

Проблемы сохранения культурного наследия.
XXI век

I

Послевоенная реставрация:
век нынешний
и век минувший

*Сборник статей
по материалам научно-практической конференции
ГМЗ «Петергоф», 2010*



Европейский Дом
Санкт-Петербург
2010

УДК 7.02
ББК 85.1
П62

*Печатается по решению
редакционно-издательского совета ГМЗ «Петергоф»*

Генеральный директор ГМЗ «Петергоф»
Е.Я. Кальницкая

Авторы концепции проекта:
Е.Я. Кальницкая, А.Г. Леонтьев

Координация и общая подготовка издания
Л.С. Гуменюк

Редактор
О.С. Капполь

П62

Послевоенная реставрация: век нынешний и век минувший: Сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф», (Проблемы сохранения культурного наследия. XXI век. I.) 2010 — СПб.: — Издательство «Европейский Дом», 2010 — 314 с., илл.

Содержание

<i>В.В. Знаменов.</i> Не надо забывать... ..	5
<i>Е.Я. Кальницкая.</i> Живем и помним... ..	8

Петергоф послевоенный

<i>Л.В. Никифорова.</i> «Где провести выходной день?» Дворцовые пригороды Ленинграда в канун войны и в первые послевоенные годы. По материалам публицистики 1937–1947 гг.	11
<i>А.Г. Леонтьев.</i> Послевоенная реставрация Большого Петергофского дворца	20
<i>Ю.Ю. Бахарева.</i> К истории воссоздания скульптурной группы «Самсон, раздирающий пасть льва»	37
<i>Н.В. Мельникова.</i> Особенности реставрации тканей в интерьерах Большого Петергофского дворца (XIX – нач. XXI века)	49
<i>В.М. Белковская.</i> Воссоздание живописи Парадной лестницы и Танцевального зала. Мастера послевоенной школы	63
<i>О.А. Холоднова.</i> Реставрация росписей дворца «Монплезир» в Петергофе	69
<i>И.А. Рудоквас, И.О. Пащинская.</i> Античный мозаичный пол столовой Царицына павильона в Петергофе	81
<i>М.Ю. Левинская.</i> Использование предметов фонда «Исторические фрагменты» в реставрационной практике	90

Город и пригороды

<i>Н.В. Буров.</i> Послевоенная реставрация Исаакиевского собора. История возрождения памятника	103
<i>Е.А. Севастьянова.</i> О восстановлении иконостаса и декоративного убранства интерьера Казанского собора	
<i>И.А. Карпенко.</i> Реставрационные работы	110
в Петропавловской крепости в конце 1940-х гг.	115
<i>Н.Р. Славнитский.</i> Из истории реставрационных работ в Петропавловской крепости: реставрация и музеефикация Зотова бастиона119	
<i>И.С. Заяц.</i> Фасады Екатерининского дворца во второй половине XX века (по материалам исследований 2008–2009 гг.)	125
<i>Д.В. Осипов.</i> Судьба скульптуры коллекции Лейхтенбергских в Сергиевке: через военные годы к возрождению в век нынешний	138
<i>Т.В. Павлова.</i> Возобновление деятельности реставрационной мастерской масляной живописи ГРМ в послевоенное время	147
<i>Г.В. Михайлов, А.Н. Журавская.</i> Константиновский дворец. Методы и принципы восстановления в 2001–2003 гг.	155

Профессия – реставратор

<i>А.А. Белов.</i> Н.И.Архипов и послевоенное восстановление Петергофа	165
<i>А.В. Луговая.</i> Опыт послевоенного воссоздания и реставрации сохранившихся памятников государственного музея-заповедника «Петергоф» в работах скульптора-реставратора Г.Л.Михайловой	178
<i>Н.Г. Коршунова.</i> Воссоздавая утраченное... О скульпторе-реставраторе Л.М.Швецкой	187
<i>Н.В. Мазур.</i> Реставрационных дел мастер	198
<i>О.М. Кормильцева</i> Роль К.Д.Халтурина в развитии послевоенной реставрации	206
<i>М.В. Мантуров.</i> Музеефикация памятников архитектуры в профессиональной деятельности А.Э. Гессена	212

Научная реставрация: споры и истины

<i>А.Е. Ухналев.</i> Реставрация как вид художественного творчества	229
<i>А.А. Никонова.</i> Транскрипция реставрационной практики в массовом сознании	235
<i>Б.М. Матвеев.</i> Метод стилистической реконструкции: совокупность существенных признаков и сфера практического применения	243
<i>В.А. Коренцвит.</i> Термин «новодел» в словаре реставраторов. Уточнение реального смысла	253
<i>С.Б. Горбатенко.</i> Работы по консервации Екатерингофа, Стрельны и Ораниенбаума в свете требований Венецианской хартии	260
<i>М.Г. Малкин.</i> О корректности реставрационных вмешательств	273

In memoriam

<i>Н.А. Ярошук.</i> Собиратель, хранитель, исследователь (к 85-летию Н.П. Шмитта-Фогелевича)	281
<i>Н.П. Шмитт-Фогелевич.</i> Воспоминания о военном времени	288

НЕ НАДО ЗАБЫВАТЬ...

Время стремительно идет вперед, отдаляя от нас период послевоенного возрождения Петергофа. Детали забываются, стираются в памяти, но яснее становится главное: необходимость полного восстановления разрушенных памятников, возвращение былого великолепия дворцам и паркам.

Впервые я увидел развалины Петергофа в марте-апреле 1944 года, после возвращения из эвакуации. Вместе со своим сверстниками я сначала «исследовал» городские руины, позже доехал «зайцем» до пригородов: Павловска, Царского Села, Петергофа. Большая часть территорий была еще заминирована: везде стояли предупреждающие знаки. Но только мы, мальчишки, не боялись туда залезать — мы росли среди этих развалин. Помню, в павильонах Павловска попадались остатки каминов, росписи на отвалившейся штукатурке... Всю красоту того, что здесь когда-то существовало, невозможно было и вообразить. Мы очень удивились, когда в школе нам впервые показали альбомы с довоенными видами. Помню, дома родители постоянно сожалели об утраченных парках, вспоминали свои поездки туда как настоящий праздник.

В послевоенное время, когда люди все еще страдали от голода, холода, отсутствия необходимых вещей, одежды, казалось, что восстановить все это богатство невозможно. Однако уже тогда звучали голоса: мы сможем, мы восстановим! И со временем подобные планы стали казаться реальностью, а не пустой пропагандой. На памятниках начали работать реставраторы. Несмотря на все трудности, полуголодные, уставшие люди, инвалидами вернувшиеся с войны, работали честно: восстановление дворцов стало общим делом. Специалисты с удовольствием показывали мне, мальчику, свою работу.

Когда в 1965 году я стал сотрудником музеев Петергофа, уже давно работала фонтанная система, но в Большом дворце были открыты всего три зала. Из эвакуации вернулись «головки» Ротари, наполовину была восстановлена Белая столовая, но в других залах возведены только новые железобетонные перекрытия. Все остальное еще предстояло сделать. Тогда полным ходом шли реставрационные работы в Павловске, и это дарило вдохновение и надежду на позитивные результаты.

Однако музей — это не только дворцовая архитектура. Его важным элементом всегда были и остаются экспонаты, музейные предметы, а их остро не хватало... Поначалу в Петергофе даже наименее пострадавшие дворцы стояли пустыми. Музейные вещи, некогда украшавшие их, погибли или были расхищены. Какие-то предметы были возвращены из эвакуации, но не заняли своего места в Петергофе.

Редкие посетители музеев могли следить за работой реставраторов, которые трудились прямо в залах, видели их профессиональную «кухню» и конечный результат: вот появился плафон, вот лепка на стене, вот резьба. Причудливая деревянная резьба казалась всем чем-то невероятным.

Молодые реставраторы и более старшие по возрасту консультанты, начавшие работать в пригородах, сделали самое важное дело — в первую очередь они смогли доказать, что возможно возродить все и это не утопия. Я много раз слышал разго-

воры наших коллег из тех европейских стран, где также проходили боевые действия. Французы, например, признавались, что если бы разрушили Версаль, они не смогли бы его восстановить. И это притом, что на Западе существовала профессиональная реставрационная школа. В России же после революции и Гражданской войны были утрачены многие традиции. У нас остались лишь отдельные специалисты, которые после войны из рук в руки передали молодому поколению Профессию.

Денег было мало, но даже когда они были, не всегда удавалось их освоить из-за нехватки материалов. Все поставки шли через Госплан в Москве. Все надо было вымалывать, выпрашивать, выколачивать. Люди нередко пренебрегали принципами, чтобы сделать это великое дело. Высокие чиновники часто спорили с реставраторами, хотя сами мало в чем разбирались и вечно подгоняли со сроками. Работа с экспонатами тоже была непростой — держать и переносить фарфоровые вазы замерзшими руками рискованно и страшно...

Одновременно шла научная работа, тщательно изучались документы и все сохранившиеся части декора. Все то подлинное, что сохранилось, было отреставрировано в первую очередь, даже деревянные люстры Екатерининского корпуса, пролежавшие в промерзшем здании не одну зиму. Рухнувшую стену Монплезира постарались как можно быстрее вновь собрать из старых кирпичей. И это делали слабые, голодные люди.

В Петергофе работами руководили замечательные реставраторы. Большим дворцом занималась Евгения Владимировна Казанская со своим учителем Василием Митрофановичем Савковым. Архитектор Александр Эрнестович Гессен, вернувшийся с войны с подорванным здоровьем, тратил все свои силы на дворцы петровского времени. Воссоздание утраченного было тогда единственно правильным и очевидным путем, и мы с неприязнью выслушивали интеллигентское модное слово «новодел», хотя в этом понятии и была доля правды. Порой даже А.Э. Гессен предлагал такие решения, как консервация отдельных частей здания, например искореженной решетки Марли, в том виде, какими они остались после войны. Однако это противоречило самой идее восстановления полного, живого ансамбля, что казалось самым важным.

Люди трудились, совершенно не представляя, что будет завтра, ведь началось «ленинградское дело», продолжались аресты. Ранее репрессированный довоенный директор Николай Ильич Архипов, рискуя вновь попасть в лагерь, приезжал консультировать молодых реставраторов. Все отдавали себя общему делу, понимали всю важность возвращения России Петергофа. В работе использовали самые разные методы — и передовые, особенно когда дело касалось гидротехники и восстановления скульптур, и совершенно дикие с точки зрения современной науки. Но дело было сделано с честью, и не случайно сейчас, спустя десятки лет, к нам приезжают не только любоваться красотами, но и учиться.

Поэтому еще раз мне хочется сказать огромное спасибо всем этим людям: реставраторам, консультантам, сотрудникам, поднявшим из руин Петергоф. Большинство из них уже нет с нами. Но нельзя забывать их подвиг, надо помнить...

В.В. Знаменов,
президент ГМЗ «Петергоф»

ЖИВЕМ И ПОМНИМ...

История не знает сослагательного наклонения. Каждый из нас, пытаясь осмыслить судьбу своего города, не ставит перед собой вопрос о том, что было бы, если... Подобные размышления не более чем пустое теоретизирование. Тем не менее практика нередко противоречит теории: если бы наш город не был так страшно искалечен войной, его украшали бы десятки уникальных памятников, погибших в середине прошлого столетия...

Сегодня мы начинаем понимать, насколько существенно менялось отношение к памятникам зодчества со временем, это связано с осознанием особой роли архитектуры в жизни человека. Постепенно стал очевидным тот факт, что архитектурные памятники, более чем какие-либо другие свидетельства, раскрывают представления общества об историческом времени и эволюционных процессах. Еще до войны учились ценить и беречь наследие прошлого: в 1935 году под охраной находились около 200 ленинградских памятников архитектуры. А потом в город пришла беда...

Разрушенные во время войны дворцы и парки пригородов Ленинграда были богатством и гордостью нации. Скорее всего, возводившие их великие зодчие прошлого понимали, что работают для вечности, потому что только так подходят к своему делу истинные творцы и создатели. С течением лет каждый памятник словно обретал живую душу, сохраняя в себе память о связанных с ним людях и событиях (помните, как у С.Я. Маршака: «...все то, чего коснется человек, приобретает нечто человеческое...»). Все вместе они формировали неповторимый облик Северной столицы. После войны величественная красота города на Неве остро нуждалась в спасении.

Основной целью реставрации было возрождение памятников из руин. Для этого потребовалось переосмысление большинства положений отечественной реставрационной теории, которая почти до середины XX в. развивалась в одном направлении с европейской. Существовавшие тогда нормы реставрационной науки не предусматривали возможности воссоздания утраченного наследия в требуемых масштабах. В переломный момент можно было ограничиться только консервацией руин и вместо воссоздания целостного образа художественного произведения предложить зрителю лишь уцелевшие фрагменты исторических объектов.

Однако для Ленинграда этот путь был неприемлем. Его жители почувствовали острую потребность в воссоздании облика любимых мест в разоренных, разбомбленных пригородах. Восстановление художественных сокровищ из руин стало для них нравственным долгом, закономерным продолжением выстраданной победы.

«...Настанет день, и, радуясь, спеша,
еще печальных не убрав развалин,
мы будем так наш город украшать,
как люди никогда не украшали», —

писала Ольга Берггольц зимой 1942 года. И когда этот день наступил, реставраторам всех специальностей пришлось провести масштабные практические рабо-

ты, определившие характер и методику их профессиональной деятельности на многие десятилетия вперед. Грандиозное по масштабу восстановление Петергофа, Царского Села и Павловска приобрело символическое значение. 29 марта 1944 года Государственный комитет обороны принял постановление «О первоочередных мероприятиях по восстановлению промышленности и городского хозяйства Ленинграда», и с этого момента началась история ленинградской школы реставраторов. Практически сразу была создана Ленинградская архитектурно-реставрационная мастерская, через пять лет получившая название «Специальные научно-реставрационные мастерские».

Реставраторам приходилось трудиться в тяжелейших условиях, но именно в нелегкие послевоенные годы они разработали и внедрили первую в мире методику комплексного воссоздания памятников архитектуры XVIII–XIX вв., в изобилии украшенных богатой и разнообразной отделкой. Представители реставрационной школы придерживались позиции всестороннего, максимально полного воссоздания разрушенных войной памятников архитектуры, без ограничения задач научной реставрации их охраной и консервацией. Развернулась уникальная строительно-реставрационная деятельность на основе тщательного изучения подлинных фрагментов памятников, иконографических и архивных материалов. На помощь опытным архитекторам пришло молодое поколение специалистов, приобретавших необходимые навыки в ходе работ.

Послевоенная реставрация, исключительная по масштабу, сложности и глубине научных исследований, стала подвигом целого поколения мастеров. С течением лет работы выдающихся мастеров-реставраторов стали представлять собой самостоятельную историко-культурную и художественную ценность. Сегодня в одном ряду стоят имена великих зодчих прошлого и специалистов XX столетия, именно благодаря мастерству и профессионализму последних возвращены к жизни уникальные памятники, и эта работа продолжается и сегодня. Настоящие мастера своего дела, они воссоздали красоту Санкт-Петербурга и его пригородов, их творчество заслуживает глубокого изучения и нового осмысления. Рядом с реставраторами все годы работали архитекторы, историки архитектуры и специалисты Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры (КГИОП).

Возрождение дворцово-паркового комплекса Государственного музея-заповедника «Петергоф» навеки вписано в историю отечественной художественной культуры. Имена архитекторов В.М. Савкова, Е.В. Казанской, скульптора И.В. Крестовского, резчика Б.К. Гершельмана, мастеров декоративной скульптуры Г.Ф. Цыганкова, Г.Л. Михайловой, паркетчика И.И. Смирнова, живописцев Я.А. Казакова, Л.А. Любимова, Р.П. Саусена, Э.П. Масленникова, Л.Г. Малиновской, керамиста Б.А. Мицкевича, столяров М.Е. Шумилова и П.В. Ванюхина, слесарей Г.Н. Шумакова, В.Н. Семенова и многих других специалистов навсегда вписаны в историю самой знаменитой летней императорской резиденции. Тем, кто ценил и ценит прекрасное, не нужно объяснять, сколь созидательным был их труд. Подвиг реставраторов послевоенной школы вошел в историю Петербурга–Ленинграда, и спустя десятилетия мы понимаем это все отчетливее.

Е.Я. Кальницкая,
генеральный директор ГМЗ «Петергоф»,
доктор культурологии

**ПЕТЕРГОФ
ПОСЛЕВОЕННЫЙ**

«Где провести выходной день?»
Дворцовые пригороды
Ленинграда в канун войны
и в первые послевоенные годы.
По материалам публицистики 1937–1947 гг.

«Где провести выходной день» — это обычное название газетной публикации 1930-х гг., посвященной пригородным дворцам и паркам. В 1920-е гг. прогулки по Павловску или Царскому Селу, экскурсии по бывшим императорским дворцам были в новинку не только для трудящихся масс, но и для интеллигенции, однако уже в 1930-е гг. они действительно стали вполне привычным видом воскресного отдыха. Когда военные корреспонденты будут с горечью и отчаянием описывать разрушения, нанесенные войной «знакомым с детства дворцам», надо понимать, что знакомыми с детства они стали для тех, чье детство и юность пришлись на 1930-е гг.

Существует обширная литература о военных разрушениях и последующей реставрации. Относительно недавно опубликованы воспоминания, дневники, письма музейных работников, чьими трудами памятники возрождались из руин. Они открывают атмосферу борьбы за возвращения пригородам музейного статуса и, как правило, остаются за скобками академических текстов. Надо было спорить, доказывать, добиваться, иногда поступать вопреки решениям, уже утвержденным и одобренным высоким начальством. Казалось бы, что может добавить к этому пресса?

Советские газеты 1930-х и 1940-х гг. — особый источник. Они не были площадкой для дискуссий, опубликованная информация была «отфильтрована» и «очищена». Вместе с тем жизнь газетной публикации коротка, она пишется «здесь и сейчас», фиксируя то, что сотрется из памяти, потом покажется несущественным для обобщенных трудов. А еще они поразительно позволяют ощутить аромат эпохи, буквально «увидеть» запечатленным на одной странице все, что происходило тогда.

В 1930-е гг. дворцово-парковые пригороды Ленинграда превратились в «места здорового и культурного отдыха трудящихся», которым в советской идеологии отводилась важная роль просветительских, образовательных, агитационных учреждений. В парках проходили массовые праздники, митинги, встречи с героями,

писателями, артистами, спортивные соревнования. Во дворцах открывали выставки, приуроченные к годовщинам великих людей и событий.

Среди пригородных дворцов и парков особой тематической «определенностью» отличались Петергоф и Пушкино. Петергофу была «отведена» военно-морская тематика, Пушкино — литературная. На лето 1939 г. в пригородных парках было запланировано 16 «массовых гуляний общевыходного дня» и семь больших праздничных гуляний, к которым относились окончание учебного года в школах (10 июня), годовщина выборов в Верховный Совет СССР (26 июня), Международный день борьбы против фашизма и империалистических войн (1 августа), День советской авиации (18 августа), Международный юношеский день (6 сентября)¹.

Летний сезон начинался с праздника в Петергофе в конце мая, когда происходил первый пуск фонтанов. Однако это мероприятие было посвящено не фонтанам, а Красной Армии и Военно-морскому флоту. Праздник начинался в 12 часов с митинга у Большого каскада. Из грота выходили фанфаристы, под гром салюта над Большим каскадом на воздушных шарах-пилотах поднимался в небо плакат «Слава Великому Сталину!», на площадку перед дворцом выходили ораторы. В 13 часов, после митинга, под звуки музыки и праздничный фейерверк начинали бить струи фонтанов. В разных уголках парка играли духовые оркестры и устраивались танцплощадки. В газетах особенно часто упоминалась танцплощадка у Шахматной горы. На лугу возле Монплезира проходил сеанс одновременной игры в шахматы, где в 1939 г. «шахматисты сражались с чемпионом СССР Ботвинником. Гроссмейстер выиграл 25 партий, две свел вничью и одну проиграл шахматисту I категории школьнику Шулману»².

18 мая не был официальным праздником Красной армии и флота, но дыхание войны не просто ощущалось, война уже была реальностью, и странно было бы сегодня отрицать актуальность именно такой тематики массового праздника. На территории Ленинградской области уже действовал режим пограничной зоны³, специальным постановлением устанавливались восьмичасовой рабочий день и семидневная рабочая неделя⁴.

18 мая 1940 г. в Петергофе стояла военная техника: «На лужайках, поросших молодой зеленой травой, были видны самолеты морской авиации. Во всех уголках парка играли краснофлотские духовые оркестры». В Пушкино в этот день состоялся своего рода военный парад: «Со стороны Орловских ворот появились танки. Они быстро пронеслись по аллеям и остановились у горы “Большой каприз”». В небе над Пушкино состоялся авиационный парад военных самолетов⁵.

6 июня 1940 г. в Екатерининском парке организовали Пушкинское гулянье. В качестве праздничных декораций на аллеях и площадках парков были установлены большие картины: Екатерининский парк был украшен портретами лицейских друзей А.С. Пушкина, у Гранитной террасы стояло огромное панно

¹ Летом в парках города Пушкино // Смена. 1939. 3 июня. С. 4. Международный юношеский день был утвержден в 1939 г. как день Международных молодежных коммунистических организаций. После войны не праздновался, вероятно, уступив место международным фестивалям молодежи и студентов.

² Забили фонтаны // Смена. 1939. 20 мая. С. 4.

³ О режиме запретной пограничной зоны и пограничной полосы Ленинградской области // Ленинградская правда. 1940. 29 мая. С. 4.

⁴ Переход на 8-ми часовой рабочий день и 7-ми дневную рабочую неделю // Ленинградская правда. 1940. 27 июня. С. 3.

⁵ Открытие летнего сезона в садах и парках // Ленинградская правда. 1940. 20 мая. С. 1.

с иллюстрациями к «Евгению Онегину». В парке гуляющие видели голову сказочного богатыря и теремок с белкой, грызущей золотые орехи. Воспитанники Пушкинского дома пионеров участвовали в костюмированном параде, представляя персонажей пушкинских произведений. В 1939 г., к 140-летию со дня рождения поэта, в Зубовском корпусе открылась выставка «А.С. Пушкин и Царское Село»⁶. В 1941 году в Екатерининском дворце была подготовлена Лермонтовская выставка: исполнялось 100 лет со дня смерти Ю.М. Лермонтова⁷, и наряду с июньским Пушкинским праздником в июле 1941 г. намечался Лермонтовский праздник⁸. Литературная тема соседствовала с военно-революционной: в Александровском дворце уже не первый год работала «Оборонная выставка», посвященная обороне Петрограда в 1919 г., с 1939-го здесь появилась экспозиция, посвященная событиям на острове Хасан.

В День Военно-морского флота, 24 июля, в Петергофе сценой становился залив — демонстрировали прыжки парашютистов в воду. В районе Александрии показали высадку морского десанта и учебный бой с участием авиации, в парке были развернуты выставки, посвященные учебно-боевой и политической подготовке, жизни и быту моряков. На открытых сценах проходили выступления физкультурников и художественной самодеятельности⁹.

Весной и летом 1940—1941 гг. о дворцовых пригородах газеты писали не слишком много, главное место было отведено освоению Карельского перешейка: только что закончилась финская война и граница отодвинулась к Выборгу, который, как писали в газетах, превратился из форпоста нападения на СССР в мощный узел обороны. На побережье Финского залива, у озер Карельского перешейка, открывались новые дома отдыха, санатории, пионерские лагеря.

В 1941 г. сезон в дворцовых пригородах начался 25 мая. Газеты сообщали о том, что в Пушкине заканчивается реставрация Екатерининского дворца, намечена частичная реставрация Александровского дворца и Камероновой галереи, впервые за много лет восстановлен и открыт для публики Готторпский глобус, а в павильоне Китайского театра можно осмотреть выставку, посвященную истории создания Александровского парка. К летнему сезону 1941 г. в Большом дворце Петергофа открылась выставка «Военно-морской флот СССР»¹⁰. Несколько раз печатались критические заметки о работе вокзалов в Петергофе, Детском Селе, Павловске, газеты призывали обеспечить гражданам достойный проезд к местам культурного отдыха. И, конечно, журналисты писали о занятиях по противовоздушной обороне, о жизни военных частей и наборе в военные училища.

Газеты за 22 июня 1941 г. — это еще газеты мирного времени. Сообщение о начале войны прозвучит по радио в два часа дня, а газеты сообщат о войне только 23 июня. 8 сентября город оказался в кольце блокады, 13 сентября наши войска оставили Гатчину, 16 сентября был захвачен Павловск, 17 сентября — Пушкин. В середине сентября немецкие войска вышли к берегу Финского залива в районе Стрельны, 23 сентября 1941 г. был занят Петергоф.

⁶ *Пушкинское гулянье* // Ленинградская правда. 1940. 8 июня. С. 3.

⁷ *В пригородных парках и дворцах-музеях* // Ленинградская правда. 1941. 25 мая. С. 2.

⁸ *Лермонтовские дни* в Ленинграде (ТАСС) // Ленинградская правда. 1941. 23 мая. С. 1.

⁹ *Меламед Гр.* В Петергофе // Смена. 1939. 26 июля. С. 3. Сам также: От комиссии по организации празднования Дня Военно-морского Флота СССР в городе Ленинграде // Смена. 1939. 23 июля. С. 3.

¹⁰ *Успех выставки «Военно-морской Флот СССР» в Петергофе* // Ленинградская правда. 1941. 5 июня. С. 3.

Читая газеты 1944 г., вдруг остро понимаешь, что освобождение дворцовых пригородов было последним звеном в снятии блокады Ленинграда: 19 января 1944 г. был освобожден Петродворец, 24 января — Пушкин и Павловск, 26 января — Гатчина. 27 января в Ленинграде прогремел артиллерийский салют в честь полного снятия блокады.

Что происходило в захваченных дворцовых пригородах в течение двух лет, никто толком не знал, особенных надежд питать не приходилось. То, как обращаются захватчики с памятниками культуры, было более или менее известно. Однако картина, представшая перед глазами очевидцев после освобождения пригородов, потрясала даже видавших виды военных.



Хижинский Л. Петродворец. Февраль 1944.
Из кн.: *Никифоровская И.В.* Художники осажденного
города: Ленинградские художники в годы Великой
Отечественной войны. Л., 1985. С. 225

«Самые разнообразные руины неотступно сопровождали нас. Трудно себе представить, что существует столько видов разрушения <...> С террасы разрушенного Стрельнинского дворца мы глядели на залив, слабо серебриющийся под зимним солнцем. Небо и вода — вот все, что осталось нетронутым. Все остальное разрушено, искалечено, осквернено, взорвано, сожжено»¹¹.

«Разрушенный, сожженный Петергофский дворец. Это зрелище так жестоко, так страшно, что сначала кажется почти нереальным. Только уродливые клетки стен с провалами окон глядят на взморье. Нет пленительных статуй Самсона, Нептуна, Львиного каскада, фонтана Евы. Все истреблено. Я был здесь перед самой войной. Ленинград прощался с белыми ночами. Фонтаны в многоцветных лучах прожекторов, синие и золотые ракеты, музыка, плеск падающей воды сливались в одну вдохновенную песню»¹².

«Красивые старинные мосты, перекинутые через протоки, соединявшие озера, взорваны немцами минувшей ночью. Приходится пробираться по каменным глыбам развороченных мостов. Сквозь вековые деревья парка видны строгие очертания

¹¹ *Инбер В.* Начало и конец пути // Правда. 1944. 24 янв. С. 3.

¹² *Азаров В.* Мы отомстим за тебя, Петергоф // Правда. 1944. 28 янв. С. 2.

ния Гатчинского дворца. Его серые стены почернели от пламени. Сизый дым тянется из окон. Кое-где еще полыхает огонь. Снег вокруг почернел от пепла»¹³.

В газетах военных лет существовала определенная схема описания освобожденных территорий. Если просматривать прессу 1944 г., когда один за другим освобождались советские города, это как-то особенно бросается в глаза. Сначала шло сообщение о военной операции, затем следовал рассказ о первых днях в освобожденном городе, где разорены дома, уничтожены памятники, разрушено производство, замучены и угнаны мирные жители, остались свежие следы концлагерей и мест массовых расстрелов. Читать такие статьи страшно. Через некоторое время появляются репортажи о восстановлении жизни в освобожденных городах: там организуют питание и медицинское обслуживание, открывают школы, детские дома, библиотеки, восстанавливают заводы, железные дороги, колхозы. Та же схема прослеживается и в репортажах об освобождении пригородов.

Сравнивать масштабы разрушений, разумеется, неуместно, и все же складывается впечатление, что к пригородным дворцово-парковым ансамблям Ленинграда было особое отношение. Может быть, это связано с литературным мастерством военных корреспондентов: статьи о Петродворце, Пушкине, Павловске, Гатчине, Стрельне писали Ольга Берггольц, Вера Инбер, Всеволод Азаров, Николай Анциферов, но и не только они.

Зрелище разрушения знакомых с детства дворцов и парков было глубоко личным горем, сравнимым только с утратой дорогого и близкого человека, и дворцы описывались как истерзанные, искалеченные люди. «Нет больше знаменитого Стрельнинского парка, только его черная печальная тень, вздымающая изломанные, оголенные ветви, как поднятые в проклятии руки», — писал Павел Лукницкий¹⁴. «Слезу дворца» всегда носила с собой А.И. Зеленова, директор Павловского дворца в послевоенное время. Эта деталь известна не из газет, ее привела А.И. Елкина в своей недавно вышедшей книге об А.И. Зеленовой¹⁵.

Читая об этом, парадоксальным образом вспомнились жесткие слова Д. Рескина, прозвучавшие в другое время и по другому поводу. Рескин писал, что дополнения «невозможны, как невозможно воскресить мертвого»¹⁶. Представим себе, что людям, пережившим войну, оплакивавшим смерть близких, предложили бы воскресить мертвых, но с чужими руками, другим цветом волос. Но это было действительно невозможно. А памятники? При обсуждении концепции восстановления пригородных дворцов никто не ссылаясь на личную любовь к ним и скорбь утраты, а только на их непреходящую художественную ценность. Несомненно, и личное отношение присутствует в общем перечне глубинных причин, благодаря которым именно восстановление и воссоздание стали императивом послевоенной реставрации и своеобразной компенсацией невозможного воскрешения людей.

Весной 1945 г. газеты сообщали о расчистке парков в Пушкине и Петродворце, о том, что парки скоро будут открыты для ленинградцев, о готовящихся

¹³ *Первый день в освобожденном городе* // Смена. 1944. 27 янв. С. 2.

¹⁴ *Лукницкий П.* Сквозь всю блокаду. Л., 1988. С. 607. П.Н. Лукницкий — военный корреспондент, книга составлена по материалам дневниковых записей и газетных очерков.

¹⁵ *Елкина А.* Сделайте это для меня. СПб., 2005. С. 181.

¹⁶ Цит. по: *Подьяпольский С.С.* Отношение к дополнениям утраченных элементов памятника как часть реставрационных теорий XIX–XX вв. (Исторический обзор) // *Подьяпольский С.С.* Историко-архитектурные исследования. Статья и материалы. М., 2006. С. 21.

ся выставках. Открытие первого послевоенного сезона было намечено на 15 июня 1945 г.¹⁷ Если в центральных и общегородских газетах информация о работах в пригородных парках и дворцах публиковалась нечасто, то местные газеты порой почти целиком были посвящены восстановительным работам. На страницах местной газеты «По сталинскому пути» подготовка к открытию Нижнего парка в Петергофе выглядит как особый трудовой фронт, куда мобилизованы все имеющиеся резервы. Расчистка завалов, ремонт ограды, посадка деревьев, трудовые воскресники. А еще надо было высадить цветы, подсыпать дорожки свежим песком, расставить скамейки, устроить киоски для продажи воды. Газетные статьи воодушевляли, критиковали, торопили. И вот, наконец, 15 июня 1945 г. открыты Нижний парк Петергофа и Екатерининский в Пушкине.

В первые послевоенные годы много писали о том, какими будут возрождаемые пригороды. Планы восстановления были связаны прежде всего с восстановлением мест массового отдыха, в пользу необходимости которых приводили дополнительные аргументы: «Остаточные явления дистрофии, различные формы малокровия, авитаминозы, нарушенный обмен веществ, гипертоническая болезнь, функциональное расстройство нервной системы сравнительно часто встречаются среди населения и требуют систематического лечения»¹⁸. Восстановление парков понималось как задача первостепенной важности: ленинградцам была необходима и санаторно-курортная зона, и едва ли не самая радостная примета мирной жизни — загородная поездка в выходной день.

Сообщалось, что после восстановления Большой дворец Петродворца намерено использовать для культурного отдыха трудящихся. Здесь предполагается устроить зрительный, танцевальный, библиотечный залы, бильярдные комнаты, ресторан¹⁹. Читая сегодня опубликованные стенограммы совещаний и воспоминания музейных работников первых послевоенных лет, мы понимаем, что решения о том, какими будут дворцы, да и будут ли они вообще, принимались в очень сложной ситуации. Еще было не ясно, хватит ли материалов для научной реставрации. Предложения превратить дворцы во «дворцы культуры» большой санаторно-курортной зоны не воспринимались всерьез архитекторами и музейщиками. Для них такой подход был недопустим. Как говорил В.К. Макаров в марте 1944 г.: «Остаться без XVIII века мы не можем, а мы так и останемся, если наши загоры уйдут как выставочная площадь и музеи нашей художественной культуры»²⁰. Однако в газетах не было места сомнениям и спорам, они выражали официальную точку зрения, не всегда совпадавшую с мнением реставраторов и музейщиков.

Пушкин предполагалось превратить в крупный научный центр пушкиноведения: в Александровском дворце планировали разместить пушкинский музей, в здании Лицея — Институт литературы АН СССР (после освобождения города в Лицее были устроены квартиры и общежитие для музейных работников и реставра-

¹⁷ *Васютинский Б.* Парки Петергофа готовятся к предстоящему 15 июня открытию: [Фото] // Ленинградская правда. 1945. 27 мая. С. 2.

¹⁸ *Блюменфельд А.* Восстановим здоровье ленинградцев // Ленинградская правда. 1945. 1 июня. С. 3.

¹⁹ *Петродворец* в 1947 году. Проект возрождения Большого дворца // По сталинскому пути. 1946. 12 дек. С. 1.

²⁰ *Научно-техническая конференция, посвященная вопросу реставрации пригородных дворцов (Петергоф, Пушкин, Павловск, Гатчина).* 21 марта 1944 года. Стенографический отчет // Исторические коллекции музеев. Прошлое и настоящее: Сб. ст. СПб., 2007. С. 117.

торов). А еще в Пушкине намеревались создать сельскохозяйственные учебные заведения «по типу Тимирязевской академии»²¹.

Характерно, что на страницах ленинградских газет тема восстановления памятников искусства и музеев оказалась переплетена с детской темой. Сообщения об открытии пригородных парков в Пушкине и Петродворце в июне 1945 г. перемежаются репортажами о возвращении детей из эвакуации (из Иваново, Ярославля, с Урала) в Ленинград. Весной 1945 г. открылся Русский музей. В центре фотографии из вновь открытого Русского музея — крупным планом скульптура Ф. Каменского «Первый шаг». В тех же газетах — стенограммы заседаний Нюрнбергского процесса.

В довоенных репортажах из пригородных парков и музеев настойчиво повторялась мысль о том, что дворцы и парки принадлежат народу, «бывшие царские хоромы со всей их обстановкой, художественными ценностями превращены в музеи, а парки стали местом отдыха трудящихся»²². Ораторы на митингах и экскурсоводы в музеях напоминали о том, что дворцовые пригороды — это не просто художественные сокровища, но и памятники рабочим и крестьянам — подлинным строителям дворцов и парков²³. Следовательно, каждый праздник в парке становился не только праздником Пушкина или Военно-морского Флота, таким образом отмечали победу трудящихся над эксплуататорами. В 1945 г. праздники были посвящены самим памятникам, изуродованным, но спасенным.

В июне 1946 г. в пригородах устроили массовые гулянья. Складывается впечатление, что не только восстановление парков, но и возвращение примет довоенной жизни как-то особенно ценилось. В Петродворце были открыты Нижний парк и Александрия, где, как и до войны, оборудован пляж. Пристань в Петродворце была разрушена, но прибытие яхт в день открытия парка воспринималось как обещание восстановить морскую дорогу из Ленинграда в Петродворец. Под Шахматной горой вновь играл оркестр, и были танцы²⁴. В Ассамблейном зале Монплезира открылась выставка фонтанной парковой скульптуры, а в Коттедже — выставка по истории дворцов и парков Петергофа-Петродворца²⁵. Был на этой выставке и отдел, посвященный разрушениям, в нем показывали остатки дубовой панели из Петровского кабинета Большого дворца, найденной в дзоте и использованной как простая доска, панно из Китайского кабинета в Монплезире, которыми были заколочены окна Коттеджа²⁶.

На август был намечен пуск первой очереди петергофских фонтанов. Тогда же вышло постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград» (опубликовано 14 августа 1946 г.), а вслед за ним, 25 августа, статья «Об идейности советской литературы». В той же газете — рассказ о первом пуске фонтанов²⁷.

Характерно, что на немногочисленных фотографиях в газетах виды парков показаны так, чтобы не было видно руин и разрушений. В местной газете, где почти в каждом выпуске есть фотографии, часто публиковали довоенные снимки,

²¹ Таубе Н. Весна в Пушкине // Ленинградская правда. 1945. 30 мая. С. 3.

²² Бабайкин Ф. В пригородных дворцах и парках // Ленинградская правда. 1941. 25 мая. С. 2.

²³ Евсюнин Ф. Забили фонтаны // Смена. 1939. 20 мая. С. 4.

²⁴ Выходной день ленинградцев // Ленинградская правда. 1946. 11 июня. С. 2.

²⁵ Открылись пригородные парки // Ленинградская правда. 1946. 8 июня. С. 3.

²⁶ Слодкевич В. Петергоф—Петродворец. По залам выставки в Коттедже // По сталинскому пути. 1946. 13 июля. С. 2.

²⁷ Таубе Н. Возрождается жемчужина Ленинградских пригородов // Ленинградская правда. 1946. 25 авг. С. 3.



Морозов С. Панорама восстановления фонтанов первой очереди в Нижнем парке Петродворца. Из газеты «По сталинскому пути». 1946. 9 июня. С. 1

порой одни и те же по несколько раз, с подписями: «Такой будет Марлинская аллея», «Таким будет фонтан Адам». Надо было как можно скорее не только ликвидировать разрушения, но и забыть.

Судя по всему, подготовка к пуску первой очереди фонтанов оказалась очень непростой задачей. Сроки пуска несколько раз переносились, и это можно проследить даже по газетам. Журналисты вновь торопят, критикуют, ставят на вид, но в 1946 и 1947 гг. слова «участник восстановления фонтанов» звучат как самое почетное звание.

Сезон 1947 г. открылся 1 июня, тогда состоялся праздник в Пушкине: массовое гулянье, посвященное дню рождения поэта, митинг, большой концерт, выступления физкультурников и танцы под музыку духового оркестра. Парки Петродворца открылись 10 июня, когда «впервые после войны торжественный праздник открытия летнего сезона был отмечен пуском фонтаном»²⁸. Организаторы летних праздников 1947 г. стремились проводить их по довоенному сценарию. Кроме митинга, концертов и танцев в Петродворце снова состоялись сеансы одновременной игры в шахматы: «В два часа в садике Монплезира Левенфиш провел сеанс одновременной игры на 25 досках»²⁹. Впервые после войны в 1947 г. была введена плата за посещение парков.

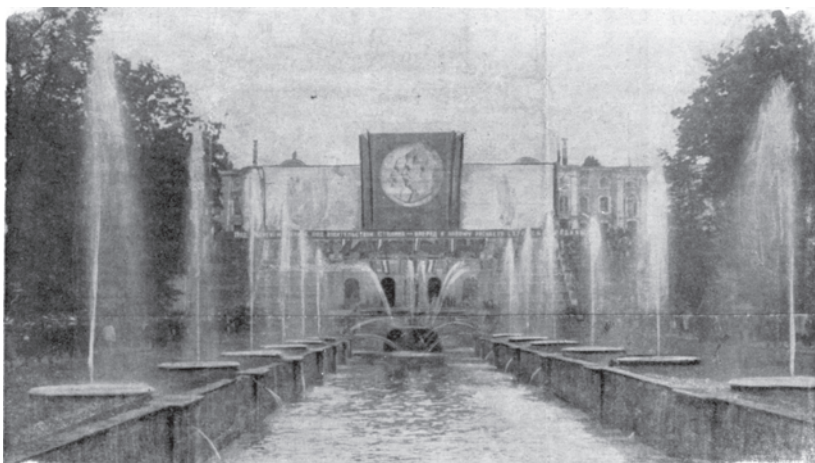
Кульминацией летнего сезона 1947 г. были, конечно, «возвращение» статуи Самсона на свое место в Большом каскаде Петродворца и пуск второй очереди фонтанов. Много раз за лето газеты сообщали о том, как идет работа над новым «Самсоном»: какие трудности, связанные с недостатком иконографии, пришлось преодолеть при изготовлении модели, как благодаря оригинальному изобретению скульптора В.Л. Симонова удалось собрать максимум необходимой информации по довоенным фотографиям; как изготовили глиняную модель в $\frac{1}{4}$ величины, сообщали и о принятии комиссией глиняной модели в полную величину, о работах по отливке статуи, о золочении, о перевозке в Петродворец: «...его продвижение по улицам Ленинграда превратилось в настоящее триумфальное шествие»³⁰.

О возвращении «Самсона» в сентябре 1947 г. писали все центральные газеты, отводя этому событию порой целые страницы и тем самым придавая особый, общегосударственный масштаб. Пуск второй очереди фонтанов произошел 14 сентября. Это был день танкиста, и во всех других пригородных парках летний сезон заканчивался массовым праздником, а в Петродворце — как бы вновь открывался, правда ненадолго. В 1947-м петергофские фонтаны работали до конца сентября и только по воскресеньям.

²⁸ *Открылись* пригородные парки // Ленинградская правда. 1947. 10 июня. С. 3.

²⁹ *Слушайте*, смотрите, любуйтесь // По сталинскому пути. 1947. 8 июня. С. 3.

³⁰ *Таубе Н.* Чудесное возвращение Самсона // Ленинградская правда. 1947. 14 сент. С. 3.



Открытие летнего сезона в Петергофе в 1947 г.
Из газеты «По сталинскому пути». 1947. 8 июня. С. 1

В газетных статьях неоднократно отмечалось, что при создании нового «Самсона» удалось не только передать замысел Козловского, но и еще глубже проникнуть в идею произведения. «Новый “Самсон” лишен прежней манерности и некоторой прилаженности. Сильнее выражено напряжение, мужество в борьбе. Взгляд Самсона полон гнева. Это непобедимый богатырь, олицетворяющий силу и могущество нашей Родины», — писал Я. Шурыгин³¹. «Это сделано не случайно, — говорил на торжественном митинге академик И.А. Орбели, директор Эрмитажа. — Советские художники, восстановившие этот памятник Полтавской баталии, отразили в нем то небывалое напряжение своего народа, которое он с честью выдержал в минувшей схватке с фашистским зверьем»³².

Сегодня трудно сказать, была ли это установка сверху или художественное кредо В.Л. Симонова. Право на такое сотворчество с предшественниками давала только что одержанная победа. «Самсон» — это только начало, все еще было впереди. Однако нам сегодня нельзя забывать, что пригороды являются не только художественными памятниками XVIII–XIX вв., но и памятниками советской эпохи.

³¹ Шурыгин Я. Олицетворение могущества // По сталинскому пути. 1947. 4 сент. С. 1.

³² Торжество у фонтанов Петродворца // Ленинградская правда. 1947. 16 сент. С. 3.

Послевоенная реставрация Большого Петергофского дворца

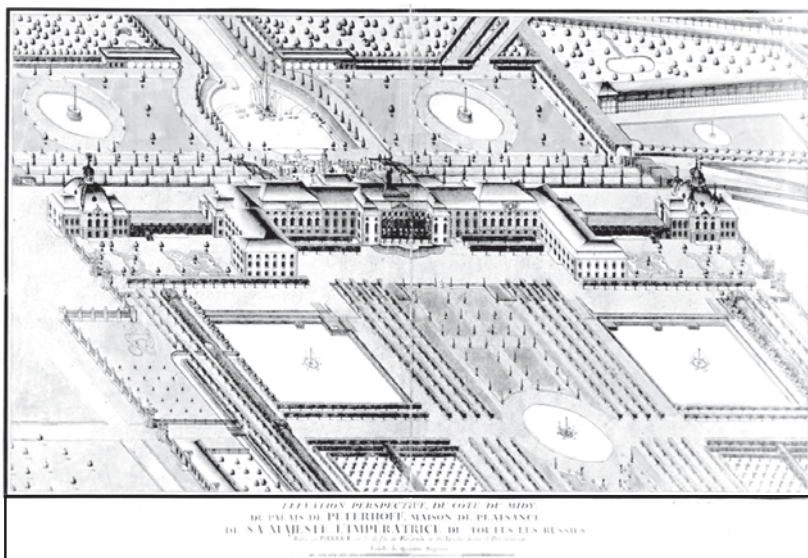
В сентябре 1941 г. в Петергоф ворвались фашисты, в городе начались пожары, пострадал и Большой дворец. Обгоревший, с выбитыми окнами, с обрушившимися перекрытиями и крышей, простоял он до начала 1944 г., когда вражеская блокада была полностью снята советскими войсками и Петергоф освобожден от фашистов. Уникальный дворцово-парковый ансамбль представлял собой ужасающее зрелище: центральная часть Большого дворца и Верхний грот взорваны, серьезно пострадали все дворцы и павильоны, расположенные в парках, сами парки изрыты рвами и воронками, большинство деревьев повалены или засохли, все фонтаны разорены, а украшавшие их многочисленные скульптурные группы исчезли, городская застройка потерпела катастрофические разрушения.

Практически сразу после освобождения города были начаты работы по разминированию парков. Специалистам было необходимо разобрать завалы дворцов и павильонов, провести фотофиксацию и выборочные обмеры. Тогда же начались поиски архивных текстовых и графических материалов, разбросанных по разным хранилищам Ленинграда и Москвы.

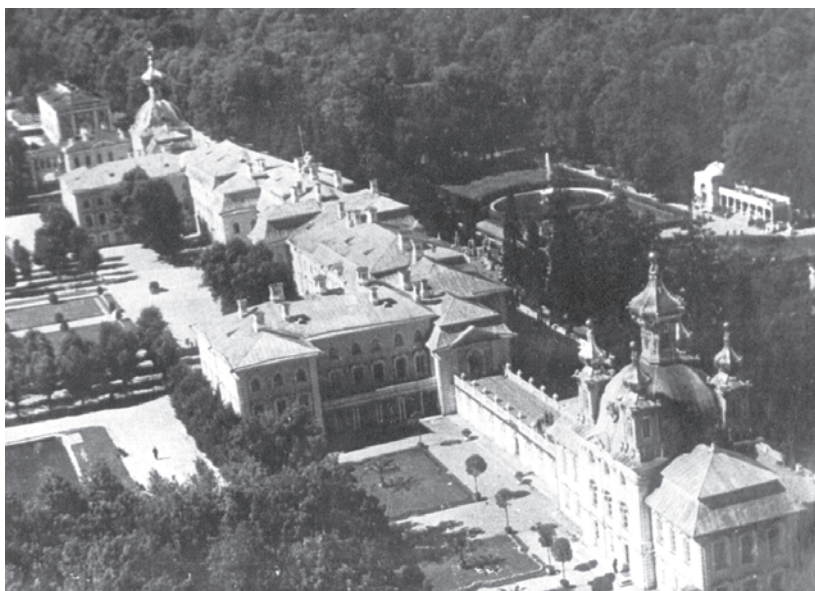
Желание возродить былое величие объединило только что пришедших с фронта людей в едином порыве, обусловило невиданный энтузиазм тех, кто работал на расчистке парков и завалов. В боевом военном обмундировании и ватниках, испытывая лишения и голод, люди работали под угрозой обрушения едва державшихся остатков стен и дымоходов, передвигаясь по доскам, наспех переброшенным на сохранившихся устоях, разбирали завалы, выбирали из груд строительного мусора и битого кирпича бесценные уцелевшие фрагменты отделки.

После выступления в Москве начальника Государственной инспекции по охране памятников г. Ленинграда (ГИОП) Николая Николаевича Белехова с докладом «О судьбе пригородных дворцов» восстановительные работы активизировались. Идею реставрации памятников дворцово-паркового «ожерелья» города на Неве тогда поддержали академик И.Э. Грабарь и архитектор А.В. Щусев.

Возрождение дворцово-парковых ансамблей ленинградских пригородов оказалось уникальным по своим масштабам. В процессе его осуществления были возобновлены утраченные технологии изготовления художественных произведений, разработаны новые приемы моделирования и восстановления деталей отделки эпохи барокко и классицизма.



АксонOMETРИЧЕСКИЙ ПЛАН П.А. де СЕНТ-ИЛЕРА.
1770-е. Архив ГМЗ «Петергоф»



Большой Петергофский дворец. 1930-е. Архив ГМЗ «Петергоф»



Большой дворец и каскад. 1944. Архив ГМЗ «Петергоф»



Стена Тронного зала Большого Петергофского дворца.
Фрагмент. 1948. Архив ГМЗ «Петергоф»



Подготовка Н.Н. Белеховым (*справа*) материалов к выставке в Союзе архитекторов. 1945. Архив ГМЗ «Петергоф»

В 1946 г. был открыт Большой каскад. Золоченую скульптуру, демонтированную в начале войны и уцелевшую в замаскированных гротах и фонтанных коллекторах, очистили и установили на свои места, восстановили водоподводящие трубы. В 1947-м свое место занял «Самсон, раздирающий пасть льву», его заново выполнили по историческим фотографиям скульпторы В.Л. Симонов и Н.В. Михайлов. Воссозданную скульптурную группу провезли на передвижной платформе по Невскому проспекту, для многих это стало незабываемым событием, символизирующим торжество созидания над разрушением и забвением.

