов с “обветшалым хламом буржуазного искусства”»¹¹. Такого учителя выбрал себе Погорелов.

Хотя, в отличие от учителя, он как раз был членом АХРР с 1929 года, а в 1932 году вступил в созданный единый Союз художников СССР. И тут вопрос не в сюжетах, а в манере исполнения и стилистике. Тут



Скульптура «Туркменская ССР» из научного архива ГМЗ «Царицыно». В.М. Погорелов. Раскрашенный гипс. Фото: Д. Щёлоков



Скульптура «Таджикская ССР» из научного архива ГМЗ «Царицыно». В.М. Погорелов. Раскрашенный гипс. Фото: Д. Щёлоков

сразу же вспомним рельефы с вождями, созданные в 1960-е годы, которые в народе едко называли «лысеющим марксизмом» — вот уж Маркс, Энгельс и Ленин действительно

¹⁰ В 2019 году работы двух друзей художников можно было увидеть на совместной выставке. См.: Место под солнцем. Беньков / Фешин: [каталог выставки, 4 июня – 24 сентября 2019]. Авт. ст.: Тигран Мкртычев и др.; сост.: Дарья Урядова, Галина Тулузакова. Москва: Музей русского импрессионизма, 2019.

¹¹ Манин В.С. Искусство и власть: борьба течений в советском изобразительном искусстве 1917–1941 годов / В.С. Манин. СПб.: Аврора, 2008. С. 221.

Рельефы
«Карл Маркс»,
«Фридрих
Энгельс»,
«Владимир
Ленин» из
научного
архива ГМЗ
«Царицыно».
В.М. Погорелов.
1960-е годы.
Раскрашенный
гипс. Фото:
Д. Щёлоков

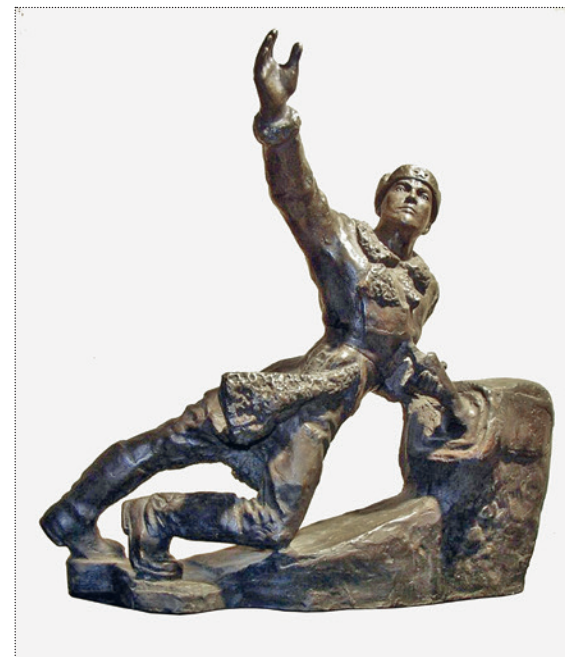


Проект памятника «Освобождённый труд». В.М. Погорелов. 1920-е годы. Бронза, литьё, патинирование. Государственный исторический музей. Инв. № 110926

сделаны сухо, чтобы не сказать протокольно (хотя один из «марксов» скульптурно вполне неплох!). Но это уже значительно позже.

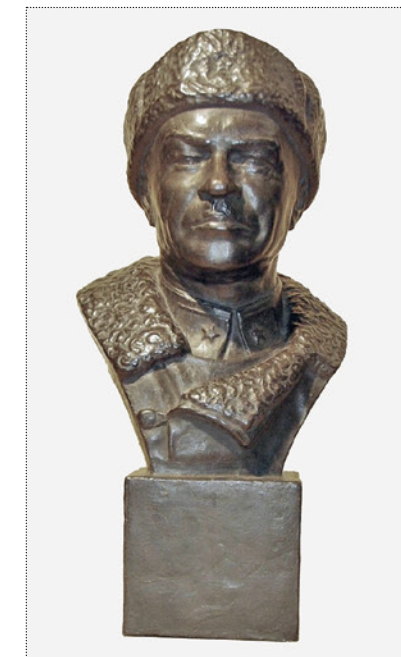
В середине 1930-х годов при этом не было стилистического единства в уже едином Союзе художников. Несмотря на ликвидацию других художественных группировок группы и борьба тенденций внутри союза сохранялись вплоть до 1941 года. **«В 1936–1937 годах в Московском и Ленинградском союзах художников прошли дискуссии о состоянии изобразительного искусства. На них поднимались вопросы о групповщине, о формализме и натурализме, о тематике в сопряжении с проблемами соцреализма. Отмечалось, что в соцреализме есть свои проблемы, что его формула оказалась недостаточной. Вместе с тем обособление по группам свидетельствовало о непреодоленных пережитках направлений. Существовавших до соцреализма, в частности простого реализма и ряда авангардных и стилизаторских течений [...] Столкновение понятий формализма и натурализма в спорах о соцреализме явилось продолжением в новых условиях извечной борьбы АХР и РАПХ с другими группировками (ОСТА, ОМХ, "4 искусства", Цех живописцев и др.) Борьба эта не утихла до начала Великой Отечественной войны. Но так или иначе советское искусство отдало предпочтение отображению новой жизни в реалистическом и близком к нему исполнении»¹².**

¹² Манин В.С. Искусство и власть: борьба течений в советском изобразительном искусстве 1917–1941 годов / В.С. Манин. СПб.: Аврора, 2008. С. 317, 321.



Подвиг Александра Матросова. В.М. Погорелов. 1941–1942 годы. Бронза, литьё, патинирование. Музей Победы.

Портрет генерала И.В. Панфилова. В.М. Погорелов. 1941–1942 годы. Бронза, литьё. Государственный музей обороны Москвы.
Защитник. В.М. Погорелов. 1941 год. Государственный музей обороны Москвы. Инв. № ГМОМ 3585



Наш герой, по всей видимости, обошёл данные общественно-политическо-художественные коллизии. Его произведения охватывают период от 1920-х до 1970-х годов.