В 1946 г. возобновивший свою работу институт «Ленпроект» приступил к составлению первых вариантов планировки Большого Петергофского дворца в целях приспособления здания под общественные учреждения. В первую очередь необходимо было восстановить его фасады. Без них невозможно было представить существование великолепного дворцово-паркового ансамбля с центральным каскадом фонтанов и прилегающими парками. Сотрудники мастерской № 8, которой руководил профессор А.А. Оль, проводили фрагментарные обмеры и фиксацию утрат. Подготовленное проектное задание на реставрацию, а точнее сказать ремонт, Большого Петергофского дворца предусматривало устройство в нем дома отдыха: на месте Тронного зала предлагалось разместить ресторан, рядом, в Чесменском зале, — раздаточную, вместо центрального Картинного зала и вестибюля под ним предполагалось сделать большую лестницу на второй этаж, а над ней, в уровне третьего этажа, — билiardную.

В то, что исторические интерьеры дворца можно восстановить, верили тогда единицы. Исключительную инициативу проявил энтузиаст своего дела, ревностный хранитель памятников Н.Н. Белехов. Неоценимую помощь оказал ему начальник Инспекции по охране памятников СССР Ш. Ратия.

Когда на заседании научно-экспертного совета ГИОП представленный проект не получил поддержки, Н.Н. Белехов настоял на разработке новых предложений с ориентацией на максимальное сохранение исторической планировки. Автором еще одной концепции стал архитектор Ф. Олейник, но и в его проекте не было места историческим интерьерам.

К этому времени Н.Н. Белехову, побывавшему на приеме у референта И.В. Сталина в Москве, удалось получить поддержку на государственном уровне. В 1948 г. Советом министров СССР было принято постановление «О восстановлении здания Большого дворца в г. Петродворце», согласно которому восстановлению подлежали фасады дворца с одноглавыми завершениями церкви и Корпуса под гербом (по первоначальному проекту Ф.-Б. Растрелли) и пять исторических интерьеров: Парадная лестница, Танцевальный зал, Белая столовая, Тронный и Чесменский залы.

Руководствуясь официальным документом, те же авторы в мастерской профессора А.А. Оля выполнили новый вариант планировки дворца, который обладал определенными достоинствами по сравнению с предыдущими предложениями: ресторан был перенесен из парадных залов в Корпус за гербом, предусмотрено восстановление исторической отделки некоторых помещений. Однако и этот проект имел недостатки: громадная лестница на два этажа в центральной части дворца заняла Портретный зал, оба Китайских кабинета, Дубовую лестницу и центральный вестибюль, а главное, она рассекала дворец на две части. По-прежнему предполагалось разместить зрительный зал в восточной части здания, многие стены подлежали сносу, северная и южная анфилады ликвидировались. В результате очередной вариант, находившийся в стадии проектного задания, был отклонен научно-экспертным советом ГИОП, а затем и Архитектурным советом при главном архитекторе города Н.В. Баранове. Было предложено разработать новый проект.

За дело взялись несколько авторов, которые представили четыре форпроекта с разными подходами к восстановлению Большого Петергофского дворца. Это вызвало бурные споры не только по поводу одного объекта, но и относительно подобных работ в целом. И теперь уже поднимался вопрос, как вообще восстанавливать памятники архитектуры, разрушенные во время войны, если речь идет о конкретных сооружениях, отдельных интерьерах или фрагментах уникальной отделки. Эти споры о возобновлении или воссоздании утраченных памятников культурного наследия продолжаются и до настоящего времени и, вероятно, всегда будут находиться в центре внимания специалистов и общественности.

Тогда, в конце 1940-х гг., Архитектурный совет составил рекомендации для окончательной разработки технического проекта и рабочих чертежей и предложил создать в институте «Ленпроект» особую группу под руководством архитектора В.М. Савкова, проектные предложения которого совет нашел наиболее соответствующими постановлению правительства и отвечающими основным целям восстановления памятника.

Для разработки проекта историк А.Н. Петров составил историческую справку на основе архивных изысканий, научный сотрудник А.И. Васильева подготовила комплект исторических фотографий по фасадам и интерьерам дворца, собранных в разных хранилищах Москвы и Ленинграда. В декабре 1949 г. технический проект был закончен, позже его утвердил Исполком Ленгорсовета.

По указанию главного архитектора города к работе подключились Специальные научно-реставрационные производственные мастерские (СНРПМ). Специалисты ГИОП разработали архитектурное реставрационное задание на консервацию, в котором указывалось: «...допускается восстановление центральной и восточной частей дворца с учетом использования помещений по новому назначению...

При производстве консервационных работ прежние габариты помещений центральной части дворца, как наиболее ценной в историческом отношении, сохранить.

Произвести восстановление фасадов в прежнем виде. Фасады церковного корпуса восстановить по первому варианту проекта Растрелли <...> то есть без 5-ти главия...»¹.

В том же году В.М. Савков пригласил на работу в качестве своего главного помощника архитектора Е.В. Казанскую. Они известны как авторы проекта восстановления Большого Петергофского дворца. В проектную группу вошли также опытные архитекторы Е.Н. Петрова, В.Б. Можанская, П.П. Ковалевский, А.А. Лазарева, А.М. Ефимов. Всем им предстояло в кратчайший срок разработать рабочие чертежи, исправить проектное задание для сохранения центральной части.

К сожалению, на некоторое время финансирование прекратилось, поэтому в мае 1950 г. была намечена консервация дворца, заключающаяся в восстановлении разрушенных стен и фундаментов, возведении крыши и перекрытий, заполнении дверных и оконных проемов, независимо от планов дальнейшего использования здания. Проектная документация была подготовлена. Под руководством В.М. Савкова и на основании выполненных им обмеров был изготовлен макет крыши дворца в уменьшенном масштабе, который впоследствии служил эталоном при восстановлении причудливых изломов кровли дворца. Он находился непосредственно на строительной площадке, помогая рабочим воплощать в жизнь историческое архитектурное решение.

В послевоенное время в Ленинграде не было ни специалистов, ни материалов, ни средств. Однако еще до полного снятия вражеской блокады, в 1943 г., в городе было создано Архитектурно-художественное училище, где подростки обучались разнообразным художественным специальностям: живописцев, скульпторов, лепщиков-модельщиков, резчиков по дереву и камню, мраморщиков и т.д. Позже это учебное заведение было преобразовано в Высшее художественно-промышленное училище. Тогда же в Ленинграде было организовано еще несколько учебных заведений, в которых ребят обучали строительному делу и прикладным искусствам, а 1 июля 1945 г. была создана Ленинградская архитектурно-реставрационная мастерская, получившая спустя пять лет название «Специальные научно-реставрационные мастерские». Сюда приходили на работу только что получившие профессиональную подготовку молодые ребята.

Из эвакуации вызывали мастеров высокой квалификации: лепщиков, мраморщиков, живописцев, резчиков, позолотчиков, каменщиков, паркетчиков. Усилиями многих ответственных лиц организованы фонды материалов для производства реставрационных работ.

В кратчайшие сроки предстояло наладить работу столярных мастерских, цехов по реставрации люстр, литейного и кузнечного цехов. Консервация здания требовала выполнения большого объема строительных работ, нужны были лес, кирпич, металл и многие другие материалы.

К работам по Большому Петергофскому дворцу привлекли и только что созданный Ремстройтрест Петродворцовского района. Часть подсобных работ была поручена строительным мастерским Дирекции дворцов музеев и парков в городе Петродворце, однако в силу ограниченности ресурсов они почти не принимали участия в первоочередных работах и занимались в основном ремонтными работами для поддержания фонтанной системы в рабочем состоянии.

¹ Переписка // Архив ГИОП.



Авторы проекта восстановления
Большого Петергофского дворца.
Архитекторы В.М. Савков и Е.В. Казанская.
1960-е. Архив ГМЗ «Петергоф»

Решение о консервации и восстановлении Большого Петергофского дворца было принято Исполкомом Ленгорсовета 23 июля 1951 г. Началось целевое финансирование работ по восстановлению дворца. Группа проектировщиков из Специальных научно-реставрационных производственных мастерских (СНРПМ) во главе с В.М. Савковым была переведена в «Ленпроект» и продолжила разработку проекта. В соответствии с новым архитектурно-реставрационным заданием ГИОП предусматривалось сохранение прежних габаритов помещений центральной части дворца, как наиболее

ценной в историческом отношении, и восстановление фасадов здания в прежнем виде.

Параллельно в СНРПМ работала группа, занимавшаяся обмерами и фиксацией разрушений фасадов дворца. По рекомендации Савкова, осуществлявшего общее руководство и координацию работ, бригаду, проводившую обмеры, возглавил архитектор А.А. Кедринский. Сбором научных документов активно занимались главный хранитель дворцов М.А. Тихомирова, сотрудник института «Ленпроект» Е. Ляшенко, вскоре к поискам исторических документов приступили Н.В. Калязина и М.Ф. Коршунова.

Ремонтно-восстановительные работы начались с того, что были усилены фундаменты, особенно ослабленные в центральной части здания. На отдельных участках, например от Белой столовой до Куропаточной, фундаменты выкладывали заново, с большими заложением и толщиной подошвы, то же самое было сделано и под южной стеной в центре дворца. В остальных местах фундаменты, выполненные при Растрелли, оказались достаточно мощны и крепки, что позволило обойтись без какого-либо вмешательства.

Еще в 1945 г., когда верхние части кладки обгоревших стен держались нависающими глыбами, подвергая опасности людей, работающих на расчистке завалов, было принято решение обрушить их. В дальнейшем эти участки стен, так же как и дымоходы, были восстановлены в исторических габаритах. Южный фасад пострадал меньше северного, но и тут имелись серьезные разрушения: в результате артобстрела была обрушена часть западной стены Купеческого зала.

Так как центральная часть дворца была сильно разрушена, а северная стена полностью уничтожена взрывом, Е.В. Казанская разработала проект стены с разбивкой рядов кирпича. Это позволило вписать кладку из нового кирпича между сохранившимися старыми стенами XVIII в., выложенными из кирпича больших размеров, чем современный, и восстановить дверные и оконные проемы на прежних местах.

В соответствии с основным требованием реставрационного задания максимально сохранялись все внутренние стены, для предотвращения их падения даже закладывали дымовые каналы, ставили подпорки. Некоторые стены были целиком забраны в сплошные железобетонные корсеты-обоймы, скреплены металлическими каркасами из уголков и стальных полос, поверх которых наносили штукатурку.

В 1951–1952 гг. при участии инженера Д.И. Грекова были разработаны проекты восстановления конструкций крыши и усиления стен дворца. Уклоны скатов крыши определялись по сохранившимся следам штукатурки на дымовых трубах.

За один год дворец был подведен под крышу, восстановлены стены, выполнены перекрытия и стропила, установлены металлические фермы над Тронным и Портретным залами и Белой столовой. Металлические конструкции изготовили на заводе № 55 в Стрельне, это предприятие поставило и конструкции для лукович церквы и Корпуса под гербом. Проект конструкций выполнен инженерами П.П. Ковалевским и Д.И. Грековым. Деревянные конструкции крыши главного корпуса дворца выполнены от восточной до западной половины.

Достичь таких результатов удалось только благодаря скоординированной, слаженной работе сразу пяти заводов. Основную часть работ выполнял Ремстройтрест г. Петродворца. Директор И.Л. Гейман и производитель работ В.С. Брагин, в прошлом десятник, прекрасно знали свое дело и грамотно организовали производство строительных работ. Высочайшее мастерство показали каменщики бригад А. Костровой, Л. Анохина и А. Трясунова, штукатуров А.В. Орехова, Шаврина и Колесникова, кровельщиков Ефимова и Иванова, бригады плотников Чуркина и Семянникова, Старицына, Александрова. К 1958 г. завершилась реставрация всех фасадов дворца, церкви и Корпуса под гербом. Были приведены в порядок сохранившиеся лепные и каменные украшения, кованые ограждения балконов с золочеными накладками. Утраченные украшения, ограждение центрального балкона вместе с гранитной плитой, центральная ваза на крыше и завершения куполов с главками и причудливым барочным выколотным декором воссозданы с максимальным приближением к историческому виду, известному по архивным фотографиям.

Большой проблемой для реставраторов явилось восстановление карниза здания. Во времена архитектора Растрелли карниз был выполнен из трех рядов известняка: профилированные плиты вырезали из мягкого камня, добываемого из карьера, а потом выдерживали некоторое время под навесом на воздухе, чтобы они набрали твердость и прочность. Протяженность наружных стен дворца составляла около 800 м, карниз был разрушен на 60 %. Повторение карниза в том же материале оказалось невозможным из-за отсутствия действующих карьеров по добыче мягкого известняка. Использовать старые плиты для переделки было недопустимо, поскольку камень крошился. Анализ профилей карнизных плит на разных участках фасадов, проведенный Савковым, показал, что оригинальные известняковые плиты изготовлены разными бригадами каменщиков, кроме того, профили менялись в процессе изнашивания шаблонов во время работы, но все их можно было свести к двум типам. Было решено отливать цементные плиты с закладкой арматуры. Плиты выполнялись с таким расчетом, чтобы большой вынос карниза уравнивался за счет заведения тыльной части плит на всю толщину стен. Верхние плиты крепили стальными анкерами в кирпичную кладку стен. Таким образом, нижний ряд плит карниза был максимально сохранен, а два верхних выполнены заново из бетона. Удалось даже добиться шероховатости поверхности, характерной для пудожского известняка и образованной в данном случае за счет деревянных форм опалубки.



Главный архитектор СНРПМ К.Д. Халтурин
и главный архитектор проекта восстановления
Большого Петергофского дворца В.М. Савков. 1949.
Архив ГМЗ «Петергоф»

При восстановлении фасадов особое внимание уделяли реставрации и выполнению новых лепных и резных каменных украшений с учетом сохранившихся аналогов. Наиболее богатой отделкой отличался северный фасад, в центральной части которого размещались гипсовые надоконные украшения, сильно пострадавшие за те годы, когда дворец стоял без крыши; на корпусах, пристроенных Растрелли, помещались каменные картуши, многие из которых были повреждены осколками снарядов. Каменные и гипсовые украшения реставрировались под руководством талантливого мастера А.Е. Громова, работавшего в СНРПМ; модели гипсовых капителей выполняли Н.К. Рогачев и А. Маркова. Гипсовые украшения отливались по аналогам и устанавливались на место с помощью пиранов с подливкой гипсового раствора, каменные картуши реставрировали на месте методом домозки сложным раствором, с включением крошки известняка. При Растрелли каменные украшения из известняка заводились глубоко в кладку и являлись ее частью, выполняя роль замкового камня, поэтому даже сильно пострадавшие картуши решили не заменять.

Сложной оказалась и работа по воссозданию барельефов во фронтонах северного и южного фасадов. Рисунок южного фронтона в уменьшенном масштабе выполнила В.Б. Можанская, саму модель сначала в масштабе рисунка, а затем в натуральную величину подготовили скульпторы-модельщики Г.Л. Михайлова и Э.П. Масленников. Первоначально барельефы были деревянными, и лишь в конце 1920-х гг. барельеф с южного фасада, детали которого уже обветшали, был заменен гипсовым. Именно гипсовые фрагменты, чудом уцелевшие при пожаре, наряду с историческими фотографиями послужили исходным материалом для восстановления барельефа. На северном фронтоне не сохранилось каких-либо остатков. Прежде чем приступить к проектированию, Е.В. Казанская изучила хранящиеся в музеях военные атрибуты различных эпох и только после этого выполнила рисунок барельефа, по которому те же скульпторы выполнили модель сначала в уменьшенном масштабе, а затем в натуральную величину. Формовка новых барельефов из сложного раствора с применением белого цемента осуществлена мастером Вагиным.

Позже архитектор В.М. Савков так оценил качество выполненных реставрационно-восстановительных работ: «Несмотря на то что работы велись к открытию парка (в июне 1952 г.) с большим “поспешением”, восстановление кровли главного корпуса дворца и куполов, было выполнено хорошо <...>

Высота коньков, конфигурация сопряжений, привязка скатов — все это получилось в натуре с большей точностью. Способствовало этому отличное качество подготовки проектных материалов и непрерывный авторский надзор на объекте и в производственных мастерских, надо сказать, что и вообще постоянный авторский надзор при восстановлении памятников имеет чрезвычайно большое значение: он повышает реставрационное качество и способствует сокращению сроков производства работ»².

В.М. Савков и Е.В. Казанская вместе с коллегами — архитекторами, конструкторами и другими специалистами — разработали проект восстановления Большого Петергофского дворца, включая исторический вид декоративной отделки его основных интерьеров, подготовив тем самым почву для дальнейших работ. В последующие годы реставрационно-восстановительные работы постепенно распространились на все здание.

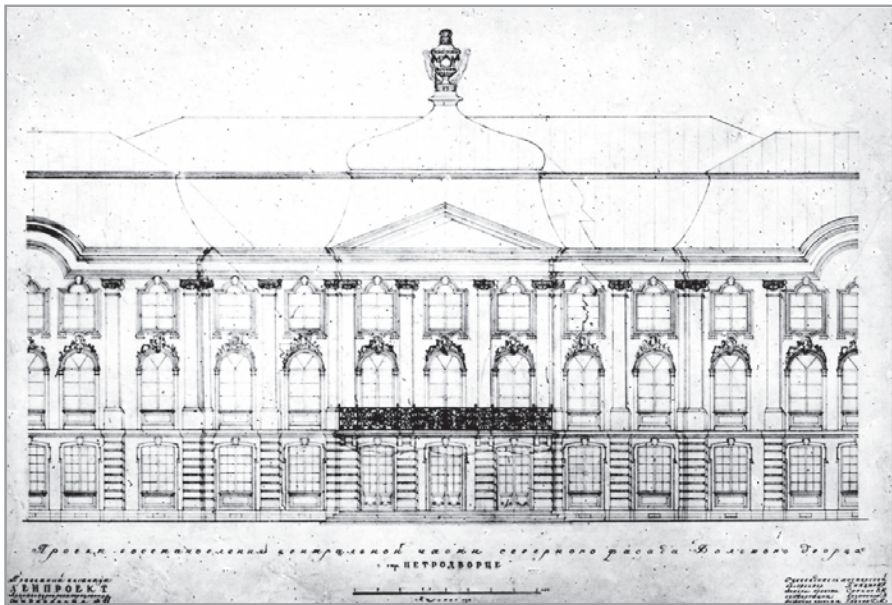
Кроме Большого дворца, Савков разрабатывал проекты для реставрационных работ на других объектах Петергофа: в Большой оранжерее, Ассамблеином зале во дворце Монплезира. В.М. Савков составил технический проект восстановления Елагина дворца, руководил обмерами и сам участвовал в работах на таких объектах, как Николо-Богоявленский Морской кафедральный собор с колокольней, Ростральные колонны, Кикины палаты, Александро-Невская лавра, Юсуповский дворец на Мойке и другие памятники архитектуры в Ленинграде. Вместе с мастерами-реставраторами он помогал латвийским коллегам реставрировать растреллиевский дворец в Рундале. Последние годы жизни мастер посвятил кропотливой работе по реставрации крепости Орешек.

После кончины В.М. Савкова в 1978 г. его дело продолжила Е.В. Казанская. По ее проекту в Нижнем парке Петергофа были отреставрированы фасады дворца Марли. Последние годы жизни она посвятила составлению отчета о восстановлении Большого дворца, в который включила подробный список всех участников этой грандиозной работы.

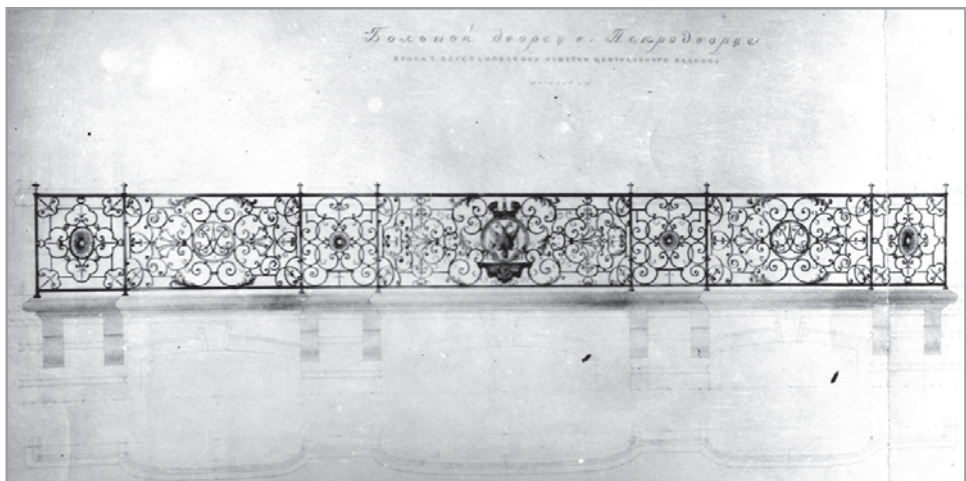
После завершения в 1958 г. восстановления фасадов Большого дворца все реставраторы были привлечены к работам в интерьерах этого уникального памятника русской культуры. В первую очередь распахнулись двери Портретного (Картинного) зала, работы в котором завершились в 1964 г. Он не входил в перечень помещений, указанных в постановлении Совета министров СССР, и восстановлен в историческом виде с легкой руки Н.Н. Белехова, который распорядился начинать восстановление интерьеров дворца именно отсюда, так как основные элементы его убранства, 368 портретов работы Пьетро Ротари, были возвращены из эвакуации. Зал является центром планировочной композиции всего дворцово-паркового ансамбля и благодаря своему положению и видам, открывающимся на север и юг, позволяет увидеть с одной точки и перспективу Морского канала с Нижним парком, и панораму регулярного партера Верхнего сада.

В 1965–1966 гг. открылись Диванная и Куропаточная, также восстановленные по довоенным фотографиям. Оба помещения находятся в Петровской части

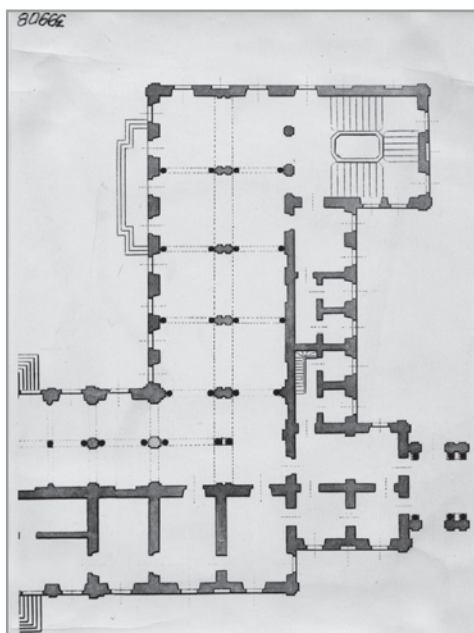
² *Отчет* о восстановлении Большого дворца архитектора В.М. Савкова // Архив ГМЗ «Петергоф».



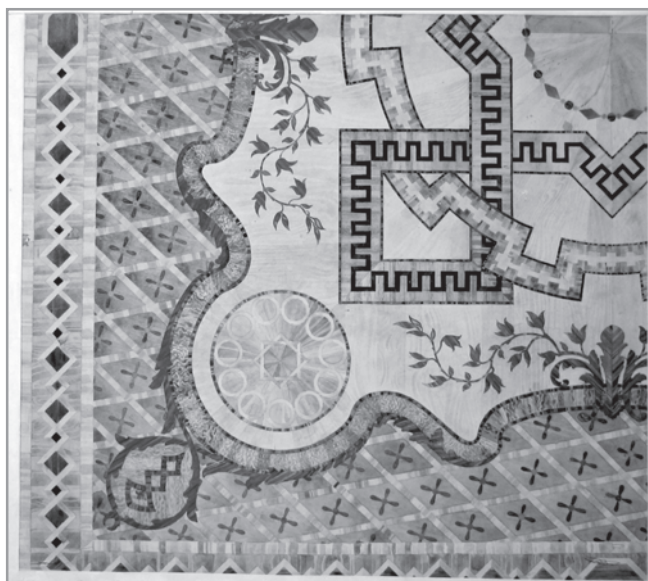
Проект восстановления Большого Петергофского дворца.
 Центральная часть северного фасада.
 Архитектор Е.В. Казанская. 1951. Архив А.Г. Леонтьева



Проект кованой решетки центрального балкона северного фасада.
 Архитектор Е.В. Казанская. 1952. Архив А.Г. Леонтьева



План первого этажа западного флигеля.
Вестибюль перед Парадной лестницей.
Архитектор Ф.-Б. Растрелли. 1746–1747.
Архив ГМЗ «Петергоф»



Проект паркетного пола Китайского кабинета. Фрагмент.
Архитектор В.М. Савков. 1960-е. Архив А.Г. Леонтьева

дворца, расширенного Растрелли. От Диванной на восток идет анфилада парадных покоев императорских особ — Северная, или Золотая, анфилада.

Следующей из восстановленных комнат стала Коронная, реставрация которой осложнялась отсутствием довоенных изображений ее общего вида. Известно лишь, что растреллиевская отделка просуществовала около 15 лет и в 1769—1770 гг. здесь по проекту Ю.М. Фельтена создана парадная опочивальня. Было решено выполнить перегородку алькова и декоративную композицию по аналогам и архивному чертежу Ю.М. Фельтена, где приведено изображение одной из перегородок, возведенных в те годы.

Над проектами этих комнат вместе с В.М. Савковым и Е.В. Казанской работали архитекторы Е.Н. Петрова и Н.М. Уствольская. Они трудились и над проектом восстановления Белой столовой, которая была открыта в 1968 г. Работы в Белой столовой, так же как и в Тронном и Чесменском залах, облегчались, хотя и ненамного, благодаря наличию сохранившихся на стенах остатков лепного декора: барельефов, тяг, гирлянд и порезок. В 1770-х гг. рельефы Белой столовой были выполнены русскими мастерами под руководством лепных дел мастера Бернаскони. Особое место в художественном убранстве зала занимали барельефы в овальных медальонах, созданные в XVIII в. скульптором Федором Гордеевым. Отделка интерьера Белой столовой выполнена Ю.М. Фельтеном в 1774—1775 гг., а чуть позже здесь появились круглые печи, причем проектировал их уже другой мастер — Ж.-Б. Валлен-Деламот.

При моделировании неоценимую пользу принесли дореволюционные и довоенные фотографии. Некоторые сохранившиеся элементы играющих младенцев (путти) и цветочных гирлянд были давно сняты и хранились во дворце. Модели барельефов в Белой столовой выполнили скульпторы-модельщики Э.П. Масленников и Г.Л. Михайлова, лепной орнамент — Н.И. Оде и Г.Ф. Цыганков. При расчистке и изучении поверхности стен за обрушившимися частями печей в углах помещения были обнаружены остатки элементов лепного карниза и фрагмент старого колера, которым были окрашены стены при Фельтене. Круглые белые кафельные печи восстановлены в 1985 г. бригадой керамистов В.Л. Жигунова из объединения «Росмонументискусство». Аналогичные печи сохранились в Таврическом дворце, их использовали в качестве аналога при проектировании А.Э. Гессен и Е.В. Казанская.

Тронный и Чесменский залы открылись в 1969 г. В проектировании участвовали архитекторы Е.Н. Петрова, В.Б. Можанская, А.М. Ефимов. Модели лепного орнамента выполнили Н.И. Оде, Г.Ф. Цыганков, Н.К. Рогачев, Л.Г. Малиновская, С.Г. Лебедева, модели барельефов — Э.П. Масленников и Г.Л. Михайлова. При восстановлении утраченных барельефов скульпторам помогло определение М.Г. Колотовым авторства И.П. Прокофьева, известного русского скульптора рубежа XVIII и XIX вв. При расчистке мест для установки барельефов и снятии старых остатков скульптор Томский обнаружил, что поверхность в крупных медальонах, на которой выполнялись барельефы не плоская, а слегка вогнутая, полусферическая. Благодаря этому композиции старых мастеров имели достаточно развитый вглубь рельеф, который, тем не менее, не нарушает плоскость стены.

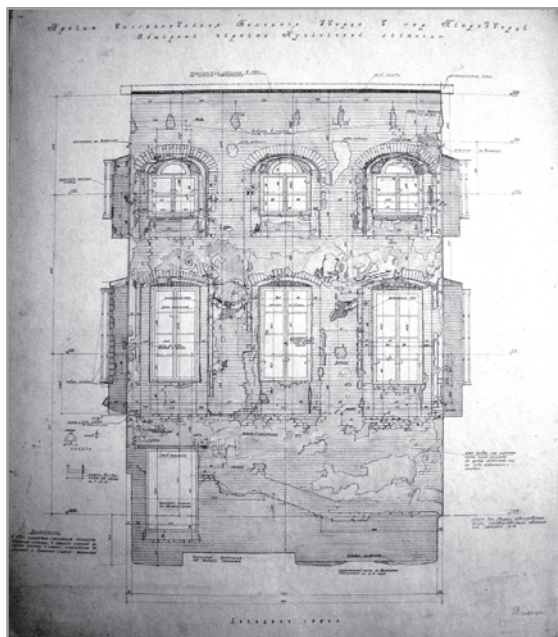
Следует отметить и великолепное выполнение штукатурных работ со сложными профилированными тягами штукатуром А.В. Ореховым, который с несколькими помощниками к тому времени восстановил половину фасадов и интерьеров дворца. Гипсовые украшения формовали Н.П. Виноградов и Н. Александров.



Вестибюль перед Парадной лестницей
после реставрации. 1985. Архив А.Г. Леонтьева



Парадная лестница. 1948. Архив ГМЗ «Петергоф»



Обмерный чертеж западной стены
Парадной лестницы.
Архитектор А.И. Вехвилайнен. 1970-е.
Архив А.Г. Леонтьева



Парадная лестница.
Проект панели под верхним маршем.
Архитектор А.И. Вехвилайнен. 1984.
Архив А.Г. Леонтьева



Восстановленная
Парадная лестница. 1985.
Архив А.Г. Леонтьева

Паркетные полы восстановлены по фотографиям и рисункам Растрелли. Люстры XVIII века с дымчатым богемским хрусталем возвращены из эвакуации, прошли реставрацию и помещены на свои места в залы.

Сохранились и подлинные живописные полотна, сегодня они украшают стены Тронного и Чесменского залов. На тех, что размещены в первом из них, представлены ближайшие предки и члены семьи Петра I и сам император, часть полотен повествует о доблестном морском сражении русского флота с турецким в Чесменской бухте. Во втором зале на всех стенах морские батальные сюжеты на тему русско-турецкой войны, запечатленные Ф. Гаккертом. Картины Гаккерта реставрировали Р. Саусен и Б. Косенков. В Чесменском зале установлен плафон из Дома малютки с сюжетом «Жертвоприношение Ифигении» кисти немецкого живописца Августина Тервестена Старшего, так как старый плафон, исполненный Вернером, погиб в 1941 г. и восстановить его не представлялось возможным.

В 1970 г. открыт Дубовый кабинет Петра I. Его главное украшение — дубовые резные панно, исполненные известным французским мастером Н. Пино. Лишь восемь сохраненных в эвакуации заняли свои прежние места. Остальные были восстановлены. Часть из них к открытию зала вырезал резчик Б.К. Гершельман по моделям Н.И. Оде. Восстановление остальных, включая обрамление зеркал, затянулось до начала 2000-х гг.

Особый интерес представляют восточный и западный Китайские кабинеты, созданные по проекту Ж.-Б. Валлен-Деламота для Екатерины II как «лаковые каморы». Свое название эти помещения получили благодаря лаковым панно, выполненным из элементов китайской ширмы, подаренной еще Петру I. При восстановлении этих сюжетных росписей, представлявшем главную трудность, было необходимо повторить по фотографиям не только сами композиции, но и технику их письма с утонченной китайской манерой наложения мазка кистью, постепенным нажимом и плавным отрывом от плоскости расписываемой доски. Работы по росписи проведены с участием консультанта — китаеведа из Государственного Эрмитажа Т.А. Араповой, она же подобрала соответствующие атрибуты для росписи сюжетов военных сборов и выращивания риса. Росписи выполнил художник-реставратор Л.А. Любимов, постоянно использовавший в качестве образца старые китайские панно. За эту работу художник был удостоен Государственной премии СССР и золотой медали Академии художеств СССР.

В декоре Китайских кабинетов важное место занимали паркеты. В.М. Савков сам составил проект рисунка с цветовым решением этих полов на основе изучения аналогов. Подобные по стилю и составу пород древесины паркеты сохранились в Китайском дворце в Ораниенбауме. Они и послужили основным исходным материалом. При выполнении паркетных работ по проекту Савкова мастера из бригады Антонова тщательно подбирали древесину разных пород: лимонное дерево, красное, черное, амарант, сандал и многие другие.

В Китайских кабинетах и других залах Большого дворца располагались многочисленные изразцовые печи XVIII в. Секрет изготовления керамики для печей с подглазурной росписью был забыт, и в послевоенное время реставраторам пришлось возрождать этот метод. Прежде всего, следует отметить вклад архитектора А.Э. Гессена и художника-керамиста Б.А. Мишкевича. А.Э. Гессен является автором проектов реставрации многих памятников петровской эпохи, богато украшенных расписными изразцами как голландского, так и русского производства. О том, насколько масштабной была проблема восстановления, восполнения утрат в отделке изразцовыми плитками интерьеров начала XVIII в.,

можно судить на основании перечня зданий, где предполагалось провести соответствующие работы: Летний дворец Петра I в Летнем саду, Большой дворец, Монплеизир и Марли в Петергофе. Архитектор привлек к работе по воссозданию керамических расписных изразцов Б.А. Мицкевича, выпускника Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной, которому после многочисленных опытов и экспериментов все-таки удалось добиться нужного результата. Печи в Китайских кабинетах были восстановлены тоже Б.А. Мицкевичем. Восстанавливать китайские, как их тогда называли, печи долгое время не решались из-за отсутствия самой технологии изготовления китайской керамики. Известно, что восточные мастера держали в строгом секрете все тайны своих промыслов, будь то фарфор или другая керамика. К решению указанной проблемы удалось подступиться после того, как в хранилище архитектурных фрагментов научный сотрудник В.В. Знаменов, который в дальнейшем стал директором музея, обнаружил керамические обломки изразцов от этих печей. Сделав анализ черепков, реставраторы установили, что эти печи являлись типичным образцом русской китайщины: они были изготовлены в России. Реставраторам не пришлось соглашаться с теми, кто уговаривал их расписывать сюжеты печей на фанере или делать их из папье-маше. Сегодня эти печи украшены настоящей керамикой, созданной по технологии подглазурной обжиговой росписи. Восточный и западный кабинеты открыты в 1971 и 1972 гг., а печи — несколькими годами позже, соответственно в 1976 и 1977 гг.

Еще при жизни В.М. Савкова, в 1978 г., восстановлена Дубовая лестница, и в том же году открыта Голубая гостиная. Последними интерьерами, где работы курировала еще Е.В. Казанская, были Парадная (Купеческая) лестница и Танцевальный (Купеческий) зал (к их проектированию приступили еще в 1950-х гг.) Возрождение интерьеров завершили их ученики. Здесь, так же как и в Статсдамской, во всем великолепии восстановлены барочные резные композиции Ф.-Б. Растрелли с использованием зеркал, живописных вставок на стенах, плафонной живописи и напольных паркетов. Статсдамская была открыта для посетителей в 1979 г.

Следующие залы восстанавливали ученики тех замечательных первопроходцев, подвижников и талантливых мастеров своего дела, которые спасли погибающее сокровище национальной культуры, но это уже следующая глава в летописи уникального памятника. В историю Санкт-Петербурга навсегда вписаны имена реставраторов, которые в суровые послевоенные годы получили образование в ремесленных училищах и стали мастерами высочайшего уровня. Они восприняли те знания и опыт, которые передали им преподаватели и мастера дореволюционной школы. Последние еще застали те времена, когда высокий художественный стиль и вкус были востребованы и могли быть по достоинству оценены ревностными критиками, способными различать тончайшие оттенки и нюансы в исполнении произведений монументального и декоративно-прикладного искусства и архитектуры.

Спустя 65 лет после победоносного окончания Великой Отечественной войны, пытаясь осмыслить масштабы и значение небывалых по размаху и энтузиазму ремонтно-восстановительных и реставрационных работ, можно уверенно утверждать, что это был важнейший этап в истории ансамбля. Несмотря на тяжелейшие испытания военного времени, реставраторам удалось осуществить задуманное и выполнить свой святой долг — не допустить утрату ценнейшего памятника национальной культуры.

*Ю.Ю. Бахарева,
КГИОП*

К истории воссоздания скульптурной группы «Самсон, раздирающий пасть льва»

...Пришли — и, символом свершенной мести,
в знак человеческого торжества
воздвигнем вновь, на том же самом месте,
Самсона, раздирающего льва.

И вновь из пепла черного, отсюда,
где смерть и прах, восстанет прежний сад.
Да будет так! Я твердо верю в чудо:
Ты дал мне эту веру, Ленинград.

*О.Ф. Берггольц. Наш сад.
26 января 1944*

В числе наиболее значительных потерь, понесенных Петергофом в годы Великой Отечественной войны, была скульптурная группа «Самсон, раздирающий пасть льва», вывезенная фашистами в Германию в конце 1941 г. (по некоторым сведениям в 1942 г. или даже в 1943 г.). Поскольку она являлась ключевым звеном ансамбля Большого каскада, то необходимость ее восстановления не вызывала сомнений. Окончательное решение о воссоздании знаменитой фонтанной скульптуры было принято в 1946 г.

Но еще раньше, в 1942 — начале 1944 г., при разработке планов по возрождению разрушенных городов и художественных ансамблей, архитекторами предпринимались попытки вернуть «Самсона». Его возвращение виделось авторам проектов совершенно по-разному, принимая подчас самые неожиданные формы. В основе этих предложений лежало стремление подчеркнуть то или иное значение, символический подтекст, заложенный в многогранном образе петергофского памятника.

Символ Петергофа — города фонтанов, а в более широком смысле — одного из символов Петербурга, скульптурная группа «Самсон» напоминала о славном периоде истории России — царствовании Петра I и его военных успехах, прежде всего Полтавской баталии, олицетворяла Победу, торжество русского оружия, превосходство России над своими врагами. Этим и объясняется внимание архитекторов и художников к знаменитому памятнику, ставшему в годы войны также символом патриотизма и возрождения наследия.



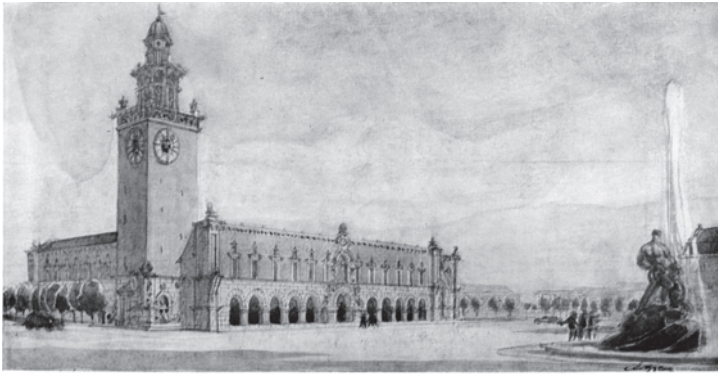
Большой Каскад в Петергофе. Разрушения. 1944. КГИОП

Во время Великой Отечественной войны советская пропаганда часто обращалась к образам прославленных полководцев, народных героев, как реально существовавших, так и легендарных. Персонажами плакатов, живописных полотен, скульптур становятся Александр Невский, Дмитрий Донской, Петр I, А.В. Суворов, М.И. Кутузов, В.И. Чапаев. Наряду с ними возникают образы былинных богатырей, Георгия Победоносца, русских воинов, красноармейцев и др. Отсылки к знаменитым историческим личностям, героическому прошлому страны, которые призваны были поддержать в людях чувство патриотизма, проявилось и в использовании узнаваемых форм известных памятников и архитектурных сооружений, служивших свидетельствами триумфа, победы, государственной силы, богатства национального культурного наследия. Триумфальные арки, образцы деревянного русского зодчества, башни Кремля, петербургские дворцы и памятники и т. п. активно используются художниками, архитекторами и скульпторами при создании плакатов, эскизов монументов героям войны и проектов восстановления разрушенных городов и поселков. Это могли быть отдельные конструктивные или декоративные элементы, реплики известных сооружений, а иногда и их буквальное повторение. Интересный образец такого «дословного цитирования» представляет собой один из проектов А.В. Щусева.

Уже в начале 1942 г., когда были освобождены первые советские города и населенные пункты, встал вопрос об их восстановлении. Среди них был старинный подмосковный город Истра, сожженный в 1941 г., планы по возрождению которого в 1942–1944 гг. разрабатывал А.В. Щусев. В проекте новой застройки предполагалось организовать несколько парадных площадей, в том числе Административную, украшением которой должен был стать фонтан «Самсон».

Можно было бы предположить, что на эскизах известная скульптура изображена условно, как некий символ возрождаемого города — районного центра и места курортного отдыха, каким и предполагали сделать Истру. Отчасти это подтверждает и один из вариантов композиционного решения Административной площади, где перед зданием райисполкома изображена другая скульптурная группа¹. Однако в ста-

¹ Оба эскиза помещены в одном издании: *Щусев А.В.* Проект восстановления города Истры. М., 1946. Илл. на обложке и илл. 5 (цв. вклейка между с. 36 и 37).



А.В. Щусев. Проект Административной площади в г. Истра. 1942 г.
Из кн.: *Щусев А. В. Проект восстановления города Истры.* М., 1946.
Цв. вклейка между с. 36, 37

тье «Возрождение городов», опубликованной в газете «Литература и искусство» в феврале 1943 г., А.В. Щусев так описывает новую площадь: «В праздничные дни парады и демонстрации будут происходить перед зданием райисполкома, против которого расположится величественный фонтан и памятник с фигурой Самсона...»². Возможно, в 1942–1943 гг., когда Петергоф еще был оккупирован и о его возрождении, а тем более о восстановлении фонтана «Самсон», не могло быть и речи, воссоздание прославленного памятника в новом городе-курорте воспринималось как символ возрождения, демонстрация уверенности в собственных силах и будущей победе.

Если облик самой скульптурной группы воспроизводился с абсолютной точностью, то ее расположение в ансамбле отличалось от того, каким оно было в Петергофе. Оригинальный «Самсон» возвышается над зрителями, отделен от них «стеной» из струй и обширным водным пространством. В Истре предполагалось установить «Самсона» на Административной площади, в обычной фонтанной чаше. К нему можно было подойти, обойти его вокруг, то есть это был традиционный городской фонтан. В то же время размещение фонтанной скульптуры на площади перед зданием городской администрации, где предполагалось проводить торжественные шествия и официальные мероприятия, свидетельствует о том, насколько важное символическое значение придавалось знаменитому историческому памятнику, олицетворявшему прежде всего победу, славу, силу русского оружия. От площади открывался вид на Ново-Иерусалимский монастырь и на главный вход в курортный парк, что подчеркивало связь установленной в Истре скульптуры с петергофским памятником, являвшимся элементом художественно-исторического ансамбля и неотъемлемой частью паркового комплекса. К тому же, вероятно, вполне логичным представлялось использование символа города, славившегося как одно из известных мест отдыха, для оформления вновь создаваемой подмосковной здравницы.

Иной подход к использованию знакомых всем памятников в качестве прообразов новых сооружений, при котором последние не полностью копировали известные образцы, а лишь сохраняли определенные внешние черты или смыс-

² Цит. по: *Подвиг века. Художники, скульпторы, архитекторы, искусствоведы в годы Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда* / Авт.-сост. Н.Н. Паперная. Л., 1969. С. 66.

ловые характеристики своих «предшественников», демонстрировало другое проектное предложение по возвращению петергофского «Самсона». В КГИОП хранится докладная записка архитектора профессора П.В. Прейса «О восстановлении архитектурных памятников, разрушенных фашистами»³, составленная 2 марта 1944 г. Суть его предложения сводится к тому, что если памятник (или его часть) был значительно разрушен и нет достаточного количества иконографических материалов, то не имеет смысла восстанавливать его в прежнем виде. О былом облике утраченных частей памятников и их исторической ценности должны напоминать установленные на их месте памятные доски, призванные также «заклеймить вандализм фашизма». Тем же целям должны служить макеты погибших памятников, воспроизводящие их облик до и после разрушения. В качестве иллюстрации своего предложения П.В. Прейс приводит Петергофский дворец: «Коробка большого петергофского дворца может быть восстановлена в точности с его видом, существовавшим до разрушения. Тоже можно сказать и относительно аллеи, фонтанов, так что весь ансамбль этой части может в точности соответствовать ранее существовавшему, не исключая и общего пятна — фонтана “САМСОН”. Однако повторять скульптуру “САМСОНА”, полагаю, не следует, и правильнее на его месте поставить новую бронзовую скульптуру, по своему контуру близко подходящую к “Самсону”. Эта новая скульптура должна изображать русского богатыря, поражающего дракона (фашизм). Новую скульптуру можно назвать “БОГАТЫРЬ”. На задней стороне пьедестала “Богатыря” установить мемориальную доску примерно со следующей надписью:

“БОГАТЫРЬ”, поражающий дракона /фашизм/
поставлен в 1944 году на месте
“САМСОНА”, отлитого по модели
М.И. Козловского и поставленного в 1726 году».

В этом документе стоит отметить не только оригинальность общего решения вопроса восстановления разрушенных памятников, но и предложенную автором замену скульптурной группы «Самсон» фигурой русского воина, поскольку та же аналогия, новая трактовка знакомого образа, была использована за полтора года до проекта профессора П.В. Прейса архитектором Д.М. Шпрайзером на его плакате «За поруганные национальные богатства смерть фашистским вандалам!»⁴.

В июле 1942 г. по поручению горкома ВКП(б) Ленинградское отделение Союза Советских архитекторов и ГИОП объявили конкурс на агитплакат, обличающий разрушение фашистами культурных ценностей. К рассмотрению были представлены 18 проектов, авторами которых были Я.О. Рубанчик, М.А. Шепилевский, А.А. Грушке, Д.М. Шпрайзер и другие известные архитекторы. Первое место присудили А.К. Барутчеву, в дальнейшем его плакат был издан массовым тиражом.

Исходя из темы конкурса, одними из «главных действующих лиц» в представленных эскизах стали архитектурные и скульптурные памятники Ленинграда: «Медный всадник», арка здания Главного штаба, ансамбль Стрелки Васильевского острова, памятник М.И. Кутузову, Петропавловская крепость. В отличие от других конкурсантов, архитектор Д.М. Шпрайзер, получивший по итогам творческого соревнования III премию, решил не ограничиваться изображением одного из художественно-исторических символов города, а придать ему новое,

³ КГИОП. Фонд Н.Н. Белехова. П. 61.

⁴ Эскиз плаката «За поруганные национальные богатства смерть фашистским вандалам!». Арх. Д. М. Шпрайзер. 1942. Бум., гуашь. 79,5 × 53,5 см. КГИОП. № XXI/Г-10 (3392).

Д.М. Шпрайзер. Эскиз плаката «За поруганные национальные богатства смерть фашистским вандалам!». 1942

более актуальное звучание. По замыслу автора на фоне горящих руин Большого дворца предстают два «Самсона»: знакомый всем античный герой, воплощенный в произведении М.И. Козловского, и новый памятник Победе, представляющий противоборство советского воина и поверженного им Гитлера. В этом плакате узнаваемый образ получает не только новое воплощение, но и новое значение. «Самсон» становится символом возмездия за тот урон, который нанесли фашисты художественно-историческому наследию города и страны в целом, а в более широком смысле означает победу над Гитлером, сравнимую с победой, одержанной Россией над Карлом XII.

В связи с рассмотренным выше примером двух схожих трактовок одного художественного образа интересно отметить еще одну близкую аналогию предложению П.В. Прейса, которую мы находим в творчестве его современника, архитектора Я.О. Рубанчика, в его эскизе памятника «Воину-гранатометчику»⁵. При более внимательном изучении он оказывается репликой монумента А.В. Суворову в Петербурге, так же, как Самсон, созданного М.И. Козловским в том же 1801 г. Я.О. Рубанчик в своем новом произведении сохраняет силуэт статуи великого русского полководца: те же движение, разворот фигуры, положение рук и др. Сохраняется и главная идея знаменитого произведения — прославление и возвеличивание героя, воинской доблести, отваги. Но герой теперь иной, а вместе с ним и общий замысел становится более актуальным и близким современникам. При этом следует отметить, что и Козловский, в свою очередь, изобразил легендарного полководца в античных доспехах, также отсылая зрителя к героической истории.

В итоге те планы по возвращению образа петергофского «Самсона», о которых шла речь выше, так и остались на бумаге. Для всех было очевидно, что легендарная фонтанная скульптура может и должна быть восстановлена только в прежнем виде в силу того, что она занимает ключевое положение в композиции Большого Каскада и имеет глубокое символическое значение для возрождения Ленинграда и его пригородов. При этом если в массовом сознании и в печати этот акт должен был рассматриваться как знак возвращения к прежней, мирной жизни и первых достижений в деле возрождения разрушенного, то для обоснования необходимости воссоздания «Самсона» в официальных документах в первую очередь учитывалась его доминирующая роль в архитектурном ансамбле.

Решение о восстановлении фонтанной системы было принято Исполкомом Ленгорсовета 5 мая 1944 г. Менее чем через два года, 25 августа 1946 г., состоялся торжественный пуск первых фонтанов. О том, что работы будут продолжаться, свидетельствовала и такая символическая акция, как установка на месте «Самсона» бронзовой вазы с цветами, «символизирующей праздник и напоми-



⁵ Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А.В. Щусева. Инв. № Р18933/1-2.

нашей о той благородной цели, которую поставили перед собой реставраторы, — полностью возродить Петродворец»⁶. В сентябре 1946 г. Ленгорсовет дал указание отделу культурно-просветительной работы начать подготовку к восстановлению «Самсона» (решение № 197-10-б от 30 сентября 1946 г.).

16 декабря 1946 г. Исполком Ленгорсовета принял решение № 209-4-б «О восстановлении фонтанной скульптуры в Нижнем парке города Петродворца». В этом документе был определен перечень моделей воссоздаваемых скульптур Большого каскада, в том числе «Самсона». Создавалась комиссия для утверждения проектных заданий и приемки выполненных моделей, в состав которой, помимо представителей власти, вошли И.А. Орбели, Ж.А. Мацулевич, Т.М. Преснов, Г.Г. Гримм, А.А. Оль, В.Ф. Твелькмейер, В.И. Ингал и другие известные деятели искусств. В проекте решения предполагалось утвердить также список исполнителей и сроки окончания работ, включая отливку скульптур в металле⁷, но в итоге были определены лишь сроки завершения моделей. Их выполнение поручалось Художественному фонду Ленинградского отделения Союза советских художников (ЛОССХ). Сами скульптуры предполагалось изготовить силами Ленинградского комбината изобразительных искусств, а «Самсона» — на заводе «Монументскульптура».