Стоит отметить, что и серию скульптур «Республики СССР» тиражировали уже после войны, в середине 1950-х, на скульптурно-художественной фабрике № 1 (Потылиха). Керамический цех в Потылихе был создан в конце 1940-х годов. Название останочного пункта «Потылиха» происходит от слободы Тыла, которая к концу XIX века стала дачным посёлком Потылихой. Фактически Потылиха — это небольшой кварталчик совсем рядом с Третьим Транспортным кольцом. Основные улицы — Сегунские проезды (всего их 4). Целый ряд известных и молодых скульпторов представили публике работы, исполненные на Скульптурно-художественной фабрике № 1: А.А. Арендт, А.В. Асанова, Р.Г. Бадова, Т.И. Берент, В.В. Беленков, Н.В. Богушевская, В.А. Ватагин, Э.П. Визин, Э.М. Гинстлинг, А.Н. Загорбинин, Н.Ф. Капоты, Г.Н. Кретьова, З.Б. Кунц, Т.П. Лойк, Д.Ю. Митлянский, Е.Г. Морозова-Эккерт, С.А. Осипянц, Т.В. Позднякова, М.В. Попова-Персиянинова, А.И. Посядо, С.Б. Прессман, М.А. Рабинович, Н.И. Розов, И.Г. Фрих-Хар, Р.М. Пузмер, И.С. Чураков и др. Напомним, что в 1965 году построено новое здание Экспериментального творческо-производственного комби-



Декоративное панно «Серп и молот». В.М. Погорелов. 1931 год. Керамика, рельеф, ангоб. Музей керамики в Кускове. ГМК КП 13395, инв. № ФС 5546

ната¹³, куда вошли скульптурный и керамический цеха «Потылихи», мастерские по обработке стекла, ювелирного и декоративного металла.

¹³ Макаров К.А. Экспериментальный творческо-производственный комбинат Худфонда РФ (ЭТПК) // Русская художественная керамика. VIII–XXI века. Иллюстрированная энциклопедия / автор-составитель и научный редактор М.А. Некрасова. М.: Academia, 2017. С. 689–692; Тренихин М.М. ЭТПК — московская кузница знаков // Московское наследие, 2022. № 4. С. 116–125.



Диптих «Утро». Фигура девушки и юноши. В.М. Погорелов. Конец 1920-х – начало 1930-х годов. Бронза, литъё, чеканка, патинирование. Государственный исторический музей. Инв. № 110927/1-2



Чайно-кофейный сервиз в комплекте со столом с керамической столешницей. Р.В. Щипарёва. Первая половина 1960-х годов. Музей керамики в Кускове, выставка «Территория керамики». Фото: М. Тренихин, 2024 год

На «Потылихе» создавали предметы для быта, которые, например, ярко показаны на выставке «Территория керамики» в Кускове. И скульптуры Погорелова с образами республик удачно вписались уже в стилистику конца 1950-х. Хотя время и стиль уже начали меняться.

Что касается наличия произведений Погорелова в музеях — это в основном бронза: произведения на тему Великой Отечественной войны и её героев, образы рабочих, спортсменов, не обошёл скульптор вниманием и Александра Сергеевича Пушкина. Кроме Кускова и Царицына — в Третьяковской галерее¹⁴, Государственном историческом музее, Музее Победы, Музее обороны Москвы, Музее А.С. Пушкина, региональных музеях. Но встречаются и «республики»: согласно данным Госкаталога музейного фонда РФ, гипсовая скульптура «РСФСР» есть в собрании Брянского областного художественного музейно-выставочного центра, а гипсовая «Армянская ССР» имеется в историко-художественном музейном комплексе города Новочебоксарска Чувашской Республики.

Было бы интересно увидеть и другие «республики», ведь пока авторам не попадались аллегии половины из них. А ведь они, судя по буклету 1987 года, выпускались в керамике до 1968-го. И неизвестно, сколько в конечном счёте их было, но точно должны быть появившиеся в 1936 году Грузинская, Казахская и Киргизская союзные республики. Вероятно, могут найтись аллегии Погорелова на появившиеся в 1940 году Карело-Финскую (1940–1956), Молдавскую, Литовскую, Латвийскую и Эстонскую республики.

Поиски продолжаются.



¹⁴ Государственная Третьяковская галерея (Москва). Каталог собрания. Серия, Скульптура XVIII–XX веков. Т. 2: Скульптура первой половины XX века. 2002. С. 356, 464.



Особняк Ф.О. Шехтеля в Ермолаевском переулке. Фёдор Осипович у камин в своём кабинете. Фото 1900–1905 годов.

Авторы:
Михаил Тренихин,
кандидат искусствоведения
Андрей Райкин,
кандидат искусствоведения

Нежный двигатель советского театра: История легендарного директора

В послевоенной столице ходила юмористическая фраза о том, что прописку в Москве могут сделать два человека: Сталин и Нежный. И если по поводу самого вождя вопросов не возникает, то вторая персона требует сегодня рассказа. Игорь Владимирович Нежный — значимая фигура советского театра, директор МХАТа, неординарный творческий человек. Выпускник театральной студии, служил драматическим и эстрадным актёром, немало поколесил по дореволюционной театральной провинции, работал в мастерской коммунистической драматургии, стоял у колыбели советской оперетты, советского мюзик-холла, у истоков театра «Красный факел» и театра Охлопкова, служил МХАТу. Ему довелось встречаться и работать с А. Куприным и М. Петипа, Н. Радиной и М. Блюменталь-Тамариной, А. Луначарским и Вл. Немировичем-Данченко, В. Качаловым и М. Тархановым, молодым Л. Утёсовым. Тем удивительнее, что информации о нём в сети Интернет практически нет.

На новом Донском кладбище в колумбарии № 7 на постаменте 61 установлена скромная урна с прахом Игоря Владимировича Нежного. Никаких помпезных памятников, как могло бы быть.

Он родился в 1892 году, судьба его тесно связана с переломными моментами отечественной истории. Рассказать об этом неординарном человеке помогут его мемуары «Былое перед глазами. Театральные воспоминания», изданные



Урна с прахом И.В. Нежного (1892–1968). Донское кладбище, колумбарий № 7, постамент 61. Фото: М. Тренихин, 2024 год

в 1963 году, а также артефакты, хранящиеся в семье. Но обо всём по порядку.

Воспоминания Игоря Владимировича Нежного — бесценное свидетельство времени. Его жизненный путь был озарён путевой звездой театра — театра как явления, единого во всех своих гранях и лицах. Явления, значимого для страны и для общества.

Роль Игоря Нежного в становлении советского профессионального театра трудно переоценить. При этом для исследователей особенно радостно отметить, что

агентом изменений, кардинальных сдвигов в организации театрального дела после революции — в самые жаростные и трудные годы нашей страны — был человек уравновешенный и доброжелательный, чуткий и необыкновенно добросовестный, сочетающий скромность и чувство собственного достоинства. А главное — любящий театр и людей театра. Эти качества были высоко оценены его коллегами, в частности мхатовскими «стариками» и сооснователем Художественного театра — Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко. Эти же качества проявлены в его мемуарах — в описании творческих побед своих коллег и молодых коллективов, в тонком понимании театрального искусства самых разнообразных жанров.

Один из наиболее востребованных и могущественных театральных директоров 1920-х — 1950-х годов оказался незаслуженно забыт в наше время. Но, возможно, это участь многих театральных подвижников, не озабоченных тем, чтобы присваивать театрам свои имена, подчинять несоединимые коллективы и подниматься в заоблачные административные выси ради химер. Хороших театральных директоров мало кто знает в лицо, мало кто знает их фамилии и те вызовы, которые им приходится принимать ежедневно. Тем притягательнее для изучения личность Игоря Нежного и его опыт работы в театре — опыт, беспрецедентный по разнообразию и задачам, неизменно сопряжённым с жизнью страны и становлением молодого советского театра.

Начало профессионального пути будущего директора МХАТа начинается как приключенческий роман. Его завязка происходит в родном городе Игоря Нежного — южнорусском Елисаветграде, в результате семейной драмы, где отец воспротивился решению сына стать актёром. Сын в ответ на запрет отца уходит из дома без гроша в кармане и в самом нежном возрасте начинает вести самостоятельную жизнь в предреволюционной Одессе — городе пёстром и контрастном во всех отношениях. Постоянные приступы голода молодому человеку помогает переносить только страсть к театру и материальная помощь руководителя частной театральной студии Ольги



Нежный Игорь Владимирович. Былое перед глазами: Театральные воспоминания / Литературная запись Н. Лейкина; Предисл. нар. артиста СССР проф. В.О. Топоркова. М.: Всероссийское театральное общество, 1963. 399 с.

Владимировны Рахмановой. Она отказалась брать с Игоря плату за уроки, давала деньги на еду и в дальнейшем разрешала (как и всем своим ученикам) подрабатывать актёрским трудом, где угодно — лишь бы работали добросовестно, без халтуры, и не пропускали репетиций.

Окончив учёбу, Игорь Нежный работал актёром частных театральных трупп, ездивших по Югу России. В этих скитаниях наш герой в полной мере вкусил провинциальной актёрской жизни. «Бременские музыканты» дореволюционной России, актёры всех возможных жанров в буквальном смысле



Фотография Леонида Утёсова с дарственной надписью Игорю Нежному. Из книги: Нежный И.В. Былое перед глазами: Театральные воспоминания (1963)

таскались по размытым дорогам в поисках ночлега и призрачного заработка, часто становились жертвами нечистоплотных театральных дельцов. Среди последних встречались и на редкость порядочные люди, искренне любящие театр. Но эти исключения только подтверждали общее правило. И в этом смысле негодование Нежного-отца было абсолютно оправданным. Одним из ярких впечатлений той неприкаянной, кочевой жизни было вынужденное участие в цирковом представлении — шутка ли, полёт без страховки под куполом цирка, который Игорь Нежный совершил в процессе поиска очередного пристанища для своей труппы. Эти первые годы профессиональной жизни Игорь Нежный с высоты своих лет называл «производственной практикой».

Предреволюционные годы в Одессе были похожи на калейдоскоп необыкновенных встреч и ситуаций. В этом «калейдоскопе», например, произошла встреча с Александром

Нагрудный знак «Г.Х.П.Т. «Красный факел»» (Одесса), принадлежавший И.В. Нежному. Неизвестная мастерская. 1924 год. Собрание семьи



Куприным (в легендарном одесском кабаке «Гамбринус», увековеченном писателем). Нежному довелось видеть Куприна на сцене, и оказалось, что писатель обладал изрядным актёрским дарованием. Не случайно Антон Чехов советовал ему в своё время поступать в МХТ.

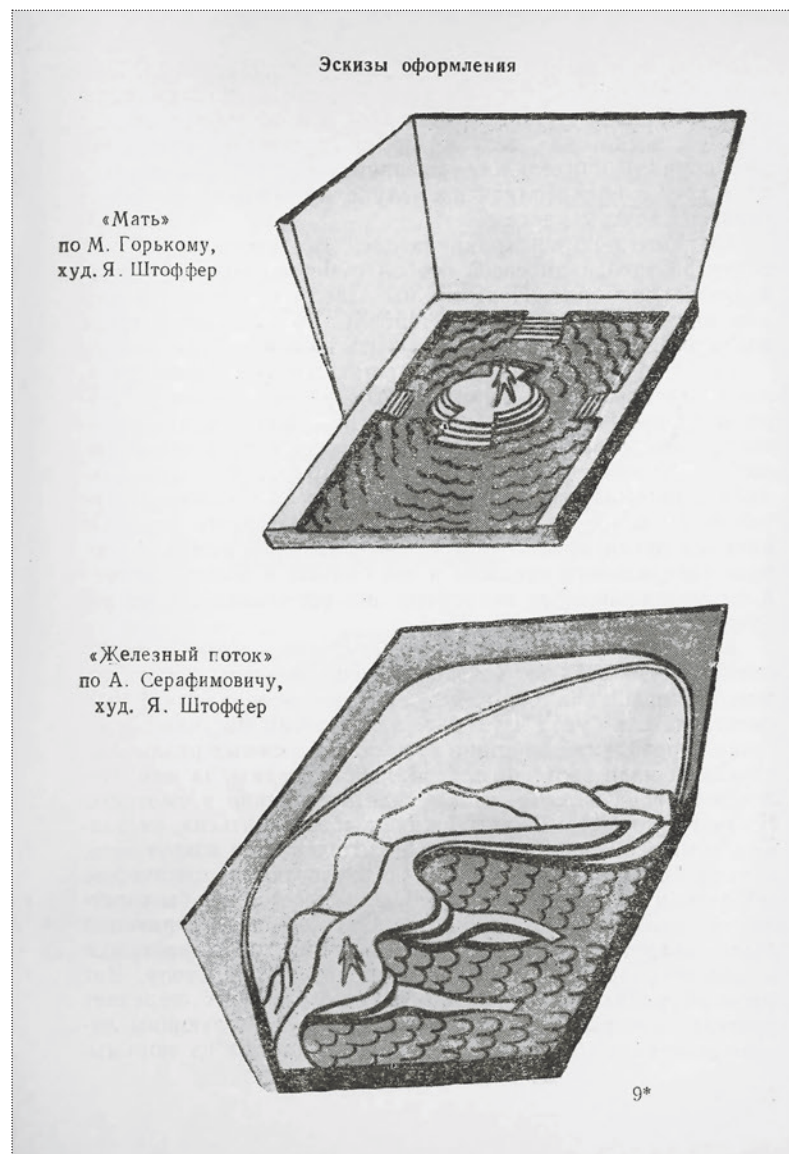
После революции, в годы Гражданской войны, на южных фронтах началась активная деятельность передвижных театральных бригад. Кочевая жизнь буквально встала на рельсы. Для группы артистов (где Игорь Нежный работал и конферансье, и администратором) был выделен особый «вагон», служивший актёрам передвижным домом, складом костюмов, гримёрками и сценой. На вагоне красовалась надпись «Первая фронтовая театральная бригада». Вагон пристегивали к составам и так перевозили по фронтам, где утихала стрельба. Здесь, выступая на одной сцене, подружился на всю жизнь Игорь Нежный и Леонид Утёсов. Позже они вместе в поисках работы приехали в Москву.