Очередность восстановления предполагала три этапа «в соответствии с возможностями выполнения всего объема работ (34 модели — 170 отливок) скульптурами, литейными заводами и реставрационными мастерскими (золочение)»⁸. Прежде всего должны были быть изготовлены скульптуры, «обеспечивающие художественное единство каскада», в том числе «Самсон» — центральная группа ансамбля.

Согласно решению № 229-14-б «О восстановлении фонтанов 2-й очереди в гор. Петродворце» Исполкома Ленгорсовета от 17 апреля 1947 г., в текущем году предполагалось изготовить и установить фигуру «Самсон» и декоративную скульптуру Большого Грота и каскадов (барельефы и маскароны) в соответствии с утвержденным графиком работ. Для выполнения модели «Самсона» городскому отделу культурно-просветительной работы Исполкома Ленгорсовета выделяли 12 тонн скульптурного гипса. Модель должна была быть изготовлена к 20 мая 1947 г., отливка скульптуры — к 1 июля, а позолоту и установку планировали завершить 20 июля. В связи с этим интересно отметить, что на экземпляре решения, хранящемся в КГИОП, есть пометка начальника инспекции по охране памятников Н.Н. Белехова: «Следует иметь в виду, что изготовление “Самсона” по указанию т. Попкова поручено отсрочить»⁹. К сожалению, другой информации, подтверждающей это, обнаружить не удалось.

Составление исторической справки и проектного задания на восстановление скульптурной группы фонтана «Самсон» ГИОП поручила заведующему отделом скульптуры Государственного Русского музея Г.М. Преснову, который приступил к работе в октябре 1946 г. Перед исследователем была поставлена чрезвычайно

⁶ Кедринский А.А., Колотов М.Г., Медерский Л.А. и др. *Летопись Возрождения. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда и пригородов, разрушенных в годы Великой Отечественной войны немецко-фашистскими захватчиками*. Л., 1971. С. 54.

⁷ КГИОП. Ф. 203-10. Переписка 1937–1950 гг. Л. 220–224; другой вариант проекта решения см.: ЦГА СПб. Ф. 7384. Оп. 25. Д. 210. Л. 115–120.

⁸ *Объяснительная записка к проекту решения Ленгорисполкома о восстановлении фонтанной скульптуры Большого каскада Петродворца* // ЦГА СПб. Ф. 7384. Оп. 25. Д. 210. Л. 122.

⁹ КГИОП. Ф. 203-10. Переписка 1937–1950 гг. Л. 191.

Работа над моделью скульптуры «Самсон». 1947. Из кн.: *Кедринский А.А., Колотов М.Г., Медерский Л.А. и др.* Летопись Возрождения. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда и пригородов, разрушенных в годы Великой Отечественной войны немецко-фашистскими захватчиками. Л., 1971. С. 56

сложная и ответственная задача, поскольку не сохранились ни авторские эскизы, ни позднейшие обмеры памятника. Особое значение приобретали сбор всех возможных иконографических материалов, поиск данных о точных размерах, весе, способах изготовления группы в целом и ее отдельных элементов, а также стилистический анализ и разработка предложений скульптору по восстановлению¹⁰. Собранные исследователем материалы легли в основу проекта воссоздания «Самсона»¹¹, выполнение которого, по рекомендации ЛОССХ'а, поручили скульптору профессору В.Л. Симонову. В работе ему помогали скульптор Н.В. Михайлов и инженер-механик Н.В. Загулин¹².

Скудость иконографических материалов значительно осложняла задачу скульптора. Из предоставленных ему фотоснимков лишь 18 давали представление о первоначальном виде памятника. При этом воссоздание очень сложного объема неправильной формы, каким является скульптура «Самсон», требует его изучения с различных точек зрения. Не имея такой возможности, В.Л. Симонов изобрел оригинальный метод работы. Вот как он сам описывает свое изобретение: «Чтобы разрешить эту задачу я скалькировал силуэты группы с фотографий на прозрачный экран, определив в каждом отдельном случае точку зрения и расстояние, с которого был сделан снимок в 50 сантиметров величиной. Свой скульптурный эскиз я помещал за экраном и, работая над ним, все время сличал его с контурами калек, изображающих силуэт группы с различных точек зрения и с разного расстояния, добиваясь полного совпадения силуэтов эскиза и силуэтов, скалькированных с фото. Когда я добился такого совпадения моего эс-



«Самсон».

Гипсовая модель. 1947. КГИОП

¹⁰ Там же. Л. 208–211.

¹¹ *Преснов Г.М.* Материалы к проектному заданию по воссозданию скульптурной группы фонтана «Самсон» в Петродворце. Л., 1947: Рукопись // КГИОП. Ф. 203. Д. Н-271.

¹² Многочисленные интересные факты, связанные с работой по воссозданию «Самсона», его установкой, торжественным открытием и многим другим, относящимся к новой странице в жизни знаменитого памятника, приведены в книге главного хранителя петергофских дворцов-музеев и парков М.А. Тихомировой. Мы не будем пересказывать их в данной статье, а адресуем всех интересующихся к этому замечательному изданию: *Тихомирова М.А.* Памятники, люди, события. Л., 1970.

киза при всевозможных поворотах со всеми силуэтами, сделанными мною на прозрачном экране, у меня явилась уверенность в том, что моя скульптура повторяет формы группы, уничтоженной немцами, и полностью соответствует ей»¹³. Тот же метод скульптор использовал при создании модели в 1/3 натуральной величины. В.Л. Симонов много работал и над изучением художественной манеры автора «Самсона», его трактовки образа античного героя. Не ограничиваясь анализом фотографий прославленной скульптуры, мастер изучал другие произведения М.И. Козловского, в частности скопировал его скульптуру «Аякс, защищающий тело Патрокла», поскольку считал ее близкой по духу образу «Самсона».

Одновременно с воссозданием скульптурной группы проводилось восстановление водопроводящей системы фонтана, состоящей из системы шлюзов и трубопровода протяженностью 2,5 км. Эти работы были успешно завершены к концу августа 1947 г.

Согласно решению Исполкома Ленгорсовета № 251 от 4 сентября 1947 г., открытие фонтанов 2-й очереди было назначено на 14 сентября 1947 г., по этому случаю в Нижнем парке предполагалось организовать народное гулянье и митинг. В том же документе были объявлены благодарности участникам восстановления 2-й очереди фонтанов и скульптуры Петродворца и членам комиссии по ее приемке. Отдельно была отмечена работа В.Л. Симонова, которому также объявлялась благодарность и была вручена грамота Исполкома Ленгорсовета. Тем же решением утверждался акт от 2 сентября 1947 г. о приемке бронзовой отливки скульптуры: ее сочли «полностью соответствующей модели» и установили, что «фигура “Самсона” выполнена отлично и полностью соответствует всему архитектурно-скульптурному ансамблю Большого Каскада»¹⁴. Следует отметить, что в списке тех, кому объявлена благодарность, не оказалось начальника ГИОП Н.Н. Белехова, а в акте от 2 сентября его фамилия была вычеркнута, хотя на заседании он, вероятнее всего, присутствовал. Видимо, дело было в том, что Николай Николаевич выразил несогласие с выводами комиссии.

На самом деле приемка модели осуществлялась в два этапа. Сначала 10 мая 1947 г. произвели осмотр модели «Самсона», выполненной скульптором В.Л. Симоновым в натуральную величину, и установили следующее: «Работа над моделью размером 3 м 30 см выполнена на основании имеющихся исторических материалов, фотографий и обмеров со скульптур работ скульптора Козловского, произведенных при участии тов. Преснова Г.Н. и в основном [«в основном» приписано позднее. — Ю.Б.] удовлетворяет всем требованиям. Основываясь на этом, комиссия считает возможным приступить к работе по воспроизведению скульптурной группы “Самсон, разрывающий пасть льву”, к формовке в гипсе с последующей передачей в бронзо-литейную мастерскую». Позднее к этому тексту решения Н.Н. Белехов сделал приписку: «Учитывая просьбу ск. В.Л. Симонова о необходимости предоставления ему дополнительного срока для доработки деталей, считать возможным передать скульптуру в гипсовую формовку через 10 дней после сегодняшнего просмотра. Окончательную приемку гипсовой модели произвести на месте, т.е. на Большом Каскаде в Петродворце»¹⁵. И далее: «Настоящий акт задержан, т.к. работа явно не закончена и до формовки предстоит очень много сделать. Для следующего просмотра по договоренности

¹³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 473. Оп. 1. Д. 5. Л. 4.

¹⁴ ЦГАСПб. Ф. 7384. Оп. 25. Д. 394. Л. 304 об.

¹⁵ КГИОП. Ф. 203-10. Переписка 1937–1950 гг. Л. 189–189 об.

с руководством города договорились установить дату I/VII-47 г. Белехов». 5 июля его вновь пригласили принять участие в заседании комиссии по приемке выполненной скульптуры «Самсона». Но, как следует из записи Николая Николаевича на телефонограмме по этому поводу, он и на этот раз не счел работу завершённой: «Был в комиссии и вопреки решению комиссии считаю, что принимать работу по Самсону преждевременно. Следует дать время для доработки. 7/VII»¹⁶. Несмотря на возражения Белехова, комиссия приняла решение о приемке модели «Самсона». Тогда 23 июля Белехов направил письмо секретарю городского и областного комитетов ВКП(б) П.С. Попкову, которое мы приводим здесь полностью.

«Считаю своим долгом обратить Ваше внимание на неправильную организацию работ по изготовлению скульптуры “Самсон” для Петергофа.

Ваши указания, данные в моем присутствии, о том, что излишняя торопливость и искусственное сжатие сроков выполнения не должны влиять на качество скульптуры и что установка ее к 30-летию Октября не является обязательной, искажаются и в значительной мере не выполняются.

Комиссия под сильным давлением неправильно понятой политической задачи о необходимости установки скульптуры “Самсон” к 30-й годовщине Октября, т. е. фактически к закрытию “фонтанного сезона”, приняла скульптуру “Самсон” работы скульптора Симонова, дав разрешение на отливку ее в бронзе.

Однако из-за малого срока скульптура явно недоработана. При разговоре с исполнителем, указывая ему на некоторые дефекты, получаешь ответ, что “это еще не проработано”.

Считая единственно правильной политической целью изготовление “Самсона” качественно, так, чтобы он сросся с общим ансамблем скульптуры всего Каскада, полагаю необходимым:

1. Поставить на место гипсовую отливку скульптуры “Самсон”, пропитанную горячей олифой и отбронзированной.

2. Проверить на месте качество изготовленной скульптуры как в общих формах, так и манеру изготовления.

3. В течение зимних месяцев доработать скульптуру, так как она еще явно творчески сырая, устранить дефекты, которые безусловно обнаружатся при проверке на месте, и в марте-апреле исправленную скульптуру отлить в бронзе, и установить на месте ко дню открытия Петергофских парков в сезон 1948 г., когда все фонтаны I-й и II-й очереди будут одновременно действовать»¹⁷.

О том, какие именно детали изготовленной модели вызвали возражения Белехова, мы узнаем из составленного им «Особого мнения к протоколу комиссии о приемке статуи Самсона для фонтанов Петродворца». Этот документ служил черновиком письму Попкову и сохранился в деле КГИОП.

«Находим состоявшуюся приемку скульптуры Самсона преждевременною, т.к. работа В.Л. Симонова является далеко незаконченной и имеет много существенных дефектов: не доработана увязка ног с туловищем, недостаточно сходство в лице, не проработана затылочная часть головы, затылок срезан, схематически показана в строении тела вся мускулатура. Кроме того, имеющаяся поверхность статуи по фактуре своей лепки (мазки и шероховатости) не пригодна для золоченой бронзы.

¹⁶ Там же. Л. 180.

¹⁷ Там же. Л. 177.



Установка статуи «Самсон».
1947. КГИОП

Учитывая вышеуказанные замечания, против которых не возражает автор статуи — скульптор В.Л. Симонов, который также не считает работу оконченной, находим, что приемочный акт составлен преждевременно, а данные в нем скульптору Симонову на окончание работ 10 дней недостаточны. Считаем неправильным постановление Комиссии о передаче скульптуры после этого срока автоматически в формовку. Решение Комиссии не обеспечивает качества работы»¹⁸.

Однако эти предложения не были приняты, и модель «Самсона» передали в работу в официально установленные сроки. В начале августа специалисты завода «Монументскульптура» приступили к формовке и отливке статуи. Для этого гипсовую модель разделили на 14 частей, которые были отлиты по отдельности, затем соединены при помощи сварки, а швы зачеканены и отполированы¹⁹.

31 августа бронзовую фигуру «Самсона» перевезли на специальной платформе с завода в Петродворец. Маршрут следования памятника пролегал по улицам Ленинграда, в частности по Невскому и Лиговскому проспектам, улице Герцена (ныне — Большая Морская ул.). Сохранилось множество воспоминаний о том, как горожане встречали этот необычный кортеж.

Золочение скульптуры производилось на месте, после установки на постамент. На время проведения работ вокруг «Самсона» было устроено специальное укрытие. Возглавлял бригаду позолотчиков мастер А.Д. Рябинин, который работал с оригинальным «Самсоном» в 1910 и 1937 гг.²⁰

Пробный пуск фонтанов был произведен 13 сентября, когда статую освободили от временного укрытия, а на следующий день состоялось торжественное открытие Большого каскада и скульптурной группы «Самсон». Это знаменательное мероприятие нашло отражение в многочисленных заметках в периодической печати. Газета «Ленинградская правда» писала в тот день: «Чудесное возрождение “Самсона” свершилось! Он стоит в окружении заново позолоченных античных скульптур, и сейчас, глядя на обновленные творения Козловского, Щедрина, Мартоса, Рашетта, Прокофьева и других выдающихся мастеров, невольно вспоминаешь слова, которые мы часто говорим, когда вновь видим восстановленные после войны ценности: “Они стали еще краше!”

¹⁸ КГИОП. Ф. 203-10. Переписка 1937–1950 гг. Л. 234.

¹⁹ Ленинградская правда. 1947. 5 авг.

²⁰ По сталинскому пути. 1947. 14 сент. В книге А.А. Кедринского, М.Г. Колотова, Л.А. Медерского и А.Г. Раскина (указ. соч. С. 55) приводится другая дата — 1927 г.

Глубокий смысл таится в этих привычных словах. Художественные богатства прошлого, обновленные рукой советского человека, становятся еще прекраснее и вместе с памятью о делах старины сохраняют для веков славу наших созидательных дней»²¹.

О том же говорил директор Эрмитажа академик И.А. Орбели в день открытия фонтанов: «Возрожденный советским народом “Самсон” вновь перед нами. Мы особо отмечаем, что по сравнению со скульптурой Козловского в новом “Самсоне” чувствуется больше силы, мощи и динамики. Это сделано не случайно. Советские художники, восстановившие этот памятник Полтавской баталии, отразили в нем и то небывалое напряжение своего народа, которое он с честью выдержал в минувшей схватке с фашистским зверьем»²².

Можно счесть эти слова преувеличениями, пафос которых продиктован торжественностью описываемого момента. Но, возможно, «Самсон» приобрел какие-то новые черты, тем более что об этом писал и сам В. Л. Симонов: «Стараясь как можно ближе подойти к оригиналу, я позволил себе только одну “вольность” — постарался вложить в образ “Самсона” большую уверенность в своей силе, чем в силе покровительства “свыше”, которое чувствовалось в группе Козловского»²³. Так это или нет — сегодня трудно судить, поскольку для нас уже стал привычным облик возрожденного «Самсона», а сохранившаяся иконография, как уже отмечалось выше, недостаточна для детального сопоставления прежней скульптуры и ее позднейшего повторения. Одно можно сказать с уверенностью: образ «Самсона» в результате приобрел новую смысловую нагрузку, став не только памятником победе в последней войне, но и символом возрождения как Петергофа, так и Ленинграда в целом. Для подтверждения этого вновь обратимся к прессе 1940-х гг. и приведем несколько выдержек из различных газет: «Символом борьбы и достижений советского народа стал «Самсон», воссозданный ленинградским скульптором В.Л. Симоновым. Блистательной, могучей симфонией великих побед звучит восстановленный Большой каскад»²⁴; «Десятки и сотни тысяч ленинградцев, посещающих Петродворец, видят в новом “Самсоне” уже не только символ Полтавской победы, но и символ нашей победы под Ленинградом, символ освобождения от немецких захватчиков пригорода, являющегося прекрасным памятником русской национальной культуры, видят реальное доказательство торжества советской культуры»²⁵. Множество подобных высказываний прозвучало и во время торжественного открытия фонтанов. Вот только некоторые из них: «Это



Торжественный пуск фонтанов.
1947. КГИОП

²¹ Ленинградская правда. 1947. 14 сент.

²² Там же. 16 сент.

²³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 473. Оп. 1. Д. 5. Л. 5.

²⁴ Рабочий Кронштадт. 1949. 26 июня.

²⁵ Смена. 1949. 23 июня.

победа света над тьмой, победа советского гуманизма, победа человеческого гения»; «Отныне знаменитые петергофские фонтаны нам дороги не только как памятники нашего славного прошлого, как памятники искусства, но и потому, что они стали живыми свидетелями побед, одержанных советским народом на фронте труда под руководством нашей партии и Великого Сталина»²⁶ и т. д. Ко дню торжественного открытия «Самсона» сын скульптора В.Л. Симонова, П.В. Симонов, написал стихотворение, которое посвятил отцу. В нем есть такие строки:

...Мы верили: бессильна вражья злоба,
Настанет день — воскреснет наш Самсон.
В его красе — величие народа,
И, как народ, навек бессмертен он...

Сверкай, Самсон, отныне и навеки!
Иди сквозь строй грядущих светлых лет,
Как правда о советском человеке,
Как гордый гимн блистательных побед!..²⁷

И в наши дни «Самсон» сохранил свое значение как символ подвига тех, кто возродил памятники Ленинграда и его пригородов после войны. В дальнейшем опыт воссоздания знаменитой фонтанной группы был использован при восстановлении других утраченных скульптур Большого каскада в Петергофе.

²⁶ ЦГАЛИ СПб. Ф. 277. Оп. 1. Д. 452. Л. 11, 17.

²⁷ По сталинскому пути. 1947. 14 сент.

Особенности реставрации тканей в интерьерах Большого Петергофского дворца XIX – начало XXI в.

Большой Петергофский дворец является одним из немногих музеев, где 15 интерьеров, не считая комнат Корпуса под гербом, украшены разными по цвету, фактуре и технике изготовления старинными тканями. Ими обивали мебель, обтягивали стены, драпировали ниши, окна и балдахины над кроватями.

В убранстве тканями парадных гостиных и залов отразились личные вкусы венценосных владельцев. Русские императоры и императрицы понимали, какую важную роль играли ткани в убранстве дворцов, поэтому тщательно следили, чтобы они были модными и современными. При Петре I предпочтение отдавалось голландским и китайским тканям, во времена Елизаветы Петровны — итальянским и французским, в эпоху Екатерины II по-прежнему в моде были французские ткани, к которым добавились китайские образцы, а в середине XIX в. стали популярными русские штофные материи.

Хотя импортные ткани были очень дорогими, их всегда заказывали с большим запасом, зная, что сам материал недолговечен. Это позволяло исправлять неожиданные бытовые повреждения, а также способствовало тому, что закупленные еще при Екатерине II штофы использовали при Александре I и Николае I. В XVIII в. не было необходимости заниматься возрождением декоративных тканей. Достаточно было восполнить их технические дефекты (разрывы или загрязнение) и заменить обивку на мебели, используя ту же или подобную ткань, взятую в дворцовых кладовых. В XIX столетии старались восстанавливать утраченные и пришедшие в негодность ткани XVIII в., сохраняя их фактуру, цвет, рисунок, манеру исполнения. При покупке декоративных тканей в магазинах или отправке заказа на российские текстильные фабрики заботились и о том, чтобы были запасные рулоны, которые использовали не только во время ремонтов интерьеров, но и в качестве образцов для воссоздания утраченной или ветхой материи.

Восстановлением и воспроизводством тканей, близких к тем, что выпускались раньше, стали заниматься в начале XIX в., при императоре Александре I. Он требовал сохранять принципы убранства и отделки интерьеров эпохи Елизаветы Петровны и Екатерины II. В 1816 г. по высочайшему повелению приступили к возобновлению обивки стен и мебели в комнатах на половинах Александра

И Елизаветы Алексеевны в восточной половине Большого Петергофского дворца (это ряд комнат, выходящих в Верхний сад). 15 июня 1816 г. начальник Главного штаба Его Императорского Величества князь П.М. Волконский отправил князю Н.Б. Юсупову «образцы материям для убранства Петергофского дворца» и передал повеление императора «заказать на Купавинской¹ или других фабриках <...> каждой материи число аршин цветами и узорами точно против сих образцов». Несмотря на то что Купавинская шелкоткацкая фабрика тогда принадлежала князю Н.Б. Юсупову, он продал заказ на изготовление необходимых для ремонта тканей на торгах. Подряд достался московскому фабриканту купцу Макару Андрееву, который обещал изготовить «2800 аршин обойных шелковых материй на сумму 18 тысяч 666 рублей 25 копеек в течение четырех месяцев»². Это один из первых известных примеров возобновления тканей «по образцам». Александр I пожелал видеть убранство комнат точно таким же, каким оно было при Екатерине II, так как оставлять в интерьерах отделку, созданную в конце XVIII в., было невозможно из-за ее ветхого состояния. Однако Макару Андрееву не справился с заказом в отведенный срок, так как в ходе работ выяснилось, что «волнистые материи делать весьма трудно и мешкотно». Тем не менее Н.Б. Юсупов просил П.М. Волконского продлить срок изготовления нужных тканей, потому что «способ сей вовсе потерян и кроме его никто из фабрикантов не взялся за таковую работу» и купец «просил отсрочить поставку тех обоев до 25 марта 1817 года»³.

Судя по письму егермейстера В.А. Пашкова тому же адресату, не все изготовленные М. Андреевым ткани соответствовали заказу. В частности, «выписанная из Москвы для обмеллировки Петергофского дворца материя не суть весьма важная и не что иное, как брокатель». Из этих тканей были сшиты занавеси на окна и двери, ими же затянули «стены и мебели точно в тех комнатах, для коих они сделаны противу старых образцов»⁴.

В апартаментах Александра I в восточном флигеле дворца, выходящем в Верхний сад⁵, в 1817 г. были использованы следующие материи: в передней — «атласная белая с узкими оранжевыми полосами и с крапинками разных цветов»; в комнате рядом была «брокатель атласная с широкими белыми и голубыми полосами, а между их узкими желтыми»; в гостиной — белая «боркатель» с малиновыми полосами; в угловом кабинете — с оранжевыми и белыми полосами; в опочивальне — «волнистая боркатель с белыми и малиновыми цветными полосами

¹ Шелкоткацкая фабрика в Купавне под Москвой была основана при Петре I, в 1717 г., купцом Данилой Яковлевичем Земским. В 1770–1789 гг. она принадлежала фавориту Екатерины II Григорию Александровичу Потемкину, после его смерти предприятие передали в ведомость Мануфактур-коллегии. В 1804 г. эта фабрика, на которой трудились свыше 700 человек, поступила в собственность Николая Борисовича Юсупова. В 1807–1819 гг. на ней вырабатывали обойные штофы, бархат, парчу шести сортов, атласные платки, орденские ленты. С 1819 г. Н.Б. Юсупов приступил к производству сукна, которое шло на нужды казны и поставки в армию, товар экспортировали, в частности в Китай. В 1833 г. новые владельцы, П.С. и И.С. Бабкины, ликвидировали шелковое и расширили суконное производство.

² *Петров А.Н.* Подшивка исторических справок. Большой дворец в г. Петродворце. 1949 // Архив ГМЗ «Петергоф». Р-327а (ВУ-17953ар). Л. 140.

³ *Петров А.Н.* Подшивка исторических справок Большого дворца. 1949 // Архив ГМЗ «Петергоф». Р-330а (ВУ-17956ар); *Петров А.Н.* Подшивка... Р-327а. Л. 110.

⁴ *Петров А.Н.* Подшивка... Р-327а. Л. 140 об.

⁵ С середины 1840-х и до 1917 г. их называли комнатами половины великой княгини Ольги Николаевны.

и букетами в белых полосах», в уборной — «зеленая одноцветная брокателъ с крупным узором» (с разводами); в кабинете или диванной («будуар помпадур») — «с белыми и зелеными широкими полосами по коим цветы». В опочивальной, где позже были устроены покои принца Вюртембергского, — «голубая брокателъ» с белыми полосами; в кабинете — «голубая боркателъ с белыми широкими полосами, а между их узкими желтыми», в уборной — «белая с желтыми полосами и гирляндами вдоль белых полос»; в камердинерской — «голубая с белыми полосами и разных цветов»⁶. Из покомнатной описи 1818 г. видно, что ткани, выполненные московским фабрикантом, использованы для отделки в личных апартаментах императорской четы.

Замена тканей и другие ремонтные работы начались в связи с несколькими важными событиями в жизни Романовых: женитьбой в 1817 г. великого князя Николая Павловича на прусской принцессе Фридерике-Луизе Шарлотте, рождением у них первенца Александра в 1818 г. и приездом в Россию иностранных гостей, в том числе брата Александры Федоровны и ее отца прусского короля Фридриха-Вильгельма III.

В 1817 г. новая отделка украсила не только покои Александра I и Елизаветы Алексеевны в Большом дворце, но и комнаты Николая Павловича и его супруги, некоторые интерьеры в апартаментах Константина Павловича в Корпусе под гербом, а также личные апартаменты императора в Деревянном флигеле Монплезира в Нижнем парке. Руководил этими работами архитектор Луиджи Руска, который лично визировал счета мастеров и поставщиков. В отчете о ходе работ в 1817 г., поданном П. М. Волконскому, Л. Руска отмечал, что было израсходовано «разных материй, как то: брокателы разной, обоев французских бумажных, занавесей, тафтяных, атласных и бархатных, мебели резной красного дерева, ковров гарусных, сукон, полотен и прочих вещей и имевшихся в кладовых на сумму 59 тысяч 447 рублей 50 копеек»⁷. По всей вероятности, к назначенному сроку не все ткани удалось приобрести, а поскольку с ремонтом очень торопились, то стены комнат обивали тем, что было в запасе. Три из личных комнат⁸ Александра I, выходящих на парадную северную анфиладу Большого дворца, были обиты «зеленым полосатым штофом» (Секретарская); «штофом желтым с белыми висячими ландшафтами, представляющими садовника с корзиною и цветами» (Столовая), и «малиновым трехцветным штофом» (Кавалерская).

Александр I остался недоволен новой отделкой указанных комнат и распорядился заменить обивку стен и мебели на ткань, по цвету и фактуре похожую на ту, что была до 1816 г., т. е. на манер прежних и с прежним рисунком. Об этом 9 мая 1819 г. П. М. Волконский сообщил главному управляющему Дворцовыми правлениями генералу от артиллерии Я. В. Захаржевскому. Ему также было рекомендовано употребить для Столовой и Кавалерской голубой штоф двух оттенков, темный и светлый. Для Секретарской комнаты в это время уже был куплен малиновый штоф. 23 мая 1819 г. Борис Герасимов отчитался о том, что «для Столовой и Приемной комнат <...> в Петергофском дворце на стены и мебель штофу голубого по представленным двум образцам приискано к покупке <...> Для Секретарской же Его Величества комнате штофу малинового на обои, завесы и мебель приискано 400 аршин коего буди достаточно»⁹. Заново пошили завесы на окна

⁶ Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП-6751ар. Опись Большого дворца № 3. 1818.

⁷ Петров А. Н. Подшивка... Р-330а; Петров А. Н. Подшивка... Р-327а. Л. 132.

⁸ На месте нынешних Секретарской или Предцерковной, Большой или Голубой гостиной, Малой проходной и Кавалерской.

и двери, которые отличались от прежних, выполненных до 1816 и в 1818 г. из той же материи, какой были обиты стены. Эти ткани, «распашные тафтяные белые, обшитые аграмантом с декорациями штофными голубыми [или, соответственно, малиновыми. — *Н.М.*] на подкладке коленкоровой белой, обшитые бахромою со шнуром и кистями, а сверху золочеными украшениями», оставались в интерьерах до 1845 года¹⁰.

При Николае I в отделке Большого дворца произошли существенные изменения. Со времени последнего серьезного ремонта прошло около 30 лет и, конечно, тканевое убранство интерьеров пострадало более всего. В 1841 г. управляющий Петергофским Дворцовым Правлением генерал-лейтенант Е.М. Лихардов в рапорте Я.В. Захаржевскому докладывал о том, что «обивка мебели почти везде пришла в ветхость и во многих местах исправлена неоднократною починкою, даже совсем другого рисунка, а шелковые обои на стенах выцвели»¹¹. В начале император распорядился точно воспроизвести старые ткани и ничего не менять в декоре помещений, а «обои переменить тогда только, когда в кладовых найдется в запасе достаточное для сего количество точно таких же материй: в противном же случае оставить те же, которые теперь там находятся»¹². Однако вскоре стало ясно, что предстоят придворные торжества в связи со свадьбой дочери императора Ольги Николаевны с принцем Карлом Вюртембергским. В планы реставрационных работ, которыми руководил А.И. Штакеншнейдер, были внесены коррективы.

В марте 1846 г. архитектор составил смету на возобновление 32 интерьеров, в том числе Петровского зала, всех комнат восточной половины дворца, включая Восточный флигель и помещения в Корпусе под гербом, где были оборудованы комнаты для приема иностранных родственников. Новобрачным отвели апартаменты, «кои находятся между портретной галереєю и галереєю ведущею в церковь»¹³. А.И. Штакеншнейдеру пришлось почти полностью изменить отделку комнат в Восточном флигеле дворца, где он удачно имитировал интерьеры елизаветинского времени или так называемое второе рококо. В этих комнатах предполагалось «обтянуть стены и мебель шелковою материею и сделать занавесы к окнам». Образцы шелка, подобранные архитектором, с некоторыми поправками были одобрены Николаем I. Многие ткани закупили в Москве, в магазине русских изделий. Таким образом, в 1846 г. в Секретарской вместо малинового штофа появилась «шелковая материя зеленая с желтым», а в комнатах Ольги Николаевны: «баркатель полосатая зеленая с белым» — в передней; «лиловая с желтым» — в приемной, малиновый шелк — в гостиной; «шолковая материя по белому грунту с кореньями, листьями и цветами» — в будуаре¹⁴. (Эти апартаменты погибли во время Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. и пока еще не восстановлены в прежнем виде.) Обивка стен была поручена обойному мастеру Пейффо. Он также согласился за те же деньги (6 тыс. руб.) кроить и шить занавеси

⁹ Цит. по: *Каяндер О.Е.* К вопросу о формировании мебельного убранства Петергофа при Александре I // Императорская Гатчина: Материалы научной конференции. СПб., 2003. С. 118.

¹⁰ Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП-612бар. Описание Большого дворца № 115. 1831–1836. Л. 1–4 об.

¹¹ *Петров А.Н.* Подшивка... Р-327а. Л. 143.

¹² Там же.

¹³ *Петров А.Н.* Подшивка... Р-330а; *Он же.* Подшивка... Р-327а. Л. 113 об.

¹⁴ Там же. ПДМП-675бар. Оп. № 8, 1850-е. Л. 6 об.—26 об.

Штоф с изображением куропаток. Будуар императрицы. ГМЗ «Петергоф». ПДМП №1128-тк. ПДМП-1128тк



к дверям и окнам. Обивать мебель ему помогал петербургский купец третьей гильдии Яков Афанасьев. В 1847 г. он выполнил подобные работы по обновлению тканей в Портретной галерее (Картинном зале). Для обивки мебели и изготовления занавесей в этом зале была приобретена в магазине Гибера «шелковая материя по белой земле с голубыми цветами», а для Статс-дамской комнаты был куплен малиновый штоф. При этом А.И. Штакеншнейдер получил предупреждение от министра Императорского Двора, чтобы он «не осмеливался делать изменения в драпировке занавесей, а сделал бы оную без всяких улучшений. Совершенно так, как было прежде»¹⁵. В 1863 г. были пошиты новые занавеси на окна и двери Портретного зала из такой же материи «с голубыми цветами по белому фону на голубой тафтяной подкладке с подзорами», стулья обили новым голубым штофом.

Обивку на стенах и мебели чаще всего меняли, если в дворцовых кладовых в запасе была такая же ткань или похожую удавалось найти в магазинах купцов, торговавших шелковыми, парчевыми и штофными материями. Определенные трудности вызывали так называемые поновления китайских и французских шелков¹⁶, например в Голубой (Куропаточной) гостиной, украшенной шелком с изображением куропаток. В свое время последний был выполнен по рисункам лионского художника и фабриканта Филиппа де Лассаля, поставщика аналогичных тканей для Екатерины II.

Существует предположение, правда, не подтвержденное документами, что этот шелк появился в гостиной еще при Екатерине II. Известно, что декоративные ткани знаменитого французского мастера стали доставлять в Петербург с 1773 г. Крупная партия обивочных штофов и других шелковых материй поступила к русскому Двору в 1778 г. Среди них была голубая ткань с изображением в медальонах «собаки и двух уток» и с «павлинами и фазанами»¹⁷. Для фабрики Филиппа де Лассаля было характерно изображение крупногабаритных птиц (голубей, куропаток, лебедей, фазанов и павлинов), представленных

¹⁵ Петров А.Н. Подшивка Р-330а. Петров А.Н. Подшивка Р-327а. Л. 116 об.

¹⁶ О реставрации тканей в Китайских кабинетах, а также в Диванной и Коронной комнатах Большого Петергофского дворца см.: Мельникова Н.В. Китайские ткани в убранстве русских дворцовых интерьеров в XVIII–XIX вв. // Россия — Восток: контакт и конфликт мировоззрений: XV Царскосельская научная конференция. СПб., 2009. С. 347–366.

¹⁷ Лехович Т.Н. «Иностранцы купцы» при Дворе Екатерины II: к истории русско-французской торговли тканями // Петербург — место встречи с Европой: Материалы IX Царскосельской научной конференции. СПб., 2003. С. 215.



Белый атлас с букетами.
Кабинет императрицы.
ГМЗ «Петергоф».
ПДМП №1121-тк



Шелковая обивка стен.
Опочивальня в Корпусе
под гербом. Фрагмент.
ГМЗ «Петергоф».
ПДМП №2003-фд

среди ветвей, гирлянд, букетов или венков из цветов или стеблей на синем или красном фоне.

«Шелк с куропатками», пользующийся большой популярностью в Европе, мог появиться в России в 1773–1778 гг. В 1771 г. по проекту архитектора Ю.М. Фельтена гостиная императрицы была перестроена в классическом вкусе. Однако нет сведений о том, какие ткани использовали при отделке этой комнаты. В описи предметов, находящихся в Большом дворце в 1816 г., сказано, что стены комнаты «перед покоем Китайским обиты штофом белым с разными разводами», такой же тканью была обита ниша, а на трех окнах были «занавесы подъемные зеленые тафтяные с подзорами», очень ветхие¹⁸. В 1817 г. по приказу Александра I стены этой гостиной обили «голубым штофом с деревьями и птицами» (можно предположить, что это были куропатки). Новая ткань стоила очень дорого, поэтому на стены, завесы и мебель были пошиты новые чехлы из фламандского полотна¹⁹.

В 1831 г. стены и окна Куропаточной гостиной выглядели по-прежнему: их украшала та же ткань, «голубая с деревьями и птицами». В 1850-е гг. в описи появилась запись о том, что это «голубая материя с венками, колосьями и куропатками», а в 1861 г. в том же источнике отмечено: обивка на стенах и в нише из голубой шелковой материи, «затканной шелками с изображением разных цветов и птиц»²⁰.

Можно предположить, что Екатерина II не стала использовать дорогой лионский шелк²¹ для обивки стен, и с тех пор его хранили в кладовой камерцалмейстер-

¹⁸ Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП-6123ар. Оп. № 1. 1816. Л. 16.

¹⁹ Там же. ПДМП-6751ар. Описание вновь исправленным и меблированным комнатам в Петергофском дворце № 3. 1818. Л. 6.

²⁰ Там же. ПДМП-6126ар. Оп. 115ар. 1831–1836; ПДМП-6756ар. Оп. № 8. 1850-е; ПДМП-6127. Оп. № 25. 1861.

²¹ За первую партию в 1773 г. из Кабинета императрицы было заплачено 23 тыс. 62 руб. 25 коп.; в 1775 г. за 1334 аршина — 7806 руб.; в 1777 г. — 7651 руб. См.: *Лехович Т.Н.* Указ. соч. С. 217.

ской части. Александр I велел воспользоваться этим шелком при реставрации указанной выше гостиной. Несмотря на все принятые меры предосторожности (окна, стены, мебель и занавеси были постоянно закрыты плотными полотняными чехлами, которые снимали только тогда, когда император присутствовал в Петергофе), шелк с куропатками все же сильно износился.

В 1863 г. Александр II отдал распоряжение о реставрации особо ценных тканей, в число которых вошли «богатая шелковая материя с синелью, с птицами и павлинами» и «богатая лионская шелковая материя, набросанная птицами и цветами»²². Эту работу выполнил французский мастер Ф. Приво, который уже занимался «возобновлением» тканей в Московском Большом Кремлевском и Гатчинском дворцах. Какую методику применил Ф. Приво при обновлении тканей Петергофского дворца — не известно, но, судя по всему, с работой он справился, так как шелка еще долго оставались в интерьерах.

В 1875–1876 гг. планировали провести возобновление тканей на стенах и мебели в Секретарской («бракетель по золотистому фону с зеленым»), Столовой («голубой баркатели»), в Голубой (Куропаточной) гостиной («лампа, затканной по небесно-голубому фону с куропатками и гирляндами»); в Кабинете императрицы (белый атлас с букетами и корзинками) и в Спальне Корпуса под гербом («лампа золотистого цвета с рисунком — фазаны и павлины»)²³. Соответствующий подряд получил петербургский купец второй гильдии, французский подданный Игнатий Дюфо²⁴. Из документов видно, что И. Дюфо доставил в Петергоф «своей собственной материи»²⁵ по образцам только для Секретарской и Столовой. Во многих интерьерах обветшавший шелк уже не поддавался реставрации. Его нужно было заменить другим, либо найти исполнителя, который взял бы на себя смелость воссоздать по образцам лассалевские шелка.

В 1892 г. архитектор А.И. Семенов, изучивший состояние тканей во дворце, просил управляющего петергофским Дворцовым Управлением разрешить замену пришедшей «в весьма ветхое состояние голубой шелковой материи с изображением куропаток». Стоимость реставрации ткани и гостиной комнаты он оценил в 17 299 руб. 85 коп.²⁶ Ответственность за воссоздание материи взял на себя торговец мануфактурой, купец первой гильдии Ф.И. Коровин²⁷. В 1880–1890-х гг. он был главным поставщиком тканей для Петергофского дворцового Управления. Им была доставлена выполненная по образцам ткань для Голубой гостиной и Кавалерской, которая, согласно договору, должна была «вполне соответство-

²² Петров А.Н. Подшивка... Р-327а. Л. 147 об.

²³ Там же. Л. 148.

²⁴ Дюфо Игнатий Александрович (1840–?) — торговец, гражданин Франции. С 1872 г. занимался предпринимательской деятельностью в Петербурге в звании купца второй гильдии. В 1890-х гг. имел в Петербурге специализированный магазин мебельных материй и ковров, а также фабрику по производству ковров.

²⁵ Петров А.Н. Подшивка... Р-327а. Л. 148.

²⁶ Там же. Л. 149 об.

²⁷ Коровин Федор Иванович (1810–1898) происходил из калужских мешан, торговец, купец первой гильдии с 1869 г. С 1839 г. занимался коммерческой деятельностью в Петербурге. Содержал мануфактурные лавки в Апраксином рынке. С 1852 г. — член совета Приюта св. Владимира, в 1869 г. удостоен ордена св. Станислава 3-й степени. С 1876 г. — член комитета Николаевского дома призрения трудящихся. С 1886 г. — советник коммерции. После смерти Ф.И. Коровина дело унаследовал сын Петр Федорович, учредивший в 1902 г. торговый дом (товарищество на вере) «Коровина Ф.И. наследники, торговая мануфактура» (см.: Барышников М.Н. Деловой мир Петербурга: Исторический справочник. СПб., 2000. С. 236–237).



Штандартная (Проходная).
Большой дворец. Общий вид.
ГМЗ «Петергоф». ПДМП №1880-фд



Развеска китайских
шелковых обоев после реставрации
на восточной стене Коронной.
ГМЗ «Петергоф». ПДМП №1924-фд

вать старой материи по качеству, цвету и рисунку»²⁸. В 1893 г. Ф.И. Коровин предоставил на утверждение специальной комиссии первый пробный кусок шелка «по данному образцу куропатками»²⁹. Процесс воссоздания шелка был настолько сложным и трудоемким, что Ф.И. Коровин привлек к этой работе мастеров фабрики Г.Г. Сапожникова. Изучив образцы лионского шелка XVIII в. и освоив секреты его производства, они соткали штоф, который, над полагать, соответствовал основному требованию: «...материя должна быть чисто шелковая, высшего качества, рисунок и доброта ее должна вполне соответствовать старой материи, цвет, как фона, так и рисунка должен соответствовать первоначальному цвету (не вылинявшему) также старой материи»³⁰. Эти условия останутся актуальными и значительно позже, когда придется подбирать шелка для остальных гостиных Большого Петергофского дворца, пострадавших во время войны 1941–1945 гг.

Когда Большой дворец еще лежал в руинах, было принято

решение возрождать его таким, каким он был до 1941 г. В качестве ориентиров служили довоенные фотографии залов, графические материалы, архивные документы, аналогичные по времени и характеру убранства интерьеры других дворцов и, конечно, покомнатные описи Большого дворца 1924 и 1938 гг.

В 1952–1957 гг. проводилось интенсивное восстановление Большого дворца мастерами Ленинградского научно-производственного объединения «Реставратор» во главе с архитекторами В.М. Савковым и Е.В. Казанской. В 1958 г. специалисты приступили к воссозданию погибших интерьеров. Для того чтобы Большой дворец, его парадные залы и гостиные приобрели свой прежний облик, необходимо было подобрать замену тем штофам, которые украшали стены, окна и мебель. Сначала для обивки стен той тканью, которую удалось вывезти из Петергофа и сохранить в эвакуации, использовали куски ткани, снятые со стен,

²⁸ Петров А.Н. Подшивка... Р-327а. Л. 150.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

и другие материи, которые до 1941 г. хранили в так называемых материальных кладовых, одна из них находилась в Корпусе под гербом. Применяли также штофы XIX в., сотканные для других пригородных великокняжеских дворцов. Данный метод обновления комнат за счет «заимствования» снятого из другого помещения шелка применяли и в XIX в. В 1930 г. поступили так же: пришедший в негодность золотисто-желтый штоф с белыми цветами в Проходной (Штандартной) комнате сменили на лионский шелк, который оставался на стенах, окнах и мебели Проходной до 1941 г. Этот шелк «желтого цвета с вышитыми на них цветами и павлинами»³¹ перенесли из Корпуса под гербом.

Работы начались прежде всего в Диванной, Коронной и Куропаточной гостиных, расположенных в петровской части дворца. В 1959 г. приступили к реконструкции шелка для Куропаточной гостиной. Образцами служили куски подлинной ткани XVIII в. из Отдела западного искусства Государственного Эрмитажа, дворцовые портьеры, подзоры, занавески из ниши, произведенные в конце XIX в. на фабрике братьев Сапожниковых в Москве и сохранные в эвакуации. По мнению специалистов, эта ткань отличалась от лионской более жестким рисунком и несколько большим размером куропаток. В плане задания было рекомендовано проектировать цвет, рисунок ткани по сохранившимся образцам XIX в. и делать дополнения к имеющимся портьерам. Изучив сохранившиеся образцы материи, московские мастера под руководством А. Фейчиной воссоздали значительную часть шелка.

В мае 1964 г. были представлены на обозрение воссозданные Картинный зал, Куропаточная, Диванная и Коронная³². Китайские шелка Коронной и Диванной за период эксплуатации в довоенное время и в годы эвакуации претерпели значительные изменения сохранности. После реставрации в 1964 г. художницей А.Б. Васильевой (СНРПМ) они были помещены на стены. В 1981 г. стало заметно сечение шелка в некоторых местах и его отслоение от дубляжной основы. Для сохранения шелков было необходимо укрепить и переклеить их на новую дубляжную основу. В Диванной понадобился также голубой атлас с вышивкой гладью, так как нужно было обновить наволочки, покрывало, портьеры на окна и обивку мебельного гарнитура. Для этих целей в Государственных научно-реставрационных производственных мастерских (ГНРПМ) «Старинные ткани»³³ по образцу из

³¹ Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП-6296ар. Оп. № 901. Большой дворец. Кн. V. 1938. Л. 4.

³² Клочкова Е.А. Краткая справка по декоративным и обивочным тканям комнат Большого Петергофского дворца для проектных работ архитекторов. 1959 // Архив ГМЗ «Петергоф». Р-288; Коршунова М.Ф. Материалы к восстановлению Куропаточной гостиной и Диванной Большого дворца в Петергофе. Л., 1959 // Там же. Р-259; Гуревич И.М., Знаменов В.В., Мясоедова Е.Г. Большой Петергофский дворец. Л., 1979.

³³ Необходимость создания мастерской стала очевидной после Великой Отечественной войны, когда пришлось возрождать огромное количество художественно-декоративных тканей для интерьеров дворцов-музеев. В 1948 г. в Москве возродили мастерскую для создания декоративных шелковых тканей по старинной технологии на разных жаккардовых станках. Для каждой ткани нужна схема заправки станка и нитей основы. Весь раппорт наносится на картонные карты-программы, в случае с многоцветной тканью их может быть несколько тысяч. На специальных крутильных машинах изготавливают нити необходимой толщины и крутки, а затем их красят в соответствии с принятым колористическим решением.

Данная организация неоднократно меняла свое название. С 2002 г. — это федеральное государственное унитарное предприятие «Государственная научно-реставрационная производственная мастерская «Старинные ткани»», им руководит Е.А. Захаркова. Работу по воссозданию тканей ведет художник Н.Н. Стоянова. Предприятие выпускает не только натуральные шелковые, искусственные, синтетические волокна, но и шелковые ткани, тюль, кружева, узкие ткани, вышивки.



Образец шелка для Туалетной
Большого Петергофского дворца —
ткань малиновая с цветами и голубями
по рисунку Ф. де ла Салля. XIX в.
Фотоархив ГМЗ «Петергоф». КП №11938

фондов музея было заказано 110 м голубого атласа. Работы удалось завершить только в начале XXI столетия.

В расположенной рядом с Диванной Туалетной комнате вместо утраченной во время войны обивки стен из «малиновой брокатели с вытканными по ней цветным шелком корзинами цветов и голубями в венке из цветов»³⁴ в 1967 г. появился другой шелк, вытканый в XIX в. по рисунку П. Дверза на фабрике братьев Сапожниковых и до тех пор хранившийся в фондах музея. На кремовом основании выделяется синий орнамент в виде фантастических цветов и букетов из красных цветов и веток сирени. Когда-то он был заказан для убранства одной из комнат Ольгиной половины с большим запасом, который удалось сохранить во время войны.

В 1970-е гг. XX в. художественные ткани стали постепенно возвращаться в еще не до конца отделанные комнаты Большого дворца. Согласно акту ГИОП от 5 марта 1970 г., на Всесоюзный научно-реставрационный комбинат (Москва) поступила заявка на изготовление ткани для Большой (Голубой) гостиной Большого дворца в виде бракетели голубого цвета с крупными стилизованными цветами. Образцом для копирования послужил комплект портьер и кусок неиспользованной ткани. Через два года в плановом задании, составленном научным сотрудником Е.Г. Мясоедовой, содержалось указание восстановить ткань типа бракетель по золотистому фону зеленые цветы и листья для Секретарской и из этой материи по-



Шелковая обивка стены
в Туалетной. Фрагмент.
Большой дворец. 2010

шить четыре комплекта портьер с ламбрекенами. В качестве аналогов предлагалось использовать портьеры из Голубой гостиной, сохранившиеся в фонде музея. В 1977 г., когда вся заказанная ткань была готова, приступили к обивке стен Секретарской и к изготовлению портьер и ламбрекенов на окна и двери³⁵. Ведущий архитектор А.И. Вехвиляйнен сделала очередную запись в своем днев-

³⁴ Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП-6295ар. Оп. № 900. Большой дворец. Кн. IV. 1938. Л. 97.

³⁵ Мясоедова Е.Г. Плановое задание на воссоздание Большой (Голубой) гостиной Большого дворца. 1970 // Там же. Р-339; Она же. Плановое задание на воссоздание малой гостиной (Секретарской) Большого Петергофского Дворца. 1977 // Там же. Р-325.

нике 2 июня 1981 г.: «...Были в Секретарской, печка стала лучше. Штоф красивый и хорошо натянута. Не нравятся мне карнизы на окнах»³⁶.

В 1978 г. в НИИ шелка в Москве был воссоздан по сохранившимся оконным драпировкам белый атлас с букетами и корзинами, полагавшиеся к нему тесьма и аграмант для Кабинета императрицы. После этого приступили к пошиву портьер, подзоров, косяков и рукавичков из нового шелка по образцу старой портьеры, пригодилась и фотография из



Северо-восточная сторона Кабинета.
Восточный флигель.
ГМЗ «Петергоф». ПДМП №1948-фд

отдела русской культуры Государственного Эрмитажа с видом Кабинета с акварели А.И. Штакеншнейдера. В расположенной рядом Проходной комнате «зеленый шелк с букетами цветов» был восстановлен по фрагменту материи, вытканному по образцу XVIII в. в 1840-х гг. на московской шелкоткацкой фабрике И.М. Кондрашева, основанной в 1772 г. Таким же образом был воссоздан в 1974 г. малиновый штоф Кавалерской, полностью соответствовавший сохранившимся довоенным образцам.

В 1978 г., в день торжественного открытия летнего сезона, были показаны публике Голубая гостиная и Малая проходная. Стены последней украсил шелк, вытканый в 1840-е гг. на мануфактуре Г.Г. Сапожникова³⁷ для кабинета-будуара на Собственной даче цесаревны Марии Александровны, рулон этого материала бережно сохранили в эвакуации. В 2005 г. было принято решение о замене данного шелка другим из фонда музея, чтобы его использовать в будущем для обивки стен одного из интерьеров Ольгиной половины дворца.