В 1922 году, с окончанием Гражданской войны, народный комиссар просвещения Анатолий Луначарский учреждает Мастерскую коммунистической драматургии (Масткомдрама). Этот «орган» должен был способствовать появлению новых, актуальных пьес для нового советского театра. Масткомдрама вела уникальную работу: принимала со всей России пьесы современных авторов и коллективно дорабатывала их усилиями постановочной группы (в которую

входили литературные редакторы, режиссёры, актёры и сценографы). В результате репетиций и многократной шлифовки произведения становились более «сценическими», удобными для игры и более совершенными по форме. В таком виде пьесы ставились участниками Масткомдрамы, издавались и распространялись по советским театрам. В обязанности руководителя административной секции входило комплектование рабочих групп, приглашение актёров, вывоз готовых спектаклей на гастроли, распространение пьес.

Первая государственная театральная биржа стала ещё одним поприщем Нежного. Этот замечательный механизм принимал и аттестовал безработных актёров со всей России, комплектовал труппы театров, отправлял выступать на концертах, а позже — сниматься в кино. Армия безработных актёров состояла из ярких индивидуальностей, высоких профессионалов, откровенных халтурщиков, людей с определившимися до революции театральными амплуа, которые после тектонических сдвигов в обществе канули в лету. Как далека от нас эпоха, в которой были популярны театральные амплуа «любовников-неврастеников» (попытайтесь представить себе тысячи безработных «любовников-неврастеников», атакующих советскую театральную биржу...)?

Новым этапом профессиональной жизни Игоря Нежного стало возвращение в Одессу в 1924 году и руководство молодым



Эскизы оформления спектаклей «Мать» по М. Горькому и «Железный поток» по А. Серафимовичу. Художник Яков Штоффер. Реалистический театр, 1930-е годы

передвижным театром «Красный факел». Немногие театралы знают о том, что легендарный коллектив города Новосибирска начинал свой путь в бурлящей Одессе эпохи НЭПа.

Среди фамильных артефактов, принадлежавших И.В. Нежному, — нагрудные знаки. Один из них — Государственный художественный передвижной театр «Красный факел» 1924 года.

Передвижной театр высочайшей режиссёрско-актёрской культуры каждым

новым спектаклем утверждал свои лидирующие позиции в театральной жизни Одессы. В коллективе царила атмосфера равенства и дружелюбия, ответственности и увлечённости решением любых постановочных и административных задач. Вот пример одной из них. Передвижной коллектив собирался приехать в Батуми, где о нём ещё никто не слышал. Директор театра поехал туда заранее и собрал «пресс-конференцию» (тогда ещё не было этого расхожего термина), куда лично пригласил не только журналистов, но и местных культурных деятелей, представителей городских властей и общественных организаций. Он рассказал о молодом театре, его труппе и художественном руководителе, рассказал о программе гастролей и дождался выхода подробных публикаций; параллельно с этим директор организовал размещение афиш и продажу билетов, договорился с залами и позаботился о размещении труппы. Естественно, гастроль театра прошла блестяще. С тех пор минуло ровно сто лет... Но прямые обязанности порядочного и профессионального театрального директора до сих пор оказываются многим не под силу.

Дороги нашего героя и театра «Красный факел» разошлись в момент переезда театра в Новосибирск. В 1925 году по семейным обстоятельствам Нежный-директор окончательно переезжает в Москву для того, чтобы вытащить из кризиса совсем уже неожиданный театр — Московский мюзик-холл.

Низкий, развлекательный, полуцирковой, с элементами кабаре... Театр нёс все эти принижённые эпитеты и при этом был сверхпопулярен. Здесь Нежный видел своей задачей повышение художественного уровня программ и создание принципиально новых, не менее зрелищных и радостных представлений, но объединённых современной, качественной драматургической основой.

Такую основу для театра предложил давний друг Игоря Нежного, одиозный советский поэт Демьян Бедный. И эксперимент удался. Шоу с политической подоплёкой «Как 14 дивизия в рай шла» («о вероломной политике царизма» в годы Первой мировой войны) имела оглушительный успех. Здесь соединялись впечатляющие сценографические приёмы, высокий профессиональный

Очередь во МХАТ им. М. Горького. 1935 год. Фотоархив FORTEPAN / DR. SZÁNTÓ GÉZA



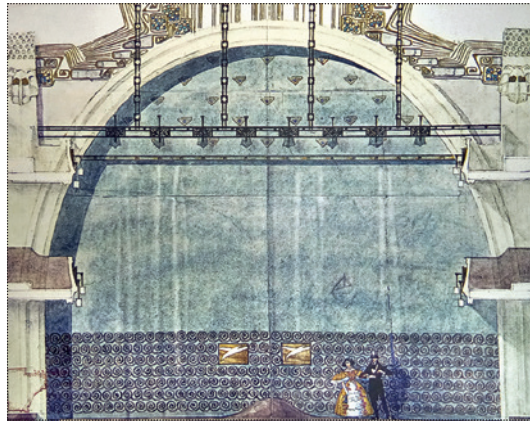
уровень номеров, невероятное жанровое разнообразие и отнюдь не приземлённый сквозной сюжет.