20 мая 1979 г. состоялось «открытие сезона и открытие Статс-дамской. Были представители верхов и телевидение. Рабочих и архитектора Казанскую награждали грамотами», — отметила в дневнике архитектор А.И. Вехвиляйнен³⁸. Согласно ее записям, работы по корректировке, перетяжке штофов, обивке мебели, пошиву занавесей на окна и двери продолжались и в 1983 г., поэтому Голу-

³⁶ Дневниковые записи архитектора А.И. Вехвиляйнен. 1981 // Там же. ПДМП-7103/Зар. Л. ф. 16. Д. 3. Л. 30.

³⁷ Фабрика Сапожниковых была основана в 1837 г. Григорием Григорьевичем Сапожниковым в Москве. Это было одно из крупнейших производств текстильной промышленности в России. Здесь не только изготавливали ткани, но и занимались обработкой шелка, который в основном привозили из Италии и Китая. В 1896 г. Сапожниковы, сыновья основателя фабрики Александр и Владимир, получили право изображать на своих изделиях государственный герб. Все рисунки на шелковые ткани и парчу разрабатывались фабричными художниками. Наибольшую славу предприятию принесли декоративные ткани, которые использовали при оформлении интерьеров дворцов Петербурга и Москвы (Кузнецова И.Н. Об образцах декоративных тканей фабрики Сапожниковых в собрании ОИРК // Страницы истории русской художественной культуры. СПб., 1997. С. 182).

³⁸ Дневниковые записи архитектора А.И. Вехвиляйнен о дворце Коттедж, Голубой гостиной, Статс-Дамской комнате <...> Большого Петергофского дворца // Архив ГМЗ «Петергоф». ПМП-7103/4 ар. Л. ф. 16. Д. 4. 1978. Л. 33.



Шелковая обивка стен в Малой проходной. Фрагмент. Мануфактура Г. Сапожникова (Москва). 1840-е. Большой дворец. 2010

бую гостиную и Секретарскую редко показывали публике.

В результате многолетней кропотливой работы к началу 1980-х гг. возрождение тканевого убранства северной анфилады дворца было завершено. Говоря о реставрации тканей, невозможно поставить точку, так как этот материал недолговечен. Даже в музейных условиях на ткани воздействуют солнечные лучи, перепады температур, пыль и другие отрицательные факторы, что приводит к разрушению волокон и гибели изделий. Еще не закончились работы по возрождению тканей, утра-

ченных во время войны, а уже необходимо обновлять то, что было восстановлено в 1960–1970-е гг.

В 1989 г. В.В. Шиффер, директор СНПРМ-2 «Союзреставрация», принял от генерального директора музея-заповедника «Петергоф» В.В. Знаменова очередной заказ на воссоздание шелка для Куропаточной гостиной в количестве «200 кв. метров»³⁹. Судя по отчетной документации, ткань была готова в 1995 г. Новый шелк предназначался для перетяжки стен и пошива портьер вместо старых, обветшавших. В 2003 г. в задании на реставрацию шелкового убранства Большого дворца намечено «продолжить работу по реставрации и замене шелка в Диванной и в Коронной», также сказано, что «в Голубой приемной и Голубой гостиной шелк на стенах обветшал, сильно загрязнен, местами выцвел, потерт...». Научные сотрудники обратили внимание на то, что в Штандартной (Проходной) появились «разрывы шелка в местах стыка». Поскольку «в хранилище фонда ткани нет запасов шелка, который был там использован для обивки», то «необходимо его заказать для этой комнаты»⁴⁰. В настоящее время на многих окнах дворца заметен значительный износ занавесей, поэтому возникла необходимость заказывать новые ткани для портьер гостиных парадной анфилады.

Завершающим этапом возрождения интерьеров Большого дворца стало тканевое убранство четырех запасных комнат южной анфилады. К восстановлению штофов для этих комнат приступили еще в 1978 г., когда в СНПРМ-2 «Союзреставрация» поступил заказ на изготовление для Петергофа атласа с сиренью и лирами, в 1980 г. — на атлас желтый с полосами и розами по 320 пог. м каждого образца, а в 1982 г. — на 325,5 пог. м ткани «лансе» (lanse — *фр.* орнамент в виде пик либо ласточкина хвоста). Согласно отчету хранителя тканей Л.И. Крагыш, производитель поставлял эти ткани музею регулярно, по мере их готовности, то есть практически ежегодно. На 1 января 1990 г. было соткано 119,08 м² атласа желтого с полосами и розами и 210,99 м² — с сиренью и лирами. Они предназна-

³⁹ Письмо №564-6 от 06.06.1989 г. / ГМЗ «Петергоф» // Личный архив И.Н. Бирюковой.

⁴⁰ Задание на реставрацию шелкового убранства Большого дворца. От 27.06.2003 г. / ГМЗ «Петергоф» // Личный архив И.Н. Бирюковой.

чались для второй и третьей запасных комнат, обивкой стен которых начали заниматься с 2000 г. Декоративный штоф украшает не только стены этих комнат, но и мебель. В ораниенбаумской мастерской Е.Н. Гребенюка выполнены занавесы на окнах с ламбрекенами, рукавичками, шнурами, кистями и бахромой⁴¹. Ткань пришлось подбирать по аналогии, так как от их первоначальной отделки ничего не сохранилось. Что касается четвертой комнаты, расположенной рядом с Коронной, то ее украшал такой же «белый атлас с букетами и корзинами», как в Кабинете императрицы. Данный материал воссоздали мастера опытного производства Научно-исследовательского института шелка в Москве. Последняя партия этой материи поступила от производителя в 1987 г. и пошла на обивку стен и мебели в указанной комнате. Похожей тканью «из белой атласной материи, затканной корзинами с цветами и маленькими букетами»⁴² эта комната была обита до 1941 г.

Последним интерьером Большого дворца, где долгое время не было тканевой обивки на стенах, оставалась первая запасная комната южной анфилады. В плановом задании на воссоздание шелка для этой комнаты, составленном хранителем фонда «Ткани» М.И. Казнаковой, указано, что «шелк имеет рисунок в виде расположенных на светло-сиреновом фоне коричневых вертикальных полос с волнообразно извивающимися стеблями цветов и расположенными между полосами букетов белых и розовых цветов, перевязанных бантами»⁴³. Основой для выполнения данной задачи послужили довоенные портьеры и ламбрекены, созданные в начале XIX в. по образцам XVIII в. До войны такой шелк украшал третью комнату запасной половины дворца, о чем свидетельствует запись покомнатной описи 1924 г. В рассматриваемой первой запасной комнате на стенах, окнах и мебели был английский ситец, где «по белому фону грозди розовых и голубоватых цветов, соединенные зелеными ветками»⁴⁴. Последние 31,2 пог. м ткани «лансе» из реставрационной мастерской поступили в 2006 г. После того как обойщики натянули шелк на стены, был заказан такой же натуральный шелк для ламбрекенов. В 2009 г. в Петергоф были доставлены 53 пог. м. В 2005 г. В.В. Знаменов направил в Москву новый заказ на «изготовление ткани шелк-лансе для портьер в 1-ю запасную комнату <...> при ширине 110 см, рапорт 18 см, 125,8 пог. м»⁴⁵.

Основная нагрузка по организации воссоздания тканевого убранства этих интерьеров легла на заместителя генерального директора по реставрации и реконструкции И.Н. Бирюкову⁴⁶. Направляла и контролировала эти работы заместитель директора по научной работе Н.В. Вернова. Она лично выбирала образцы

⁴¹ Шнуры, кисти, агрантант для занавесей выполнили в ораниенбаумской мастерской ООО «Гребенюк» на станках, разработанных Е.Н. Гребенюком и собранных в той же мастерской.

⁴² Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП-7142ар. Оп. № 61. Большой дворец. 1924–1925 гг. Л. 129 об.

⁴³ Казнакова М.И. Плановое задание на воссоздание шелка для 1-ой запасной комнаты южной анфилады Большого дворца / ГМЗ «Петергоф» // Личный архив И.Н. Бирюковой.

⁴⁴ Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП-7142ар. Оп. № 61 . Л. 120 об.

⁴⁵ Письмо №395-6 от 16.05.2005 г. / ГМЗ «Петергоф» // Личный архив И.Н. Бирюковой.

⁴⁶ Автор благодарит И.Н. Бирюкову и сотрудников руководимого ею отдела за помощь, оказанную при подборе материала по реставрации тканей с конца 1990-х гг. и до настоящего времени. В течение 20 лет И.Н. Бирюкова участвует в возрождении дворцов и парков Петергофа. Эту эстафету она приняла от своего предшественника, также преданного Петергофу человека, — В.И. Вальданова.

тканей и следила, чтобы мастера четко выполняли все требования научного отдела, которым она руководила.

По сей день продолжается процесс создания тканей для интерьеров Большого дворца, так как не закончена реставрация комнат южной анфилады, идет обновление ветхих тканей на окнах гостиных северной анфилады, специалисты готовят к воссозданию тканевое убранство для помещений восточного флигеля дворца и для оформления интерьеров других петергофских музеев⁴⁷.

Все эти годы для Петергофа неустанно трудились и продолжают работать мастера московских реставрационных мастерских «Старинные ткани» под руководством Е.А. Захарковой. Это единственное предприятие в России, где декоративные ткани старинного образца изготавливают на ручных станках только в соответствии с данными серьезных научных исследований и технической реконструкции фактуры и рисунка подлинной ткани. Сменилось не одно поколение мастеров, неоднократно менялось название предприятия, но на прежнем уровне оставалось высочайшее качество выпускаемой продукции⁴⁸.

Для воссоздания всех декоративно-художественных тканей Большого Петергофского дворца, погибших во время Великой Отечественной войны, потребовалось около 50 лет. Чтобы новые ткани соответствовали своему историческому прототипу, за ходом реставрационных работ четко следили несколько поколений научных сотрудников Петергофа: Е. Клочкова и М.Ф. Коршунова (1950-е); Е.Г. Мясоедова (1970-е), Е.И. Кочерова и Л.И. Кратыш (1990-е); В.И. Коршунова, О.С. Кислицына, Ю.В. Никитина, М.И. Казнакова (2000-е).

⁴⁷ В 2003 г. из ГНРПМ «Старинные ткани» поступили заказанные по предоставленным ГМЗ «Петергоф» образцам, следующие ткани: штоф малиновый (100 пог. м), штоф «травчатый, белый рисунок на голубом фоне» (126,6 пог. м), «репс с выкладкой» палевый (33,9 пог. м), ткань «с атласными и репсовыми полосами» (51,6 пог. м), «атлас для вышивки с репсом полосатым» (57,0 погонных метров); «брокатель зеленая» для музея карт (31,43 пог. м). Прежде чем были заказаны ткани для каждой гостиной, сотрудники объединения «Ленпроектреставрация» провели обмеры всех помещений.

⁴⁸ Воссоздание тканей по старинным образцам требует много времени: на технологический анализ образца и создание технического рисунка уходит 10–12 месяцев, на анализ красителей — 2–3 недели, заправку станка — 4–6 месяцев, изготовление карт-программ — 10–12 месяцев, на обработку текстильных волокон и крутку нитей — 4–6 месяцев, крашение сырья (в зависимости от количества цветов, технологии крашения) — от 1 до 5 месяцев. Ткачество одного метра ткани длится до 10 дней. В год мастерская выпускает до 1000 м декоративных тканей для разных музеев. На возрождение одного типа ткани необходимо от 1 до 5 лет (Захаркова Е.А. Реконструкция высокохудожественных тканей XVII–XIX вв. // Реставратор. 2002. № 3333. С. 197–198).

Воссоздание живописи Парадной лестницы и Танцевального зала. Мастера послевоенной школы

В убранстве дворцовых интерьеров XVIII в. важную роль играла монументальная живопись. И если в Западной Европе преобладала роспись по штукатурке, часто в технике фрески, то в России отдавали предпочтение живописным плафонам, выполненным маслом на холсте. Во многих дворцах Петербурга плафоны были вмонтированы в гнезда перекрытий, имели лепное либо резное золоченое обрамление или дополнялись живописной падугой с клеймами. Дорогой живописный декор нес большую смысловую нагрузку, связанную с назначением и убранством зала.

Живописные плафоны Большого Петергофского дворца имеют свою историю создания и бытования. Однако, в отличие от произведений станковой живописи, состоящих на музейном учете, художественно-архитектурное убранство интерьеров изучено недостаточно.

Плафоны Парадной лестницы и Танцевального зала — «Триумф Авроры» и «Аполлон и музы на Парнасе» соответственно — созданы в середине XVIII в. командой мастеров-живописцев под руководством итальянского художника Бартоломео Тарсия. Оба плафона были дополнены декоративной росписью падуги, а на лестнице живопись покрывала и стены.

Восстановление живописного убранства императорских дворцов, разрушенных во время Великой Отечественной войны, стало уникальным явлением в истории российской культуры. Почти полвека назад были воссозданы плафоны Большого Петергофского дворца. К счастью, работ такого масштаба и художественного уровня, какие были проведены тогда, сегодня уже не требуется. И пришло время ввести в историю российской культуры имена мастеров, восстановивших великолепное живописное убранство, и осветить в специальной литературе существовавшую тогда систему работ. Старую, утраченную живопись воссоздавали по черно-белым довоенным фотографиям, несмотря на сложность поставленной задачи, эту работу не считали творческой сами искусствоведы: художников могли упрекнуть в том, что они, увы, не достигают виртуозности кисти Карла Ванлоо или Себастьяна Риччи. Подавив личные привязанности и манеру, художники подражали мастерам ушедших эпох вплоть до повторения особенностей и ошибок рисунка монументальных композиций, сделанных изначально или возникших в ходе поправок и поновлений XIX в.

Восстанавливали живопись по ее состоянию на 1941 г., т. е. со всеми последовательными наслоениями. Прежде чем приступить к воссозданию убранства интерьеров научные сотрудники музея составили исторические справки. Для интерьеров Парадной лестницы и Купеческого зала их подготовили Е.Г. Мясоедова, Н.В. Калязина, А.Н. Петров.

Все проектные работы в Большом Петергофском дворце проводились на основании постановления Совета министров СССР за № 3448 от 14 сентября 1948 г., подписанного Председателем Совета министров СССР Сталиным и управляющим делами при Совете министров Чадаевым. Авторство комплексного проекта восстановления дворца принадлежит архитектору В.М. Савкову (1910–1969). Частью этого проекта являлось воссоздание монументальной живописи.

К реставрации Парадной лестницы дворца приступили в 1962 г. в мастерской № 9 «Ленпроекта», а с 1974 г. бригада проектировщиков перешла в объединение «Реставратор», где в должности главного архитектора состоял М.Г. Колотов. С этого времени архитектором объекта являлась Е.В. Казанская, с ноября 1980 г. в проекте восстановления участвовал А.Г. Леонтьев.

Объединение «Реставратор» проводило комплексные работы по реставрации, но не занималось масштабным воссозданием живописи, поэтому в качестве субподрядчика выступил Комбинат живописно-оформительского искусства при Союзе художников РСФСР. В комбинате работали художники, административные сотрудники, отвечавшие за правильное оформление сметно-финансовых отношений между заказчиком и подрядчиками, и существовал постоянно действующий художественный совет, в состав которого входили авторитетные мастера живописи и реставраторы, члены Союза художников РСФСР: А.Л. Королев, М.М. Девятков, заведующий реставрационными мастерскими Русского музея А.Б. Бриндаров и др. Совет занимался согласованием кандидатур художников-исполнителей и осуществлял поэтапную приемку работ по воссозданию. Заключение совета были профессиональными, объективными и потому не всегда положительными.

Государственное финансирование работ осуществлялось дирекцией музея-заповедника «Петергоф», а также за счет спецсредств Государственной инспекцией охраны памятников (ГИОП), входившей в состав Главного архитектурно-планировочного управления Ленгорисполкома. Знающие специалисты ГИОП, авторы научных изданий, пользовались большим авторитетом, они контролировали ход и оплату работ, сотрудники инспекции вели протоколы совета, где фиксировали все стадии воссоздания, часть этой документации сохранилась в архиве ГИОП.

Живопись Парадной (Купеческой) лестницы воссоздавалась в 1978–1981 гг. Этот интерьер украшал не только живописный плафон в перекрытии, но все стены покрывала роспись, выполненная в технике темперы по штукатурке. Сложное декоративное оформление стен составляли полихромные цветочные гирлянды, элементы геральдики, купидоны, имитирующие лепку, и иллюзорно изображенные ниши с золочеными скульптурами. К началу работ на кирпичных стенах уцелели лишь небольшие фрагменты старой штукатурки с обгоревшей росписью. Ранее эти фрагменты укрепил и расчистил от копоти пожара художник-реставратор О.Ю. Педаяс. Фрагменты находились на разных участках стен, и всю композицию можно было реконструировать только по довоенным фотографиям.

В 1978 г. художник-реставратор высшей квалификации Леонид Александрович Любимов (1927–2001) разработал методику воссоздания живописи Парадной лестницы и возглавил бригаду художников. К тому времени у него был

немалый опыт подобных работ: с 1961 г. он реставрировал живопись в музеях Петергофа и Ораниенбаума, с 1965 г. воссоздавал панно Китайских кабинетов в Большом Петергофском дворце. Многочисленные подготовительные графические работы для этих интерьеров хранятся в фонде «Архив» ГМЗ «Петергоф». Среди его работ следует упомянуть живописную отделку интерьеров Елагина дворца, росписи Волверов в Петергофе и фасадов Пильбашни в Павловске. В 1972 г.



В.А. Любимов за воссозданием росписи падуги лестницы

в связи с 55-летием его творчество было отмечено наградами. Л.А. Любимов получил Золотую медаль президиума Академии художеств и орден «Знак Почета». В 1990-х гг. он руководил работами по воссозданию художественной отделки интерьеров в Розовом павильоне в Павловске¹.

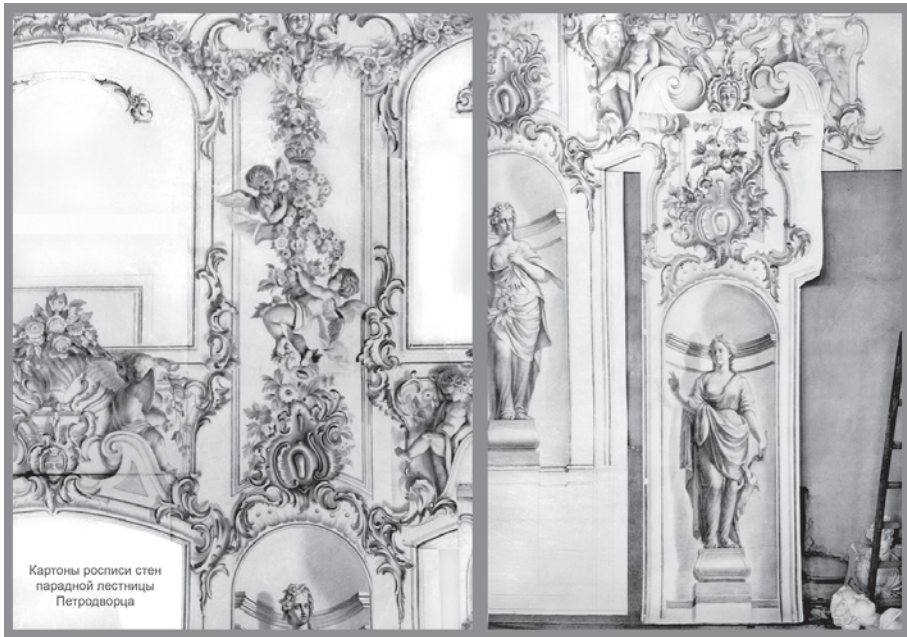
По приглашению Л.А. Любимова в Петергофе начал работать член Союза художников Владилен Алексеевич Никифоров (1928–1988). Художники были знакомы со времен совместной учебы в мастерской монументальной живописи Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной.

Владимир Григорьевич Корбан (1929 г. р.) вошел в бригаду как опытный мастер реставрации, возрождавший с 1951 г. монументальную живопись в знаменитых памятниках архитектуры Ленинграда. В составе творческих коллективов он работал над реставрацией росписей и воссозданием утраченных композиций в Исаакиевском соборе, в Большом зале Горного института, над плафонами Екатерининского дворца в г. Пушкине и многих других зданий. Позднее, в 1993 г., В.Г. Корбан, наряду с четырьмя художниками — И.А. Алексеевым, В.Г. Журавлевым, Б.Н. Лебедевым и Ю.Ф. Шитовым, — стал лауреатом Государственной премии России за комплекс работ по воссозданию живописи во дворцах Санкт-Петербурга. Государственная премия присуждена за большой вклад в изобразительное искусство России.

В 1979 г. три мастера приступили к воссозданию росписи стен (175,0 м²) и падуги Парадной лестницы (77,7 м²). Исторически эта живопись выполнялась темперой по штукатурной, специально подготовленной основе.

Процесс воссоздания, как обычно, включал в себя подготовку нескольких эскизов, затем для всех неповторяющихся частей композиций выполнялись картоны — рисунки на ватмане в натуральную величину. Для восстановления декоративной росписи стен с цветами, купидонами, геральдическими элементами и иллюзорным изображением золоченой скульптуры в нишах были созданы виртуозные громадные рисунки. Далее на эти картоны накладывали кальку, копировали принятый художественным советом рисунок композиций, а с кальки его переносили уже на подготовленную поверхность стены.

¹ Архив ГМЗ «Павловск». НВК-7617/3. С. 189–195.



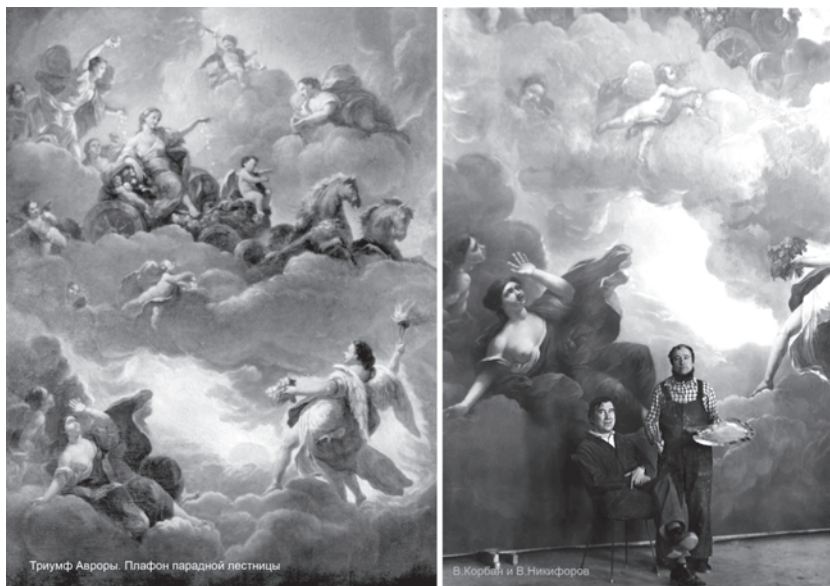
Картоны для Парадной лестницы

Мастера представляли колористическое решение росписи художественному совету в эталонах: на специально загрунтованных щитах выполняли отдельные элементы декоративной композиции с соблюдением всех технологических особенностей живописи. В качестве аналогов сложного орнамента с элементами позолоты использовались росписи А. Перезинотти во дворце Монплеизир, цветное решение также подбирали на примере декоративных росписей во дворце в Рундале (Латвия).

При воссоздании подобных росписей, для решения объемов и пространства в светотеневой характеристике полихромных композиций необходимо учитывать расположение окон как источника света. Живописные эталоны, написанные в мастерской, размещали на месте будущей росписи, и для более тщательного осмотра эталонов советом даже частично разбирались леса. Художники создали в качестве эталонов 38 м² росписи, выполняя при этом подготовку стен под живопись на новой штукатурке.

Сметная стоимость живописных работ на стенах лестницы составила 71 008 руб., падуги с позолотой — почти 23 000 руб. Как и в прежние века, труд художников ценился ниже стоимости материалов: так, бликовка золотом стоила 2 252 руб., а ее исполнение — 308 руб.

Утраченный плафон Парадной лестницы «Триумф Авроры» работы Б. Гарсия (площадь — 36 м²) заново написали В.Г. Корбан и В.А. Никифоров. Необходимо отметить, что только в Петергофе воссоздание проводилось по историческому принципу, с использованием соответствующей эпохе техники и манеры — масляной живописи на холсте, натянутом на подрамник. Для изучения манеры письма и особенностей школы этого периода художники копировали картину С. Риччи «Спящая Венера» из фондов Эрмитажа. Воссоздание живописного убранства Парадной лестницы было завершено в июне 1981 г. За три года было создано более 300 м² уникальной живописи, включая подготовительные стадии работ.



В.Г. Корбан и В.А. Никифоров у плафона «Триумф Авроры»

В августе 1982 г. те же художники приступили к воссозданию живописи Танцевального зала. Руководство работами взял на себя В.Г. Корбан. Авторство 12 холстов в форме тондо, установленных над зеркалами, принадлежит Л.А. Любимову. Как обычно, он предварительно разработал эскизы и картоны утраченных композиций. Цветовое решение этих произведений основывалось на аналогии — четырех сохранившихся подлинных картинах Джузеппе Валериани.

Колористическое решение плафона Танцевального зала «Аполлон и музы на Парнасе» и плафона лестницы, написанного Б. Тарсия, представляло собой существенно более сложную задачу. Плафон Танцевального зала площадью 102 м² был в три раза больше, чем плафон лестницы, и имел форму вытянутого прямоугольника. В исторических описях упоминаются основные цвета одежд мифологических персонажей, однако его колористическое решение трудно было обосновать в силу того, что в собраниях СССР не нашли произведений Б. Тарсия и не представлялось возможным установить его цветовую палитру хотя бы приблизительно. Картины и эскизы к росписям Б. Тарсия имелись только в коллекциях музеев Венеции. В 1984 г. при посредничестве ГИОП и с помощью Министерства культуры была организована недельная командировка В.Г. Корбана в Венецию, в ходе которой он смог выполнить эскизный набросок с картины Б. Тарсия «Избиение младенцев» и представить совету основную цветовую гамму художника.

В эскизе плафона следовало учесть взаимодействие его колорита с окружением — живописной падугой и золочением. Было предложено несколько эскизов для художественного решения. Сохранился только один из них, именно его в конце 2009 г. В.Г. Корбан передал в ГМЗ «Петергоф». Этот эскиз — макет плафона и падуги Танцевального зала Петергофского дворца в масштабе 1:10 — экспонировался на выставке в Центральном доме художника (Москва), среди ряда других произведений, представленных художниками, ожидающими решения жюри о награждении за комплекс работ по восстановлению монументальной живописи дворцов Санкт-Петербурга.



Воссоздание живописи
Парадной лестницы

25 м² каждый. Для их размещения не нашлось соответствующего свободного помещения. В 1986 г. работы были приостановлены на три года. В этот период Л.А. Любимов, В.Г. Корбан и В.А. Никифоров воссоздали росписи падугов в двух гостиных Екатерининского корпуса Монплезира.

В Петергофе воссоздание живописи всегда заканчивали раньше, чем были выполнены остальные элементы отделки залов, поскольку монтаж огромных плафонов предшествовал осуществлению других работ, связанных с архитектурно-декоративным убранством.

Несколько десятилетий посетители дворца любуются живописью Парадной лестницы и Танцевального зала, являющейся основной частью сложного архитектурно-декоративного убранства этих интерьеров. Благодаря тому что были соблюдены технические условия проекта и технологические требования к воссозданию живописи, росписи не нуждаются в реставрации несмотря на активную эксплуатацию помещения.

Таким образом, живописное убранство парадных интерьеров Большого Петергофского дворца восстанавливалось огромными усилиями, многолетним творческим трудом. За десять лет живописцы Л.А. Любимов, В.А. Никифоров, В.Г. Корбан создали более 500 м² монументально-декоративных росписей. Художники-реставраторы, детьми видевшие войну, посвятили свой талант и труд возрождению утраченного.

Для того чтобы оценить их труд, уместно представить характеристику этого вида искусства, которая могла бы быть дана в XVIII в.: «Роспись является самую чистую живописную работаю и искусным письмом, как в орнаментах готических, так и в фигурах достойная».

Подготовительные произведения — эскизы, картоны, эталоны, копии произведений старых мастеров, необходимые для подобной реконструкции, — не оставались в коллекциях музея. Возможно, причиной тому оказалось существовавшее тогда представление об их малой художественной ценности. Некоторые из них могли остаться среди проектных чертежей в отделах музея. Отдельные этапы работы запечатлены на фотографиях, которые находятся в архиве института «Ленпроектреставрация» и были любезно предоставлены автору.

В феврале 1985 г. В.Г. Корбан и В.А. Никифоров завершили восстановление живописной отделки падугов Танцевального зала с малым количеством фигур и геральдическим орнаментом в технике терпеной живописи по штукатурке. Большой размер плафона создавал дополнительные сложности. По проекту его устанавливали на четырех подрамниках площадью

Реставрация росписей дворца Монплеизр в Петергофе

...Реставрация всех плафонов была одной из основных задач в восстановлении художественного облика Монплезира.

М.А. Тихомирова¹

Плафонная живопись — одно из главных украшений дворца Монплеизр. В петровскую эпоху плоскости потолков не оставляли без украшения — их заполняли росписями и лепкой. Монплеизр не стал исключением.

Росписи были выполнены во всех помещениях дворца, за исключением кухни: в Парадном зале, пяти комнатах, двух галереях и павильонах-люстгаузах. Для их исполнения летом 1718 г. пригласили французского художника Филиппа Пильмана, прибывшего в Россию годом раньше².

Генерал-архитектор Жан-Батист Леблон дал ему прекрасную характеристику: «...Пильман живописец гротеске и арабеске и украсительных вещей есть только один сего таланта, который обретается в службе у вашего императорского величества. Можно употребить его писать потолки и ламбри в палатах Петергофских и других...»³.

В центральной части дворца Пильман трудился с подмастерьями. В росписи галерей и люстгаузов принимали участие его ученики Степан Бушуев, Михаил Негрубов, Федор Воробьев и русские мастера из Оружейной палаты⁴. Росписи падаг западной галереи выполнил французский художник Людовик

¹ Тихомирова М. А. Памятники, люди, события. Л., 1970. С. 216.

² Филипп Пильман (Philippe Pillement) — французский живописец-декоратор. Родился в 1684 г. в Лионе. Он принадлежал к лионской художественной династии Пильманов. Обучался в мастерской знаменитого французского художника-декоратора, рисовальщика и живописца Клода Жилло (1673–1722). В 1717–1724 гг. состоял на русской службе. Дальнейшая жизнь и деятельность, дата выезда из России, год смерти неизвестны.

³ РГАДА. Ф. 9. Отд. II. Кн. 32. 1717. Л. 867–873 об. (полностью опубл.: *Калязина Н.В.* Архитектор Леблон в России // *От средневековья к новому времени. Материалы и исследования* / Под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1984. С. 117–118. Примеч. 306).

⁴ Александр Захаров, Василий Ерошевский, Леонтий Федоров, Василий Морозов, Иван Любецкой, Дмитрий Соловьев, Егор Моченой, Герасим Иванов.

Каравакк⁵. В мае 1721 г. все живописные работы завершились⁶. Петергоф возник на берегу Финского залива в самый разгар Северной войны. Местность, выбранная царем-реформатором, была неблагоприятной для строительства — болотистая низина с глинистой почвой и многочисленными протоками. Однако вопреки природе здесь появилась сказочная резиденция с фонтанами, дворцами и парками. Возведение Монплезира, как первого сооружения в Петергофе, стало символическим провозглашением победы над стихиями, что отразилось в живописи потолков. Плафоны Монплезира — это гимн природе (стихиям, временам года, времени суток).

Монплеизир — уникальный дворец, где все было продумано до мелочей самим царем Петром I, для его постройки использовались самые лучшие строительные и декоративные материалы начала XVIII в. Как летний дворец, изначально он не предназначался для отопления и проживания в зимнее время. Возможно, именно поэтому Пильман выбрал для монументальной росписи более сложную технику — темпера по сухой штукатурке, а не масло по холсту. При благоприятных условиях такие произведения сохраняются весьма длительное время. Устройство потолочных перекрытий оказалось очень подходящим для долгой жизни живописных плафонов в подобных условиях. Они состоят из деревянных балок, довольно тонкой дощатой подшивки (2,5–5,0 см), под которой расположена дранка из щипаных березовых прутьев. На дранку нанесены известковый намет, гипсовый грунт, а затем живопись. Кроме того, на чердаке дворца не сделано утепление, что также сыграло существенную роль в сохранении расписанных потолков.

В XVIII и XIX вв. росписи во дворце Монплеизир неоднократно реставрировались, в большинстве случаев из-за протечек кровли. В апреле 1719 г., когда еще не во всех комнатах закончились работы, петергофский комиссар Семен Кишкин докладывал А.Д. Меншикову, что в Верхних палатах и Монплеизире «от дождевой воды кровлями все прокапаны и много попорчено работы»⁷. В то время крыша была покрыта свинцом. Этот мягкий и тяжеловесный металл зимой, при низких температурах, деформировался, а в жаркое лето расширялся — возникали трещины. Только в 1723 г. покрытие кровли заменили на более прочный материал — железо.

На некоторые росписи негативно повлияло неблагоприятное время их исполнения. Так, работы в западной галерее и люстравах проводились в холодное время года (с февраля по апрель). Поэтому спустя всего лишь 17 месяцев, в октябре 1722 г., в Монплеизир были вызваны Пильман и его ученики С. Бушуев, М. Негрубов и Поздеев «для починки по прежнему попорченной живописной работы»⁸. Хотя мастера заранее предупреждали, что в зимнее время в холодном помещении работать нельзя, «а ежели де держать в ней жар или печь поставить, и оттого де сверху угар велик и в морозы от тепла станет мокнуть, а внизу де теплу быть не можно...»⁹. Художник и профессор

⁵ Людовик Каравакк (Louis Caravaque) — французский живописец из семьи резчиков по дереву и скульпторов. Родился 31 января 1684 г. в Марселе. Работал в Арсенале шпалер (Марсель). С 1715 г. до самой смерти в 1754 г. состоял на русской службе.

⁶ Более подробно см.: *Холоднова О.А.* Росписи дворца «Монплеизир» // История Петербурга. 2010. № 1 (53). С. 74–81.

⁷ РГИА. Ф. 467. Оп. 4. 1719. Д. 814. Л. 2.

⁸ *Архипов Н.И., Раскин А.Г.* Петродворец. Л.; М., 1961. С. 96 (ссылка на: ГПБ. Рукописный отдел. Счетная книга Канцелярии от строений за 1722 г. Л. 662, 663).

⁹ *Тихомирова М.А.* Указ. соч. С. 233 (ссылка на: Архив народного хозяйства (Ленинград). Фонд Канцелярии от строений (без описи). Кн. 21. Л. 187).

Института живописи и архитектуры имени И.Е. Репина в Санкт-Петербурге Д.И. Киплик подтверждает, что «для ускорения просушки известковых штукатурок прибегают к искусственным мерам: усиленному отоплению помещения с помощью железных переносных печей, которые ставят поблизости просушиваемых стен; меры эти дурно отражаются на прочности штукатурки и стен [и живописи. — *М.Т.*], так как способствует просушке стен лишь на их поверхности, где поры закрываются и, таким образом, препятствует дальнейшему просыханию стен в их глубине»¹⁰.

В 1725 г. заместитель обер-комиссара Канцелярии городских дел Ульян Семянин сообщил, что «в полах и в галереях в Монплезире многая штукатурная работа повредилась»¹¹. Спустя 27 лет в документах Гоф-интендантской конторы указывается, что в 1752 г. живописцы реставрировали росписи во дворце, снова поврежденные протечками¹².

Местоположение Монплезира на самом берегу Финского залива, где от бушующих волн его отделяла лишь подпорная стенка из валунов и небольшая терраса, также обусловило необходимость частых ремонтных работ из-за сырости и после неоднократных наводнений. В 1902 г. историк А. И. Успенский отметил, что «после наводнения в 1770 году Монплезир капитально ремонтируется. Надо отдать справедливость — весьма толково. Характер петровского времени сохранен вполне. <...> Из более или менее значительных ремонтов Монплезира бывших в XIX столетии, упомянем два, — один в 1802 году (после бури) и другой в 1825 (после наводнения 7 ноября 1824 года)»¹³.

По документам известно, что в 1823 г. произвели «починку потолка в Монплезирском дворце и зале»¹⁴. В 1856 г. архитектор А. Комаров сообщил в Петергофское дворцовое управление, что «на будущее необходимо иметь в виду в Монплезире правку плафонов»¹⁵.

В 1898 г. Министерство Императорского Двора даже утвердило план по капитальному ремонту всех зданий Монплезира, который начали претворять в жизнь в начале XX в.¹⁶

В 1913 г., к 300-летию дома Романовых, в Монплезире был проведен ремонт, «во время которого многие росписи были переписаны маслом, причем краска была нанесена жирным слоем, крайне неопытными мастерами...»¹⁷.

К сожалению, в документах XVIII — начала XX в. все моменты реставрации подробно не фиксировались. Поскольку многие из них до наших дней вообще не сохранились, невозможно точно установить количество произведенных ремонтов до 1941 г., но даже на основе имеющейся информации можно сделать определенные выводы.

¹⁰ Киплик Д.И. Техника живописи. М., 1998. С. 416.

¹¹ РГИА. Ф. 470. Оп. 5. 1725. Д. 23. Л. 113.

¹² Там же. Ф. 490. Оп. 1. 1752. Д. 616. Л. 1.

¹³ Бенца А.Н., Божерянов И.Н., Успенский А.И. Петергоф в XVIII веке // Художественные сокровища России. 1902. № 7–8. С. 190–191.

¹⁴ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. 1823. Д. 342. Л. 44.

¹⁵ Там же. 1856. Д. 2966. Л. 65.

¹⁶ Архипов Н.И. Историческая справка о строительных работах в XVIII и XIX вв. по дворцу Монплезир в Петергофе. Л. 1954 // Архив ГМЗ «Петергоф». Р-301 а. Л. 15 об., 16; Архипов Н.И., Раскин А.Г. Петродворец. С. 187. Примеч. 47.

¹⁷ Удаленков Н.П. Предварительные наброски характера и последовательности работ по охране и консервации Монплезира (основанные на наблюдениях и неполном обследовании, проведенном осенью 1945 г. и весной 1946 г.). Л. 1946 // Архив ГМЗ «Петергоф». Р-94. Л. 3.

Принцип, положенный в основу ремонтов в конце XIX — начале XX в., никак нельзя назвать реставрацией. По словам современника — художника и историка искусства А.Н. Бенуа, «...сохраняется Петергоф далеко не так, как он того заслуживает. Казенная рутина выработала один тип ремонта: ежегодно все приводить в “наичистейший” вид. Из соображений такой казенной чистоты — дворец и все фонтаны ежегодно перекрашиваются вновь (в некоторых частях от наложения краски совершенно заплыли орнаменты), а изредка производятся и более опасные для сохранности старины переделки. <...> плафоны Pillement в Монплезире, перемазаны в недавнее время малярными подрядчиками <...> Нельзя не пожелать, чтоб то немногое, что остается в целости от старины было пощажено усердными реставраторами, а кое-что даже возвращено на свет Божий — например, плафоны и стенопись Петровского времени в Монплезире, которая, весьма вероятно, сохраняется под слоем новейших “исправлений”»¹⁸. В то время плафоны Пильмана по своему колориту были уже неузнаваемы.

Нет данных о проведении каких-либо работ в Голландском домике до 40-х гг. XX в. 21 сентября 1941 г. Петергоф оккупировали фашистские войска. Через два года и четыре месяца (19 января 1944 г.) его освободили. В последнем акте Дирекции дворцов-музеев от 22 сентября 1941 г. значилось: «Здание Монплезира оставлено в целости. Оконные и дверные проемы зашиты досками. Комнаты освобождены от убранства...»¹⁹. Совсем иную картину увидели сотрудники музея 31 января 1944 г.: «Его кирпичное здание, с высокой шатровой крышей и широко раскинутыми галереями, сохранило свой облик. Даже маленькие павильоны на концах галерей кажутся совсем целыми...». Однако Монплеzier оказался «поврежден гораздо серьезнее, чем это казалось с первого взгляда. Боковые галереи лишились не только рам своих больших окон-дверей, но и части подпорных столбов. Их кровли угрожающе провисли, прогнулись, дали трещины, и живописные плафоны, написанные прямо по штукатурке <...> они уже давно открыты все непогодам...»²⁰.

Вопреки стихиям и невзгодам Монплеzier опять выстоял, уцелел. Из его подвалов саперы вынули пять мин замедленного действия. На морской террасе фашисты построили дзот, а рядом установили орудие. В Монплезирском саду расположили несколько блиндажей. Парадный зал дворца использовали в качестве прохода между террасой и садом, а жилые комнаты — в качестве караульного помещения: здесь соорудили двухъярусные нары, для отопления установили печи-временки, их трубы вывели в дымоходы через изящную лепку каминов.

Сначала показалось, что росписи сильно пострадали, но уже в процессе реставрационных работ обнаружилось, что повреждения некоторых плафонов незначительны. Удалось установить, по каким причинам они возникли: протечки, конденсат, перепады температур, механические повреждения, в том числе от взрывной волны, осколочных попаданий и вандализма оккупантов.

Самые значительные утраты произошли из-за протечек кровли: были повреждены известковый намет и гипсовый грунт, в некоторых местах было ослаблено их сцепление с dranкой, и появились осыпания вместе с красочным слоем. В некоторых местах, наоборот, известковый намет и гипсовый грунт с красочным слоем оставались целыми, а dranка была поражена гнилью и жучком-точильщиком. В этом случае поздние поновления росписей масляными красками

¹⁸ Бенуа А.Н., Божеянов И.Н., Успенский А.И. Указ. соч. С. 143.

¹⁹ Тихомирова М.А. Указ. соч. С. 199.

²⁰ Там же. С. 197–199.

Плафон Парадного зала до реставрации.
Фрагмент. ПДМП 809 фд

отрицательно сказались на их сохранности. При кратковременных протечках отсутствие утепления чердака дает возможность известковому намету и гипсовому грунту просохнуть самостоятельно. Кроме того, свойство темперных красок позволяет испаряться влаге с их поверхности. Масляный красочный слой, наоборот, задерживает испарение, и если протечка не устранена, сначала разрушаются гипсовый грунт и известковый намет, а потом гниет древесина, на которой они держатся. В Монплезире от протечек пострадали кессонированные потолочные перекрытия и три падуги в Парадном зале, значительная часть плафона в Спальне Петра I, северо-западный медальон в Секретарской, а также росписи в галереях и люстгаузах.

Некоторые механические повреждения тоже были достаточно серьезными. Северо-западный угол дворца разрушился от взрывной волны, и часть росписи в Морском кабинете Петра I погибла. Провалилась крыша восточного люстгауза. Фигура Аполлона в куполе центрального зала была изрешечена пулями. Поскольку потолочные перекрытия достаточно тонкие, на чердаке можно передвигаться исключительно по балкам. Хождение по дощатой подшивке неизменно приводило к образованию трещин на живописи и даже к осыпанию красочного слоя, что и произошло во время войны.

На состоянии росписей негативно сказались использование печек-временок, размещенных фашистами в Спальне и Кабинете Петра I, Секретарской, Лаковом кабинете. При нагревании помещений разогревались росписи, гипсовый грунт, известковый намет, а со стороны чердака, наоборот, происходило сильное охлаждение. Все это способствовало появлению конденсата. Длительный срок такого состояния ослабил грунт, и он начал отслаиваться вместе с росписями в виде небольших чешуек. Кроме того, плафоны в указанных интерьерах покрылись копотью и потемнели. Жар, исходивший от печек, отрицательно повлиял и на живопись Парадного зала, хотя он не отапливался. Дело в том, что теплый и влажный воздух вырывался из теплых помещений и, соприкасаясь с холодными потолками в зале, конденсировался. При низкой температуре эта влага намерзала на росписях, ослабляя красочный слой. Когда температура поднималась выше 0°C, роспись увлажнялась, соединение краски и грунта ослаблялось.



Расчистка от копоти
плафона Секретарской. 1957.
ПДМП 1483 фд



Парадный зал. Кессоны южной стороны. Художник-реставратор С.В. Коненков за работой по удалению разрушенной гипсовой накывки. ПДМП 1526 фд

лись неизвестными для потомков, сведения о других ограничены только фамилией и инициалами.

Поскольку самые большие повреждения случились из-за протечек, в первую очередь на крыше промазали все щели. Параллельно архитекторы четвертой мастерской Ленпроекта Л.М. Гольдвассер и Б.А. Кикин составили проект реставрации Парадного зала, галерей и люстгаузов²¹. В следующем году отремонтировали перекрытия, соорудили временную кровлю, после чего произвели консервацию дворца, а в восточной галерее поставили поддерживающую конструкцию перекрытий, чтобы избежать их обвала вместе с росписями. В 1947 г. архитекторы Е.В. Казанская и А.Э. Гессен начали работу над проектом пяти жилых комнат и кухни. В восточной галерее была проведена консервация живописи.

Научные сотрудники Петергофа Н.И. Архипов, М.В. Андреева, Н.П. Удаленков, М.А. Тихомирова собирали необходимые для реставрации рисунки, чертежи и фотографии по архивам, музеям и библиотекам. Без этих данных выполнять реставрационные работы было невозможно. Все это требовало времени, но живопись не могла ждать, она могла погибнуть. Поэтому первоочередной задачей специалисты считали «не удаление поздних записей, которые можно удалить в любое время, а сохранение и консервацию разрушающегося красочного слоя росписей такими, какими они сохранились на сегодняшний день»²². Эти работы были проведены в 1950 г.

Как только в 1951 г. установили новую кровлю, приступили к реставрации плафонной живописи, которая проходила в несколько этапов и только в теплое время года. Какие цели теперь преследовали реставраторы? «В Монплезире следовало не только тщательно сохранить и закрепить все старое, подлинное, но по возможности полно вернуть памятнику всю целостность его облика как законченного произведения искусства и строительной техники того времени»²³.

С 25 июля до 23 октября 1951 г. в Центральном зале укрепили красочный и штукатурный слои и гипсовую накывку; заделали места выбоин, щербин, крупных трещин, пулевые пробоины; восстановили утраты в местах пулевых пробоин; поверхности с золотым орнаментом в кессонах северного и южного перекрытий, которые при предыдущих реставрациях были исправлены бронзовой краской и поталью, вновь вызолотили сусальным зо-

²¹ *Кедринский А.А., Колотов М.Г., Медерский Л.А. и др.* Летопись возрождения. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда и пригородов, разрушенных в годы Великой Отечественной войны немецко-фашистскими захватчиками. Л., 1971. С. 70.

²² *Удаленков Н.П.* Указ. соч. Л. 4.

²³ *Тихомирова М.А.* Указ. соч. С. 208.

Реставрация плафона Парадного зала.
Художники-реставраторы
Б. Косинский, Р. Саусен,
Н. Васильева. ПДМП 810 фд



лотом по «мордану»²⁴. С наступлением холодной погоды все работы пришлось приостановить.

В этот год в Монплезире трудились художники-реставраторы С.Ф. Косенков, Р.П. Саусен, С.М. Лизак, Н.Н. Михеев, С.В. Коненков Специальных научно-реставрационных производственных мастерских (СНРПМ), во главе этой молодой команды стоял опытный реставратор Н.В. Перцев²⁵.

Следующий период начался только через четыре года и продолжался шесть лет (1955–1961). Теперь руководить работами поручили художнику-реставратору Р.П. Саусену, с ним работали Б.Ф. Борзин, О.К. Оде, Б.Н. Косенков, А.Б. Васильева, К. Славин, Б. Косинский, Н. Васильева. Перед реставраторами стояла задача не только укрепить живопись, но и расчистить ее от поздних записей.

Здесь возникает довольно деликатный вопрос о том, насколько правомерны подобные методы. Дело в том, что в прошлом некоторые ученые доказывали «недопустимость удаления позднейших наслоений для возвращения первоначального вида сооружению»

и призывали «сохранять изменения, которые объект претерпел на протяжении веков»²⁶. Подобной точки зрения до сих пор придерживаются отдельные специалисты. Нередко это оправдано. Однако, как можно убедиться на примере роспи-



Копирование на кальку
плафона восточной галереи.
Июнь 1959. ПДМП 1337 фд

²⁴ Более подробно см.: *Протокольный отчет о реставрационных работах по росписи в Центральном зале Монплезира Нижнего парка в г. Петродворце. Л., 1951 // Архив ГМЗ «Петергоф». Д. 2187.*

²⁵ Перцев Николай Васильевич (1902–1981) — известный деятель русской культуры, реставратор, художник, исследователь древнерусского искусства, музейный работник. Его становление как творческой личности происходило в Ярославле в 1920-е гг. С 1931 г. жил в Ленинграде. Большая часть его творчества связана с Русским музеем. Он внес огромный вклад в сохранение и возрождение памятников культуры Ленинграда и его пригородов, Вологды, Кириллова, Новгорода и Ярославля. В 1950-х гг. занимался реставрацией иконописи и фресковой живописи в Ярославле. Творческое наследие мастера хранится в Ярославском художественном музее.

²⁶ *Кормильцева О.М., Леонтьев А.Г. В наследство будущим поколениям (к 60-летию реставрационной отрасли Петербурга): [Электронный ресурс] // Архитектура. Градостроительство. Проектирование. 2006. № 1 (29). Режим доступа: www.d-c.spb.ru/archiv/29/34-37/34-37.htm [15.02.10].*

сей Монплезира, расчистки от старых ремесленных записей бывают необходимы для того, чтобы сохранить и не утратить бесценный памятник.

Новый этап реставрации начался с обстоятельного осмотра и фиксации росписей. Специалисты выполнили подробное фотографирование и копирование на кальки. Выяснилось, что при ремонтах в XVIII – начале XX в. не производили сплошную запись авторского слоя. В основном тогда подновили фоновые части, покрыв их масляными красками, выполнили обводку фигур, орнамента, элементов пейзажа; часть облетевшей или поблекшей позолоты покрасили бронзовой краской. Самые значительные изменения претерпели плафоны в галереях и люстгаузах, где местами были переписаны орнамент и некоторые композиции.

Менее всего во время войны пострадали росписи в Лаковом кабинете, Буфетной и купольной части Парадного зала: незначительные выпадения и шелушение красочного слоя, мелкие кракелюры, волосяные трещины по штукатурке.

В Секретарской центральная часть плафона и два медальона имели похожие повреждения. В юго-восточном клейме отставала гипсовая накрывка, а вставка северо-западного угла сильно повредилась от протечек: драпка и подшивка сгнили, штукатурка разрушилась и не имела прочности, красочный слой отставал и шелушился²⁷.

Серьезные вопросы возникли в связи с сильно испорченными из-за протечек плафоном в Спальне и тремя падугами центрального зала. Западная падуга погибла полностью, превратившись в «расплывшееся грязно-серое пятно»²⁸. Живопись в Спальне была утрачена на 25%. Вызывало тревогу и состояние Морского кабинета: треть плафона была целиком потеряна от взрывной волны.

Следует особо отметить реставрацию потолочных перекрытий в галереях и люстгаузах. При первых визуальных осмотрах казалось, что «из всех помещений Монплезира, состояние росписей наиболее благополучно в восточной и западной галереях, которые не отапливались и меньше имели протечек, хорошо проветривались и одновременно с наружной температурой нагревались и охлаждались»²⁹. Однако именно здесь драпка и подшивка в местах протечек не только сгнили и превратились в труху, но и были поражены жучком-точильщиком, в этих местах штукатурка и грунт оказались полностью утрачены. Эти скрытые серьезные разрушения потребовали локальной замены подшивки и драпки. Почему в центральной части дворца не было подобных повреждений? Дело в том, что в галереях и люстгаузах пространство между крышей и потолочными перекрытиями невелико, доступ туда невозможен или затруднен. Соответственно, в холодное время года конденсат образуется в большем количестве, и дощатая подшивка при протечках в этих местах сохнет хуже, чем над другими залами.

В западной галерее Р.П. Саусен обнаружил разницу в манере живописи француза Пильмана и русских мастеров и, опасаясь потерять при дальнейшем прописывании своеобразие «почерка кисти» последних, решил отказаться от «прикосновения кистью» в композиции с изображением Флоры после расчисток³⁰.

Насколько обоснованно воссоздание пропавших фрагментов подлинной живописи? Какие варианты рассматривались в случае с Монплезиром? «Допустимо

²⁷ Более подробно об используемых реставраторами составах по укреплению красочного слоя, гипсового грунта, штукатурки см.: *О реставрации живописи плафонов Монплезира*. Л., 1956 // Архив ГМЗ «Петергоф». Д. 2368. Л. 36

²⁸ Тихомирова. М.А. Указ. соч. С. 200–201.

²⁹ Удаленков Н.П. Указ. соч. Л. 5.

³⁰ Гессен А.Э. Жизнь архитектуры (вопросы научной реставрации) // Восстановление памятников культуры: проблемы реставрации / Под ред. Д.С. Лихачева. М., 1981. С. 92.



Плафон Буфетной до реставрации. 1957.
ПДМП 863 фд



Северо-западный медальон плафона
Секретарской до реставрации. 1955.
ПДМП 1476 фд



Реставрация западной падуги Парадного зала.
Художник-реставратор Р. Саусен.
ПДМП 811 фд



Плафон Спальни Петра I
до реставрации. 1956. ПДМП 1432 фд



Плафон Морского кабинета Петра I до реставрации.
Конец 1940-х. ПДМП 2327 фд



Восточная галерея. 1954.
ПДМП 1306 фд



Замена подшивки и дранки на плафоне западной галереи.
Художник-реставратор О.К. Оде.
Июнь 1959. ПДМП 1287 фд

было бы, например, место утраченного медальона в Парадном зале просто окрасить в мягкий серо-голубоватый цвет согласно общему тону сохранившихся росписей других падуг. Этим было бы восстановлено общее значение единства. А к большему можно было бы и не стремиться. Однако именно здесь, в Монплезире, который не просто консервировался, но именно воссоздавался во всей целостности его художественного замысла, этот в принципе грамотный и допустимый подход представлялся неприменимым. Монплезир должен был вернуться к своему характерному облику историко-художественного памятника, который не может где-то производить лишь «общее» впечатление, но должен читаться в деталях, как книга. И содержанием его никак нельзя пренебречь»³¹. Утраченную отделку стен воссоздавали полностью, должны были вернуться эвакуированные во время войны экспонаты, и окраска утраченных мест живописи нейтральным тоном исказила бы восприятие интерьеров петровского дворца. Кроме того, собранный иконографический материал позволял достаточно обоснованно воссоздать эти произведения. Такие суждения научных сотрудников разделяли реставраторы: «...воссоздание всех утраченных мест композиций должно быть произведено полностью, но с неперменным условием совершенно ясного, но не бросающегося в глаза, отделения вновь написанного от подлинного. Особое внимание следует обратить на недопустимость подхода новой живописи впритык к подлинной, так как в этом случае неизбежна запись последней у контуров»³².

Хранители и реставраторы пришли к единому мнению: утраченные фрагменты росписи были воссозданы, а при соприкосновении с подлинной живописью, оставлены еле заметные линии.

Что помогло реставраторам воссоздать утраченное? Хотя в архивах Петергофа не нашлось четких фотографий сильно пострадавших плафонов, удалось разыскать нужные материалы в других музеях. В негатеке Государственного Русского музея найдены фотографии А. Хотеновского, выполненные в 1921 г.; в отделе рисунка Государственного Эрмитажа отыскивались обмеры плафонов 1917 г.; в фототеке Музея города — фото обмера медальона Секретарской. Никаких изобразительных материалов Филиппа Пильмана не сохранилось, но в отделе эстампов Эрмитажа хранятся альбомы его учителя Клода Жилло, которому он во многом подражал. Создавая образы четырех стихий, Пильман обращался к традиционным аллегориям, поэтому при реставрации западной падуги зала использовались гравюры, выполненные по рисункам Шарля Лебрена для Королевской гобеленовой мануфактуры.

Реставрация плафонной живописи Монплезира в 1950-х гг. была самой значительной. С тех пор работы с росписью проводились довольно редко и носили избирательный характер.

Спустя более десяти лет, в 1972, 1977 и 1978 гг., мастера объединения «Реставратор» Р.П. Саусен, В.В. Шутов, О.К. Оде, а в 1982 г. художник-реставратор В.А. Брусниченко произвели частичную реставрацию с укреплением красочного слоя, мастиковками и тонировками в Буфетной и двух галереях. Летом 1987 г. О.Н. Константинова закрепила роспись в западной галерее и восточном люстгаузе. В 1994 г. группа реставраторов во главе с Ю.Л. Колосовой реставрировала плафон Буфетной после протечки³³. В июле–августе 1999 г. поправили и закон-

³¹ Там же. С. 217, 218.

³² *О реставрации*. Л. 36.

³³ В этой реставрации принимали участие художники-реставраторы Д.В. Арипчев, О.И. Гайдамович и стажер А. И. Гайдамович. См.: Реставрационный паспорт на реставрацию плафона в Буфетной. СПб., 1994 // Архив ГМЗ «Петергоф». Д. 2639.

сервировали живопись в Буфетной и кессоны Парадного зала, пораженные сыростью³⁴; те же работы провели сначала в западной галерее и люстаузе (май–октябрь 2000 г.)³⁵, а потом в восточной галерее и люстаузе (лето 2001 г.). Эту работу выполнили реставраторы С.Г. Лукьянов, А. В. Шорохов, В.А. Хмелевский, В.В. Литвин во главе с художником Л.А. Любимовым. Последний раз в Монплезире роспись Спальни в августе–сентябре 2006 года консервировали художники-реставраторы М.П. Васильев, К.М. Васильев и О.М. Максимова³⁶.

Несмотря на то что применение масляных красок невозможно из-за климатических особенностей Монплезира, тем не менее в какой-то мере специалисты использовали их вплоть до 1990-х гг., что негативно сказалось на росписи, которая потребовала новых реставраций. Так, в 1999 г. при осмотре плафона Буфетной, пораженного в одной части плесенью и грибом, художник-реставратор В.Г. Корбан заметил, что «предыдущая реставрация была произведена масляными красками, которые, помимо блестящей поверхности, обладают способностью удерживать под собой влагу», и эти краски необходимо заменить³⁷.

На протяжении почти 300 лет на плафоны Монплезира влияли особенности местности, ее климатических условий, вызывающие перепады температуры и влажности. То, что росписи сохранялись все это время в довольно хорошем состоянии, доказывает, что дальнейшее существование этого неповторимого памятника и его живописного оформления возможно только в подобной среде. Какие-либо кардинальные изменения могут привести к разрушительным и необратимым последствиям.

Установление в результате реставрационных работ 1950-х гг. причин некоторых разрушений плафонной живописи Монплезира помогает сотрудникам музея бережно заботиться о росписях в настоящее время. Теперь росписи в Голландском домике больше не требуют серьезного вмешательства. Главной задачей последующих реставраций будет прежде всего очистка от пыли и локальное укрепление красочного слоя и грунта. Благодаря усердной работе хранителей, регулярно проводящих осмотры кровли и перекрытий, проветривающих помещения и своевременно принимающих необходимые меры, бесценный декор уникального приморского дворца сохраняется для потомков.

³⁴ *Реставрационный паспорт*. Монплезир. Перекрытие «Буфетной» — плафон «Зима» и потолок центрального зала. СПб., 1999 // Архив ГМЗ «Петергоф». Д. 388а.

³⁵ *Реставрационный паспорт* на роспись в стиле петровского барокко (западная галерея дворца Монплезир). СПб., 2000 // Архив ГМЗ «Петергоф». Д. 537 а.

³⁶ ООО «РБМ-Реконструкция».

³⁷ *Протокол* консультационного совета. Реставрационный паспорт. Монплезир. Перекрытие «Буфетной» — плафон «Зима» и потолок центрального зала. СПб., 1999 // Архив ГМЗ «Петергоф». Д. 388 а. Л. 4.

Античный мозаичный пол столовой Царицына павильона в Петергофе

Великая Отечественная война нанесла страшный урон Петергофскому ансамблю. Несмотря на множественные разрушения и утраты во время фашистской оккупации 1941–1944 гг. чудом сохранились замечательные произведения искусства, не вывезенные в эвакуацию. Так, на Царицыном острове пережили оккупацию мраморные скульптуры Ч. Баруцци и бюст известного венецианского мастера А. Коррадини. Почти неповрежденными остались витые мраморные колонны, украшенные византийской мозаикой.

Сохранился и древний мозаичный пол — один из ярких элементов убранства Царицына павильона, который был построен архитектором А.И. Штакеншнейдером (1842–1844) в модном тогда «помпеянском стиле» по заказу Николая I. Увлечение античностью, удивительные новые открытия в ходе раскопок Помпей, изучение древних памятников прекрасно сохранившего города создали моду на подобные «античные виллы», которые появлялись во многих европейских странах.

Павильон создавался как подарок императора супруге Александре Федоровне. По желанию императрицы он должен был походить на Римские купальни, возведенные в Шарлоттенгофе (Потсдам). Над созданием этого комплекса вместе с архитекторами К.-Ф. Шинкелем и Л. Персиусом работал увлекавшийся архитектурой и прекрасно знавший античность старший брат императрицы, наследник прусского престола, а с 1840 г. король Фридрих Вильгельм IV.

А.И. Штакеншнейдер видел Римские купальни, посещал Помпеи, где изучал античную архитектуру. Тем не менее Царицын павильон не стал точным повторением прусской постройки, многое в его архитектурном облике было привнесено активно участвовавшим в проектировании заказчиком и самим зодчим.

История происхождения мозаичного пола

На заключительном этапе строительства павильона, в ходе проведения отделочных работ, возникла идея использовать в декоре мозаику из коллекции герцога Максимилиана Лейхтенбергского¹. В 1844 г. по желанию Николая Пав-

¹ Максимилиан-Евгений-Иосиф-Наполеон герцог Лейхтенбергский (1817–1852) — второй сын Евгения Богарне и Амалии-Августы, дочери баварского короля Максимилиана, внук Жозефины Богарне, первой супруги Наполеона. В 1839 г. он вступил в брак с великой княжной Марией Николаевной, старшей дочерью императора Николая I и императрицы Александры Федоровны, и поселился в России.



Рисунок мозаики.

Из кн.: *Herculanum et Pompei.*

Recueil général des peintures, bronzes, mosaïques, etc. découverts jusqu'à ce jour, et reproduits d'après Le antichità di Ercolano, Il Museo Borbonico et tous les ouvrages analogues augmenté de sujets inédits graves au trait sur cuivre par H. Roux Aîné et accompagné d'un Text explicatif par M.L. Barré. Peintures, Quatrième et sixième séries. Frises, Mosaïques. Paris, 1840

ловича мозаику осмотрел архитектор А.И. Штакеншнейдер, который счел возможным разместить ее в одной из комнат павильона². Тогда же мозаичный пол был приобретен у владельца за 4800 франков, что по курсу

составляло 173 руб. 53 коп. При покупке новому владельцу передавался рисунок мозаичного панно, который был отправлен Штакеншнейдеру. В переписке по поводу приобретения мозаики указывается, что она происходила из Мальмезонской коллекции³.

Знаменитая коллекция художественных ценностей из любимой резиденции Наполеона Бонапарта — замка Мальмезон была составлена по желанию его супруги императрицы Жозефины. Важной частью этого собрания были трофеи Наполеона, добытые в ходе его военных кампаний в Италии, а также дипломатические дары, преподнесенные первому консулу Франции. В числе подарков оказалась замечательная коллекция античных древностей из раскопок в Помпеях и Геркулануме, подаренная Наполеону во время мирных переговоров с Фердинандом IV, королем Неаполитанского королевства. Более 123 предметов (античные фрески, керамика, бронза, скульптура, папирусы) были доставлены во Францию на корабле «Сивилла» в 1803 г. В составе этого собрания находилось древнее «мозаичное полотно»⁴. По сведениям, любезно предоставленным хранителем музея Мальмезон Селин Монье, в коллекции Жозефины Богарне в описи 1809 г. значилось «большое мозаичное полотно», состоящее из «арабесок», составляющих «рисунок ковра», а в описи 1814 г. — мозаика «различных орнаментов из белых и черных кубов». Мозаика упоминается в описях Мальмезона в 1819 и 1824 гг. По замыслу императора Бонапарта всю коллекцию древностей предполагалось разместить в специально возведенном для нее «помпейском доме», древняя мозаика могла украсить пол одного из его залов. Однако планам императора не суждено было осуществиться. Помпейскую мозаику ожидала совсем иная судьба. После смерти Жозефины в 1814 г. мозаика перешла по наследству ее сыну Евгению Богарне, по кончине которого в 1824 г. она стала собственностью Мак-

² РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 151. Л. 1; *Вернова Н.В.* Царицын павильон на Царицыном острове в Петродворце. Историческая справка. 1972. Рукопись // Архив ГМЗ «Петергоф». Р. 258.

³ РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 151. Л. 4.

⁴ *Неверов О.Я.* Древности из коллекции Бонапарт // Сообщения Государственного Эрмитажа. LIV. Л., 1990. С. 29.

симилиана Лейхтенбергского, который вывез ее сначала в Мюнхен, а затем, после женитьбы, в Россию⁵.

До недавнего времени вопрос о происхождении «древнего итальянского паркета», как именовали мозаику в документах XIX в., оставался открытым. Проследить ее историю до того момента, как она стала частью знаменитого собрания французской императрицы, во многом стало возможным благодаря изучению восьмитомного издания



Вилла Диомеда. Помпеи.
Современный вид

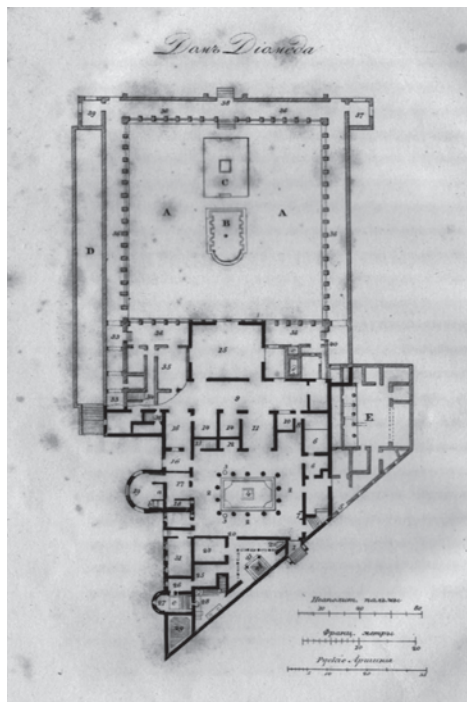
«Геркуланум и Помпеи, полное собрание живописи, бронзы и мозаик и т.д., обнаруженных до сегодняшнего дня и воспроизведенных из издания “Древности Геркуланума”, “Музей Бурбонов” и с подобных изданий с добавлением неопубликованных предметов, гравированных на меди А. Ру Старшим, и пояснительным текстом М. Л. Барре. Живопись, 4-я и 6-я серии. Фризы, мозаики»⁶. В пятом томе этого авторитетного труда, в разделе, посвященном помпейским мозаикам, воспроизведен рисунок, который привлек наше внимание благодаря совпадению с рисунком пола в Царицыном павильоне. В тексте, посвященном этой группе изображений, указывается, что большая часть из них происходит с *villa pseudourbana* (виллы Диомеда) на улице Гробниц⁷.

Раскопки этой великолепной загородной виллы проводились в 1771–1774 гг. и получили широкий резонанс в культурной среде Западной Европы, сравнимый с раскопками знаменитой виллы Мистерий. Свое название вилла получила по имени Марка Аррия Диомеда, надгробие которого находится рядом с остатками здания. Это название закрепилось исторически, хотя многие исследователи считали его ошибочным и чаще именовали виллу *pseudourbana* или *suburbana*,

⁵ Там же.

⁶ *Herculanium et Pompeii. Recueil général des peintures, bronzes, mosaïques, etc. découverts jusqu'à ce jour, et reproduits d'après Le antichità di Ercolano, Il Museo Borbonico et tous les ouvrages analogues augmenté de sujets inédits gravés au trait sur cuivre par H. Roux Ainé et accompagné d'un Text explicatif par M. L. Barré. Peintures, Quatrième et sixième séries. Frises, Mosaïques. Paris, 1840.* Авторитетный и капитальный труд был сразу же переведен на итальянский и немецкий языки и на следующий год издан в Гамбурге и в Венеции (Ercolano e Pompei, raccolta generale di pitture, bronzi, e musaici, ec., scoperti fino ad oggi, aumentati d'oggetti inediti da signori H. Roux seniore e ad Bouchet. Prima traduzione veneta. Venezia: con tipi di Giuseppe Antonelli, 1841; *Herculanium und Pompeii. Vollstaendege Sammlung der daselbst entdeckten, zum Theil nochunedirten Malereien, Mosaiken und Bronzen. Gestochen von H. Roux aine. Mit erlaer. Text hrsg. von L. Barre. Hamburg: J.A. Meissner, 1841*). Позже вышли в свет еще два издания на французском.

⁷ Возможно, не случайным является то, что рисунок А.И. Штакеншнейдера для обрамления мозаики в Царицыном павильоне совпадает с рисунком еще одного мозаичного пола, воспроизведенным в данном издании и расположенным на следующей странице. Именно это совпадение дает возможность предположить, что архитектор был знаком с данным изданием и мог знать о происхождении мозаики.



План виллы Диомеда.
Из кн.: *Breton E. Pompeia décrite et dessinée.* Paris, 1855

подчеркивая ее местонахождение в пригороде. Вилла располагается за чертой города, на улице Гробниц, начинающейся от Геркуланских ворот и уходящей в северо-западном направлении. Отметим, что именно здесь разворачивается действие картины К.П. Брюллова «Последний день Помпеи». Раскопки этого участка проводились под руководством архитектора Ф. Ла Веги, управляющего раскопками в Помпеях с 1760 по 1804 г. По сравнению со своими предшественниками он внес много нового в методику раскопок: вилла Диомеда стала первым участком за пределами города, который после первичного изучения не был снова засыпан. По требованию Ф. Ла Веги вынутый грунт вывозился за территорию Помпей. Благодаря археологам обширная пригородная усадьба вернулась из не-

бытия. Во многом этому способствовал величественный облик загородной виллы, угадывавшийся уже в ходе раскопок: остатки пышного перистыля, внутренний сад, богато украшенные термы. Еще больше археологов поразили находки, сделанные здесь. Помимо многочисленной бронзовой и керамической утвари, изящных ювелирных украшений в криптопортике виллы были найдены останки двадцати жертв извержения Везувия — женщин и детей, тщетно пытавшихся спастись от гибели под мощными сводами крытой галереи. Погибла вся семья. Особенно потряс воображение археологов отпечаток в окаменевшем пепле верхней части женского торса — груди и плеч поразительной красоты, судя по всему, юной девушки, облаченной в одежды из тончайшей ткани. Этот слепок хранится в Неаполитанском национальном археологическом музее. Э. Бретон, французский путешественник и исследователь, составивший в 1855 г. подробное описание Помпей, так повествует о ней: «...это должна быть дочь владельца дома, судя по драгоценным одеждам, которые ее покрывали, и еще видны на пепле остатки одной из этих легких тканей, которые Петроний называл тканым ветром (*ventus textilis*)»⁸. Судьба погибшей девушки не оставила равнодушными писателей и поэтов XIX в. Ее образ вдохновил французского поэта-романтика Т. Готье на создание в 1852 г. великолепной новеллы «Аррия Марцелла». Подробно описывая виллу Диомеда, Готье тонко отмечает: «...странное создается впечатление, когда так неожиданно проникаешь в античный быт и попираешь лакированными ботинками мрамор, истертый сандалиями и котурнами современников Августа и Тиберия!»⁹

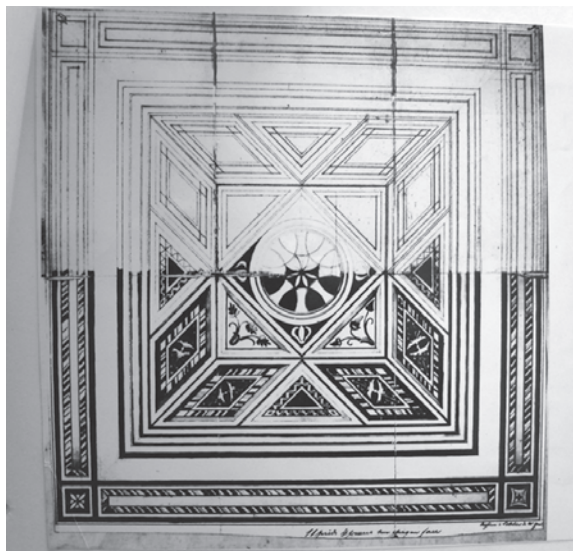
⁸ *Breton E. Pompeia décrite et dessinée.* Paris, 1855. P. 227.

⁹ *Готье Т. Аррия Марцелла* / Пер. с франц. Е. Гунста // *Страх: французская готическая проза.* СПб., 2010. С. 81.

Это замечание в полной мере можно отнести и к напольной мозаике Царицына павильона. Произведение искусства, извлеченное из той среды, где оно бытовало прежде, начинает новую жизнь, часто магически привнося в нее отзвуки своей эпохи. Это ощущение соединения времен особо остро ощущали в эпоху романтизма. Помпейская мозаика была выбрана для убранства одной из комнат нового петергофского павильона для того, чтобы хозяйка и ее гости могли ощутить подлинный дух античности. Здесь, в павильоне, начался новый период в истории древнего памятника.

Реставрация античного мозаичного пола

При строительстве павильона капитальное устройство полов было отложено на некоторое время — поначалу во всех комнатах павильона была настелена ткань, расписанная маслом по рисункам, подготовленным архитектором для мраморных полов, и покрытая лаком. В 1850 г. А.И. Штакеншнейдеру было поручено исполнить эскизы для обрамления мозаики (по площади она была меньше пола столовой). Его рисунки и сама мозаика были переданы на Петергофскую гранильную фабрику «для исправления и приделки бортов»¹⁰. Мозаика нуждалась в серьезном реставрационном вмешательстве: вероятно, в момент снятия со своего основания она была разделена на части, т. е. снята археологами отдельными прямоугольными кусками. Такова была обычная практика раннего периода археологической работы в Помпеях¹¹. Для того чтобы иметь представление о том, как выглядело мозаичное панно целиком, в мастерской А.И.Штакеншнейдера мозаику вновь зарисовал В. Гау¹².



Мозаика из Помпей.
Акварель. 1840-е гг. РГИА

На Петергофской гранильной фабрике руководство работами было поручено архитектору из Флоренции Л. Жоффрио. Фризы и боковые части для мозаичного пола были выполнены по рисункам А.И. Штакеншнейдера из белого каррарского «ординарио», розового рускеальского, черного генуэзского «порто» мраморов, зеленого листовинита и коричнево-красного шокшинского кварцито-песчаника

¹⁰ РГИА. Ф. 468. Оп. 1. Д. 151. Л. 3.

¹¹ Известный советский исследователь М.Е. Сергеенко отмечает, что при Р.Дж. Алькубьерре, первом руководителе раскопок в Помпеях, и его помощниках К. Вебере и Ф. Ла Веге «мозаичные полы, если они не отличались исключительной роскошью, раскалывали на куски, и некоторое количество этих кусков отправляли в корзинах в неаполитанский музей» (Сергеенко М.Е. Помпеи. СПб., 2004. С. 17).

¹² Неверов О.Я. Указ. соч. С. 29.

(порфира)¹³. Установка мозаичного пола и бортов к нему в Царицыном павильоне была полностью завершена в мае 1850 г.¹⁴ За «исправление» пола, изготовление фриза и боковых частей, шлифовку, полировку и установку Петергофской гранильной фабрики выплатили 3985 руб. серебром¹⁵.

Мозаика в Царицыном павильоне представляет собой квадратное панно (373 × 373 см), исполненное в традиционной технике *opus tessellatum* из плиток (тессер) размером примерно 0,5 × 0,5 см, неправильной формы, близкой к квадрату или треугольнику. Общая полихромная гамма мозаичного полотна отличается мягким, сдержанным колоритом. Тессеры изготовлены из семи видов мрамора и мраморизированного известняка неярких цветов: кремово-белого, черного, желтовато-палевого, зеленоватого «руинного флорентийского», серовато-бежевого, голубовато-зеленоватого, красно-коричневого и разных оттенков розового¹⁶.

В композиционном построении мозаики использована одна из самых пространственных декоративных схем древности — орнаментальная композиция с находящейся в центре эмблемой. Центральный медальон в виде восьмилепестковой розетки в тройном круге вписан в квадрат с пальметками на углах. Вокруг него располагаются треугольники со стилизованными цветами с бутонами и листьями. Эта часть композиции заключена еще в один квадрат, обрамленный треугольниками и ромбами с пучками молний внутри. Все элементы расположены симметрично диагоналям основного поля мозаики. Они составляют простой и строгий узор, обведенный по периметру орнаментальной рамкой-бордюром с квадратами по углам.

Документы той эпохи и современные исследования свидетельствуют о проведении значительных работ при установке мозаики в Царицыном павильоне в середине XIX в.: были отремонтированы плитки, на которых перевозилась мозаика, трещины на них залиты цементным раствором. Их соединяли с каменными плитами с помощью широких железных скоб и деревянных штырей. Утраченные фрагменты восполняли тессерами из камня, использованного в обрамлении, при этом нередко пренебрегали мотивом. После установки в павильоне мозаика была отшлифована, об этом свидетельствуют тессеры разной толщины. Ее гладкость не типична для античных полов.

В путеводителях по Петергофу второй половины XIX — начала XX в. напольная мозаика всегда описывалась как одна из главных достопримечательностей Царицына павильона. Именно она делала столь яркой и ощутимой его связь с древними Помпеями.

После революции 1917 г. Царицын павильон стал музеем. Посетители осматривали его небольшими группами, не более пяти человек.

¹³ Данные получены на кафедре минералогии Ленинградского горного института. См.: *Тучинский С.Г., Головешкина Т.В.* Рекомендации ПСО «Реставратор» по реставрации мозаики. 1987. Проект реставрации Царицына павильона в Колонистском парке Петергофа // Архив проектно-сметной документации отдела реставрации ГМЗ «Петергоф»; *Савченко А.И., Золотарев А.А., Пащинская И.О. и др.* Листвениит во внутреннем убранстве Царицына павильона // Минералогия во всем пространстве сего слова. СПб., 2004. С. 250–251.

¹⁴ *Вернова Н.В.* Указ. соч. С. 52.

¹⁵ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 2250. Л. 12. Полы в остальных трех комнатах павильона были заменены на мраморные только в 1875 г. под руководством архитектора И.И. Комарова (*Вернова Н.В.* Указ. соч. С. 54).

¹⁶ См. сноску 13.

В 1933 г. он был закрыт в связи с отсутствием средств для ремонта и реставрации. К сожалению, пока не обнаружены какие-либо сведения о том, какие меры были приняты летом 1941 г., при эвакуации музейных ценностей, для сохранения предметов, оставшихся на острове. Но несомненным фактом остается то, что во время войны мозаика находилась на своем месте в павильоне.

15 сентября 1957 г. мозаику осмотрели старший научный сотрудник Дирекции садов и дворцов-музеев Е.А. Клочкова и старший художник-реставратор И.П. Андреев¹⁷. По результатам этого осмотра был составлен акт, в котором было зафиксировано состояние мозаики. В нем указывалось, что мозаика сильно повреждена, имеются значительные выпадения тессер, мастика, подстилающая мозаику, превратилась в порошок. Из-за того что в помещение гостиной попадали снег и дождь, павильон промерзал, произошло вспучивание мозаики на значительной площади. Оно вызывало распад мозаики и приводило к утрате рисунка. Для сохранения мозаики в этом документе предлагалось изолировать помещение от попадания влаги, установить над мозаикой щит на высоте 20–25 см. Составители акта указывали, что состояние мозаики в тот момент не позволяло провести какие-либо консервационные мероприятия, требовалась срочная полная реставрация и посадка на новую мастику во избежание окончательной гибели произведения. Остается неизвестным, были ли исполнены все эти рекомендации. Однако в том же 1957 г. была проведена консервация здания, восстановлена кровля, начаты работы по обмеру Царицына павильона, в частности античной мозаики. Обмером занималась группа архитекторов проектно-сметной конторы управления культуры Исполкома Ленгорсовета под руководством В.Е. Самусенко в 1957–1960 гг.¹⁸

В 1987 г., в ходе подготовки проекта реставрации Царицына павильона, ведущий научно-реставрационной лабораторией ПСО «Реставратор» С.Г. Тучинский и старший инженер Т.В. Головешникова составили рекомендации по применению пород естественного камня при реставрации пола столовой. В этом документе учтены данные, полученные на кафедре минералогии Ленинградского горного института, отражены характеристики камня, из которого выполнена мозаика, и определены виды камня отечественных месторождений, который можно было бы использовать для восполнения утрат.

Обмер мозаики и натурные исследования, проведенные архитекторами СНПО «Реставратор» в 1986 г., стали основой для проекта реставрации мозаики, выполненного в 1989 г. под руководством ведущего архитектора Е.П. Севастьянова архитектором Г.М. Ивановой. Именно в этом документе отмечается, что на начало 1989 г. утраты мозаики составляют 20% от всей площади мозаичного пола, а северо-западный угол мозаики подвержен вспучиванию на площади 0,4 м².

Комплексная реставрация Царицына павильона началась в 2001 г. Согласно акту от 20 июня 2002 г., составленному специалистами КГИОП Г.Р. Агановой, С.Г. Тучинским и Е.Л. Балашовой, С.А. Шадриным, архитектором А.Г. Леонтьевым, а также сотрудниками ГМЗ «Петергоф», зафиксирована деформация основания мозаичного пола вследствие разнородности использованных материалов

¹⁷ И.П. Андреев, несколько поколений семьи которого жили в Знаменке, был старшим реставратором по камню Государственного Эрмитажа. Автор автобиографических заметок (*Андреев И.* Детство дворцового мальчика. Воспоминания церковного старосты: [Электронный ресурс] // Русское воскресение: сайт. Режим доступа: www.voskres.ru/literature/prose/detstvo.htm).

¹⁸ *Царицын павильон. Фиксационный обмер / Архитекторы: С.А. Ануфриев, Г.Е. Лапин, Е.Г. Самусенко. Л., 1957–1960 // Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП 5481ар.*



Магистры
К. Бромирска и М. Райевска

(натуральный камень, бетон, дерево, металл) и влияния влаги. Имеются отслаивания, вспучивания, перекосы мозаичного набора, утраты отдельных фрагментов. Наиболее неудовлетворительно состояние северо-западной части пола. Тогда же был рассмотрен проект методики реставрации мозаичного пола, представленный специалистами «PKZ-zamos» М. Осташской и М. Райевской, которые предлагали провести демонтаж мозаики, ремонт основания и укладку мозаики на место. Учитывая ценность шовного раствора, совещание отклонило предложенный проект методики до получения экспертного заключения по состоянию основания. Рас-



Мозаика Царицына павильона
в ходе реставрационных работ

считывался также проект реставрации мозаики, составленный специалистом ООО «Академия Петербурга», старшим мастером-мозаичистом П.В. Степановым.

КГИОП была проанализирована и утверждена методика, предложенная сотрудниками фирмы «Невский замок» Л. Каспшеком, А.С. Газиянцем и Т.В. Прохоровой, но и она не стала основой для проведения реставрации. Работы провели польские

специалисты — магистры М. Райевска и К. Бромирска по их собственной методике¹⁹. Они выявили, что к началу реставрации утраты мозаики составляли около 25%. Часть утрат — в северной части пола, часть — на местах стыков каменных плит основания. Во многих местах плиты смещены, что вызвало появление трещин в основании и самой мозаики. Плоскость мозаики была деформирована, в местах швов провалена или приподнята. Реставраторы выяснили, что около 60% сохранившейся мозаики не связано с основанием.

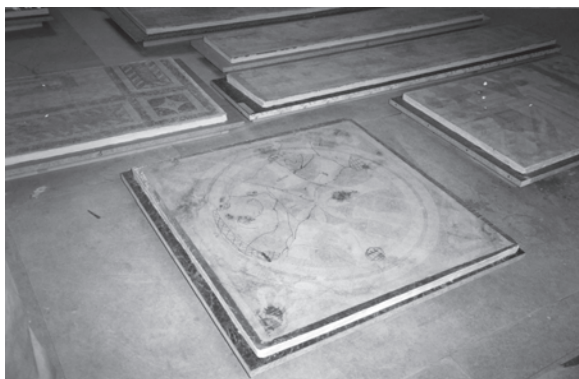
Все эти повреждения были вызваны вертикальным и горизонтальным смещением плиток основания, их частичным разрушением, значительным растрескиванием цементного раствора, который использовался для ремонта, коррозией железных скоб. Огромный ущерб мозаике нанесла сырость, из-за нее началась коррозия металлических скоб, возникла засоленность интанако и камня, появилась

¹⁹ К сожалению, исполнителями не был сдан отчет по проведенным работам.

микробиоты в виде плесени и грибка²⁰. Это привело к возникновению деформаций и пузырей.

С учетом характера повреждений возникла необходимость снять мозаику и создать изоляционную систему. Ее снимали с пола, разделяя по тем же линиям и швам, по которым она была демонтирована для транспортировки. В ходе реставрации сохранялся соединяющий тессеры раствор, его дезинфицировали, разрушенные фрагменты соединительного материала были изъяты. Недостающие части пола восполнены по сделанным ранее калькам с использованием выпавших тессер, отсутствующие фрагменты изготавливали в соответствии с формой, размерами и цветом оригинальных. Утраты раствора восполнены минеральной массой, по составу и параметрам подобной оригинальной. Плиты с наклеенной мозаикой были вделаны в пол с сохранением системы XIX в. Щели швов заполнены согласно рисунку. Мозаика была помещена на новое основание.

В 2005 г., после завершения комплексной реставрации, музей был вновь открыт для посетителей. В небольшом изящном павильоне, среди многих подлинных экспонатов, вернувшихся на свои места после реставрации, заняла свое место и античная мозаика. Судьба, сохранившая ее под пеплом Везувия, долгое путешествие через Францию, Баварию на север Европы — в Петербург, ее реставрации петергофскими и польскими мастерами служат подтверждением старой истины «Vita brevis — ars longa».



Реставрация мозаики.
Плиты перед установкой на новое основание



Античная мозаика
в Гостиной Царицына павильона

²⁰ Реставрационная экспертиза каменного пола с помпейской мозаикой в Царицыном павильоне / М. Райевска, К. Бромирска. 2002 // Архив проектно-сметной документации ГМЗ «Петергоф»

Использование предметов фонда «Исторические фрагменты» в реставрационной практике ГМЗ «Петергоф»

Дворцово-парковый ансамбль Петергофа формировался на протяжении XVIII—XIX вв. Одиннадцать петергофских парков общей площадью более тысячи гектаров¹, с величественными дворцовыми сооружениями, фонтанами, бронзовой и мраморной скульптурой украшали сооружения малой архитектурной формы. В дворцовых зданиях хранились произведения живописи, художественные коллекции, редчайшие собрания предметов бытового убранства и декоративной пластики.

Декретом Совета народных комиссаров Петроградской трудовой коммуны от 28 марта 1918 г. царская петергофская резиденция была национализирована и превращена в музейный комплекс². К 1939 г. в Петергофе действовало 10 дворцов-музеев, 3 музейных парка, 188 фонтанов³.

В годы Великой Отечественной войны Петергоф был варварски разрушен. Большой дворец, по воспоминаниям очевидцев, загорелся в первый же день прихода захватчиков, 23 сентября 1941 г. Нерадостная картина предстала перед глазами музейных сотрудников, пришедших на пепелище после освобождения Петергофа в январе 1944 г. Они старались сделать все, чтобы выявить и сохранить элементы поврежденных экспонатов и архитектурные обломки, которые могли бы стать подспорьем для восстановления разрушенного дворцово-паркового ансамбля. Работы начались сразу же после окончания войны. Уже в августе 1946 г. состоялся праздник — заработали первые фонтаны Большого каскада. А в следующем сезоне на свой пьедестал в ковше канала «вернулась» группа «Самсон, раздирающий пасть льву». Постепенно, год за годом, ансамблю возвращали его довоенный облик.

В 1970-е гг., после проведения основных реставрационных работ по воссозданию ансамблей Нижнего и Верхнего регулярных парков, приступили к возрождению дворцов XIX в. Одним из первых среди них стал дворец Коттедж в Александрии. Реставрационные работы проводились по проекту и под руко-

¹ *Раскин А.Г.* Петродворец: Дворцы-музеи, парки, фонтаны. Л., 1984. С. 22.

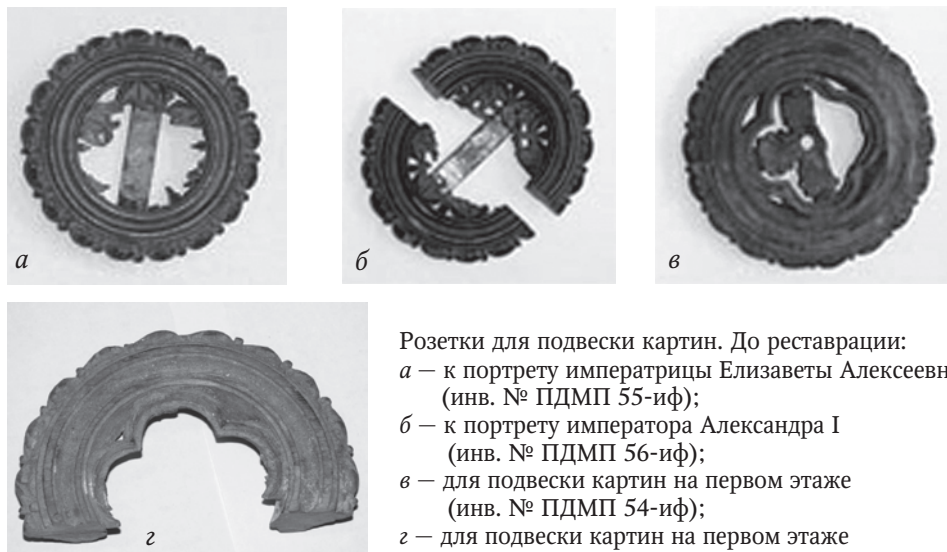
² Там же. С. 23.

³ *Ардикуца В.Е.* Петродворец: Путеводитель. Л., 1974. С. 28.

водством архитектора И.Н. Бенуа, которая выполнила чертежи для воссоздания интерьеров.

В качестве примера удачного использования сохранившихся, пусть и в сильно поврежденном виде, декоративных элементов убранства интерьеров Коттеджа можно привести историю воссоздания розеток для подвески картин. Согласно довоенным описям, к моменту завершения строительства дворца Коттедж для подвески картин в интерьерах первого и второго этажей были изготовлены деревянные розетки из ореха по крайней мере двух типов. Их приписывали мебельной фирме «Гамбс»⁴.

В фонде «Исторические фрагменты» сохранились три розетки с утратами и большой фрагмент розетки. Уцелевшие старые инвентарные номера на двух предметах позволили определить, что в довоенное время эти розетки находились в Кабинете Николая I. Их использовали для подвески портретов Елизаветы Алексеевны и Александра I. По довоенному описанию резные розетки, с волнистым краем с шишечкой в виде пучка акантовых листьев посередине, были выполнены из орехового дерева⁵. Однако на момент составления описи 1938 г. шишечка в центре и часть резьбы в середине отсутствовали.



Розетки для подвески картин. До реставрации:
а — к портрету императрицы Елизаветы Алексеевны (инв. № ПДМП 55-иф);
б — к портрету императора Александра I (инв. № ПДМП 56-иф);
в — для подвески картин на первом этаже (инв. № ПДМП 54-иф);
z — для подвески картин на первом этаже (инв. № ПДМП 57-иф)

⁴ *Коттедж* // Архив ГМЗ «Петергоф». Оп. 917. 1938. Кн. II; там же. Оп. 918. Кн. III. «Гамбс» — семейная мебельная фирма в Петербурге. Глава семьи — Генрих Гамбс (1765–1831), в 1828 г. совладельцем фирмы стал его старший сын — Петр (1802–1871), а в 1830-х гг. — еще один сын Генриха Гамбса, Эрнест (1805–1849).

⁵ *Коттедж* // Архив ГМЗ «Петергоф». Оп. 918. Кн. III.



Кабинет Николая I.
Коттедж. 1930-е. Инв. № ПДМП 2070-фд



Кабинет Александры Федоровны.
Коттедж. 1930-е. Инв. № ПДМП 2025-фд

Одна розетка с утратами и фрагмент розетки соответствуют описанию розеток, находящихся в Гостиной Александры Федоровны и Кабинете Александры Федоровны, расположенных на первом этаже:

— «Розетка орехового дерева точено-резная, первой половины XIX века, работы Гамбса; в средней части прорезной четырехлистник, обрамляющий листья аканта и куст, возвышающийся над ними»⁶;

— «Розетка ореховая, круглая, резная, под коричневым лаком»⁷.

На основании натуральных остатков и описаний, позволяющих исторически точно воссоздать исторические детали, архитектор И.Н. Бенуа составила проект воссоздания розеток для первого и второго этажей. Согласно реставрационному заданию на воссоздание розеток для картин во дворце Коттедж, подготовленному старшим научным сотрудником В.М. Тенихиной, ООО «ППРМ» разработало методику проведения работ по реставрации исторических розеток, которые и были выполнены:

— расчистка натуральных остатков розеток для определения подлинного цвета древесины;

— воссоздание рисунка по сохранившимся элементам резьбы;

— подбор цветовой гаммы, изготовлены шаблоны резьбы центральной части розеток;

— выполнение резьбы центральной части розетки;

— изготовление шишечки и акантовых элементов резьбы по краю розетки вручную;

— тонирование резьбы под натуральные остатки сохранившихся розеток;

— установка крепления с обратной стороны.

⁶ *Коттедж*. Кн. II. Л. 88.

⁷ Там же. Л. 183.

Сохранившиеся фрагменты ореховых розеток были отреставрированы. Затем по аналогии были воссозданы деревянные розетки из ореха для Кабинета Николая I на втором этаже и для комнат первого этажа. Таким образом, один из элементов интерьера дворца-музея Коттедж — воссозданные и отреставрированные подлинные розетки — воспроизведен с максимальной исторической достоверностью.



Розетки для подвески картин. После реставрации:

- а — к портрету императрицы Елизаветы Алексеевны (инв. № ПДМП 55-иф);
 б — для подвески картин на первом этаже (инв. № ПДМП 54-иф)

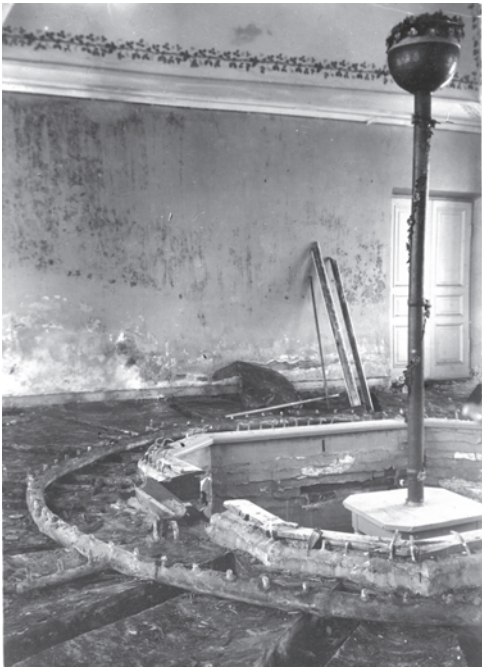


Кабинет Николая I.
 Коттедж. 2006. Фото автора



Кабинет Александры Федоровны.
 Коттедж. 2006. Фото автора

Другим примером, когда сильно поврежденный в войну предмет был использован для воссоздания эффектной детали убранства Мыльни для кавалеров и фрейлин, может послужить шар-душ. В 2005 г. в музее-заповеднике «Петергоф» открылась после реставрации Мыльня для кавалеров и фрейлин — последнее из воссозданных помещений Банного корпуса. Авторами проекта реставрации были сотрудники института «Ленпроектреставрация»: главный архитектор проекта А.Г. Леонтьев и архитектор объекта Е.В. Черныш. Посетители музея увидели три отреставрированных помещения: комнату для отдыха, парную и бассейн. Посередине бассейна — труба,



Мыльня для кавалеров и фрейлин.
Банный корпус. 1930-е. Инв. № 6889



Шар-душ с фрагментами цветочных гирлянд.
Инв. № ПДМП 18-и ф

помещении довольно скудны, то же самое касается характера отделки шара-душа и его декора цветочными гирляндами. Указана только гирлянда искусственного плюща, обвивавшего ствол колонны.

В послевоенные годы среди руин Банного корпуса был обнаружен сильно деформированный и окислившийся медный шар с отверстиями и незначительными остатками металлических цветочных гирлянд.

увенчанная шаром, из которого, как и в царское время, вырываются струйки холодной воды.

Задача восстановления бытовых помещений усложнялась в силу того, что эти интерьеры серьезно пострадали еще до войны. После революции, когда создавались музеи, быт в буквальном смысле изгонялся из дворцов. Сервизы просто разбивали молотком, посуду, постельное и столовое белье раздавали, шкатулки для крестильных вещей сжигали... Банный корпус не был исключением, его убранство было уничтожено еще в довоенное время.

Экспозиции бытового характера, сильно пострадавшие в 1930-х гг., приходится восстанавливать буквально по крупицам, в основном по сведениям, сохранившимся в старых описях. Об отделке шара-душа в Мыльне Банного корпуса сохранилось мало конкретных указаний. В описи «О постройке каменной бани в Монплезире» в 1865 г. упоминается «Комната где большой душ», приведено описание восьмиугольного бассейна, окруженного «точеным баясником», указаны «медная диаметром 4 вершка, высотой 2 сажени колонна выбронзованная и наверху медный шар, служащий брызгалом, вокруг колонна обвернута искусственным плющом до 50 аршин, из пола и из-за баясника выпущены свинцовые мелкие трубки...»⁸. Таким образом, сведения о наличии интересующего нас устройства в определенном

⁸ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. 1865. Д. 3542. Л. 100, 130. Материалы предоставлены И.О. Суворовой, хранителем музея «Банный корпус», и В.Я. Юмангуловым, хранителем фонда «Скульптура».

Как указано в протоколе-задании реставрационного совета, было предложено провести «минимальную послынную расчистку слоев отделки на листе и лепестке» для определения характера отделки всех деталей шара-душа. Дополнительно проведено обследование самого шара-душа для того, чтобы выяснить, сохранились ли на нем следы позолоты⁹.

Реставратор Н.В. Погодина провела послынную расчистку отделки на листьях и лепестках бутона, в результате чего появилась возможность составить следующее описание:

- листья, лепестки бутонов, ветви выполнены из тонкого железа (жести);
- по железу произведено лужение мягким материалом белого цвета достаточно толстым слоем (скорее всего, для защиты железа от коррозии);
- металл почти не темнеет;
- поверхность полуды на лепестках бутонов сохранилась белая краска, на листьях — зеленая;
- верхняя часть шара, выполненная из металла желтого цвета (бронзы, латуни), была первоначально вызолочена листовым (сусальным) золотом; поверхность остатков золочения сохранилась более поздняя белая краска, нанесенная после частичного стирания золота; нижняя часть шара-душа выполнена из желтого металла (бронзы, латуни) и патинирована (выбронзирована); следы позолоты обнаружены в нижней части шара, в месте соединения с колонной¹⁰.

Точное значение термина «выбронзировка» удалось выяснить благодаря консультации с технологом института «Спецпроектреставрация» С.А. Шадриним. Он ответил, что с большой долей вероятности можно считать, что под «выбронзировкой» следует понимать нанесение бронзового порошка на отлив. Практически это отделка «под золото», но более дешевая и менее долговечная. В результате получается блестящая металлическая поверхность. Учитывая, что демонстрация шара-душа в действии будет происходить в условиях повышенной влажности в помещении, на реставрационном совете было принято решение позолотить колонну, не прибегая к нестойкой и недолговечной «выбронзировке»¹¹.

По результатам осмотра исторического шара для «Большого душа» комиссия вынесла следующее решение: «1. Отверстия в нижней половине воссоздаваемого шара выполнить по исторической разметке, с повторением на настоянии между рядами отверстий и самими отверстиями в рядах, с повторением технологических особенностей их исполнения (с небольшим бортом отверстий, пробивая латунь керном с проворачиванием его для формирования округлого отверстия). 2. На поверхности шара воссоздать золочение гальваническим способом того же цвета, что и на историческом шаре (блестящей фактуры)»¹².