С этим легендарным представлением театральной Москвы конца 1920-х годов связан курьёзный случай. Однажды автор пьесы позвонил директору мюзик-холла и попросил 30 мест (!) на очередное представление. Друг поэта слегка опешил, но потом решительно ответил, что даст не более 4-х мест, а остальные придётся выкупить. К этому вердикту директор прибавил, что он **«такой же "Нежный" как поэт — "Бедный"»** — фраза, ставшая историческим анекдотом.

В 1933 году Управление зрелищных мероприятий Москвы уговорило Нежного возглавить Реалистический театр, художественным руководителем которого к тому времени стал самобытный, ищущий режиссёр Николай Охлопков. Охлопков мечтал о театральных зрелищах «крупного плана и больших страстей», мечтал дать яркое отражение в театре революционных преобразований. Художественный руководитель мечтал найти в лице директора в первую очередь единомышленника, друга, смелого и инициативного человека. Нежный, обладающий всеми нужными качествами, на первой же встрече предложил Охлопкову не

что иное, как закрыть театр в разгар сезона. Худрук был поражён. Но идея Игоря Нежного оказалась поистине революционной: он предложил перестроить театральное помещение так, чтобы спектакли можно было проводить в любом месте зала, а сцене предавать любые конфигурации, да ещё и менять их на каждом спектакле. Эскизы оформления спектаклей театра «после небольшого ремонта» показывают смелость и разнообразие, эффектность и беспрецедентное новаторство такого шага. Игорь Нежный стал соавтором такого сверхпопулярного явления в современном театральном строительстве, как «зал-трансформер».

Созидание современного театра для Игоря Нежного виделось не только в новом репертуаре, игре актёров, эффектной сценографии и ясной художественной программе театра. Своё личное предназначение он сформулировал как нравственную программу. Особенно остро она звучит в соотношении с реалиями театра, имеющего крохотный зал, где даже аншлаги не покрывают огромных постановочных расходов. Позволим себе привести крайне актуальное высказывание Игоря Нежного целиком. **«...Каждый новый спектакль заставлял директора театра мучительно ломать голову над тем, где изыскать**



Портал сцены и занавес МХАТ. Ф.О. Шехтель. 1902 год. Собрание музея МХАТ



Эмблема Московского художественного театра. Ф.О. Шехтель. 1902 год



Нагрудный знак МХАТа «Чайка» с гравировкой «15/X.40 г. И.В. Нежному Вл. И. Н. -Д.» и миниатюрным фотографическим портретом Владимира Владимировича-Данченко. Неизвестная мастерская. 1940 год. Колодка с заколкой сделана позднее, на изначальном знаке её не было. Собрание семьи

¹ Нежный И.В. Былое перед глазами. М., 1963. С. 267.

позарез нужны и — увы! — отсутствующие в кассе средства (несмотря на постоянные аншлаги). Куда легче было бы явиться к худруку и вылить на него ушат холодной воды: вот, дескать, милый человек, что у нас есть, отсюда и танцуй, умеряй свои аппетиты. Пусть придумывает что-нибудь попроще да подешевле. [...] Но ведь это всё равно, что нанести человеку удар ножом в спину как раз в тот момент, когда он, уверенный в надёжном прикрытии своего тыла, смело идет вперед. [...] В общем, такая постановка

вопроса, с моей точки зрения, равносильна предательству. Я всегда считал и убеждён в этом и поныне, что в подобных случаях директор, администратор обязаны прыгнуть выше головы, совместить несовместимое, объять необъятное, но ни в коем случае, ни при каких обстоятельствах не подрезать крылья творческой фантазии художника. Как это сделать? Готовых рецептов нет. Всё зависит от конкретных обстоятельств, от деловой изобретательности и инициативы дирекции»¹.

Нагрудный знак МХАТа «Чайка» с гравировкой «И.В. Нежному 25/VI. 1945». Неизвестная мастерская. 1940 год. Собрание семьи

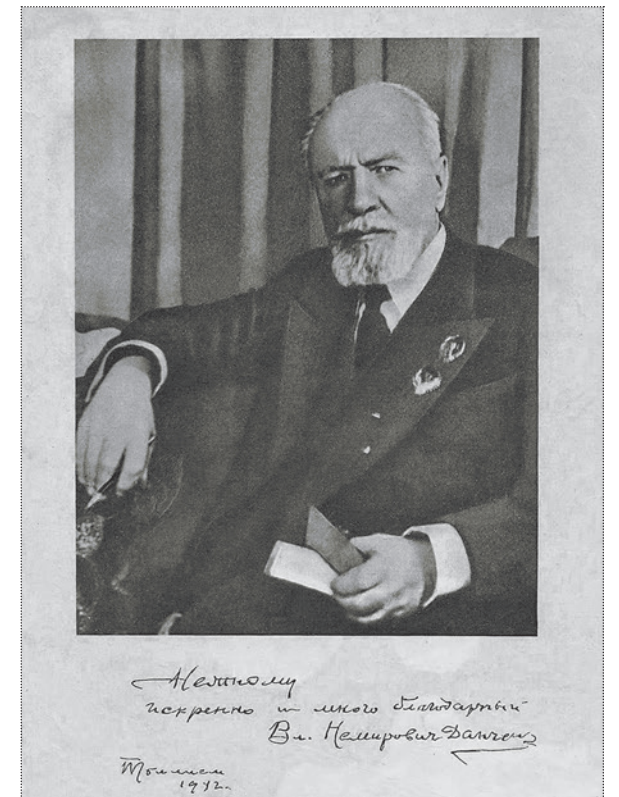


Профессиональное кредо Игоря Нежного уникально и поучительно сегодня. Слияние профессиональных качеств и нравственных категорий породило в своё время Художественный театр. Неслучайно его легендарный руководитель — режиссёр, педагог, организатор Владимир Иванович Немирович-Данченко в начале 40-х годов приглашает Игоря Нежного в дирекцию МХАТа.

Тут обратимся к ещё одному сохранившемуся в семье Нежного знаку, знаменитой «Чайке». Эти знаки появились ещё в 1908 году, внешний вид их соответствовал эмблеме, созданной Шехтелем в 1902 году, которую в основном знают по театральному занавесу².