После утверждения формы и материалов для воссоздания шара-душа специалисты реставрационной фирмы «Гранд» изготовили шар-душ из латунного листа в соответствии с проектом и сохранившимся деформированным подлинным шаром и фрагментами декоративной ветки роз для Мыльни для кавалеров

⁹ *Протокол-здание* по реставрационно-восстановительным работам по шару-душу для мыльни в восточной части дворца Монплешир. 12.08.2004 г.

¹⁰ *Погодина Н.В.* Результаты расчистки фрагмента цветочной гирлянды (часть предмета, инв. № ПДМП 18-иф) и шара-душа. 28.09.2004 г.

¹¹ *Протокол* заседания реставрационного совета от 22.05.2003 г. Предложение по золочению металлической колонны и шара в «комнате, где большой душ» Кавалерской мыльни Монплешира.

¹² *Протокол* по воссозданию шара для «Большого душа» в помещении № 24 Мыльни в Восточной части комплекса дворца «Монплешир». 28.11.2003 г.



Шар-душ. Банный корпус.
Современный вид. Фото автора

и фрейлин. После осмотра представленного устройства комиссия установила, что воссозданный шар соответствует историческому образцу, однако декоративная верхняя часть шара из ветки и цветов роз требует доработки с приведением в соответствии с историческими фотографиями¹³. После устранения недоработок воссозданный шар-душ был установлен в комнате с бассейном, а подлинный предмет с фрагментами цветочной гирлянды занял свое место в экспозиции музея.

Еще одним примером использования сохранившихся натуральных остатков может служить восстановленная скульптурная группа «Амазонка, поражающая барса». Эта скульптурная группа — шпиагровая уменьшенная копия произведения Августа Кисса «Амазонка, сражающаяся с барсом» («Сражающаяся амазонка»), отлитая в берлинской мастерской Моритца Гейсса в 1841 г. Оригинал скульптурной композиции (бронза, высота —

370 см, 1837–1841¹⁴) находится в Берлине, установлен перед входом в Старый музей.

Скульптурная группа «Амазонка, поражающая барса» упоминается в «Описи скульптурным предметам, находящимся в Петергофе по Царицыному острову» 1861 г.: «Статуя из цинковой композиции полунагой Амазонки, сидящей на коне и поражающей барса, вскочившего на коня; поврежденная; вышиною 26 в.»¹⁵. Здесь же указано, что скульптура была «на лицо в 1913 г.».



Скульптурная группа
«Амазонка, поражающая барса».
А. Кисс. 1930-е. Инв. № ПДМП 2290-38-фд

В «Описании Петергофа» А. Гейрота, опубликованном в 1868 г., указано: «По сторонам фонтана “Нарцисс” цветочный партер, в котором на одном из газонов поставлена на гранитном пьедестале бронзовая группа: “Амазонка, поражающая барса”, копия с известной группы Кисса, находящейся в Берлине, при входе в музей»¹⁶.

¹³ *Протокол-задание* по реставрационно-восстановительным работам по шару-душу для мыльни в восточной части дворца Монплеизир. 12.08.2004 г.

¹⁴ Bloch P., Grzimek W. Die Berliner Bildhauerschule im neunzehnten Jahrhundert. Das klassische Berlin. Berlin, 1978. Kol. 510 [2]. Abb. 156.

¹⁵ ГМЗ «Петергоф». Оп. 470. Л. 13.

¹⁶ Гейрот А. Описание Петергофа. СПб., 1868. С. 97. Кисс Август Карл Эдуард (Kiss August Karl Eduard) (1802–1865) — немецкий скульптор, мастер эпохи неоклассицизма.

Фрагменты скульптурной группы
«Амазонка, поражающая барса».
Инв. № ПДМП 63-иф

В описи Царицына острова 1938 г. также упоминается «композиция под зеленую бронзу», изображающая «Амазонку», она установлена на постаменте «сердобольского гранита, гладкий, с карнизом внизу, на кирпичном фундаменте». Размер скульптурной группы: «... длина — 1,44 м, ширина — 0,60 м, выс. — 1,10 м»¹⁷. Однако, в описи 1938 г. ошибочно авторство приписывается Х.Д. Рауху¹⁸.

В годы Великой Отечественной войны группа была практически полностью утрачена, сохранились отдельные, сильно поврежденные фрагменты:

— фрагмент передней части туловища лошади: видны небольшая часть передней ноги, вены на туловище лошади, волнистый край драпировки;

— фрагмент крупа лошади, заметен след крепления ноги амазонки в месте, где правая нога, резко согнутая в колене, упиралась в бедро коня;

— фрагмент правой ноги Амазонки: согнутый коленный сустав;

— фрагмент левой руки Амазонки, согнутой в локте;

— фрагмент драпировки одежды ниспадающей от пояса к левому бедру; ткань плотно стянута в жгут вокруг пояса;

— фрагмент драпировки одежды ниспадающей от пояса к правому бедру, в складках просвечивает фрагмент обнаженного тела, ткань перехвачена двумя полосами вокруг пояса;

— фрагмент правой задней ноги лошади: металлический каркас ноги согнут в соответствии с естественными изгибами ноги лошади, копыто практически не сохранилось, 2/3 шпиатра утрачено...

Хранитель фонда «Скульптура» В.Я. Юмангулов составил задание на воссоздание скульптурной группы «Амазонка, поражающая барса». Предполагалось экспонировать ее на Царицыном острове, где полностью сохранился и находится на



Воссозданная скульптурная группа
«Амазонка, поражающая барса». 2005.
Фото предоставлено ООО «ПиН»

¹⁷ *Инвентарная* опись музейных предметов 1938 г. Павильон на Царицыном острове. 1938 // Архив ГМЗ «Петергоф». Оп. 908. Л. 188–190.

¹⁸ Раух Христиан Даниель (Rauch Christian Daniel) (1777–1857) — немецкий скульптор, мастер эпохи неоклассицизма.

своем историческом месте пьедестал полированного сердобольского гранита.

В фонде «Скульптура» ГМЗ «Петергоф» имеется уменьшенная модель данной скульптурной группы (инв. № ПДМП 954-ск), она примерно в три раза меньше утраченного петергофского изваяния. Ее изготовили еще в 1840-е гг. в Германии. Данная модель, имеющиеся историко-архивные и изобразительные материалы, сохранившиеся натурные остатки послужили подспорьем, когда скульпторы М.Ш. Цхададзе и А.В. Иванов занялись воссозданием композиции.

В ходе работ была выполнена гипсовая отливка с имеющейся шпигатровой уменьшенной модели группы, ее использовали в качестве рабочего экземпляра при моделировке группы в натуральную величину. Затем была выполнена модель группы в натуральную величину из мягкого материала. В нее были вмонтированы сохранившиеся фрагменты исторической скульптурной группы. Размеры этой модели практически совпали с размерами, приведенными в довоенной описи.

После того как модель в натуральную величину из мягкого материала была утверждена комиссией, изготовили гипсовую модель, по которой выполнялись формы для отливки группы в бронзе. Данный этап работ провели сотрудники НПО «ПиН». Поверхность воссозданной в металле группы была запатинирована, согласно историческим данным, под цвет «зеленой бронзы»¹⁹. В настоящее время посетители могут увидеть скульптурную группу «Амазонка, поражающая барса» на Царицыном острове.



Мраморная ванна. Фермерский дворец.
М.А. Шурупов. 1930-е.
Инв. № ПДМП 1182-фд

Одним из последних примеров использования предметов, хранящихся в фонде, для воссоздания утраченного может служить мраморная ванна с пышным рельефным декором, которую вскоре мы увидим в убранстве ансамбля Фермерского дворца. Мраморная ванна с рельефным декором на античные темы, использованная в убранстве перголы, была выполнена в 1840-х гг. по модели архитектора и скульптора М.А. Шурупова в пе-

риод его пребывания в качестве пенсионера Академии художеств в Италии. В одном из писем в Академию художеств он назвал свое произведение «Триумф богини красоты»²⁰. Первоначально ванна была установлена на террасе Розового павильона. В 1862 г. ее переместили в созданную архитектором Э. Ганом перголу

¹⁹ Архив ГМЗ «Петергоф». Инвентарная опись музейных предметов 1938 г. павильон на Царицыном острове. 1938. Оп. 908, Л. 188–190.

²⁰ Яковлев Н.Я. Михаил Шурупов. СПб., 2001. С. 54.

²¹ Там же. С. 59.

в Собственном садике Фермерского дворца²¹.

Ванна имела очертания античных ванн для давления винограда, овальные, несколько расширяющиеся кверху. Подобную форму нередко придавали античным саркофагам с пышными барельефами по сторонам²². В качестве сюжета для своих композиций Шурупов выбрал триумф морских божеств, символизирующих силу, искусство, изобилие и красоту. Согласно детальному авторскому описанию, «шествие сие следует в океан, изображенный маскою у ног ванны, во волосах которого, как в волнах, виден рой амуров»²³.



Фрагмент ванны с рельефным декором.
Инв. № ПДМП 69-иф

В годы Великой Отечественной войны ванна была разбита, а из обломков сохранилась лишь одна часть стенки ванны. Этот фрагмент принадлежит к юго-восточной части ванны. Именно к нему относятся третий и четвертый сюжеты авторского описания:

— «нереида (в виде Венеры) на морском козле, которого ведет тритон в виде Меркурия, сопровождаемая Амурами, вооруженными колчаном, луком и стрелами (красота);

— nereida (в виде Пандоры) на Тритоне в виде Бахуса, который одною рукою держит на плече якорь, а другою ведет Морского быка»²⁴.

Имеющиеся фотоизображения западной стороны ванны позволили определить сюжеты по авторскому описанию:

— «нереида со шлемом Марса в руке на морском баране, управляемом тритоном в виде Геркулеса (сила и искусство), связку же копий и щит несут амурь»;

— «нереида (в виде Цереры) на Тритоне в виде Нептуна, которая одной рукою поддерживает шар — «аллегорическое значение земли», другою управляет морским конем («изобилие»)»²⁵.

Ванна работы М.А. Шурупова являлась одним из главных украшений Собственного садика. Несмотря на значительные утраты, было принято решение о воссоздании этого произведения. В.Я. Юмангулов составил реставрационное задание, в котором была приведена историческая справка по истории создания ванны.

Работы по воссозданию проводились по проекту института «Ленпроектреставрация», в соответствии с заданием ГМЗ «Петергоф» и КГИОП. Как уже было сказано, в форме таких ванн нередко изготавливались античные саркофаги. Данный аналог был найден сотрудником фондового отдела О.А. Ганцевым. Фотографии одного из них, с рельефными изображениями «Кортеж мор-

²² Там же.

²³ Там же. С. 60.

²⁴ РГИА. Ф. 472. Оп. 17. Д. 317а. Л. 71. Эта и следующая выписки из архивного дела предоставлены Н.А. Яковлевым и записаны 13 марта 2007 г. А.А. Беловым.

²⁵ Там же.



Воссозданная ванна с рельефным декором.
Фото предоставлено реставрационной мастерской «Наследие»

ских божеств, nereид и кентавров», присланные коллегами из галереи Дарю Лувра, были использованы при воспроизведении утраченных частей ванны.

В ходе работ по воссозданию мраморной ванны с рельефным декором для Собственного садика Фермерского дворца в Александрии были проведены мероприятия по реставрации сохранившегося фрагмента: проведены очистка и укрепление мрамора, восполнены утраты. Поврежденный фрагмент ванны был отреставрирован скульптором В.С. Мозговым, модель утраченных частей создала скульптор Т.И. Некрасова.

Осенью 2009 г. специалисты ООО «Реставрационная мастерская “Наследие”» предъявили модель мраморной ванны с рельефным декором работы М.А. Шурупова для осмотра. После того как реставрационный совет одобрил эту модель, было принято решение включить сохранившийся фрагмент в воссоздаваемую ванну. После приемки модели в КГИОП ванна была воссоздана из искусственного мрамора на полиэфирной основе. Вскоре мраморная ванна с рельефным декором вновь займет свое историческое место в Собственном садике Фермерского дворца.

Сохранившиеся части предметов, которые, казалось бы, утрачены навсегда, помогают в реставрации, при воспроизведении деталей элементов декора. Исследуя архивные материалы, фотодокументы мы не всегда можем получить ответы на все возникающие вопросы. В таких случаях основное значение приобретают подлинные фрагменты, которые можно подробно изучить, сделать анализ и использовать эту информацию в реставрационной практике.

**ГОРОДА
И
ПРИГОРОДЫ**

Послевоенная реставрация Исаакиевского собора. История возрождения памятника

Начиная рассказ об истории возрождения Исаакиевского собора в послевоенный период, будет справедливо отметить, что сегодняшний храм-памятник «Исаакиевский собор» в большей степени начинает свою музейную историю именно по окончании сложнейшего этапа в своей жизни — периода послевоенной реставрации. В первую очередь это связано с тем, что все реставрационные работы в храме-памятнике проводились на основе исторических материалов и научных исследований. Продолжая эту традицию сегодня, все работы по сохранению уникальных храмов-памятников XVIII, XIX и начала XX в., входящих в состав Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор», базируются на принципах научности и достоверности, а также на использовании накопленного опыта послевоенной реставрации.



Исаакиевский собор
в годы Великой Отечественной войны
и блокады Ленинграда¹

Вместе со всей страной Исаакиевский собор пережил тяжелые испытания Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда. В эти годы, несмотря на принятые меры по сохранению памятника, храм сильно пострадал от бомбежек и артобстрелов.

Уже в первые месяцы войны на здании собора появились повреждения. Читаем, подобно сводке боевых действий:

— 29 октября 1941 г. рядом с собором, у северо-западного угла здания, разорвался снаряд, осколки которого повредили мраморную облицовку северного фа-

¹ Все фотографии — из фондов ГУК «Государственный музей-памятник “Исаакиевский собор”».



Состояние живописи.
Фрагмент росписи Ф.А. Бруни
«Шестидневное сотворение видимого мира»

система, через пробоины в кровле в собор проникали дождь и снег, зимой стены сильно промерзали, а летом очень медленно оттаивали. Нарушение микроклимата было обусловлено и условиями сохранности музейных фондов в военное время: все проемы в здании были заделаны кирпичом, и собор не проветривался.

За годы блокады на мраморной облицовке стен и пилонов образовалась сеть трещин, появилось множество раковин и выбоин; нуждались в реставрации скульптуры и мозаика; погибла большая часть золоченой лепнины на сводах и карнизах, а сохранившаяся позолота ссыпалась на глазах.

В особенно тяжелом и аварийном состоянии оказалась живопись, исполненная маслом по сухой штукатурке и нанесенная на кирпичную кладку стен и сводов.

Надо сказать, что еще при отделке собора Огюст Монферран задумывался о сохранности его живописного убранства. Он понимал, что перепады температур зимой и летом, влажный климат Петербурга не создадут главного условия сохранности росписей. Так у архитектора родилась идея о постепенной замене живописи на мозаику. Мозаичные работы в соборе начались в 1851 г. и продолжались до начала Первой мировой войны в 1914 г. Сегодня в Исаакиевском соборе можно увидеть 62 мозаики общей площадью более 600 м². Для того чтобы Исаакиевский собор вновь стал открыт для посетителей, немало пришлось потрудиться сотрудникам музея и реставраторам.

В послевоенные годы со стороны руководства города восстановлению памятников архитектуры Ленинграда и пригородов уделялось большое внимание, и для ведения в них реставрационных работ при Архитектурно-планировочном управлении Ленгорсовета были созданы Специальные научно-реставрационные производственные мастерские. Все работы в Исаакиевском соборе проводились специалистами этих мастерских под руководством Александра Лукича Ротача, который с 1929 г. вел наблюдение за техническим состоянием здания собора.

Первый этап восстановительных работ начался в 1945 г. Это был ремонт инженерных сетей, водопровода и канализации, были заново остеклены окна, отремонтирована кровля. Вновь созданная система отопления собора позволила поднять среднюю температуру воздуха до 17–20 °С, снизить влажность до 50–60 %, что стало в дальнейшем важнейшим условием сохранения мрамора, живописи, лепки и позолоты.

сада и гранитные колонны портика на глубину 10–15 см., взрывной волной в соборе были выбиты окна;

— 14 мая 1942 г. другой снаряд пробил медную кровлю и разорвался на своде малого купола;

— 25 января 1943 г. в результате взрыва авиабомбы вместе с переплетом рам было разбито цветное стекло в нижней части витража главного алтаря.

Однако еще больший ущерб храму и его художественному убранству был нанесен сыростью и холодом: с начала войны не работала отопительная

Промывка купола Исаакиевского собора

Следует заметить, что не нуждались в повторном золочении купол и звонницы собора: после промывки от маскировочной краски их позолота, сделанная «через огонь» оказалась достаточно прочной.

В первые послевоенные годы со стороны руководителей Ленинграда уделялось огромное внимание состоянию и возможностям восстановления разрушенных и пострадавших исторических зданий, в частности реставрации здания Исаакиевского собора. 30 декабря 1946 г. на заседании технико-художественной комиссии архитектор Н.У. Маленин сделал доклад об истории реставрации здания².

Наибольшего внимания со стороны реставраторов требовала живопись собора, которая к этому моменту находилась в аварийном состоянии и в случае отсутствия реставрационных работ была обречена на гибель. Порой из-за сильного закопченности, помутнения и разложения лака, шелушащегося и осыпающегося красочного слоя нельзя было рассмотреть изображения. Некоторые картины



А. Никитин. Притча о сеятеле.
До реставрации



А. Никитин. Притча о сеятеле.
После реставрации

имели повреждения и утраты, достигавшие 40–60% от общей площади. Так были утрачены отдельные фрагменты росписи Ф.А. Бруни «Страшный суд». Послевоенная реставрация живописи Исаакиевского собора проводилась в несколько этапов: с 1947 по 1950 г., с 1954 по 1958 г., с 1958 по 1960 г.

В период с 1947 по 1950 г. художниками Архитектурно-реставрационных мастерских Р.П. Саусеном, С.Ф. Коненковым и др. под руководством Н.В. Перцева³

² Доклад о состоянии «Фундаменты и свайные основания Исаакиевского собора» // ЦГАЛИ. Ф. 330. Оп. 1. Д. 84.

³ Перцев Н.В. Материалы по реставрации / Гос. Рус. музей. СПб., 2001. С. 14–19 (реставрационные работы на стенной росписи Исаакиевского собора), 19–42 (техника

и специалистами Ленинградских научно-реставрационных производственных мастерских под руководством А.Л. Ротача и бригадира реставраторов живописи Я.А. Казакова⁴ проводилась консервация настенной живописи.

Проведение работ по консервации живописи Исаакиевского собора решало лишь самую необходимую задачу — сохранение авторской живописи.

На протяжении трех лет была проведена консервация живописи в главном алтаре, приделах св. Екатерины и св. Александра Невского, на аттике собора.

После проведения работ по консервации, все картины неоднократно просматривались специальными комиссиями ГИОП. Параллельно осуществлялась графическая фиксация состояния живописи, составлялись схемы с указанием состояния штукатурного и красочного слоев, производилось калькирование. Эти

работы позволили устранить аварийное состояние живописи и предотвратить ее дальнейшее разрушение.

Второй этап реставрации живописи относится к 1954–1958 гг. В этот период в числе прочих была отреставрирована живопись купола, парусов и люнетов работы П.В. Басина в приделе св. Александра Невского.

Третий этап (1958–1960) охватывает реставрацию живописи купола и люнетов в северо-западной части собора.

Последним, завершающим, этапом восстановления живописи Исаакиевского собора была реставрация росписи плафона главного купола «Богородица во славе», работы Карло Брюллова.



К. Брюллов. Богородица во славе». После реставрации

При реставрации живописи Исаакиевского собора была проделана огромная по размаху и сложная по технике выполнения работа, имеющая мало аналогов в мировой практике реставрации архитектурных памятников. Для более точного воссоздания утраченных фрагментов живописи использовались исторические графические материалы, авторские эскизы, рисунки и фотографии.

Утраченные фрагменты живописи воссоздавались в манере и технике, аналогичной авторской живописи, для чего их копировали с картонов, хранящихся в Государственном Русском музее, и изготавливали эталоны в материале. В отдельных случаях, когда поиски изобразительного материала были безрезультат-

реставрации росписей памятников архитектуры XVIII–XIX вв. 1951–1952), приложение (Малеин Н.У. Технология и реставрационные работы живописи Исаакиевского собора за период 1846–1948 годов).

⁴ Кедринский А.А., Колотов М.Г., Ометов Б.Н. и др. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда. Л., 1987. С. 414; Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор». Д. 240. 1961. 3 л.

ными, утраченные части воссоздавались по рекомендациям специальной комиссии экспертов, которая просматривала и утверждала предложенные эскизы, наблюдая за реставрацией на всех ее этапах.

Наряду с воссозданием живописного убранства, реставрации требовали мрамор и лепные орнаменты, скульптура и уникальный витраж собора.

Отдельной главой в истории реставрации Исаакиевского собора была реставрация мозаик. Известно, что смальта — долговечный материал, ведь именно по этой причине, как нами отмечалось ранее, Огюст Монферран и старался заменить с ее помощью живопись в соборе. За годы войны мозаики собора пострадали незначительно. Так, мозаики в иконостасах очистили от копоти, промыли, обработали открытые швы воском и отполировали войлоком и фетром, а отошедшую от кирпичной кладки мозаику в парусах заново укрепили цементным раствором.

В очень плохом состоянии находился мрамор: он почернел и закоптился, от сырости и перепадов температур его поверхность утратила полировку, а в отдельных местах выкрошились целые мраморные блоки.

Реставрация мрамора началась в 1956 г. и завершилась спустя семь лет, в 1963 г. За это время была полностью восстановлена внутренняя мраморная облицовка стен, «переродившийся» слой мрамора удален, и новыми вставками восполнены утраты. Всего было обработано около 12 тыс. м² мрамора и сделано более 10 тыс. вставок. В конце 1960-х гг., после обследования наружной мраморной облицовки и скульптурного декора собора, было установлено, что наибольшее опасение вызывает состояние северо-западной части фасада и колокольни. В результате ряд мраморных модульонов на большом карнизе был заменен медными копиями, окрашенными под мрамор.

Немало усилий потребовало воссоздание поврежденных лепных орнаментов. Отдельные орнаменты были заново отлиты и позолочены. Сохранившуюся позолоту промыли, а наиболее загрязненные части отчистили. Так были промыты большие и малые царские ворота, паникадила, капители и базы пилястр, скульптуры ангелов в барабане купола, а новое золочение было сделано для скульптурных групп «Преображение» и «Вознесение».

Особенно многотрудной была реставрация витража Исаакиевского собора, одного из крупнейших витражей Европы и самого крупного в России. Уникальное произведение, площадью около 30 м², расположенное в 21 раме, было выполнено на Мюнхенской королевской мануфактуре и содержало в себе более 100 различных цветов и оттенков. В его изготовлении использовалось многослойное стекло и стекло, окрашенное специальными красками. За годы войны в 13 рамах витража стекло было выбито.



Состояние мрамора



Состояние лепных орнаментов



Витраж
Исаакиевского собора.
До реставрации



Витраж
Исаакиевского собора.
После реставрации

Восстанавливали витраж специалисты Экспериментальных мастерских и кафедры керамики и стекла Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной под руководством Е.В. Поповой. После многочисленных экспериментов, проведенных в научных лабораториях Ленинградского технологического института им. Ленсовета, стекло для витража было изготовлено. С одной стороны, сложность восстановления витража состояла в том, что не было возможности демонтировать металлические рамы и отдельные фрагменты приходилось расписывать прямо на стекле, а с другой стороны, на тот период в Ленинграде не было опытных витражистов. Впоследствии, в 1998 г., витраж был отреставрирован по мировому опыту реставрации старинных витражей.

В ходе этих работ был уточнен рисунок облаков и плаща Христа, восстановлена наружная рама с высокопрочным стеклом, а для ухода за уникальным произведением между рамами построены алюминиевые конструкции с переходными мостиками.

В период послевоенной реставрации реконструировано освещение Исаакиевского собора. До этого скульптуру и живопись в верхней части храма скрывал полумрак. В 1957 г. на галереях, карнизе главного алтаря, вокруг плафона главного купола были установлены люминесцентные лампы, по углам здания — мощные софиты, и детали убранства стали доступны для обозрения.

Также в конце 1950-х гг. был отреставрирован крест главного купола и на его поверхность нанесен новый слой сусального листового золота. Надо сказать, что сложность этой работы состояла в том, что части креста приходилось разбирать на высоте около 100 м, спускать вниз, реставрировать, снова поднимать вверх и укреплять на своем месте.

Во время комплекса послевоенных реставрационных работ было проведено геодезическое обследование состояния Исаакиевского собора. Его результаты показали, что обнаруженная в 1929 г. неравномерная осадка собора прекратилась.

В настоящее время в музее продолжают работы по обследованию состояния здания и комплексная реставрация Исаакиевского собора. Так, в 1984—1987 гг. проверено состояние металлоконструкций и проведено их частичное усиление на чердаке собора. В 2007 г. работы по обследованию металлоконструкций собора были продолжены и в комплекс работ были включены обследова-

ния каменных и кирпичных конструкций собора. На основании полученных результатов сегодня выполняется проект усиления металлоконструкций балюстрады, фонарика, портиков и чердачных конструкций храма.

В результате выполненного обследования каменных конструкций Исаакиевского собора были получены данные, которые выявили необходимость снятия живописных полотен в пилонах собора. Сегодня вся пилонная живопись собора находится на реставрации.

К 150-летию окончания строительства и торжественного освящения Исаакиевского собора проведена полная реставрация аттиковой живописи в алтаре храма.

В 2009 г. проведено обследование кирпичного основания скульптуры «Ангелы со светильником» на юго-западном углу кровли и разработаны проекты ее реставрации и демонтажа. В этом же году начата разработка программы реставрации 24 скульптур ангелов, находящихся на балюстраде собора, в которую входят проектные работы по разработке подъемного устройства и демонтажа скульптур, созданию временной площадки на балюстраде собора для расположения скульптур и дальнейших реставрационно-восстановительных работ. Программа рассчитана на 12 лет.

Сегодня все реставрационные и восстановительные работы в Исаакиевском соборе проводятся на основе изучения исторических материалов, лабораторных и натурных исследований и технологий ведения реставрации на памятниках XIX в., в которых учитывается опыт послевоенной реставрации Исаакиевского собора, являющейся ярким примером работы замечательных мастеров ленинградской школы.

О восстановлении иконостаса и декоративного убранства интерьера Казанского собора

В 1982 г. Дрезденской декларацией была узаконена реконструкция памятников, разрушенных в военное время¹. Воссозданию всех погибших памятников посвящена Рижская хартия 2000 г., более актуальная для России, где реконструкция нередко является единственным средством обретения культурного наследия и святынь.

Проблема реконструкции возникает вследствие трагедий, однако сама она — явление в высшей степени жизнеутверждающее. Заместитель директора ГМЗ «Царское Село» В.В. Лемус вспоминала эвакуацию предметов убранства из пригородных дворцов, когда приходилось жертвовать целыми гарнитурами, выбирая лишь отдельные предметы: «Что взять? Нужно было решать без промедления. Вынесли стулья и кресла, образцы разных гарнитуров, единодушно решив, что “потом по ним можно будет восстанавливать!” (сомнений в том, что это время придет, у нас не возникало)»².

В этом драматичном эпизоде ощущается глубокое понимание специфики произведений декоративно-прикладного искусства. Как и в архитектуре, здесь субъективный творческий акт воплощается не материальной структуре памятника, а в проектах и моделях. Они обеспечивают возможность полноценных повторений, в которых воспроизводится подлинный авторский замысел. Широкая распространенность прямых аналогий гарантирует достоверное восполнение утраченных фрагментов, более того, позволяет приблизиться к такому внутренне противоречивому понятию, как аутентичная реконструкция.

Вообще реконструкция — явление социальное. В настоящее время заново создается убранство разоренных церковных интерьеров, но, как правило, это восстановление их культового значения. Возвращение исторического облика —

¹ *The Declaration of Dresden. Reconstruction of Monuments Destroyed by War* (1982) см. в ст.: Душкина Н.О. Реконструкция архитектурных сооружений. Метаморфозы теории и перспективы сохранения наследия // Поиски идентичности. Реставрация, восстановление, воссоздание. М., 2002. С. 33.

² Лемус В.В. Эвакуация музейных ценностей из г. Пушкина (1941—1945). Историческая справка // Хранители. Материалы XI Царкосельской научной конференции / ГМЗ «Царское Село». СПб., 2005. С. 384.

довольно редкий и потому заслуживающий внимания пример. Реставрация интерьера Казанского собора с воссозданием иконостаса и декоративного убранства — результат огромного опыта послевоенных реконструкций. Ее проект, в том числе обмерные чертежи и эскизы, был выполнен в архитектурной мастерской НИИ «Спецпроектреставрация», рабочий материал составили фотографии 1909–1911 гг. и иллюстрации из книги-альбома А.П. Аплаксина, который был тогда главным архитектором собора. Соответственно, воссоздавался и художественный образ интерьера, сложившийся к тому времени.

Здесь работали реставраторы разных специальностей, но наибольшая часть восстановленного относится к скульптурной орнаментации храма, почти полностью утраченной. Объем проделанных работ характеризует проблематику реконструкции декора в целом, потому что в интерьере представлены практически все его разновидности и методы воссоздания. Одинаковые элементы, раппорты, симметрии и другие повторы декоративных композиций полностью исключают возможность применения гипотезы в реставрационной практике восполнений. Специфику декора составляют способность орнамента к инверсии, вариабельность композиционных решений и рациональность формообразования. Все эти свойства определяют методологию восполнения утраченных элементов, фрагментов и полного воссоздания орнамента, который содержит потенциальную возможность реконструкций при минимуме аналогий.

Накладной орнамент воспроизводился путем применения готовых моделей и форм. Однако при реконструкции даже самые популярные прежде античные элементы требуют индивидуального подхода. Каждый фрагмент моделировали в мягком материале, попутно определяя нужный размер и высоту рельефа. Так, лавровый веночек и украшенная жемчужником ремешковая плетенка, располагающиеся на базе колонн главного иконостаса, создавались по фотографии прямого аналога в Эрмитаже. Подобные лавровые гирлянды являются лейтмотивом всей орнаментации иконостаса. Модель набиралась из огромного количества отливок одного модуля — листика лавра.

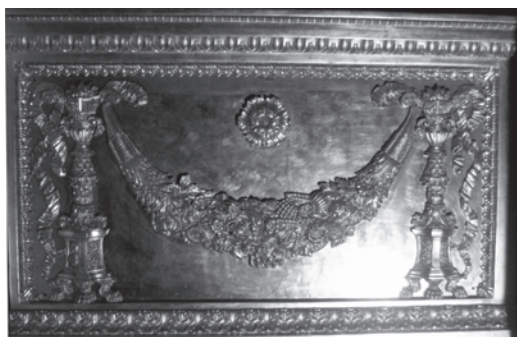
Специфика реконструкции отражена и в создании коринфских капителей для упомянутых колонн, их самый пышный декор создает наибольшие трудности в лепном деле. Так же как и базы, капители из золоченой бронзы были изготовлены фабричным способом. В условиях реставрационной мастерской их реконструкция включает в себя полный технологический цикл лепных работ. Тридцать шесть взаимосвязанных элементов индивидуального изготовления для набора модели должны быть смонтированы в строгой последовательности монтировки и установлены с большой точностью. В процессе создания капители задействуется весь набор сложных технических приемов, их применение требует прекрасного знания геометрии и владения всеми тонкостями лепного мастерства.

Колонны, теперь уже выполненные из искусственной яшмы, фланкируют царские врата³. Орнаментация антаблемента включает в себя 14 элементов разной сложности. Все они создавались по фотографиям и чертежам. Достоверность

³ «В газете “Вечерний Петербург” от 19 июля 1999 года (№ 125) журналист О.П. Мироненко опубликовал статью, в которой он ссылается на письмо бывшего директора Минералогического музея АН СССР в Москве академика А.Е. Ферсмана (1883–1945). Оно было направлено в дирекцию Музея истории религии и атеизма, тогда размещавшегося в Казанском соборе. А.Е. Ферман просил передать в Москву четыре яшмовые колонны из иконостаса для сооружения портика у статуи товарища Сталина. На этом запросе следы колонн теряются» (*Булах А.Г., Воеводский И.Э.* Порфир и мрамор, и гранит СПб., 2007. С. 35).



Фрагмент панно
Главного иконостаса. Модель



Панно Главного иконостаса.
Реконструкция

расшифровки были привлечены косвенные аналогии, которых немало в светском искусстве.

От самого иконостаса остались лишь стенки южного предела. Сохранившийся здесь серебряный декор в технике тиснения по матрице был единственной прямой аналогией для орнамента симметричных частей малых врат. Однако информация о стилистике и манере исполнения, заключенная в подлиннике, позволила воссоздать всю орнаментацию, причем максимально близко к аутентичному исполнению. Орнаментика любого стиля обладает внутренней концепцией, которую понимали и ощущали мастера прежних эпох. Закономерность формообразования и построения орнамента могут понять и современные специалисты. Только в отличие от предшественников реставраторам приходится работать в разных временных «слоях», проникаться внутренней жизнью орнамента и культивировать в себе чувство стиля. Весь реконструированный декор свидетельствует о том, насколько успешно один скульптор-модельщик сумел воспроизвести орнаменты мастеров первых лет XIX в., современников А.Н. Вороникина и К.А. Тона.

Выразительность абстрактных и изобразительных панно в нижней части иконостаса в значительной мере связана с детализировкой. В более ранней композиции с ангелами приоритет принадлежит силуэту. Самыми близкими аналогами реставраторы сочли их скульптурные изображения на сандриках над входными

реконструкции в значительной мере определялась информативностью старых фотографий. Фрагменты, увеличенные до натуральных размеров, неравноценны, и если одни с успехом могут заменить эскизы, то другие передают лишь главные выразительные средства орнамента — силуэт и характер рельефа в виде светотеневых акцентов. Возможность воссоздания декора во многом зависела от опыта реставраторов и их понимания логики орнаментальных связей. Например, в основу реконструкции виноградной лозы для арок иконостаса положено единственное, что осталось от утраченного подлинника — ритмика именно этой лозы.

Нижнюю часть иконостаса украшают рельефные панно с изображением гирлянды, свисающей с жертвенников. Их облик тоже сохранился только на фотографии, по которой эти произведения и воссоздавались. Композиция состоит из множества элементов, демонстрирует бесконечное разнообразие форм и фактур. Для их

дверьми собора. Как и ангелы в люнетах подкупольных пилонов, эти персонажи относятся ко времени А.Н. Воронихина и, возможно, создавались по его эскизам. К тому же повторение этих фигурок над каждым входом настраивает их появление и в интерьере собора. В реконструкции воспроизведены пропорции детских фигур, выражения лиц, передан эмоциональный строй, отличающий именно ампирических ангелов. Они не рассчитаны на близкое восприятие, их трудно рассмотреть даже при полном праздничном освещении интерьера. Однако качество модели выдерживает любое приближение, в данном случае использованы все возможности реставрационных материалов.

При создании этой композиции была решена, в частности, проблема типологического единства. В барельефных профилях императоров Павла I и Александра I на памятных досках по сторонам западных дверей требовалось передать портретное сходство. Эта реконструкция была обеспечена обширным иконографическим материалом, а на плитах аспидного сланца сохранились абрисы и размеры утраченных барельефов.

Имитация драгоценных материалов подлинника, предусмотренная в реконструкции, не исчерпывалась применением сусального золота и серебра. Передача визуальных качеств металла — от особенностей моделирования и способов армирования отливок до длительного и трудоемкого процесса обработки с воспроизведением чеканки на ответственных участках — также относится к работе скульптора-модельщика. Утрата аутентичности материала стала неизбежной платой за новую жизнь памятника, но дифференциация реставрационных восполнений привела реконструкцию в соответствие с требованиями реставрационной этики.

Реконструкция овещила статус, возвращенный главному храму Петербурга. Уже привычен вид иконостаса, патина приглушила сияние воссозданного декора. Возможно, его элементы послужат моделями для будущих реставраций, потому что гипсополимер и мастика не так прочны, как металл. Впрочем, бывает и наоборот, ведь именно соблазнительное великолепие драгоценного серебряного убранства сыграло роковую роль и оказалось главной причиной опустошения собора.



Врата южного предела.
Реконструкция



Фрагмент композиции люнета
на подкупольном пилоне. Модель

Обычно реконструкции не встречают одобрения в профессиональных кругах. Исключением всегда были комплексные воссоздания разрушенного во время Великой Отечественной войны, проводившиеся на научной основе. Организации, занимавшиеся этими воссозданиями, более не существуют, а те, что сменили их, с поспешностью покидают научные позиции. Однако Казанскому собору повезло: над его восстановлением работали специалисты, сохранившие научный подход и 60-летний опыт отечественной реставрации. Воссоздание иконостаса и декоративного убранства интерьера вызвало к жизни традицию, в которой оберегаемый дореволюционный профессионализм обеспечивается доперестроечным научным подходом.

Реставрационные работы в Петропавловской крепости в конце 1940-х гг.

Во время блокады Ленинграда Петропавловская крепость, на территории которой располагалась высотная доминанта — Петропавловский собор, подвергалась многочисленным авианалетам и артобстрелам. За годы войны на ее территорию упало 14 фугасных авиабомб, около 40 артснарядов¹. В результате оказались разрушенными или поврежденными тюрьма Трубецкого бастиона, Комендантский дом, Церковный дом, расположенный рядом с Петропавловским собором, здание Главного казначейства, Гауптвахта, Комендантская пристань. В пожарах, возникавших из-за взрывов, сгорели почти все деревянные здания, которые до войны располагались у крепостных стен и в бастионах.

Во время войны в крепости проводились аварийные ремонтные работы, поскольку во многих зданиях находились важные для обороны города военные подразделения. Так, в Комендантском доме располагалась военно-химическая мастерская Ленинградского фронта². Ее работа не была остановлена даже после того, как 8 ноября 1941 г. была разрушена часть помещений. После попадания бомбы в здание Архива военного министерства, где находилась типография газеты «На страже Родины», выпуск издания не прекратился.

Оставшиеся во время блокады в городе специалисты Государственной инспекции по охране памятников Ленинграда продолжали наблюдать за состоянием исторических зданий, при необходимости под их контролем проводились срочные ремонтные работы. Всю блокаду в Петропавловской крепости проработала архитектор О.А. Остроумова. Благодаря ее усилиям в октябре-декабре 1942 г. были проведены работы по починке крыши около барабана купола³. Их выполнил строительный батальон МПВО⁴. В феврале 1943 г. на крыше Ботного дома («здания дедушки русского флота»⁵) была укреплена скульптура «Навигация», зашиты окна и двери⁶.

¹ Подсчет сделан по сводным оперативным донесениям МПВО. См.: ЦГА СПб. Ф. 4886. Оп. 39. Д. 1, 3, 4, 6, 8.

² *Химические* войска Ленинградского фронта в Великой Отечественной войне. 1941—1945. Документы и материалы / Сост. Э. Л. Коршунов. СПб., 2010. С. 212.

³ Архив КГИОП. П-90. П-310. Л. 61.

⁴ Там же.

⁵ Акт 1 марта 1943 года // Архив КГИОП. П-90. П-310. Л. 57.

⁶ Там же.

В конце 1943 г. в Ленинграде начала работу Городская комиссия по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков. По ее поручению 28 ноября 1943 г. в Петропавловской крепости был составлен акт о нанесенном ущербе. В нем отмечалось, что «в результате неоднократных бомбардировок с воздуха и артиллерийских обстрелов территории Петропавловской крепости, Собору и зданию Тюрем нанесены ущербы в виде неоднократного выбивания оконного остекления, с частичной поломкой переплетов, повреждение штукатурки, пробивания кровель и так далее»⁷. Хотя Петропавловский собор и Трубецкой бастион не пострадали от прямых попаданий бомб, реставрация была необходима.

При проведении реставрационных работ после снятия блокады требовалось решить несколько задач: восстановить музейные здания и экспозиции, а также жилые дома, благоустроить территорию. Поскольку перед началом войны около 80 % помещений в Петропавловской крепости принадлежали военным, этими задачами наряду с Музеем революции, Государственной инспекцией по охране памятников Ленинграда занимались различные военные организации.

Ленинградский военный округ иногда самостоятельно принимал решение о том, что делать с принадлежавшими ему домами. Так, в 1945 г. без согласования с отделом застройки города Ленгорисполкома, Государственной инспекцией по охране памятников военные начали восстанавливать разрушенный дом № 11⁸. Причиной этого нарушения была существовавшая в Ленинграде нехватка жилья, когда людей приходилось селить в любых более или менее пригодных помещениях. Остатки дома № 11 в 1945 г. планировали снести, так как средняя часть дома была полностью разрушена, а уцелевшая часть стала непригодной для жилья. Еще 23 октября 1942 г. О.А. Остроумова написала заключение о том, что «восстановительных работ по этому дому производить нет смысла: следует же произвести полную его сломку для постройки на этом участке нового здания»⁹.

В том же 1945 г. Управление контрразведки СМЕРШ Ленинградского фронта планировало надстроить здание гаража¹⁰, расположенного на участке за Головкиным бастионом¹¹, но не получило соответствующего разрешения. Основанием для запрета стали планы создать в Петропавловской крепости «город-музеев, с переводом учреждений и организаций производственного характера на другую территорию. Учитывая также мировое значение крепости как исторического и архитектурного памятника, развитию гаражного хозяйства и других видов застройки допущено быть не может»¹².

При восстановлении музейных зданий и экспозиций интересы музейных сотрудников вступали в противоречие с потребностями военных организаций. Так, вскоре после войны Музей революции начал воссоздавать экспозицию в помещениях тюрьмы Трубецкого бастиона. Здание находилось в плохом состоянии: сорваны балки перекрытий над квартирой зрителя, исчезли двери камер,

⁷ Акт 28 ноября 1943 года // Архив КГИОП. П-90. П-310. Л. 38 об.

⁸ Письмо начальника госинспекции Белехова начальнику КЭЧ капитану Крылову. 27.11.1945 // Архив КГИОП. П-90. П-310. Л. 1.

⁹ Акт технического заключения по осмотру жилого дома 3 11 // Там же. Л. 68.

¹⁰ Письмо начальника комендантского отделения УКР СМЕРШ Ленфронта в госинспекцию по охране памятников // Там же. Л. 15.

¹¹ На настоящий момент место расположения здания гаража более точно определить не удалось.

¹² Письмо начальника госинспекции Белехова начальнику управления контр-разведки СМЕРШ ЛО Быстрову // Архив КГИОП. П-90. П-310. Л. 11.

сняты железные рамы окон. Сотрудникам музея пришлось активно заняться ремонтными работами: устанавливать отсутствующие оконные рамы и двери, красть стены коридоров, чинить фонари в некоторых камерах¹³. Сложности возникли из-за нежелания пошивочных мастерских Ленинградского фронта вывезти свое имущество из здания¹⁴, вернуть взятые ими из Трубецкого бастиона металлические рамы¹⁵, необходимые при проведении ремонтно-реставрационных работ. В течение 1945 г. дирекция музея и Государственная инспекция по охране памятников Ленинграда обращались в различные инстанции с просьбой вывезти мастерскую из музейных помещений. Восстановление экспозиции было закончено к 1946 г., а в 1947 г. музей открыл для посетителей выставки «Алексеевский рavelин» в кордегардии и приемной и «Декабристы» в квартире зрителя¹⁶.

Столкновение интересов военных и специалистов по охране памятников происходило вследствие того, что до войны Петропавловская крепость представляла собой своеобразный военный городок, на территории которого располагались две музейные экспозиции. Многочисленные военные организации привыкли рассматривать исторические здания скорее как свои служебные помещения, а не как памятники мирового значения, хотя последнее декларировалось в официальных документах.

Существовавшие до 1941 г. многочисленные деревянные здания, в которых располагались конюшни, дровяные сараи, крольчатники, гаражи, было решено не восстанавливать. При проведении реставрационных работ оставшиеся деревянные сооружения сносили. Так, в 1951 г. при создании проекта реставрации Церковного дома был запланирован снос деревянной пристройки, которая существовала еще с 1920-х гг. и была национализирована вместе с Петропавловским собором и Великокняжеской усыпальницей. С 1941 г. Церковный дом находился в законсервированном состоянии и не эксплуатировался. После реставрации дом предназначался для размещения учреждений¹⁷. Проект восстановления здания разрабатывали военные инженеры.

В 1945 г. Комитет по делам архитектуры при Совнаркомe принял решение о восстановлении всех зданий крепости, включая бастионы и рavelины, принадлежащие военным организациям. В 1951 г. под руководством архитектора А.Б. Лебединской провели архитектурный обмер стен крепости и их реставрацию. Со стен были удалены кусты и деревья, устранены выбоины, следы от снарядов, разошедшиеся швы заполнены раствором, выветрившийся кирпич удален и заменен новым¹⁸.

После возобновления деятельности музея в Петропавловской крепости появились первые экскурсанты. В мае 1946 г. их было свыше 13 тыс. человек¹⁹. Их

¹³ Андрианова Л.В. Петропавловская крепость-музей // Петропавловская крепость: страницы истории / Под ред. Б.С. Аракчеева. СПб., 2001. С. 409.

¹⁴ Письмо начальника Госинспекции по охране памятников Белехова директору пошивочной мастерской. 10.05.1944 // Архив КГИОП. П-90. П-310. Л. 23.

¹⁵ Письмо начальника Госинспекции по охране памятников Белехова начальнику пошивочной мастерской. 19.07.1945 // Там же. Л. 12.

¹⁶ Андрианова Л.В. Указ. соч. С. 409.

¹⁷ Пояснительная записка к проекту восстановления и перепланировки здания 10/77. 15.04.1951 // Архив КГИОП. П-90. ПР-1.

¹⁸ Кедринский А.А., Колотов М.Г., Ометов Б.Н. и др. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда. Л., 1987. С. 75–76.

¹⁹ Докладная записка директора Музея революции Павловой. 28.06.1946 // Архив КГИОП. П-90. П-411. С. 109.

присутствие потребовало приведения территории в порядок, восстановления дорог и газонов. Благоустройство территории предполагало не только ее озеленение, приведение в порядок фасадов зданий, но и восстановление дорожного полотна, так как оно находилось «в крайне изношенном состоянии, выбоины и колеи создают неблагоприятные условия для транспорта и нарушают общий ансамбль въезда в Петрокрепость»²⁰. Эти работы, включая ремонт дороги от Иоанновского моста до Монетного двора, были запланированы на 1945 г.²¹

В 1951 г. военные инженеры квартирно-эксплуатационной части I Правобережного района разработали проект озеленения территории перед зданием Гауптвахты, расположенной на основном экскурсионном маршруте²². Авторы проекта предлагали разделить территорию перед Гауптвахтой на несколько частей с помощью трех дорожек, расходящихся от крыльца. В центре зеленой зоны должен был появиться цветник.

Одним из реставрационных проектов первых послевоенных лет стало восстановление курантов Петропавловского собора. В мае 1946 г. в газете «Ленинградская правда» была опубликована заметка «Восстановление курантов». В ней говорилось, что реставраторам предстоит «большая работа. Нужно изучить тональность колоколов, отрегулировать механизм, нанести на музыкальный барабан новую запись и, наконец, механизировать завод часов. Часы на Петропавловском соборе вновь будут показывать точное время. Над Ленинградом зазвучит величественная мелодия Государственного Гимна Советского Союза»²³. Эти реставрационные работы затянулись на семь лет. Причиной тому были сложности с подбором звучания колоколов, необходимость восстановления циферблатов и стрелок. Только в 1952 г. куранты Петропавловского собора заиграли несколько тактов гимна Советского Союза²⁴.

²⁰ Архив КГИОП. П-90. П-310. Л. 16.

²¹ Там же.

²² *Проект озеленения территории перед зд. № 3 Петропавловской крепости* // Архив КГИОП. П-90. ПР-3.

²³ Ленинградская правда. 1946. 29 мая.

²⁴ *Петропавловский собор и Великокняжеская усыпальница: Альбом*. СПб., 2007. С. 28.

Из истории реставрационных работ в Петропавловской крепости: реставрация и музеефикация Зотова бастиона

Зотов бастион Петропавловской крепости расположен в северо-западной части Заячьего острова, имеет в плане пятиугольную форму и занимает площадь 5330 м². Дерево-земляное фортификационное сооружение было возведено в 1703 г., а в 1706 г. началось строительство каменного бастиона. Перестройка бастиона являлась частью общей перестройки крепости в камне, при этом казематы внутри бастионов разделялись на оборонительные и охранительные (первые предназначались для помещения стрелков и орудий, а вторые служили хранилищем боевых и продовольственных запасов, а также для размещения гарнизонных частей).

Ситуация сложилась так, что перестройка Зотова бастиона была осуществлена в два этапа и растянулась на два десятилетия: в 1707–1708 гг. был возведен правый фланк (впрочем, строительные работы производились и в 1709 г.)¹, а левый фланк — в 1728–1730 гг.

После завершения строительства в 1730 г. левый фланк имел три оборонительных каземата. Площадь каждого из них — 59,3 м² (длина — 15,40 м, ширина — 3,85 м). Между казематами были возведены опорные поперечные стены толщиной 1,52 м, на которые опирались своды перекрытия. В поперечных стенах были устроены деревянные проемы для сообщения между казематами. Размер дверного проема: ширина — 1,80 м, высота — 2,00 м. Перекрытие над казематами сводчатое, из кирпича, толщина у эскарповой стены — 2,74 м, у валганговой стены — 1,22 м. Толщина эскарповой стены — 4,60 м, валганговой — 0,96 м.

В каждом фасе бастиона были устроены два малых помещения казематного типа — тайники. Площадь каждого такого каземата — 6,3 м². Толщина стен — 1,8 м. Каждый каземат имел оконный и дверной проемы со стороны валганговой стены.

Толщина эскарповой стены в фасах — 4,2 м, валганговой — 2,0 м. Между эскарповой и валганговой стенами произведена засыпка песком на толщину 14,7 м. С внутренней стороны эскарповой стены в левом фасе установлено семь, а в правом — восемь контрфорсов.