Давались «Чайки» за выслугу лет. Собственно, первые были вручены как раз за 10 лет служения. Сегодня в театре продолжают вручать подобные знаки, «бронзовые» за 15 лет, «серебряные» за 25 лет и почётные «Чайки» из белого золота с бриллиантами, которые вручают за 55 лет непрерывной работы в театре. А в советское время каких только «Чаяек» к юбилеям Чехова, Станиславского, Немировича и самого театра не было, можно собрать целую «стаю». Все знаки повторяют знаменитую «Чайку», разработанную Фёдором Шехтелем: «Чайка, убитая Левитаном на охоте и брошенная к ногам Кувшинниковой, становится «Чайкою» чеховской; Шехтель делает из неё эмблему, кокарду, «галочку», припиливает её к занавесу театра, как бабочку в класер,

² «Мир — театр: Архитектура и сценография в России / сост. А.Г. Стёпина, А.А. Петрова. М.: Кучково поле, 2017. С. 184.



Фотография Владимира Немировича-Данченко с дарственной надписью Игорю Нежному. 1942 год. Фото из собрания семьи

как брошку на лацкан. Такая уж работа: переводить на плоскость, ничего зазорного. Это блистательное умение сделать из чувства



Супруга И.В. Нежного, солистка Московского театра оперетты Клавдия Михайловна Новикова (1895–1968). 1920-е годы. Фото из собрания семьи

И.В. Нежный (1892–1968). 1920-е годы. Фото из собрания семьи

вещь, из жизни — жест завораживает, словно имеешь дело с фокусником»³.

Красивая традиция вручения выслужных знаков сохраняется уже 126 лет! Но вот экземпляры, принадлежавшие Нежному и бережно сохранённые в семье, — по-своему уникальны. На первом расположена гравированная надпись «15/X.40 г. И.В. Нежному Вл. И. Н.-Д.» и миниатюрный фотографический портрет Немировича-Данченко. По всей видимости, платина с гравировкой сделана из золота, либо позолочена. Дата, указанная на знаке, — начало директорства Нежного во МХАТе. Примечательно, что подобных знаков с портретом Немировича нет в собрании музея МХАТ⁴. И на фоне тиражных послевоенных этот выглядит более солидным.

Начало директорства Игоря Нежного во МХАТе выпало на тяжелейшее для нашей страны время — Великую Отечественную войну. Соответственно вопрос эвакуации

труппы, в том числе легендарных мхатовских «стариков», стал самым главным. Фантастический уровень и скорость организации этого выезда, достойного размещения, обеспечения труппы, дальнейший переезд в Тбилиси можно считать ещё одной профессиональной победой Нежного-директора. Выступление знаменитых мхатовцев — Качалова, Тарханова, Москвина, Книппер-Чеховой, Тарасовой — в госпиталях и на благотворительных концертах стало отдельной славной страницей истории МХАТа. А лично для Нежного этот период стал временем бесценного общения с патриархом русского театра. В одной из бесед Немирович сказал, что не верит признаниям в любви к театру: **«Это такое ответственное заявление, что далеко не всякий имеет на него право»**. Продолжая его мысль, можно

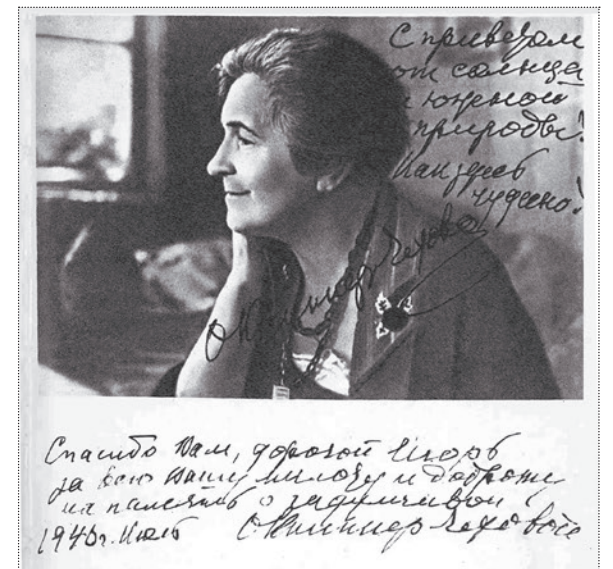
утверждать, что Игорь Нежный имел право на эти заветные слова.

Второй знак «Чайка» имеет на обороте гравировку **«И.В. Нежному 25/VI. 1945»**. И этот знак мы можем идентифицировать как знак признания заслуг от коллектива театра. По этому случаю корифеи театра И.М. Москвин, О.Л. Книппер-Чехова, В.И. Качалов обратились к И.В. Нежному 25 апреля 1945 года с письмом: **«Дорогой Игорь Владимирович! Вы знаете традицию нашего театра — награждение знаком “Чайка” за многолетнюю проделанную работу. Вы знаете и то, что в послевоенные годы Владимир Иванович не раз говорил, что пора пересмотреть традиции и “Чайкой” отмечать не только многие годы труда, но — в отдельных случаях — и особо выдающуюся, хотя бы и не столь многолетнюю деятельность на пользу МХАТ. Такой именно деятельностью мы считаем Вашу. Особенно близко Владимир Иванович и мы узнали Вас на Кавказе в год эвакуации — то большое дело, которое было Вам поручено, Вы выполняли и выполнили блестяще, предельно добросовестно, с великолепным чувством ответственности и достоинства. В благодарность за Вашу неустанную заботу о сохранении сил старой гвардии МХАТ мы просим Вас сегодня, в день памяти нашего дорогого Владимира**



Советские наградные и памятные знаки МХАТ «Чайка» к юбилеям «отцов-основателей» (100-летие Чехова, 1960; 125-летие Немировича-Данченко, 1983; 125-летие Станиславского, 1988) и самого театра (50 лет, 1948; 60 лет, 1958; 70 лет, 1968; 75 лет, 1973; 80 лет, 1978); к фестивалю молодёжи и студентов (1957); неизвестный знак 1971 года; знак без даты. Большинство — производства Ленинградского монетного двора. forum.faleristika.info

Фотография Ольги Книппер-Чеховой с дарственной надписью Игорю Нежному. 1946 год. Из книги: Нежный И.В. Былое перед глазами: Театральные воспоминания (1963)



Спасибо Вам, дорогой Владимир Иванович, за Вашу заботу и доброту на нашем ордере. 1946г. Ольга Книппер-Чехова

Ивановича, принять от нас почётный знак Художественного театра»⁵. Примечательно, что на знаке, сохранённом членами семьи, стоит дата 25.VI — июня, в то время как дата памяти Немировича-Данченко — 25.IV — апреля (в 1943 году он скончался). Трудно сказать, ошибка ли это гравёра или реально знак вручили спустя два месяца после письма. Нам представляется более реалистичным вариант ошибки. На посту директора МХАТа Нежный оставался до 1952 года.

⁵ Цит. по: Нежный И.В. Былое перед глазами: Театральные воспоминания. М., 1963. С. 5.

Опера
«Царица».
Театр
«Геликон-опера».
2016 год.
Сценография
И.А. Нежного,
костюмы
Т.Г. Тулубьевой.
Фото:
Ю. Осадчая



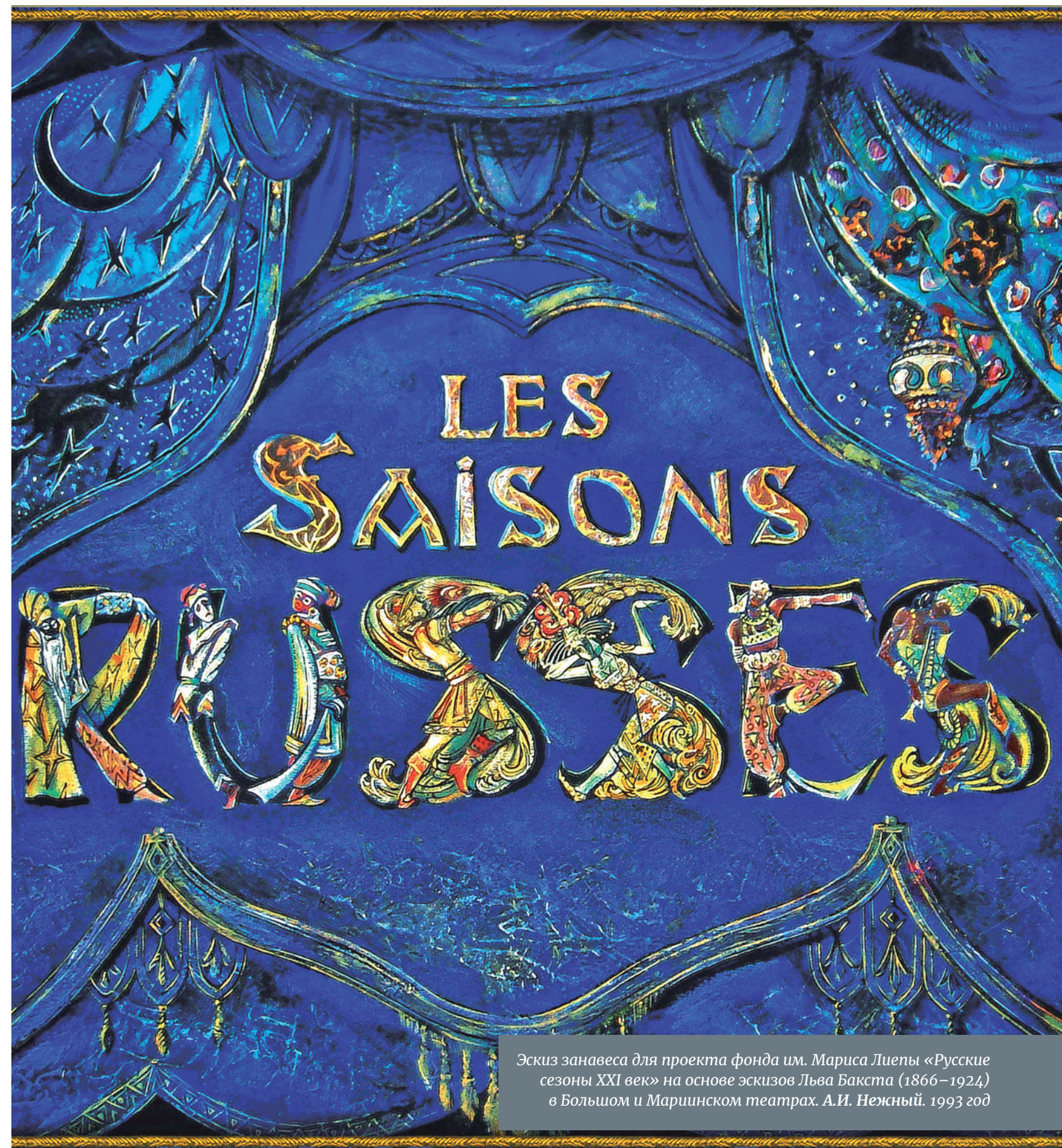
Кремлёвская
Ёлка.
Тридцатый
Новый
год. Эскиз
оформления
сцены
А.И. Нежный.
2023 год

Интересно, что яркая судьба Игоря Нежного не закончилась на нём самом. Его супругой была заслуженная артистка РСФСР, солистка Московского театра оперетты Клавдия Михайловна Новикова (1895–1968). А продолжением его судьбы стали творческие карьеры его внука, тоже Игоря Анатольевича Нежного (р. 1948) и его супруги Татьяны Георгиевны Тулубьевой (р. 1945) — театральных художников, на чьём счету оформление около трёхсот спектаклей в театрах Ново-

сибирска, Перми, Красноярска, Хабаровска, Свердловска (Екатеринбурга), Ленинграда (Санкт-Петербурга), Одессы, Минска, Софии (Болгария), а с 1996 года в Московском музыкальном театре «Геликон-опера» под руководством Дмитрия Бертмана. Визуальный мир спектакля, задуманный Игорем Нежным, населяют персонажи, одетые и ожившие, благодаря костюмам Татьяны Тулубьевой. В 2024 году им присвоены почётные звания Народных художников России.

Известен и правнук директора МХАТа — заслуженный деятель искусств России, художник-постановщик, сценограф, художник по костюмам Анатолий Игоревич Нежный. Он является автором занавеса для проекта фонда им. Мариса Лиепы «Русские сезоны XXI век» на основе эскизов Льва Бакста (1866–1924) в Большом и Мариинском театрах (1993); работал в должности главного художника Государственного Кремлёвского дворца, автор сценографии Кремлёвских ёлок, оформления многочисленных шоу.