¹ *Письма и бумаги императора Петра Великого. Т. I–XIII. Пг., 1923. Т. VIII. Вып. 2. С. 580; Архив СПб Института истории РАН. Ф. 83. Оп. 1. Д. 3177. Л. 1.*

В правом фланке бастиона находились два охранительных каземата и четыре оборонительных. Площадь первого слева охранительного каземата — 88,2 м² (длина — 21,0 м, ширина — 4,2 м). В торце каземата имелась сортия с выходом в южной стене орильона у правого фланка бастиона. Остальные казематы площадью каждый по 49,5 м² (длина — 15,0 м, ширина — 3,3 м). Перекрытия над всеми казематами правого фланка бастиона сводчатые из кирпича, толщина в шалыге у эскарповой стены — 2,74 м, у валганговой стены — 1,22 м. Между казематами установлены опорные поперечные стены толщиной 1,6 м, в которых сделаны по два дверных проема один над другим.

Надо сказать, что на втором этапе строительства возникли небольшие трудности, связанные с тем, что за 20 лет культурный слой поднялся на 0,6 м. Поэтому полы казематов левого фланка также оказались на 0,6 м выше. В 1728 г. полы были сделаны земляными, а каменный пол постройки 1708 г. был засыпан землей и поднят таким образом на 0,6 см².

В 1730–1732 гг. на шпиге и углу левого фаса и фланка бастиона были установлены две каменные сторожевые будки, пятиугольные в плане, высотой 2,2 м (в 1790 г. караульные будки заменены гранитными круглыми будками с фигурными куполками, которые не сохранились), а вместо земляного бруствера устроен кирпичный (в 1751 г. он был покрыт шалдинской квадратной плитой³).

В 1737 г. для въезда на бастион по проекту инженер-капитана В. Чертова была возведена деревянная аппарель с проезжей частью шириной 5,1 м, длиной 33,0 м. В 1752 г. вместо нее была построена каменная аппарель по проекту В. Сипягина.

В этот период, то есть в середине XVIII в., часть бастиона занимала гарнизонная кузница, две казармы были заняты Тайной канцелярией, а остальные помещения использовались Камер-коллегией для хранения вина. Кроме того, две небольшие казармы под аппарелью находились в ведении инженерной команды крепости. Следует отметить, что междуэтажные перекрытия к тому времени были уже разобраны. Ремонтные работы во второй половине XVIII и в начале XIX в. заключались в попытках устранения протечек, однако их эффективность была очень незначительной.

В 1820 г. два каземата в правом фасае Зотова бастиона были приспособлены для помещения арестантов (спустя пять лет эти в этих камерах находились участники восстания декабристов), казематы правого фланга Зотова бастиона — для архива дел провиантского департамента Военного министерства, которые были перемещены сюда по высочайшему повелению из Сенатского дома.

В 1832 и 1834 гг. эскарповые стены Зотова бастиона, как и всего северного полигона, были перестроены по проекту К.И. Оппермана. Переделка стен заключалась в следующем:

- обрушена от лица эскарпа плохо связанная, выветрившаяся и отлущившаяся кирпичная кладка, после чего поверхность эскарпа стесана в соответствии с проектируемым профилем, то есть уклоном и уменьшением толщины стен;
- полностью переделаны амбразуры;
- выполнена штукатурка стен, расшивка на крупные камни и окраска «под вид гранита»⁴.

² *Отчет* о производстве реставрационных работ по бастиону Зотова. 1963–1969. Л., 1976 // Архив ГУК ГМИ СПб. С. 12.

³ *Кожевников А.С.* Бастион Зотова Петропавловской крепости. Научная справка. Л., 1969. С. 24.

⁴ Там же. С. 34–35.

В 1832 г. были капитально перестроены стены и амбразуры правой части Зотова бастиона (от Никольской куртины до шпица бастиона):

— стена правого фланка у цоколя обрушена на 2,4 м. До переделки толщина эскарповой стены составляла 5,4 м, после переделки — 3,0 м.

— общая длина стены правого фланка бастиона увеличена на 2,1 м за счет уменьшения толщины стены Никольской куртины, длина правого фланка после переделки стены равна 22,5 м;

— перебивка амбразур из двухъярусных в одиночные с перемещением осей в сторону Никольской куртины произведена одновременно с перестройкой стен во фланке бастиона. В новых амбразурах своды выкладывались в замке в 1,5 кирпича. Высота амбразуры — 3,7 м, ширина — 4,0 м;

— штукатурка стен проведена «раствором приуроченным из негашенной извести с наметом крупного песку с разделением по намету на камни под вид гранита»⁵;

— входящие углы облицованы путиловским камнем размером 35,6 × 49,0 см;

— в цоколь подведена лещадная плита.

Аналогичные работы выполнены в 1834 г. по левой стороне бастиона⁶. При этом эскарповые стены стали почти вертикальными (до перестройки они имели уклон к горизонту 75–80°, который являлся причиной их постоянного разрушения, а после перестройки уклон составил 86–87°)⁷. В 1840–1860-е гг. все казематы бастиона были перестроены в одноэтажные.

Как известно, в течение первых десяти лет после революции 1917 г. крепость по-прежнему являлась военным объектом, где находился гарнизон. В Зотовом бастионе тогда были конюшни⁸ и жилые помещения. В дальнейшем Зотов бастион оставался в ведении Ленинградского военного округа и НКВД, а в 1954 г. был передан Государственному музею истории Ленинграда, но с 1961 г. часть помещений бастиона находится в ведении Монетного двора на правах аренды.

В 1961 г. было решено приступить к реставрационным работам в той части, что оказалась в распоряжении Государственного музея истории Ленинграда. В первую очередь архитектор И. Н. Бенуа, техники И. В. Кривова и Г. Л. Шахметева выполнили архитектурный обмер. Это исследование являлось предварительным, так как оно проводилось без зондирования и шнуrowания: зафиксированы только все видимые места и следы амбразур, гнезд, перемычек, закладок, прикладок и т. п.⁹ После этого был разработан план исследования, согласованный с Государственной инспекцией по охране памятников 2 декабря 1964 г. В то же время был создан проект музеефикации трех угловых казематов правого фланка бастиона.

Именно при обследовании обнаружили, что перестройка бастиона проходила в два этапа, и в связи с этим было высказано предложение воссоздать фрагмент крепости XVIII в. по состоянию на 1708 и 1728 гг. (при этом на «стыке» двух периодов предполагалось сделать перепад полов с устройством спуска в виде деревянных ступеней) и восстановить амбразуры, засыпанные в ходе перестрой-

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Михайлов Н. В. К истории строительства Зотова бастиона. Краткая историческая справка. Л., 1986. С. 2.

⁸ ЦГА СПб. Ф. 4538. Оп. 1. Д. 34. Л. 125.

⁹ Бастион Зотова. Дневник исследования и производства реставрационных работ за период с 1965 по 1969 г. // Научный архив ГУК ГМИ СПб. IV (10)/7. Л. 4.

ки 1832–1834 гг. То есть предполагалось воссоздать бастион в соответствии с тремя разными этапами его строительства и перестройки: часть казематов и эскарповую стену до бруствера — на 1708 г., другую часть казематов и орильон с сортией — на 1728 г., а кирпичный бруствер — на вторую половину XVIII в. Кроме того, В. А. Бутми выступила с предложением сохранить очертания бойницы XIX в. Это было одобрено и взято за основу¹⁰.

Проектом также предусматривалось воссоздание фрагмента эскарповой стены с двумя бойницами, частей амбразуры, устройство приямков со стороны валганга и внутри казематов. В то время предполагалось, что экспозиция в казематах будет посвящена главным образом истории фортификации и строительства Петропавловской крепости.

В то же время в 1965 г. была разобрана кирпичная пристройка к бастиону, сделанная в конце XIX — начале XX в. для устройства в ней туалета. Когда выяснилось, что для кладки фрагмента эскарповой стены необходим старый кирпич, были проведены замеры кирпича, имеющегося на территории крепости, в том числе в Зотовом бастионе. Летом следующего года был разобран завал у эскарповой стены правого фланка. Еще через год работы в Зотовом бастионе пришлось приостановлены, так как камешники и гранитчики в то время работали в Государевом бастионе¹¹. В 1968 г. наконец удалось приступить к реставрационным работам. В план реставрации входили следующие части бастиона:

- аппарат;
- валганговые стены левого и правого фасов;
- валганговая стена левого фаса;
- правый фланк (воссоздание трех казематов на XVIII в. в целях их музейного показа, устройство приямков со стороны валганга и эскарпа).

Также предполагалось восстановить гидроизоляцию валов фасов бастиона и аппарели¹². В мае 1969 г. приступили к гидроизоляции фасов бастиона¹³ (эти работы производились РСУ-20 треста № 1 УКР по проекту инженера О.М. Фридмана). Для устройства гидроизоляции использовали холодную асфальтовую мастику, разработанную лабораторией гидроизоляции ВНИИ гидротехники им. Б.Е. Веденеева. Проектом гидроизоляции предусматривалась срезка верхнего слоя земли со всей поверхности валов на фасах бастионов, последующая укладка гидроизоляционного ковра из холодной асфальтовой мастики с планировкой его и центральной желобки вдоль фасов, отвод воды к колодцу, находящемуся внутри аппарели, в угловом каземате между правым и левым фасами¹⁴.

Одновременно продолжалась и расчистка остальных частей бастиона, в частности орильона. Кроме того, в 1968 г. была восстановлена аппарат бастиона по состоянию на 1832 г. К моменту начала работ облицовка ее стен обрушилась, от ограждения почти не осталось следов, так же как и от тумб, завершавших ограждения на валу и внизу аппарели. Облицовка северной стены аппарели сохранилась несколько лучше, поэтому при реставрации стена подверглась частичной разборке главным образом у проездов, которые нужно было восстановить в первоначальных формах. При удалении облицовки обнаружили следы первоначальной

¹⁰ Там же. Л. 30.

¹¹ Там же. Л. 29.

¹² Отчет о производстве реставрационных работ по бастиону Зотова. 1963–1969. Л., 1976 // Научный архив ГУК ГМИ СПб.

¹³ Бастион Зотова. Дневник исследования. Л. 63.

¹⁴ Там же.

чальных перемычек и габаритов проемов, по которым был выполнен чертеж реставрации притолок и перемычек в 1,5 кирпича, его положили в основу восстановления проемов. Стены аппарели были оштукатурены известково-цементной штукатуркой с расшивкой по линейке под кирпичную кладку и окрашены известковой краской под цвет кирпича

После завершения работ по гидроизоляции бастиона (1 октября 1969 г., однако не все было выполнено до конца) работы на бастионе были приостановлены, хотя многие из них остались незавершенными. Не были выполнены следующие действия:

- архитектурно-конструктивное оформление и дренирование прямков со стороны эскарповой и валганговой стен;
- оформление проема у каземата № 6, штукатурка валганговой стены с расшивкой под кирпич и окраской;
- вычинка и укрепление местами кирпичной кладки внутри казематов;
- окончание работ по устройству перекрытий (накатов) в казематах № 2 и 3, настилка на них дощатых полов, устройство деревянных ограждений, лестниц;
- устройство пола (мошение) на уровне 1728 г. и расчистка каменных полов;
- изготовление и навеска ворот на проемы у казематов № 1–6 со стороны валганга;
- изготовление и навеска решеток на амбразуры каземата № 3 и на проем в сортию, туда же изготовление и навеска деревянной двери;
- антисоптирование и укрепление древесины в гнездах балок в каземате № 1;
- перекладка канализации на участке от аппарели Зотова бастиона до Васильевских ворот¹⁵.

Спустя семь лет, в 1976 г., реставрационные работы в Зотова бастионе были возобновлены (решение об этом было принято исполкомом Ленгорсовета еще в 1974 г.). Постановлением предусматривались следующие работы:

- частичный ремонт существующей гидроизоляции;
- восстановление кирпичной кладки брустверов и «окрытия»;
- ремонт штукатурки стен бастиона и аппарели с частичной реставрацией кирпичной кладки и последующей опрелкой;
- ремонт дверных полотен, изготовление и установка ворот (они были изготовлены в Производственных мастерских ЦПКиО);
- устройство прямков (этим занималось объединение «Реставратор»);
- снос дома № 16 и ремонт участка стены в месте примыкания дома¹⁶.

В мае 1977 г. приступили к ремонту гидроизоляции на фасах бастиона. При обследовании реставраторы пришли к выводу, что опасно удалять бетон, уложенный в 1969 г., из-за ветхости сводов казематов в орильоне и правом фланке, существует возможность их повреждения, поэтому решили укладывать новую гидроизоляцию поверх этого слоя бетона, что и было сделано к 1 октября того же года.

Интересно, что при завершении работ по восстановлению аппарели (1979) И.Н. Бенуа и главный хранитель крепости О.В. Желобанов приняли решение использовать камень с бастиона Меншикова. Это было продиктовано стремлением завершить реставрацию хотя бы одного бастиона¹⁷.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Здание для нижних чинов архива Военного министерства, построенное по проекту военного инженера Ф. Я. Каменева в 1898 г. Оно было разобрано в 1977 г.

¹⁷ *Дневник* И. Н. Бенуа. 1976–1989 гг. // Научный архив ГУК ГМИ СПб. IV (10)/8. С. 43.

Устройство приямка у эскарпа правого фланка было завершено в октябре 1979 г.: были уложены семь ступеней с поребриком. Со времени составления проекта (1969) прошло десять лет, и этих семи ступеней теперь оказалось недостаточно, чтобы подняться из приямка на современную поверхность земли у орillons. Поэтому были заказаны еще три ступени. В том же году Садово-парковое управление выполнило озеленение и гравийные дорожки на всем участке Кронверкского полигона.

Летом 1980 г. работы были прерваны, весь год в казематах хранились лесоматериалы, принадлежавшие музею. Фактически на этом завершился второй этап реставрации (небольшие работы производились в 1981—1983 гг.).

В 1981 г. было разработано новое научно-методическое задание на музеефикацию Петропавловской крепости. Теперь предлагалось посвятить большую часть экспозиции содержанию в крепости декабристов в 1825—1826 гг. Были и другие идеи, в частности представить пребывание в заключении участников кружка М.В. Буташевича-Петрашевского в середине XIX в. Тем не менее все эти проекты так и не были реализованы.

В 1989 г. были снова раскрыты входные проемы казематов этого бастиона, восстановлена изначальная форма амбразур второго и первого ярусов. Внутри нескольких казематов по сохранившимся в их стенах гнездам от балок воссоздали бревенчатые накаты и деревянные пандусы, ведущие на второй ярус. Кроме того, был понижен уровень территории, примыкающей к эскарповым стенам трех казематов. Для этого удалили полутораметровую толщу грунта и открыли часть стен бастиона, скрытую культурным слоем, образовавшимся за два с половиной века¹⁸. Однако полностью реставрация бастиона, к сожалению, так и не была завершена.

¹⁸ Кедринский А.А., Колотов М.Г., Ометов Б.Н. и др. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда. Л., 1983. С. 84.

И. С. Заяц,

Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет,
ОАО «Санкт-Петербургский научно-исследовательский и проектный институт
по реставрации памятников истории и культуры “НИИ Спецпроектреставрация”»

Фасады Екатерининского дворца во второй половине XX в. (по материалам исследований 2008–2009 гг.)

Сегодняшняя реставрация фасадов Екатерининского дворца имеет несколько аспектов. И, конечно же, в процессе исследований возникают вопросы, связанные с решениями и реставрациями послевоенного периода — второй половины XX в. В процессе современных исследований использовались:

— фиксационные и проектные материалы Специальных научно-реставрационных производственных мастерских Архитектурно-производственного управления Ленгорисполкома (арх. А.А. Кедринский) из фондов ГМЗ «Царское Село»;

— иконографические материалы (исторические фотоматериалы, исторические чертежи XVIII–XIX вв., гравюры) по Екатерининскому дворцу из фондов ГМЗ «Царское Село», Российской национальной библиотеки, Государственного Эрмитажа, Архива КГИОП, Центрального государственного архива кинофотодокументов Санкт-Петербурга, Института истории материальной культуры РАН, Военно-исторического архива в Москве;

— библиографические источники;

— специальные исследования научных сотрудников дворцов, музеев и парков г. Пушкина В. Лемус и Г. Нетунахиной (1940), главного хранителя Е.С. Гладковой (1957–1960) и др.

Екатерининский (Большой) дворец — памятник дворцово-парковой архитектуры со сложной, многоплановой трехсотлетней строительной историей. Строительство и перестройки дворца велись по проектам архитекторов И.-Ф. Браунштейна (1720-е), А.В. Квасова (1743), С.И. Чевакинского (1748), Ф.-Б. Растрелли (1752–1756), Ч. Камерона (1789).

Облик дворца претерпевал изменения как в процессе своей «жизни», так и в последующих реставрациях, воплощавших те или иные представления об его образе. Во второй половине XIX в. работы в Екатерининском дворце и на прилегающей территории привели к изменению фасадов, которые сохранялись фактически до реставрации 1950-х гг.

Работы по реставрации и ремонту дворца проводились в 1920–1930-е гг.; научная реставрация — в 1940 г., в 1944–1951 гг. — консервация и восстановле-

ние здания дворца после разрушения во время Великой Отечественной войны. К 1951–1956 гг. приурочены ремонтные работы с приспособлением здания под военно-морское училище. В 1956–1960-е гг. — продолжение восстановления дворца, подготовка и осуществление научной реставрации в целях создания музейных экспозиций (арх. С.М. Новопольский, позднее А.А. Кедринский). С 1960-х гг. по настоящее время ведутся ремонтные работы, поддерживающие состояние фасадов, выполняется замена покрытия кровли, решаются локальные задачи по текущему ремонту.

К началу современных исследований многие конструктивные и архитектурные элементы фасадов оказались в неудовлетворительном состоянии. Из-за плохого водоотвода и отсутствия дренажа цоколь, облицованный туфом в конце XX в., имеет многочисленные следы замоканий, происходит выкрошивание шовного раствора, деструкции камня. Отмостка из лещадных плит по всему периметру здания во многих местах имеет различные уклоны и провалы. Требуют реставрации приямки и лестницы в цокольный этаж, они были отремонтированы не так давно, но выполнены из материалов, не соответствующих историческому облику памятника. Все элементы внешних лестниц из натурального гранита, площадки центральных лестниц из серого и белого мрамора требуют полной переборки из-за многочисленных сколов, трещин, обширных утрат раствора, сдвижек ступеней, разошедшихся швов. Штукатурка — разнородная: оригинальные слои, относящиеся к разным историческим периодам, сделаны на известковом вяжущем, в значительной степени деструктивированы, поздние ремонтные слои — цементосодержащие. Лепной декор и скульптура выполнены в основном из гипса. При многочисленных ремонтных и реставрационных вмешательствах привнесены инородные материалы, в том числе на цементном и на синтетическом вяжущих. Элементы из натурального известкового туфа, карнизы, стволы и пьедесталы колонн и пилястр частично деструктивированы, имеются фрагментарные утраты, трещины. Балюстрада, расположенная по периметру кровли, разновременна, выполнена из разных материалов и различными способами. Повреждения имеются и на металлических ограждениях балконов, и на столярных заполнениях. Во время поздних ремонтов часть заполнений заменена на пластиковые, это противоречит облику памятника и не соответствует реставрационным требованиям по сохранению памятников истории и культуры.

В настоящее время исследования продолжаются, по мере установки лесов и выполнения раскрытий они будут дополняться новыми данными. На основе данных комплексных научных исследований предполагается локальная, фрагментарная реставрация фасадов, для обеспечения нормального функционирования здания, работы его конструкций, сохранения ценных элементов и деталей, прежде всего их исторической составляющей и подлинности.

Несмотря на многочисленные перестройки, докомпоновки, ремонты, замены декоративных элементов, Екатерининский дворец в основном сохранил облик XVIII в., созданный Растрелли. Принимаемые решения основаны на деликатном воссоздании и реставрации утраченных или искаженных фрагментов и объемов наиболее яркого периода существования дворца при сохранении и более поздних включений, характерных для всех этапов жизни уникального дворцового комплекса. В задачи современной реставрации входят:

- реставрация декора и штукатурных поверхностей стен;
- укрепление и вычинка фундаментов, организация и воссоздание системы водоотвода;

- реставрация столярных заполнений оконных и дверных проемов, замена заполнений, с не соответствующими историческим расстекловками и профилями;
- реставрация металлических решеток ограждений балконов и оконных проемов;
- реставрация или воссоздание внешних лестниц на фасадах и террасе, организация пандусов. Предлагается воссоздать боковые пандусы дворового фасада для обеспечения доступа в музей маломобильных групп населения (юго-западный вход) и организации технической транспортировки крупных экспонатов музея (северо-восточный вход). Предложение основано на документированности данных фрагментов и на сопоставлении продолжительности их существования. Пирамидальные лестницы по проекту Растрелли были выполнены в дереве, просуществовали немногим более 20 лет, пандусы были устроены в 1820-е гг. и уничтожены в результате стилистической реставрации 1960-х гг.;
- реставрация конструкций балконов;
- реставрация балюстрады (возможно сохранение поздних элементов балюстрады по парковому фасаду, Зубовскому флигелю, необходим демонтаж балюстрады на Главном доме и флигелях, которая выполнена в бетоне по необоснованным данным и находится в аварийном состоянии);
- ремонтно-реставрационные работы по чердаку, стропильной системе, кровле и водостокам;
- проектирование современных элементов козырьков, ограждений, рекламных щитов и т.п. для обеспечения функционирования дворца как музея.

Декор и штукатурные поверхности стен

Масштабные и многочисленные реставрации, ремонты и работы по поддержанию фасадов затрудняют обнаружение фрагментов исторической штукатурки, лепных деталей и краски. На предварительной стадии исследований было выполнено множество стратиграфических анализов на всех фасадах памятника, как на гипсовой лепнине, так и на оштукатуренных и окрашенных плоскостях стен. Точечные или фрагментарные исследования показали, что в течение последних лет большая часть исторической штукатурки была заменена на цементную, впоследствии многократно окрашенную.

По программе реставрационных работ предполагается удаление только несовместимых материалов, полностью разрушившихся элементов или несоответствующих эстетическим и художественным требованиям. Сохраняются элементы докомпоновок, вставок, восполнений различных этапов ремонтов и реставрации, включая реставрации XX в., находящиеся в хорошем состоянии, совместимые с подлинными фрагментами и материалами. Например, это относится к атлантам, отдельные части которых (головы, предплечья, завиток постамента) воссозданы цементными растворами и находятся в удовлетворительном состоянии.

На базе изучения и анализа фрагментов оригинального красочного слоя определяется покраска фасадов дворца, характерная для разных периодов его существования. В послевоенный период были проведены исследования, которые в настоящее время отчасти подтверждаются стратиграфическим анализом образцов, хранящихся в архиве музея-заповедника.



Расчистка штукатурных поверхностей с тягами



Расчистка тумб колонн из туфа



Реставрационные докомпоновки фигур атлантов из цементных растворов

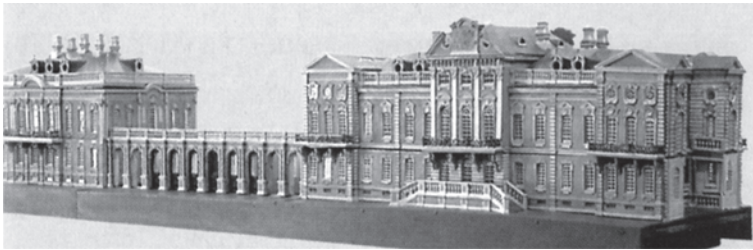


Оконные и дверные заполнения

С момента основания дворец претерпел значительные изменения и перестройки, столярные заполнения оконных и дверных проемов также менялись на протяжении трехсотлетней истории дворца. Иконографических материалов, позволяющих судить об этих изменениях и характере столярных заполнений, крайне мало. В качестве примера можно привести реконструкцию первого дворца Н.Е. Лансере, модель А.В. Квасова, которые говорят лишь о том, какие рисунки оконных и дверных заполнений чаще всего использовались в тот период. Наиболее полную информацию предоставляет фотографический материал XIX–XX вв.

Анализ, проведенный в процессе последних исследований, позволяет определить объем реставрации существующих заполнений дворца, характер которых соответствует представленным иконографическим материалам, и обеспечить максимальное сохранение подлинных элементов. Столярные заполнения проемов первого этажа типов I и III сохраняют исторический импост, появившийся,

Фасад первого дворца
в Царском Селе
с парковой стороны.
Чертеж Н.Е. Лансере



Модель Екатерининского дворца. Арх. А.В. Квасов



Парковый фасад.
Фрагмент. Начало XX в.

скорее всего, к концу XVIII в. в связи с закладкой проемов галерей и установкой ограждающих их металлических решеток.

К сожалению, в последней четверти XX в. часть заполнений была заменена на новые, материал, расстекловки и профили которых не соответствуют историческим, стеклопакеты нарушают циркуляцию воздуха в помещениях дворца и способствуют образованию конденсата.

Имеющиеся проектные и фиксационные чертежи реставрационной мастерской А.А. Кедринского дают представление об изменении основных габаритов относительно исторических, подтверждены натурными исследованиями и позволяют рассмотреть вопрос о воссоздании исторических систем расстекловок и профилей рам.

Металлические декоративные элементы фасадов: ограждения балконов, оконные решетки

Решетки балконов выполнены в техникековки и украшены выколотными позолоченными деталями. Историко-архивных материалов, подробно зафиксировавших детали этих элементов фасада и их конструктивные особенности, сравнительно немного:

— дореволюционные и довоенные фотографии, с той или иной степенью отчетливости показывающих архитектурный облик балконов и характер их декора;

— проектные чертежи 1950-х гг., принадлежащие коллективу авторов под руководством А.А. Кедринского; по этим чертежам осуществлялось воссоздание балконов дворового фасада в послевоенный период.

Иконографические материалы, с достаточной для графического анализа подробностью показывающие характер декора и конструктивные особенности оконных решеток, не выявлены. По-видимому, такие материалы отсутствуют; скорее всего, фиксация именно этих элементов фасада не проводилась.

По данным натурных исследований выявлено, что металлические декоративные элементы в целом сохранены. В основном это следствие комплексной реставрации фасадов памятника в 1950–1960-е гг. под руководством А.А. Кедринского. Некоторые фрагменты, не вполне удачные с технической и эстетической точек зрения, требуют определенной корректировки.

Выявлено, что ограждения балконов являются в своей основе первоначальными примерно на 40%; оконные решетки — примерно на 80%. Первоначальные элементы имеют в основном следующие повреждения:

— утраты некоторых крепежных элементов кованных деталей, в связи с чем крепления элементов друг к другу выполнены на сварке. Такие соединения отличаются неаккуратностью и низкой надежностью в основном по причине плохой свариваемости кованных элементов;

— утраты выколотных элементов, составляющих от 20 до 50% общего объема элементов;

— искажения положения выколотных элементов, произошедшие при переборке решеток в процессе реставрации (об этом свидетельствуют неиспользованные отверстия в кованных элементах);

— отсутствие защитного покрытия кованных элементов, приведшее к их практически сплошной поверхностной коррозии;

— утраты позолоты и образование окислов на поверхности некоторых сохранившихся выколотных изделий.

В послевоенный период при воссоздании фасада с ориентацией на конец XVIII в. решетки ограждений подверглись полной переборке с изменением габаритов. В результате переборки не были реализованы исторические конструктивные решения: стойки и тетивы выполнялись из стандартных прокатных сечений, стойки не крепились к плите балкона, декоративные «луковицы» были подставлены под тетивы без крепления. Соединения элементов повсеместно выполнены на сварке. Боковые секции боковых балконов центрального дома и вовсе обрезаны с нарушением симметрии декоративной композиции. Изменены композиции вензелей. На центральной решетке главного дома наряду с двуглавыми орлами использованы арматуры, которые отсутствуют на исторических фотографиях.

Благодаря библиографическим и архивным исследованиям определен голубой цвет решеток в 1775–1976 гг. в соответствии с документом РГАДА¹, а также проектом створки ворот у Екатерининского дворца (Архив КГИОП) и звена ограды у циркумференции (Варшавская национальная библиотека).

Данные ранней иконографии подтверждаются более поздними изображениями, судя по которым этот цвет сохранялся с незначительными изменениями: акварель В.С. Садовникова 1850 г., черно-белое фото из альбома Теофиля Готье 1858 г., где решетки имеют светлый (голубой?) тон, фото Г.Э. Ностица 1870 г.



Дворовый фасад
Екатерининского дворца.
Фотография из альбома Т. Готье.
Фрагмент



Вид на дворовый фасад
от ворот у Zubовского флигеля.
Фотография Г.Э. Ностица.
1870. Фрагмент

Балюстрада

Балюстрада по крышам дворца была характерным архитектурным элементом в различные периоды. В 1757 г. все корпуса дворца по кровле завершал деревянный баясник, тумбы которого украшали вазы и фигуры, также выполненные из древесины. В 1770-е гг. был произведен демонтаж ветхих деревянных скульптур и ваз балюстрады без замены на новые. В 1774–1775 гг. по указаниям архитектора В.И. Неелова по всему дворцу был переделан «деревянный балюстрад»².

В XIX в., после пожаров 1817 и 1820 гг., были проведены работы по ремонту фасадов под руководством архитектора В.П. Стасова. В 1825 г. установлена чугунная балюстрада над средними галереями на парковом и дворовом фасадах. На части фасадов, в основном по среднему дому и флигелям, были установлены «железные прутки»³.

¹ «...на крашение вновь голубцом кругом дворца и циркумференции сточных труб и балконных решеток израсходовано 751 руб» (Архив ГМЗ «Царское Село». Ф. 14. Оп. 1. 1742–1804. Д. 52. Ч. 2. Л. 259; см. также: *Виноградов В.Ф.* Окраска фасадов и лепной скульптуры Екатерининского дворца в XVIII – нач. XX столетия. Историческая справка // Архив ГМЗ «Царское Село». Инв. № 1568. С. 1). Почти все имеющиеся на сегодняшний день проекты решеток и оград, выполненные арх. Растрелли, имеют голубой и серо-голубой тон окраски в местах, где отсутствует золочение. Исключение составляет проект полностью золоченой ограды у Летнего дворца и проекты, выполненные в монохромной технике.

² РГИА. Ф. 519. Оп. 4. 1821. Д. 350. Л. 2, 9.

³ Там же.

В 1941–1944 гг. дворец сильно пострадал, дважды горел. С 1944 по 1956 г. поэтапно проводятся ремонт и реставрация кровли, восстановление разрушенных участков кирпичных стен. По проекту реставрации 1960-х гг. (главный архитектор проекта — А.А. Кедринский) предполагалось провести работы по основному объему дворца: вдоль всего паркового фасада — воссоздание балюстрады из бетона, на дворовом фасаде — воссоздание балюстрады на Главном доме и флигелях, а также в местах утрат. В качестве аналога принята чугунная балюстрада XIX в., сохранявшаяся на галереях дворового фасада. В 1961–1971 гг. проект в целом был воплощен. Однако натурными исследованиями установлено, что некоторые проектные предложения остались нереализованными или выполнены с отклонениями.

В начале 1990-х гг. был выполнен ремонт паркового фасада дворца, в том числе произведена замена кровли и армированного бетонного ограждения на металлическое (поручни и тетивы из чугуна, балясины из силумина).

В 2000-е гг. силами фирмы «Ресстрой» на дворовом фасаде выборочно заменены поврежденные звенья балясника 1960-х гг. на металлические. В 2002 г. институт «Ленпроектреставрация» провел обследование фасадов и ограждений крыши дворца. По результатам были составлены заключение и рекомендации по замене отдельных участков ограждения кровли дворового фасада с цементными балясинами (авторы В.А. Бабкин и Ж.И. Масич). Зимой 2002–2003 гг. заменена балюстрада Церковного флигеля. В 2004 г. полностью заменена балюстрада Зубовского флигеля, которую выполнили из силумина.

На основании исследований и анализа исторических данных на парковом фасаде выявлено:

- смещение столбов от вертикальных осей, совпадающих с осями расположенных ниже колонн и пилястр;
- несоответствие фактической формы воссозданных столбов ни одному из имеющихся чертежей Растрелли (пропорции столба, размер, форма и глубина филенки);
- отступление от формы столбов галерей столбов левого флигеля: нижние тяги верхней профилированной части не продолжают на боковой поверхности столба;
- архитектурное решение столбов и звена балясника, примыкающих к центральному ризалиту, гипотетично и выполнено с нарушением конструктивной логики ордера.



На дворовом фасаде отмечены следующие дефекты:

- аварийное состояние бетонного балясника;
- некоторые столбы Главного дома и флигелей расположены со смещением относительно вертикальных осей (простенков) фасада;
- балюстрада Главного дома и флигелей размещены на карнизах, а не на стене. Расположение первоначального балясника подтверждает раскрытие первоначального профиля карниза при демонтаже послевоенных столбов;

Фрагмент первоначального сохранившегося карниза после разборки столба поздней балюстрады. 2009

— форма балясин повторяет очертания чугунных балясин 1820-х гг., но такой формы на этих участках никогда не существовало (до реставрации 1960-х гг.)! Поручни и тетивы изготовлены из простейших профилей без ориентации на историческую иконографию.

Однозначных данных о форме и количестве балясин первоначальной балюстрады не сохранилось. В качестве иконографического источника этой формы могут быть приняты оба варианта проекта Растрелли 1753 г. и копия последней четверти XVIII в. из собрания Государственного Эрмитажа. Согласно чертежам Растрелли, в баляснике использовались «половинные» балясины у тумб, это возможно при условии, что тумбы имеют прямоугольную форму и вертикальные боковые поверхности. На всех чертежах XVIII в. форма столбов балюстрады Главного дома и боковых флигелей, а также Церкви и Корпуса Парадной лестницы прямоугольная, с филёнками. В таком виде она сохранилась до нашего времени только на фасадах Церкви. На фасадах Церковного флигеля предположительно сохранились столбы балюстрады времени постройки флигеля. Во всех иконографических источниках XVIII в. столбы галерей имеют прямоугольную форму, кроме проектного чертежа Растрелли 1753 г. из Варшавской национальной библиотеки, где форма столбов в нижней части имеет профилировку с расширением. Именно такая форма столбов сохранилась на галереях до нашего времени.

Предпосылками для инженерных и археологических исследований являются следующие обстоятельства:

— дворец претерпел значительные разрушения в годы Великой Отечественной войны и был восстановлен в 1950–1970-е гг.;

— предметом охраны является существующий облик дворца; в основном это касается крыши, ее геометрии, конструкций стропильной системы, брэдмаурных стен, выходов на чердак и т. д.;

— конструкции, материалы, техническое состояние отдельных частей дворца соответствуют периодам восстановления, тому, как велось восстановление от Церковного флигеля к Zubовскому;

— необходимость проведения мероприятий по фундаментам с учетом инженерно-геологических условий участка;

— мероприятия по крыше проводились с учетом условий эксплуатации дворца и экспозиции последнего времени.

Фундаменты и цокольная зона стен

Исследованиями установлено, что облицовка цоколя дворца существует со второй половины XX в. До этого цоколь был штукатурным, как и все плоскости фасада. В связи с технической и технологической необходимостью предлагается рассмотреть вопрос о переборке облицовки цоколя, выполненного настоящее время из пиленой известняковой плиты на цементном растворе и в нижнем ярусе находящегося в неудовлетворительном состоянии, об устройстве прочного основания под облицовочные камни, заполнении пустот и замене цементного раствора на паропроницаемый.

Вполне вероятно, что работоспособность фундаментов улучшится после их просушки. Для этого следует восстановить систему водоотведения от здания, провести реконструкцию отмостки. По всему периметру здания необходима вычинка участка цокольной кладки под облицовкой и верхних наружных рядов кладки фундамента, особенно в местах расположения существующих водосточных труб и неорганизованных проломов, устроенных для прокладки инженерных коммуникаций.

Водоотводы

Натурные исследования, анализ существующей подосновы, инженерно-геологические и археологические исследования, ревизия колодцев со стороны плаца, которые некогда служили как водоприемные, свидетельствуют о том, что со стороны парка водосбросная система находится в ограниченно работоспособном состоянии, требующем реставрации, ремонта и прочистки, а со стороны плаца — в крайне неудовлетворительном, нерабочем состоянии. Для возобновления функций водоотведения необходима перекладка отмотки по всему периметру здания, понижение существующей дневной поверхности на 20–30 см вдоль паркового фасада. Первоначальный уровень дневной поверхности подтверждается благодаря обнаружению погребенных ступеней. Необходима реставрация водоприемных кирпичных колодцев со стороны парка, организация стока в существующий кирпичный коллектор XIX в., который сохранился до нашего времени в удовлетворительном и работоспособном состоянии.



Водоприемный колодец и погребенная ступень у дверного проема галереи со стороны парка у Zubовского флигеля. 2009



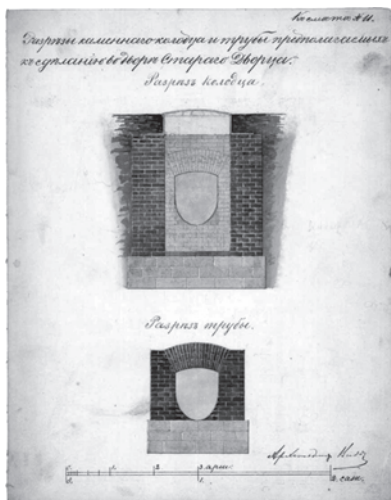
Кирпичный коллектор со стороны паркового фасада. 2009



Водоприемный колодец со стороны паркового фасада. 2009



Выход в кирпичный коллектор со стороны паркового фасада. 2009



Проект коллектора
Екатерининского дворца.
Начало XIX в.



Остатки водоприемного колодца
со стороны плаца. 2009

Несколько сложнее ситуация со стороны плаца: для удаления воды от здания недостаточно восстановить функции отмотки. Коллектор, который существовал уже в начале XIX в., не обнаружен на данном этапе натуральных исследований, включая археологические и геологические. Исключение составляет сохранившийся фрагмент кирпичного водоотвода в шурфе 10.

Чердак: стропильная система, кровля, водостоки

Судя по документам, представленным службой эксплуатации музея, в последние годы основной проблемой в верхней части здания являлся совершенно недопустимый температурно-влажностный режим чердачного пространства, заключающийся в образовании конденсата в большом количестве. Прежде всего, об этом свидетельствует техническое состояние обрешетки кровли, элементов стропильной системы, утеплителя чердачного перекрытия и, как следствие, лепнины и росписей на потолках в интерьерах двухсветных залов (Антикамер, Тронного зала, Янтарной комнаты, Картинного зала, Портретного зала, Парадной лестницы). При отсутствии гидроизоляции чердачных перекрытий конденсат беспрепятственно проникает через слой утеплителя (в основном разложившийся шлак) и дощатый настил, воздействуя на штукатурку потолка с росписью и лепнину. Времена, когда для сбора конденсата расстилали пленку, а под пленкой образовывался новый конденсат, так как вновь поступающий пар конденсировался снизу пленки, закончились после устройства слуховых окон, но в интерьере остались последствия в виде многочисленных трещин по штукатурке с росписью и лепнине, провисания самого штукатурного слоя. В настоящее время на поверхности металлической кровли, между обрешеткой, наблюдается наледь, а в местах протечек кровли стоят корыта для сбора дождевой и талой воды.

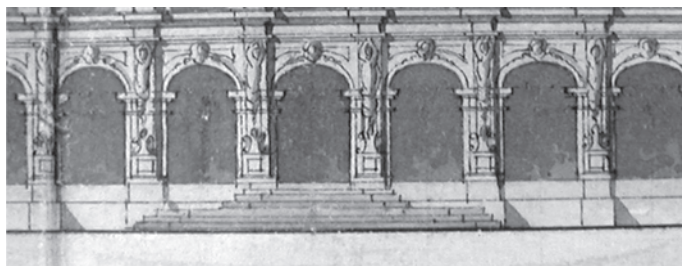
В объеме чердачного пространства одной из основных задач является восстановление целостности брандмауэрных и продольных стен, многочисленные дефекты которых описаны в исследованиях и зафиксированы на обмерных чертежах. Прежде всего, это грубо вырубленные в кладке гнезда для опирания от-

дельных элементов стропильной системы, которые устанавливались по месту, в нарушение проектных решений по воссозданию стропильной системы или в силу того, что на чертежах не были учтены особенности планировки чердака или высотные отметки. В стенах зафиксированы многочисленные перекладки, выполненные ремонтным способом, в основном на цементном растворе, с широкими швами, частично разрушенными и выветренными.

Лестницы

Пирамидальные лестницы в дереве на дворовом фасаде дворца были устроены в середине XVIII века по проекту Растрелли. В 1774–1775 гг. в ходе работ под руководством В.И. Неелова во дворце переделаны крыльца: деревянные заменены на каменные из Путиловской плиты и дикого камня⁴ (гранита). Эти лестницы можно видеть на чертежах из альбомов арх. И.В. и П.В. Нееловых 1779 и 1797 гг. и на фотографии из альбома Теофиля Готье.

Поскольку нет оснований говорить о перестройке данных лестниц на участке центральных галерей со стороны двора, можно предположить, что их облик сохранили фотографии 1940 г. На фотографии видно, что площадка лестницы выполнена



Дворовый фасад с пирамидальной лестницей.
Фрагмент. Из альбома архитекторов И.В. и П.В. Нееловых



Лестница правой центральной галереи.
Вид на Большой Царскосельский дворец
со стороны парадного двора. Фрагмент.
Из альбома Т. Готье. 1859

⁴ РГИА. Ф. 487. Оп. 13. 1775. Д. 11. Л. 9; *Гладкова Е.С.* История создания Екатерининского дворца в г. Пушкине, ноябрь 1957 г. // Архив ГМЗ «Царское Село» (в этой справке Е.С. Гладкова опускает сведения о диком камне); *Она же.* История постройки и планировки Екатерининского дворца. Краткая историческая справка // Архив ГМЗ «Царское Село»; *СНРПМ.* Проектное задание на восстановление Екатерининского дворца в городе Пушкине, 1957 г. Т. III. Приложения. С. 8 // Архив института «Ленпроект». № 226/77 (в данной справке приведены данные о лестницах из Путиловской плиты и дикого камня).



Пирамидальная лестница
со стороны дворового фасада. Фрагмент. 1940

из известняка, а ступени — из более темного камня однородной структуры (гранита).

В 1825 г. по плану архитектора В.П. Стасова, утвержденному Александром I, было разобрано крыльцо у первой галереи со двора и у четвертой галереи и сделаны въезды для карет, или пандусы⁵.

В процессе исследований кроме обмеров было выполнено зондирование основания, выявлено, что при реставрации 1950–1960-х гг. сохранявшиеся пирамидальные лестницы были подвергнуты полной переборке, причем их осно-

вания выполнены в виде заливки бетоном по строительному мусору и кирпичному бою. На указанные плиты без гидроизоляции и крепления пиронами уложены гранитные ступени и плиты площадок. Швы между ступенями были прочеканены свинцом. Пандусы у крайних галерей, как и главное крыльцо, разобраны и заново выполнены, видимо, на основании чертежей Растрелли.

В настоящее время в исследованиях и разработке проекта реставрации объекта культурного наследия «Фасады Екатерининского дворца» принимают участие сотрудники Архитектурно-реставрационной мастерской № 2, Архитектурно-реставрационной мастерской № 3, отдела диагностики состояния материалов и конструкций ОАО «Санкт-Петербургский научно-исследовательский и проектный институт по реставрации памятников истории и культуры «НИИ Спецпроектреставрация»; итальянская ассоциация по реставрации и сохранению культурного наследия «Prorestauro», ООО «Геоизол», ООО «Фотограмметрия».



Большой (Екатерининский) дворец.
Вид с севера. Фрагмент. Из альбома Т. Готье. 1859

⁵ РГИА. Ф. 487. Оп. 3. 1821. Д. 963. Л. 2.

Судьба скульптуры коллекции Лейхтенбергских в Сергиевке: через военные годы к возрождению в век нынешний

Изучение коллекции скульптур усадьбы «Сергиевка»

В дореволюционное время во дворце Лейхтенбергского¹ в усадьбе «Сергиевка» хранилась богатейшая коллекция скульптуры, картин и декоративно-прикладного искусства, в частности лучшие образцы западноевропейской и русской скульптурной школы первой половины XIX в.² В 1920–1930-е гг. часть сокровищ галереи скульптур была перемещена из Сергиевки в музейные фонды Ораниенбаума, Петергофа и Эрмитажа, тогда как другая часть чудом осталась на своем историческом месте³.

Большая часть скульптуры, оставшейся во дворце к 1941 г., погибла во время войны: территория усадьбы оказалась прямо на передовой линии обороны Ораниенбаумского плацдарма. Дворец и все здания усадьбы были превращены в руины. По данным немецких военных архивов, 212-я дивизия группы «Север» выпустила по усадьбе «Сергиевка» более 4000 снарядов и мин, изуродовав дворец и парк⁴.

¹ *Новиков Ю.В.* Собственная дача и Сергиевка в Старом Петергофе // Исследование и материалы. Памятники истории культуры Санкт-Петербурга. Вып. 4. СПб., 1997. С. 132–177; *Гущин В.А.* Дворец Лейхтенбергского. СПб., 2002 («Утраченные памятники Петергофа»); *Он же А.И.* Штакеншнейдер и парк Сергиевка. Петергоф, 2002; *Осипов Д.В.* Царский венец — золотой, хрустальный, зеленый // Санкт-Петербургский университет. 2000. № 20 (3543). 11 сент. С. 19–23.

² *Денисов Ю.М.* Скульптура в собрании герцога Лейхтенбергского в Мариинском дворце // Проблемы развития зарубежного и русского искусства: Сб. науч. тр. / Рос. академия художеств. СПб., 1995. С. 62–65; *Павлова Н.Ю.* Судьба наследия герцогов Лейхтенбергских в России // Краеведческие записки. Исследования и материалы / Гос. музей истории Санкт-Петербурга. Вып. 5. СПб., 1997. С. 202–217; *Кривдина О.А.* Скульптура дворца герцога Лейхтенбергского и парка усадьбы «Сергиевка» Биологического института СПбГУ // Санкт-Петербургский университет. 2000. № 20 (3543). 11 сент. С. 26–32; *Она же.* Коллекция скульптуры Лейхтенбергских // Юный художник. 2001. № 5. С. 14–16; *Она же.* Коллекция скульптур Лейхтенбергских // Санкт-Петербургский университет. 2002. Спец. вып. (3597). 20 апр. С. 11–13.

³ *Гейченко С., Шульц П.* Описание художественных произведений, находящихся на территории имения б. герцога Лейхтенбергского. Составлено в 1924 г. // Научный архив ГМЗ «Петергоф». Инв. № 748. Д. 35.

⁴ *Тонаж Х.И.* Петергоф, возрожденный из пепла. СПб., 2009.

Предлагаемая нами программа «возвращения» утраченных скульптур началась с обобщения фотоархивных материалов, отображающих скульптурное убранство дворца Лейхтенбергского в довоенное время. В основном они были получены из архивов ряда профильных научных организаций и частных лиц, ранее связанных с Биологическим институтом, это позволило увидеть уникальные произведения искусства, которые находились в интерьерах дворца и в парке «Сергиевка». Проведенные ведущим научным сотрудником Государственного Русского музея О.А. Кривдиной атрибуции дали чрезвычайно интересные результаты, которые нашли отражение в научной и научно-популярной литературе, были представлены на многих отечественных и зарубежных конференциях по вопросам истории отечественной и западноевропейской скульптуры⁵.

Работы по поиску, атрибуции и реставрации сохранных произведений искусства проводились без привлечения государственных источников финансирования. В основном все делалось на инициативной основе, благодаря дружеским и творческим контактам с сотрудниками других организаций и музеев и с минимальным использованием альтернативных способов оплаты, включая личные средства. Особое значение имели восстановление авторского бронзового отлива скульптуры И.П. Витали «Венера, снимающая сандалию», реставрация мраморного бюста «Весталка» А. Кановы и мраморного барельефа «Ночь» Б. Торвальдсена успешная атрибуция скульптур коллекции Лейхтенбергского⁶ по фотографиям.

Судьбы скульптур, переданных до войны в музейные фонды

Одним из шедевров древнеегипетской коллекции Эрмитажа является статуя из черного базальта, которая поступила в фонды музея в 1929 г. из коллекции скульптуры герцога Лейхтенбергского. Она изображает шагающую женщину в длинном облегающем платье, длинном трехчастном парике с тремя уреями (царскими змеями), с рогом изобилия в левой руке и с иероглифом жизни «анх» — в опущенной правой; инкрустация глаз и головной убор (вероятно, солнечный диск между коровьими рогами) утрачены. В ходе подготовки к большой выставке «Клеопатра Египетская. От истории к мифу» (Рим, Лондон, Чикаго, 2000–2002) одна из ее организаторов, С.-Э. Эштон, определила группу ненадписанных статуй в египетском стиле, в том числе и эрмитажную, как изображения Клеопатры VII. Таким образом, Эрмитаж обладает статуей, изображающей знаменитейшего персонажа эпохи — царицу Клеопатру (I в. до н. э.)⁷.

⁵ Кривдина О.А. Скульптура дворца; *Она же*. Коллекция скульптуры Лейхтенбергских // Юный художник; *Она же*. Коллекция скульптур; Осипов Д.В. Некоторые итоги архитектурно-исторической реконструкции художественного убранства усадьбы «Сергиевка» // Материалы Региональной молодежной эколого-краеведческой конференции. СПб., 2008. С. 124–138; *Она же*. Возвращение утраченных шедевров. (Поиски, атрибутирование и реставрация произведений из коллекции скульптур герцога Лейхтенбергского в усадьбе «Сергиевка») // Памятники. Вектор наблюдения: Сборник статей по реставрации скульптуры и мониторингу состояния памятников в городской среде / Под общ. ред. В.Н. Тимофеева. СПб., 2008. С. 95–106.

⁶ Кривдина О.А. Скульптура дворца; *Она же*. Коллекция скульптур; Лазарев П.А. Реставрация скульптуры из интерьеров дворца Лейхтенбергских в усадьбе Сергиевка // Материалы научно-практического семинара. Санкт-Петербург, 16–17 мая 2002. СПб., 2002. С. 53–56; *Она же*. Весталка храма науки // Санкт-Петербургский университет. 2002. Спец. вып. (3597). 29 апр. С. 14–15.

⁷ Автор выражает искреннюю благодарность сотруднику СПбГУ Г.Д. Федоровскому за предоставление ценной информации.



Дворик с атриумом.
Восточный фасад дворца герцога
Лейхтенбергского. 1917–1920

Такая же счастливая судьба выпала на долю и ряда других скульптур коллекции Лейхтенбергского, которые были перед войной перемещены из Сергиевки в фонды музеев Петергофа (черновая инвентарная опись садовой скульптуры 1938 г. Научный архив ГМЗ «Петергоф»). Так, мраморная группа «Амур и Психея», копия с греческого оригинала первой половины II в. до н. э. вместе с мраморным наборным постаментом в 1938 г. была перемещена в Петергоф. Осенью 1941 г.