МН



Эскиз занавеса для проекта фонда им. Мариса Лиепы «Русские сезоны XXI век» на основе эскизов Льва Бакста (1866–1924) в Большом и Мариинском театрах. А.И. Нежный. 1993 год



Камергерский
переулок, 3.
В 1902 году
Ф.О. Шехтель
реконструировал
здание МХТ
и переоформил
фасады в стиле
модерн. Фото:
Э. Евзерхин,
1948 год

Перечень точек распространения журнала «Московское Наследие» на 2024 год

Книжные магазины

Книжный магазин «Циолковский»
Пятницкий переулок, д. 8, стр. 1
Книжный магазин «Молодая гвардия»
Улица Большая Полянка, д. 28
Книжный магазин «Фаланстер»
Улица Тверская, д. 17
Книжный клуб-магазин «Гиперион»
Большой Трёхсвятительский
переулок, д. 2/1, стр. 6

Кафе

Кафе «Квартира 44»
Улица Малая Ордынка, д. 24

Музеи, АРТ-площадки

Музей архитектуры имени А.В. Шусева
Улица Воздвиженка, д. 5
Государственный музей А.С. Пушкина
Улица Пречистенка, д. 12/2
Музей-заповедник «Царицыно»
Улица Дольская, д. 1
Музей Москвы
Зубовский бульвар, д. 2
Музей археологии Москвы
Манежная площадь, д. 1а
Центральный Манеж
Манежная площадь, д. 1
Павильон «Макет Москвы»
Проспект Мира, д. 119, Сиреневая аллея, ВДНХ
Мемориальный Музей «Творческая мастерская
С.Т. Конёнкова»
Тверской бульвар, д. 28
Дизайн-завод «Флаконт»
Улица Большая Новодмитровская, д. 36/4
Дом Гоголя
Никитский бульвар, д. 7а
Музей Тропинина
Щетининский переулок, д. 10, стр. 1
Музей-усадьба «Люблино»
Улица Летняя, д. 1, стр. 1
Музей-заповедник «Коломенское»
(«Визит-центр»)
Проспект Андропова, д. 39
Музей-заповедник «Измайлово»
Городок имени Баумана, д. 2, стр. 14
Новая Третьяковка (парк «Музеон»)
Улица Крымский Вал, д. 10
Арт-галерея «Просвет»
Улица Краснопролетарская, д. 8, стр. 1

Библиотеки, научно-исследовательские и учебные заведения

Московский архитектурный институт
Улица Рождественка, д. 11
Московский государственный строительный
университет
Ярославское шоссе, д. 26
Российский экономический университет имени
Г.В. Плеханова
Стремянный переулок, д. 36
Московский финансово-юридический университет
Улица Введенского, д. 1а

Российский государственный гуманитарный
университет (Историко-архивный институт)
Улица Никольская, д. 15
Московский городской педагогический университет
2-й Сельскохозяйственный проезд, д. 4
Московский городской университет управления
Правительства Москвы
Улица Сретенка, д. 28
Всероссийский художественный научно-
реставрационный центр имени
академика И.Э. Грабаря
Улица Радио, д. 17, корп. 6
Колледж архитектуры, дизайна и реинжиниринга № 26
(26 КАДР)
Улица Трофимова, д. 27, корп. 2
Государственная публичная историческая библиотека
Старосадский переулок, д. 9, стр. 1
Библиотека Всероссийского государственного
института кинематографии имени С.А. Герасимова
Улица Вильгельма Пика, д. 3
Библиотека-читальня имени И.С. Тургенева
Бобров переулок, д. 6, стр. 1, 2
Центральная библиотека № 29 имени
Ф.М. Достоевского
Чистопрудный бульвар, д. 23, корп. 1
Библиотека № 13 имени Н.Г. Чернышевского
Улица Большая Татарская, д. 32
Центральная библиотека № 21
Улица Клары Цеткин, д. 11, корп. 1
Библиотека № 79 имени Б.А. Лавренева
Улица Средняя Первомайская, д. 38/7
Центральная универсальная научная библиотека
имени Н.А. Некрасова
Улица Бауманская, д. 58/25, стр. 14

Органы государственной власти, подведомственные учреждения

Департамент культурного наследия города Москвы
Пятницкая улица, д. 16
Пятницкая улица, д. 21, стр. 2 (служба «одного окна»)
ГКУ г. Москвы «Мосреставрация»
Тверская улица, д. 9 (вход со стороны Брюсова переулка)
Комитет по архитектуре и строительству города
Москвы (Москомархитектура)
Триумфальная площадь, д. 1
Департамент культуры города Москвы
Неглинная улица, д. 8/10
Управа района Хамовники города Москвы
Улица Пречистенка, д. 14
Департамент труда и социальной защиты населения
города Москвы
Улица Новая Басманная, д. 10, стр. 1
Департамент образования города Москвы
Улица Большая Спаская, д. 15, стр. 1
Департамент здравоохранения города Москвы
Оружейный переулок, д. 43
Федеральная служба государственной статистики
(ГМЦ Росстата)
Измайловское шоссе, д. 44
ГБУ «Мосгоргеотрест»
Ленинградский проспект, д. 11

Религиозные организации

Финансово-хозяйственное управление РПЦ
Гагаринский переулок, д. 18/2

Электронная версия журнала:
<https://www.mos.ru/dkn/function/popularizatsiia/zhurnal-moskovskoe-nasledie/>

Свидетельство о регистрации средства массовой информации выдано Федеральной службой по надзору
в сфере связей, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) ПИ № ФС77-50269
от 14 июня 2012 года

Тираж 8 тыс. экз.

Журнал распространяется бесплатно

Распространяется бесплатно

№ 6 (96) 2024

Департамент культурного наследия города Москвы

Журнал «Московское Наследие»

Издается с 2006 года

Культура Город Архитектура Искусство Люди История Сохранение Дизайн Возрождение А
Среда Реставрация Культура Город Архитектура Искусство Люди История Сохранение Диз
Урбанистика Среда Реставрация Культура Город Архитектура Искусство Люди История Сох
Археология Традиции Урбанистика Среда Реставрация Культура Город Архитектура Искус
Дизайн Возрождение Археология Традиции Урбанистика Среда Реставрация Культура Гор
История Сохранение Дизайн Возрождение Археология Традиции Урбанистика Среда Рес
Искусство Люди История Сохранение Дизайн Возрождение Археология Традиции Урбани
Архитектура Искусство Люди История Сохранение Дизайн Возрождение Археология Трад
Культура Город Архитектура Искусство Люди История Сохранение Дизайн Возрождение А