скульптурная группа была зарыта музейными работниками и таким образом спасена от разрушений в годы немецкой оккупации. В 1945 г., после реставрации, скульптурная группа была установлена у фонтана «Раковина» около восточного флигеля Кухня, рядом с Монплезиром.

Тот же путь прodelала мраморная статуя «Вакханка» работы неизвестного скульптора, установленная в 1949 г. рядом с западным Вольером. Завидная доля выпала и произведению знаменитого итальянского мастера Антонио Кановы «Венера Итальянская», эта мраморная скульптура когда-то стояла в «Сергиевке», в приемной вел. кн. Марии Николаевны. С 1958 г. она украшает фонтан квадратного бассейна Верхнего парка у западной части Большого дворца Петергофа.

Еще одно произведение искусства из коллекции герцога Лейхтенбергского сохранилось благодаря усилиям сотрудников дворцово-паркового ансамбля «Ораниенбаум». В дореволюционное время парадный вход восточного фасада дворца в Сергиевке украшали две статуи сторожевых собак. Обе скульптуры выполнены гальванопластическим способом по двум различным моделям, мраморные античные оригиналы которых и сейчас находятся в Ватикане, около входа в библиотеку. Это весьма выразительные произведения анималистической скульптуры.

В начале 1920-х гг. статуи были перемещены к южному фасаду дворца, а в 1938 г. собаки снова заняли свое место у входа с восточного фасада. Как выяснилось только в 2000 г., собаки были вывезены из усадьбы «Сергиевка» в Ораниенбаум в 1939 г. Там, в Китайском дворце, одну из них обнаружили в наши дни, и с согласия дирекции дворцово-паркового ансамбля «Ораниенбаум» данное произведение передано на временное хранение во дворец усадьбы «Сергиевка». Скульптура имела серьезные повреждения: отсутствовали правое ухо и фрагмент шерсти на шее, язык, на груди и голове скульптуры — пять сквозных пулевых отверстий, вся поверхность скульптуры была покрыта коррозией.

Реставрация гальванопластической скульптуры из красной меди была выполнена научными сотрудниками лаборатории молекулярной спектроскопии Института физики СПбГУ В.И. Цибулей и В.В. Берцевым. В 2000 г., к 80-летию юбилею основания Биологического института, отреставрированная скульптура «Собака» была выставлена в вестибюле дворца. В конце 2009 г. по запросу дирекции ГМЗ «Петергоф» скульптура «Собака» была передана в его фонд скульптуры.

Мраморный фонтан архитектора А.И. Штакеншнейдера

В июле 2007 г., в ходе комплексных реставрационных работ на восточном фасаде дворца было проведено вскрытие конструкции террасы и ее облицовки пудожским камнем. Предварительно работники были проинструктированы о необходимости тщательно отбирать любые металлические предметы, керамику, остатки мозаики и другие предметы, представляющие интерес для последующих реставрационных работ. Во время расчистки в южном дворике (9–10 июля 2007 г.) сотрудники ЗАО «Первые петергофские реставрационные мастерские» обнаружили в строительном мусоре приемку мраморную колонну фонтана и многочисленные фрагменты от какой-то металлической скульптуры (о последней речь пойдет в следующем разделе статьи).

До войны у восточного фасада дворца, между Вестибюлем главного входа и Кавалерской столовой (юго-восточным флигелем), находился Плувиум — дворик с атриумом, который с восточной стороны поддерживали две мраморные колонны с погрудными изображениями кариатид. В центральной части атриума находился конусообразный световой фонарь, по краям которого располагались еще четыре колонны. С наружной стороны дворик был отгорожен чугунной решеткой, в центре дворика существовал приямок фонтана. Края приямка были выложены плитами пудожского камня. До сентября 1941 г. во дворике, сразу за решеткой, стояла бронзовая композиция «Амазонка, поражающая барса» немецкого скульптора А. Кисса. Перед войной здесь находилось своего рода хранилище художественных ценностей, где размещались и другие скульптуры из усадьбы «Сергиевка», предметы декоративно-прикладного искусства (фигурные светильники, мраморные вазы и др.), ранее украшавшие интерьеры дворца.

Летом 2007 г., в ходе подготовительных работ по замене конструкции террасы восточного фасада на месте бывшего дворика, при расчистке старого мозаичного пола, были обнаружены разбитые плиты края приямка фонтана. После того как ручным способом объем квадратного приямка был освобожден от отвалов битого кирпича, строительных остатков разрушенной крыши атриума, в центре была обнаружена круглая мраморная колонна фонтана диаметром 65 см в основной части и высотой 86 см. Она имела декоративные продольные полусферические желоба (каннелюры), сверху диаметр немного меньше — 61 см, снизу чуть больше — 71 см. Колонна стоит на невысокой круглой профилированной двухъярусной



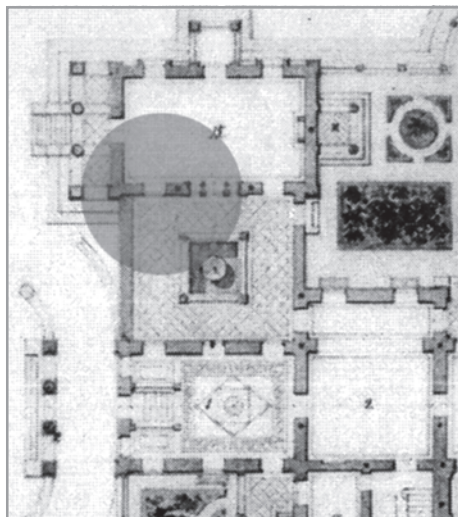
Общий вид приямка фонтана. 1920-е. Видны мраморная каннелированная колонна, сброшенная и опрокинутая ваза фонтана, фигурная подставка вазы, восьмигранная основа и деформированная медная водоводная трубка



Вскрытый приямок мраморного фонтана. Восточный фасад дворца. 2007



Общий вид защитного фонаря над мраморным фонтаном.
Арх. А.И. Штакеншнейдер. 2008



Восточная часть дворца герцога Лейхтенбергского (1842). Чертеж арх. А.И. Штакеншнейдера. Фрагмент. Темный круг — место взрыва немецкой мины (конец сентября 1941 г.). Точки в приялке — места обнаружения фрагментов скульптуры (конец июля 2007 г.)

гранитной базе (высота — 35 см, диаметр сверху — 75 см, снизу — 83 см). Колонна и база достаточно хорошо сохранились. В центре колонны имеется отверстие для фонтанной трубы. К сожалению, не сохранились ваза фонтана, подставка к вазе и другие детали оформления.

Фонтан во двореке, который изначально был открытым, проектировал архитектор А.И. Штакеншнейдер. Через несколько лет дворик был закрыт атриумом, там появились колонны с кариатидами, в том числе две из коринфского мрамора. Возможно, эти работы выполнял итальянский мастер мраморных дел П. Каточчи⁸.

Более чем полувековое отсутствие мраморного фонтана в оформлении восточного фасада дворца связано с тем, что в проектировочных разработках в начале 1960-х гг. не было заложено восстановление атриума. Именно поэтому рабочие, расчищавшие площадку дворика от завалов строительного мусора, не раскопали приямок. Террасу дворика забетонировали и залили ее поверхность раствором с мраморной крошкой; тем самым колонна фонтана и все, что находилось в объеме приямка, было скрыто более чем на полвека.

С учетом большой историко-художественной ценности обнаруженного мраморного фонтана архитектора А.И. Штакеншнейдера, по инициативе замести-

⁸ О работе этого скульптора в Сергиевке нам сообщила Е.В. Карпова, заведующая сектором скульптуры XVIII — начала XX в. Государственного Русского музея.

теля директора по общим вопросам Биологического научно-исследовательского института СПбГУ Г.Н. Филипповой к осени 2008 г. были выполнены работы по установлению конусообразного стеклянного защитного фонаря над приемком фонтана. Это позволяет обзирать фонтан в любое время года и защищать его в условиях неблагоприятного климата.

К атрибуции металлической скульптуры «Наяда»

Как уже было сказано, в ходе восстановительных работ в июле 2007 г. были обнаружены следы еще одного произведения искусства из коллекции герцога Лейхтенбергского — 13 фрагментов металлической женской скульптуры и более 10 оплавленных конгломератов из того же металла. Все фрагменты были собраны, очищены от мусора, окислов и оплавлений⁹.

В результате изучения послевоенных фотографий (1945–1950) разрушенного дворца, фиксирующих состояние сохранившихся стен, можно точно установить эпицентр взрыва немецкой мины и возникшего пожара в зоне приемка. Взрывной волной часть фрагментов скульптуры оказалась вбита в приемок фонтана, где они были засыпаны кирпичом и горящими деревянными конструкциями.



Найденные в приемке фонтана фрагменты металлической скульптуры «Наяда». 2007

Очевидно, скульптура пострадала не только от взрывной волны (первичная деформация металла, разрушение скульптуры на многочисленные фрагменты) и пожара (оплавление или полное уничтожение некоторых частей скульптуры), но и от механического воздействия обрушенных конструкций стен, атриума и перекрытий. За 66 лет пребывания в достаточно агрессивной среде (мокрая известь, остатки углей от пожара, многочисленные железные предметы, постоянные электростатические поля грунта и др.) фрагменты подверглись коррозии.

При попытке собрать то, что осталось, удалось идентифицировать произведение как обнаженную женскую фигуру. Некоторые фрагменты имеют ярко выраженную художественную ценность, поскольку позволяют судить о пластических особенностях произведения и манере работы скульптора. Среди них — большой крупный фрагмент лица, лобная и затылочная части головы, пряди волос, спадающих на плечи, фрагмент правой груди, фрагмент кисти, локтя

⁹ Мы постарались зафиксировать все фрагменты скульптуры до и после очистки.



Изображение металлической скульптуры «Наяда» на дореволюционной открытке



Реконструкция взаиморасположения 13 фрагментов скульптуры «Наяда»

и части плеча левой руки, части голени, колена, бедер правой и левой ног. Отдельные фрагменты значительно оплавлены.

Толщина стенок полый скульптуры — 4–6 мм. На некоторых краях хорошо видны ровные поверхности швов, соединявших отдельные части скульптуры. Ясно, что скульптура изготавливалась методом фрагментарного литья из шпиатра. Начиная с первой половины XIX в. этот сплав цинка с оловом широко применялся при изготовлении скульптур в качестве дешевого заменителя дорогой бронзы. К тому же шпиастр имеет значительно более низкую температуру плавления, что упрощало работу скульптора. На поверхности некоторых фрагментов просматриваются следы позолоты, которую часто применяли для декорирования скульптуры из шпиатра.

Следует отметить, что стоящая во дворике рядом с «Наядой» на гранитном постаменте бронзовая скульптура «Амазонка...», конечно, была полностью разрушена взрывной волной ударом о южную стену Вестибюля. Ее фрагменты тоже оказались в зоне пожара и навсегда исчезли из истории скульптурной галереи Сергиевки.

После идентификации тринадцати найденных фрагментов удалось провести частичную объемную реконструкцию статуи. Фрагменты принадлежали скульптуре, изображающей полулежашую обнаженную женскую фигуру. Она опирается на правую руку, левой рукой закрывает правую грудь. Ноги согнуты в коленях. Локоны, спадающие на спину с затылка, проработаны индивидуально.

Объемная реконструкция статуи по найденным фрагментам позволяет уверенно идентифицировать ее с единственным в фотоархиве Биологического НИИ СПбГУ изображением. На дореволюционной фотооткрытке «Старый Петергоф. Сергиевская дача Е.И.В.В. Князя Георгия Максимилиановича Романовского

Герцога Лейхтенбергского. Дворцовая терраса» эта скульптура названа «Купальщица». Уникальный фотоматериал был любезно предоставлен нам почетным гражданином Петергофа В.А. Гуциным.

В действительности архивные документы позволяют отождествить ее со статуей «Наяда», которая юбла описана следующим образом: «66. Статуя “Наяды” из гальванопластики полулежит опершись на правую руку, левой закрывает правую грудь. Склоненная голова повернута к левому плечу, длинные волосы с пробором посредине падают на спину. На подставке в форме треугольника с закругленными углами с задней стороны прикреплена пластинка с надписью: M Geiss Berlin. Размеры: 0,86 × 0,65 × 1,30. Сохранилась удовлетворительно»¹⁰.

Надпись, прикрепленная к плинту, указывает на мастера, отлившего скульптуру. Это Мориц Гейс, владелец знаменитой литейной мастерской в Берлине. Он много работал в первой половине XIX в. и даже предлагал открыть мастерскую по литью из шпиатра в Санкт-Петербурге, но безуспешно.

Благодаря информации, предоставленной хранителем ГМЗ «Петергоф» И.А. Рудоквас, стал известен автор скульптуры — английский мастер Эдвард Ходжес Бейли (1788–1867). «Ева у источника» (1818) — одно из его первых произведений, которое хранится на родине скульптора, в Городском музее Бристоля (Великобритания).

Сейчас мы уже знаем, что скульптура «Наяда» («Ева у источника») выполнена методом фрагментарного отлива из шпиатра. Следовательно, указание о гальванопластическом способе ее изготовления следует считать ошибочным.

В предвоенные годы скульптура «Наяда» каким-то образом была перемещена от Беседки на склоне оврага во дворик, на плиты приямка фонтана, где она и находилась в конце сентября 1941 г. Это документально подтверждает одна архивная фотография.

В архиве Петергофского Биологического института сохранился акт на двух машинописных страницах, составленный в Сергиевке. В нем идет речь о работах, проведенных 29 августа, 1, 3, 4 и 9 сентября 1941 г. для отбора вещей, имеющих художественную и материальную ценность находящихся в здании института, в бывшем дворце Лейхтенбергского. На второй странице перечислены предметы, оставшиеся на местах, среди них — «Фигура женская, сидящая, большой размер. В портике, чугун, художеств. литье. оставлена на своем месте». Акт подписан директором института профессором В.А. Догелем 17 сентября 1941 г. В контексте военного времени и спешке эвакуационных мероприятий представляется совсем не существенным ошибочное указание чугуна как материала, из которого изготовлена статуя, и обозначение дворика с атриумом как портика.

Благодаря содержанию этого документа становится очевидным, что к концу сентября 1941 г. скульптура «Наяда» осталась во дворике восточного фасада. Судя по воспоминаниям сотрудников института — очевидцев, массированные обстрелы дворца немецкой артиллерией и минометами начались 23 сентября 1941 г.

О найденных фрагментах скульптуры дирекция Биологического института официально сообщила в КГИОП, Государственный Русский музей, Государственный Эрмитаж для организации и проведения квалифицированной экспертизы, атрибутирования произведения искусства и получения рекомендаций о порядке дальнейшего хранения и возможном экспонировании фрагментов, собранных в композицию, отображающую целую скульптуру.

¹⁰ Гейченко С., Шульц П. Указ. соч. С. 9.

Отметим, что с первого взгляда скульптура «Наяда» весьма напоминает известную статую «Русалка» — символ Копенгагена, столицы Дании. Изваяние полудевушки-полурыбы установлено на простом валуне, выступающем из воды у набережной при входе в гавань Копенгагена. Датскую бронзовую «Русалку» создал скульптор Э. Эриксен в 1913 г. по заказу пивовара К. Якобсона, моделью послужила балерина — жена скульптора.

Общая композиция и позы двух статуй практически совпадают. Много общего и в отдельных деталях статуй, но есть и незначительные отличия. У «Русалки» кисть согнутой левой руки лежит на правом бедре, а у «Наяды» она прикрывает правую грудь, отличаются черты лица девушек. И, конечно, плавники «Русалки»...

Автор выражает искреннюю благодарность за неоценимую помощь при подготовке рукописи сотрудникам Биологического научно-исследовательского института СПбГУ Е.В. Скоробогатовой и А.С. Чунаеву, за предоставление фотоматериалов ведущему научному сотруднику Государственного Русского музея О.А. Кривдиной и главному хранителю фонда скульптуры ГМЗ «Петергоф» В.Я. Юмангулову, за ценные консультации хранителю филиала «Царицын остров» ГМЗ «Петергоф» И.А. Рудоквас.

Возобновление деятельности реставрационной мастерской масляной живописи ГРМ в послевоенное время

Первый эшелон с музейными ценностями, находившимися в эвакуации в Перми, прибыл в Ленинград 14 октября 1945 г. Произведения искусства возвращались на свои места. Необходимо было аккуратно и бережно распаковать их, провести тщательный осмотр, оценить состояние сохранности, дифференцировать картины по категориям повреждений и по первоочередности реставрационного вмешательства.

Следует отметить, что к началу Великой Отечественной войны коллекция Русского музея была систематизирована и инвентаризирована во многом благодаря тому, что работа всех отделов музея была четко организована П.И. Нерадовским¹. Созданная им музейная система экспозиции и внутримузейного устройства поддерживалась его преемниками и во многом определила развитие музея в последующие годы.

Еще в 1940 г. директор музея Н.А. Цыганов² поручил заведующим отделами составить списки произведений, подлежащих эвакуации, по категориям. Они были утверждены Управлением по делам искусств. Благодаря этому эвакуация художественных ценностей Русского музея была проведена быстро и успешно³.

Упаковкой живописных полотен из списка первой категории руководил заведующий реставрационным отделом Т.И. Дец⁴. При его непосредственном участии были накатаны на валы большемерные картины, среди которых и «Последний день Помпеи» К.П. Брюллова, и «Медный змий» Ф.А. Бруни, и «Волна» И.К. Айвазовского. Валы были погружены на открытую платформу, остальные

¹ Нерадовский Петр Иванович (1875–1967) — художник, историк искусства, крупный музейный деятель. С 1909 г. — хранитель, с 1912 по 1929 г. — заведующий Художественным отделом ГРМ.

² Цыганов Николай Алексеевич — административно-политический работник в ГРМ (1938–1941).

³ Отдел рукописей и ведомственный архив ГРМ. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 1522. Л. 57; ед. хр. 1538. Л. 24–25.

⁴ Дец Тимофей Иванович (1881–?) — реставратор масляной живописи. С 1931 г. — заведующий реставрационной мастерской нового русского искусства (живописи) ГРМ. Умер в годы блокады Ленинграда.

произведения разместили в девяти вагонах эвакуационного эшелона. Эта часть коллекции отправилась сначала в г. Горький (ныне — Нижний Новгород), где на хранении остались экспонаты из драгоценных металлов в Горьковской конторе Госбанка⁵, а остальные музейные ценности отправились в Пермь. Сопровождали эшелон П.К. Балтун⁶, в то время занимавший должность заместителя директора по административно-хозяйственной части, и несколько научных сотрудников.

Подготовка к эвакуации произведений из списка второй категории закончилась в середине июля 1941 г. К 16 августа они были доставлены в пакгаузы железнодорожной станции. Однако отправить их сразу не удалось, а вскоре железнодорожное движение и вовсе прекратилось, начались обстрелы. Дальнейшее нахождение ценностей вне музейных стен ставило под угрозу само их существование. Экспонаты возвратились в музей уже под артобстрелами⁷.

В тяжелых военных условиях реставраторы, оставшиеся в осажденном городе, следили за состоянием музейных экспонатов, проводили профилактические мероприятия по сохранению живописных полотен, в случае обнаружения повреждений принимали своевременные меры. Главная задача состояла в том, чтобы систематически осматривать произведения, хранящиеся в несоответствующих условиях, при отсутствии должной вентиляции и отопления. Сотрудники прилагали все усилия для обеспечения сохранности вещей. В годы блокады профилактическую реставрацию уже не вели из-за отсутствия материалов и специалистов, поврежденные произведения живописи заклеивали бумагой. Тем не менее благодаря правильно организованному хранению состояние коллекции было удовлетворительным. Гораздо более трудным оказалось положение сотрудников. Их обеспечивали карточками по второй категории, а это означало мизерное пропитание, им полагалось 500–800 г хлеба в день. Многие умерли от голода, в том числе и заведующий реставрационной мастерской Т.И. Дец⁸, реставраторы Н.Е. Давыдов⁹ и А.Н. Суворова¹⁰. К 1944 г. музей практически остался без специалистов-реставраторов. В этот период сотрудники музея начали планомерный осмотр экспонатов и профилактические мероприятия: заклею — укрепление с лицевой стороны, обработку коллекции формалином от плесени, очистку от загрязнений.

В первые годы войны музей неоднократно подвергался бомбардировкам и артобстрелам. Наиболее значительные разрушения произошли осенью 1941 г. В тяжелейших условиях немногочисленные сотрудники защищали коллекцию, оставшуюся в музее, от повреждений, полученных в результате бомбардировок и артобстрелов. Экспонаты из фондов были перенесены во внутренние помещения музея, где они находились не только в большей безопасности, но и в лучших условиях хранения. Для предотвращения пожароопасных ситуаций демонтиро-

⁵ Акт ВМП № 703 от 11.06.1946 г. // Отдел учета ГРМ.

⁶ Балтун Петр Казимирович (1904–1980) — искусствовед, политработник, музейный деятель. До 1941 г. — заместитель директора ГРМ по административно-хозяйственной части, в 1941–1945 гг. — директор филиала ГРМ в Перми, в 1945–1951 гг. — исполняющий обязанности директора ГРМ.

⁷ Отдел рукописей и ведомственный архив ГРМ. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 1533. Л. 58; Ед. хр. 1541. Л. 2, 3.

⁸ Там же. Ед. хр. 1522. Л. 68; ед. хр. 1526. Л. 7, 19; ед. хр. 1571. Л. 5.

⁹ Давыдов Никита Георгиевич (1884–1942) — реставратор древнерусской живописи. С 1935 г. — сотрудник ГРМ. Владел приемами реставрации масляной живописи.

¹⁰ Суворова Александра Николаевна (1885–1942) — реставратор древнерусской живописи. С 1925 г. — сотрудник ГРМ.

вали деревянные перегородки, покрывали деревянные элементы конструкции здания суперфосфатным составом, наполняли чердаки мешками с песком и т. д.

Не меньшую самоотверженность проявили сотрудники Русского музея, сопровождавшие часть коллекции художественных ценностей, отправленную в эвакуацию. В Горьком ящики с произведениями приходилось перегружать на баржу, некоторые экспонаты, например большемерные картины на валах, потребовалось перепаковать.

Собрание Русского музея было самым значительным среди эвакуированных ценностей, т. к. в него входили коллекции других музеев Ленинграда и пригородов. Основную работу по размещению и обеспечению их сохранности взяли на себя сотрудники Русского музея под руководством директора пермского филиала П.К. Балтуна. В Перми работал реставратор И.В. Овчинников из Государственной Третьяковской галереи.

В период эвакуации в Пермь основная задача сотрудников заключалась в создании условий для сохранения коллекции, систематической проверке их состояния и исправлении замеченных повреждений, наблюдении за температурой и влажностью в местах хранения коллекции. Поддерживать и сохранять национальное состояние сотрудникам Русского музея помогали работники Пермской картинной галереи. Среди них был и А.Б. Бриндаров¹¹, художник, писатель, артист кукольного театра, научный сотрудник Пермской художественной галереи, с 1940 г. — ответственный секретарь Союза художников Пермской области. В дальнейшем его жизнь и творческое развитие будут связаны с Государственным Русским музеем.

Весной 1946 г. А.Б. Бриндаров переехал в Ленинград, поступил на работу в Государственный Русский музей, где прошел путь от помощника реставратора до художника-реставратора высшей квалификации, заведующего отделом реставрации. Он реставрировал большое количество живописных картин — полотна В.И. Сурикова, Ю.И. Левитана, И.Е. Репина. В частности, в 1960-е гг. Бриндаров провел полный комплекс реставрационных мероприятий на картине «Бурлаки на Волге», что явилось значительным событием. С этим произведением связана загадочная история. Существует версия, что А.Б. Бриндаров разработал уникальный способ устранения жестких деформаций и укрепления живописи: латунная сетка, близкая по переплетению к холсту, равномерно нагреваясь, распределяла тепло по всей поверхности холста и длительное время удерживала его. Таким образом эффективно устранялись деформации холста и укреплялся красочный слой¹². Возможно, так оно и происходило, но в протоколах заседаний реставрационной комиссии того периода никаких подтверждений не найдено. Зная артистическую натуру Анания Бархшабовича, его склонность к мистификациям, можно предположить, что и в этом случае он продемонстрировал одну из граней своего яркого таланта. Скорее всего, А.Б. Бриндаров придумал и опробовал использование латунной сетки для ускорения достижения большего эффекта при укреплении красочного слоя на большемерных картинах. В силу того что этот метод противоречит законам физики, пытливый реставратор не достиг желаемого результата и завершил укрепление традиционным способом. Вероятно, А.Б. Бриндарову этот миф был необходим как аргумент для заказа вакуумного

¹¹ Бриндаров Ананий Бархшабович (1907—1983) — реставратор масляной живописи. С 1946 по 1978 г. — сотрудник ГРМ, с 1949 г. — заведующий отделом реставрации.

¹² Краминский В.Г. Из истории реставрации живописи // Государственный Русский музей. Из истории музея. СПб., 1995. С. 270.

стола в мастерскую, который появился вскоре после окончания реставрации полотна И.Е. Репина...

Уже 9 мая 1946 г., в первую годовщину победы над фашизмом, для посетителей открылась экспозиция в залах первого этажа музея, а осенью смогли принять зрителей и залы второго этажа. Несколько позже, 8 ноября 1949 г., в восстановленном корпусе Бenuа была открыта экспозиция советского искусства. Возрождение музея завершилось.

Восстановление экспозиции началось по окончании Великой Отечественной войны. После четырех лет эвакуации, 14 октября 1945 г., из Перми вернулись художественные ценности из коллекции Русского музея. Встречали бесценный груз исполняющий обязанности директора П.К. Балтун, главный хранитель М.В. Фармаковский¹³, заведующие отделами А.Н. Савинов¹⁴ и Г.М. Преснов¹⁵, исполняющий обязанности заведующего отдела учета О.Г. Бenuа и рабочие А.Ф. Новомлинский и А.Н. Смирнов. Они распаковывали ящики и просматривали сохранность произведений. Летом 1945 г. в музей на постоянную работу командированы реставраторы И.Я. Челноков и Е.В. Челнокова¹⁶. Специалисты по реставрации древнерусской живописи, они занимались сохранением живописных произведений.

Вернулся из рядов Красной армии и М.Н. Марков¹⁷. Михаил Николаевич окончил Ленинградский художественно-промышленный техникум. За годы работы в Государственном Русском музее (1937–1960) он получил звание художника-реставратора высшей категории. Выполнил реставрацию таких известных произведений, как «Портрет Сары-Элеоноры Фермор» И.Я. Вишнякова, «Прометей делает статую по приказанию Минервы» И.А. Акимова, «Единоборство князя Мстислава Удалого с касожским князем Редедю» И.И. Иванова, и многих других картин.

О реставрации картины И.Я. Вишнякова «Портрет Сары-Элеоноры Фермор» следует сказать отдельно. Эта картина была практически возвращена зрителям и искусствоведам после раскрытия изображения от нескольких слоев сильно потемневших лаков и разновременных записей. Частичное раскрытие произведения М.Н. Марков выполнил еще в 1948 г. В 1957–1958 гг. он вернулся к рестав-

¹³ Фармаковский Мстислав Владимирович (1873–1946) — крупный музейный деятель, специалист в области консервации и реставрации памятников, археолог, художник, доктор исторических наук, профессор. В 1918–1931 гг. — хранитель историко-бытового отдела ГРМ, в 1934–1946 гг. — научный консультант, заведующий реставрационной мастерской, главный хранитель. Подготовил «Проект организации и отдела реставрации» ГРМ, вел исследовательскую работу.

¹⁴ Савинов Алесей Николаевич (1906–1976) — историк искусства, крупный специалист по русскому искусству, доктор искусствоведения, профессор. С 1934 г. — сотрудник ГРМ, с 1938 г. — заведующий отделом живописи XVIII — первой половины XIX в. В 1941 г. принимал участие в эвакуации музейных ценностей. В 1941–1945 гг. — сотрудник филиала ГРМ в Перми. Занимался хранением, систематизацией, описанием, проверкой и переупаковкой экспонатов.

¹⁵ Преснов Георгий Макарович (1890–1973) — историк искусства крупный специалист по русской советской скульптуре. В 1922–1973 гг. — заведующий отделом скульптуры ГРМ. В годы Великой Отечественной войны руководил спасением коллекции ГРМ.

¹⁶ *Малкин М.Г.* К истории становления и развития мастерской реставрации древнерусской живописи // Государственный Русский музей. Из истории музея С. 265.

¹⁷ Марков Михаил Николаевич (1904–1972) — реставратор масляной живописи высшей категории. В 1937–1960 гг. — сотрудник ГРМ. В годы войны проходил службу в рядах Красной армии.

рации и полностью завершил раскрытие живописи. В процессе удаления, утоньшения и выравнивания лака мастер контролировал его состояние в свете видимой люминесценции, возбуждаемой ультрафиолетовым облучением. На снимках, сделанных в процессе реставрации в ультрафиолетовых лучах, обнаружилось, что местами (на фоне, на изображении платья и руки с веером) авторская живопись закрыта многочисленными более поздними записями. На отдельных участках утрат авторской живописи записи оставлены (сохранение в границах утрат оригинала записей для их использования при окончании реставрации — прием, используемый при раскрытии иконной живописи). Впервые для реставрации масляной живописи М.Н. Марков применил данный прием в конце 1940-х гг.

Во второй половине 1950-х гг. по рекомендации ГЦХРМ получил распространение такой реставрационный прием, как дублирование живописных полотен на новое основание с помощью воско-смоляной мастики. Этот метод предполагало использовать при реставрации картины М.В. Нестерова «Под Благовест». На реставрационном совете ГРМ обсуждался вопрос о дублировании картины таким способом, но М.Н. Марков был категорически против этого, чем фактически спас произведение от гибели. В скором времени практика показала несовершенство данного метода.

Еще не одно произведение, созданное талантливыми русскими живописцами, пострадавшее от воздействия времени, несоблюдения технологического процесса, неумелого хранения и других объективных и субъективных причин, возвратят к жизни реставраторы станковой масляной живописи на радость зрителям, а для искусствоведов тем самым расширятся горизонты исследовательской деятельности.

Современное поколение реставраторов использует опыт своих предшественников. Среди тех, кто создавал школу реставрационного дела в Русском музее, следует упомянуть и Н.А. Шапошникову¹⁸. Она поступила в музей перед самым началом Великой Отечественной войны и проработала очень недолго, с 20 июня по 15 августа 1941 г. После окончания войны она вернулась в музей, была зачислена художником-реставратором и трудилась до 1969 г. В Русском музее Нина Александровна получила профессиональные знания и овладела всеми видами реставрации станковой масляной живописи. Вместе с коллегами она принимала участие в реставрации картин из коллекции польских музеев, реставрировала многие произведения из собрания Русского музея, в том числе «Автопортрет» Ф.И. Яненко, «Портрет Уткина» и «Женщина в окне. (Казначейша)» В.А. Тропинина, «Беллерофонт отправляется в поход против химеры» А.А. Иванова и др.

Таким образом, в послевоенный период трем реставраторам — А.Б. Бриндарову, М.Н. Маркову и Н.А. Шапошниковой — пришлось взять на себя титанический труд по расконсервации и восстановлению произведений масляной живописи, их подготовке к экспонированию традиционными методами реставрации и консервации. Им предстояло раскатать с валов, натянуть на подрамники, произвести необходимую, в основном техническую, реставрацию нескольких сот произведений живописи («Медный змий» Ф.А. Бруни, «Последний день Помпеи» К.П. Брюллова, «Волна» И.К. Айвазовского и др.).

В последующие годы коллектив мастерской увеличивался за счет нового поколения художников-реставраторов. Они перенимали опыт непосредственно у мастеров, поддерживая, таким образом, традиции, заложенные реставраторами довоенного поколения. У Н.А. Шапошниковой и А.Б. Бриндарова проходили

¹⁸ Шапошникова Нина Александровна (1916–1992) — реставратор живописи.

обучение В.Г. Раскин¹⁹ и А.С. Поздеев²⁰. Надо заметить, что Ананий Бархошабович Бриндаров вырастил не одно поколение реставраторов масляной живописи в Русском музее. Уже будучи заведующим отделом реставрации Русского музея, он сам тщательно подбирал сотрудников мастерской.

Работу В.Г. Раскина отличала деликатность и осторожность при раскрытии произведения от записей и позднейших наслоений. Он блестяще работал с утоньшением и выравниванием лака, никогда не терял чувства целого. Тонировки В.Г. Раскина всегда отличались тонким вкусом, пониманием колорита автора реставрируемого произведения. В ГРМ им отреставрированы такие произведения, как «Портрет Муртазы-Кулихана» В.Л. Боровиковского, «Терраса на берегу моря» С.Ф. Щедрина, «Торжественный въезд Александра Невского в город Псков» Г.И. Угрюмова.

В 1955 г. в мастерскую зачислен художником-реставратором масляной живописи П.В. Райков²¹. Он учился в Пермском художественном техникуме. До 1955 г. выполнял реставрационные работы в Эрмитаже, Таврическом дворце, Этнографическом музее, восстанавливал монументально-декоративные росписи. В ГРМ занимался реставрацией живописи, реставрировал картины из польских музеев.

В 1959 г. в мастерскую пришел реставратор живописи К.В. Бернякович²². В 1938 г. он поступил на археолого-этнографическое отделение Ленинградского государственного университета. В 1941 г. добровольцем ушел в народное ополчение, был ранен в боях под Гатчиной и после лечения эвакуирован в Саратов, где и окончил университет. Заведовал отделом исторического музея в Сыктывкаре. В 1942 г. К.В. Бернякович вернулся на фронт. После войны работал в Ленинградском отделении Института археологии АН СССР, с 1947 г. — заместителем директора по науке в музее Ужгорода, с 1955 г. — во Львовском историческом музее. После возвращения в Ленинград в 1959 г. К.В. Бернякович занимался реставрацией в Артиллерийском музее, а затем перешел в Государственный Русский музей. Ученик М.Н. Маркова, с 1963 г. он стал самостоятельно заниматься реставрацией музейных произведений масляной живописи. После стажировки в 1967 г. во Всесоюзной центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации музейных ценностей (ВЦНИЛКР, позже преобразована во Всесоюзный НИИ реставрации (ВНИИР)), К. В. Бернякович начал внедрять в практику применение новых полимерных материалов при реставрации клеевой темперной живописи. Теперь для реставрации современной темперы используются полимерные материалы, не меняющие цвет и тон темперной живописи, устойчивые, эластичные, биостойкие. После неоднократных стажировок во ВЦНИЛКР в основном работал с новой темперой. В 1977 г. он перешел в объединение «Росреставратор».

В 1960-е гг. художники-реставраторы нового поколения С.Н. Матвеев, В.Н. Логдачев, В.Н. Койвистлайнен²³ учились, перенимали азы и премудрости реставрационной деятельности у А.Б. Бриндарова и В.Г. Раскина, который и сам стал реставратором, что называется, «из рук в руки».

¹⁹ Раскин Виктор Гершевич (1937–2010) — реставратор масляной живописи высшей категории. В 1961–1987 гг. — сотрудник ГРМ, с 1978 по 1987 г. — заведующий отделом реставрации. С 1987 г. работал в объединении «Росреставратор».

²⁰ Краминский В.Г. Указ. соч. С. 270.

²¹ Райков Павел Викторович (1909–1969) — художник-реставратор станковой масляной живописи. С 1955 г. — сотрудник ГРМ.

²² Бернякович Константин Васильевич (1919–1983) — реставратор живописи высшей категории. В 1959–1977 гг. — сотрудник ГРМ.

²³ Краминский В.Г. Указ. соч. С. 270.

В 1969 г., после окончания Ленинградского художественно-графического педагогического училища № 2, в мастерскую реставрации масляной живописи пришла Ольга Сергеевна Гусева. Она прошла обучение у К.В. Берняковича. Имея хорошие знания в области химии, О.С. Гусева успешно осваивала работу с новыми синтетическими реставрационными материалами. Вместе с К.В. Берняковичем она занималась реставрацией картин А.Я. Головина, Н.К. Рериха, А.Н. Бенуа, Л.С. Бакста, Н.Н. Сапунова, П.Н. Филонова и других мастеров, работавших в этой технике. После ухода К.В. Берняковича из Русского музея в «Росреставрацию» в 1977 г. О.С. Гусева продолжала изучать и совершенствовать методы реставрации современной темперы, но трагическая гибель в авиакатастрофе во время сопровождения выставки ГРМ в 1982 г. оборвала начатое.

Вместе с Ольгой Сергеевной Гусевой в этой катастрофе погибла Татьяна Юрьевна Усова. Художник-реставратор станковой масляной живописи I категории, Т.Ю. Усова до прихода в Русский музей работала в объединении «Росреставратор», принимала участие в восстановлении монументальной живописи Китайского дворца в Ораниенбауме, Михайловского замка в Петербурге. В Государственном Русском музее она выполнила сложную реставрацию произведений И.К. Айвазовского, А.А. Иванова, В.А. Тропинина.

В конце 1970-х — начале 1980-х гг. в мастерской начинают трудиться И.Н. Корнякова²⁴, А.В. Минин²⁵, Е.С. Солдатенков²⁶, М.А. Киселева²⁷ и О.Ю. Кленова²⁸ — реставраторы, сформировавшие современный состав мастерской. И.Н. Корнякова, Е.С. Солдатенков, М.А. Киселева и О.Ю. Кленова получили реставрационное образование в Ленинградском художественном училище (ЛХУ) им. В.А. Серова (с 1992 года — Санкт-Петербургское художественное училище им. Н.К. Рериха). Ирине Николаевне Корняковой передавал практические знания непосредственно А.Б. Бриндаров. А.В. Минин перешел в ГРМ из музея при Академии художеств. Уже будучи сотрудниками мастерской, Е.С. Солдатенков, А.В. Минин, М.А. Киселева и О.Ю. Кленова были направлены на стажировку в Институт реставрации Гамильтона Корра (Кембридж, Великобритания). Они ознакомились с принципами традиционной европейской реставрационной школы и на высоком профессиональном уровне овладели приемами реставрации, которыми открыто и широко делились с коллегами-реставраторами в родной мастерской. Также ими осваивались новые методы и материалы современной реставрации. Благодаря этому мастерская реставрации станковой масляной живописи сформировалась как одна из ведущих не только в музее, но и на городском уровне, а с развитием международной выставочной деятельности ГРМ — и на международном уровне.

Следует отметить, что Е.С. Солдатенковым разработана система автоматизированного оформления реставрационной документации. Им составлены терминологический словарь, соответствующие условные обозначения, разработаны

²⁴ Корнякова Ирина Николаевна — сотрудник ГРМ с 1975 г., с 1978 г. — заведующая мастерской реставрации станковой масляной живописи.

²⁵ Минин Александр Владимирович — художник реставратор масляной живописи высшей категории, с 1978 г. — сотрудник ГРМ.

²⁶ Солдатенков Евгений Сергеевич — художник-реставратор масляной живописи, с 1978 г. — сотрудник ГРМ, с 1996 г. — заведующий отделом реставрации.

²⁷ Киселева Марина Александровна — художник-реставратор высшей категории, с 1978 г. — сотрудник ГРМ.

²⁸ Кленова Ольга Юрьевна — художник-реставратор масляной живописи высшей категории, с 1981 г. — сотрудник ГРМ.

бланки описания сохранности произведений, что существенно облегчило работу реставратора в процессе подготовки выставок. Эта система действует в ГРМ и по сей день.

В настоящее время для всех сотрудников мастерской стала естественной практикой публикация результатов практической реставрации, где представлено описание проведенных реставрационных мероприятий, анализ полученных результатов научных и технологических исследований и прогноз состояния произведения живописи в процессе бытования.

Мастерская станковой масляной живописи — одна из ведущих реставрационных мастерских в отделе реставрации Государственного Русского музея. Сегодня работа сектора реставрации масляной живописи не могла бы осуществляться на должном уровне без опоры на богатый практический опыт нескольких поколений реставраторов-предшественников, без учета лучших традиций, слагавшихся десятками лет.

Опыт сложной реставрации, накопленный мастерами старшего поколения, является фундаментом работы в мастерской в наши дни. Характер ее деятельности определяет важная задача консервации произведений искусства, однако реставрационное дело продолжает развиваться, совершенствоваться. В настоящее время при сохранении в практике реставраторов почти всех методик, разработанных предшественниками, ее характеризует ряд особенностей. Одна из них — это выдвигание на первый план существенной задачи выбора старых и новых методик по принципу наименьшего вмешательства в материал картины. Кроме того, в настоящее время происходит тесное сближение практической реставрации с научными исследованиями реставрируемых произведений.

Г.В. Михайлов,
ООО «Архитектурная студия Михайлова»
А.Н. Журавская,
ФГУ «Государственный комплекс «Дворец конгрессов»»
Управления делами Президента Российской Федерации

Константиновский дворец. Методы и принципы восстановления в 2001–2003 гг.

Поводом к написанию данной статьи явилось желание авторов раскрыть и по возможности объяснить причины, по которым Константиновский дворец¹ приобрел существующий облик фасадов и внутреннего убранства, а также те характеристики и особенности, которыми он обладает сегодня. Принципы последнего восстановления дворца, изложенные ниже, во многом определены техническими



Стрельнинский дворец. Проект Л. Руска

¹ 1720 г. — закладка дворца по проекту Н. Микетти. 1760-е гг. — восстановительные работы по проекту Ф.-Б. Растрелли. Характер и объем работ неизвестны. Проект не обнаружен. 1797 г. — передача дворца во владение великого князя Константина Павловича. Начало 1800 г. — перепланировка дворца с изменением интерьеров и фасадов гrotов по проекту арх. А.Н. Воронихина. 1804 г. — восстановление дворца после пожара по проекту архитектора Л. Руска. Проекты интерьеров сохранились частично. Сооружен бельведер. Середина XIX в. — частичная перепланировка дворца под загородную резиденцию великого князя Константина Николаевича по проекту архитектора А.И. Штакеншнейдера. Внесены значительные изменения в оформление интерьеров и частичные — в решение фасадов. 1920-е гг. — размещение во дворце трудовой школы для беспризорников. 1939 г. — приспособление дворца под санаторий с ликвидацией Гербового зала и домовая церкви. 1950-е гг. — восстановление дворца, приспособление под Ленинградское арктическое училище, восстановление отделки в Мраморном и Голубом залах. 2001 г. — распоряжение президента РФ В.В. Путина о создании Государственной комиссии «Дворец конгрессов». Начало работ по реконструкции, реставрации и приспособлению дворца под новые функции. 2003 г. — приемка объекта в эксплуатацию.

и функциональными требованиями, продиктованными условиями многочисленных проектных заданий, разработанных Службой протокола Президента РФ и Федеральной службой охраны. В период разработки концепции проекта под восстановлением дворца подразумевалось выполнение трех основных задач, тесно увязанных между собой: реконструкции, реставрации и приспособления памятника под Дворец конгрессов.

Приспособление памятника

После войны Константиновский дворец был восстановлен как учебное заведение (Ленинградское арктическое училище). Разумеется, это отразилось на его планировке и на объеме и характере реставрационных работ, ограниченных по времени и финансированию. Тогда в здании были обустроены учебные классы и лаборатории. Художественная отделка воссоздана только в Мраморном и Голубом залах, но далеко не в полном объеме².

В 2001 г., на начальной стадии формирования концепции, четкого определения характера и названия проекта не существовало — последовательно отрабатывались разные версии: резиденция президента РФ, музей и др. И только к концу 2001 г. был утвержден окончательный вариант — Государственный комплекс «Дворец конгрессов». Однако, прежде чем начались восстановительные работы, потребовалось разработать несколько предварительных вариантов зонирования с разным пропорциональным соотношением функциональных зон.

Один из ранних вариантов предусматривал воссоздание утраченных галерей, некогда фланкировавших дворец, и одновременное возвращение фасадам облика по состоянию на период 1720-х гг. В случае его принятия и реализации Дворец конгрессов получил бы значительные дополнительные площади в нижнем ярусе галерей и удобную систему вестибюлей в уровне второго этажа. Вскоре от этого варианта отказались, поскольку в зоне галерей археологами (Государственный Эрмитаж) были обнаружены фрагменты кирпичных стен и коллекторов начала XVIII в., служивших для снабжения водой фонтанов, сооруженных по проекту Н. Микетти в подпорных стенках террас, выявленных тогда же. Слабой стороной этого варианта являлись большой объем нововдела (галерей с аркадами, скульптуры и балюстрады на крыше), проблема сохранения и демонтажа бельведера. Кроме того, на проекте Н. Микетти отсутствовало решение центральной части гrotов. На северном фасаде в этом месте авторский чертеж обрывается, и современным архитекторам пришлось бы домысливать замысел зодчего, что всегда крайне нежелательно.

Проблема обустройства входов в здание, не имевших помещений для приема и обслуживания посетителей, отражена и в другом варианте. В нем разрабатывался проект создания подземного вестибюля, который предлагалось разместить со стороны плаца.

² Послевоенные проекты восстановления: 1945–1951 гг. — проект приспособления дворца под Ленинградское арктическое училище поручен мастерским № 9 и 11 «Ленпроекта». Авторский коллектив: арх. Ф.Ф. Олейник, И.Г. Капцюг, А.В. Корягин, С.В. Попова-Гунич, В.Б. Можанская, Ю.И. Синица, Н.М. Устольская, Л.М. Захарова, науч. сотр. Н.И. Васильева. Проект реализован. 1951 г. — проект реставрации гrotов. Мастерская № 11 «Ленпроекта». Выполнены только работы первой очереди. 1975 г. — проект гидроизоляции террасы. Институт «Гипротейтр». Не осуществлен. 2001–2003 гг. — концепция и проект реконструкции, реставрации и приспособления под Дворец конгрессов. Руководитель проекта — Е.Ю. Меркурьев, главный архитектор — Г.В. Михайлов. Проект выполнен в полном объеме при участии более чем 50 архитекторов. В 2003 г. руководители проекта отмечены Государственной премией РФ в области науки и техники.



Восточный фасад дворца. 1947



Западная анфилада
Ленинградского арктического училища. 1960-е

В итоге утверждена последняя, десятая по счету, версия, предусматривавшая сохранение облика фасадов такими, какими они были в середине XIX в. При этом чугунные тамбуры на крыльцах, галерея и лестницы на северном фасаде, исполненные по проекту А. И. Штакеншнейдера, решили не восстанавливать, так как общее решение фасадов в большей степени соответствовало проекту Н. Микетти. Исключение сделано только для двух чугунных козырьков над входами во флигеля со стороны плаца. Было признано необходимым раскрыть арочные проемы гrotтов, заложенные в середине XIX в. для усиления фасадной подпорной стены и сводов террасы, воссоздать утраты в материале, аналогичном



Большой Каменный Стрельнинский дворец. Проект Н. Микетти

историческому. В процессе архитектурно-археологических изысканий был подтвержден факт существования в первой половине XVIII в. третьего парадного двухсветного зала, находящегося в западном крыле дворца (обнаружились парные пилястры и другие архитектурные элементы), в связи с чем рассматривалась возможность его воссоздания. Тем не менее и этот вариант был отвергнут по причинам, изложенным выше. Интерьеры дворца были поделены на две группы в зависимости от придаваемых им функций. В первую, главную, группу включены те общественные интерьеры, без которых объект не смог бы исполнять функции, определенные Службой протокола, во вторую группу — вспомогательные помещения: музейно-выставочная зона, залы для неформальных встреч и блок помещений для президента РФ (при наличии в консульской зоне президентского коттеджа данная часть этажа используется не всегда). В итоге новые функции приданы помещениям на разных этажах.

Цокольный этаж. Центральная часть здания — вестибюль с новым выходом в Нижний парк (через Винные погреба и гроты); западное крыло — группа помещений для неофициальных встреч под названием «Дворцовая кухня», где полностью и хорошо сохранились своды 1720-х гг. (исторически кухня размещалась именно здесь); западный флигель — технические помещения особой зоны, предназначенные для обслуживания комнат главы государства; восточное крыло — залы временных выставок; восточный флигель — техблок.

Первый этаж. Западная половина дворца — так называемая особая зона для временного пребывания президента РФ (исторически именно здесь размещались жилые комнаты владельцев), восточное крыло — музейно-выставочные залы, в том числе мемориальные комнаты Константина Николаевича (именно в них он жил и работал), восточный флигель — помещения для временного пребывания глав иностранных государств.

Второй этаж. Центральный корпус — залы для официальных встреч, церемоний, переговоров и мероприятий; помещения во флигелях — гостиные для временного размещения официальных делегаций.

Третий этаж. Офисные помещения для персонала, аппаратные, кладовые protoкольной мебели, оборудования, посуды и ковров.

Чердачное пространство — технический этаж; в центре здания — новый зал для неофициальных встреч «Бельведер» с панорамным окном (открывается вид на Нижний парк).

Винные погреба. Западная половина — винный погреб; восточная — дегустационные залы.

Приведенные сведения свидетельствуют о том, что на сегодняшний день удалось сохранить историческое назначение большинства помещений дворца и этажей в целом, а также отдельные исторические функции.

Реставрация фасадов

Основным разделом проекта реставрации следует считать работы по фасадам Константиновского дворца. После тщательного изучения архивных и иконографических материалов были воссозданы такие важные для памятника архитектурные элементы, как входы в центральную часть здания из-под арочного проезда (по два в каждую половину дворца), декорированные каменными порталами; два симметричных лучковых крыльца на террасе с уступами для цветочниц, гербы на поперечной оси дворца (на южном фасаде — государственный герб России, на северном — герб великого князя Константина Константиновича), а также часы с боем в центре южного ската кровли.



Стрельнинский дворец. Южный фасад. 2003

Сохранена историческая геометрия кровли, по соображениям долговечности ее покрыли медью. Архитектура башенки бельведера, дымовых и вентиляционных труб также полностью сохранена, однако по тем же причинам их внешние объемы были выполнены из сталефибробетона с точным повторением исторических профилей.

После натуральных изысканий фасадные стены и их архитектурный декор подверглись детальному изучению, в ходе которого были сделаны следующие открытия:

- Цоколь из известняка перебран в середине XIX в.
- Все оконные наличники, сандрики, консоли и тяги выполнены в известняке. После удаления с них цементных накрывок выявлена тонкая профилировка.
- Лицевая поверхность кирпичных стен в уровне двух этажей выложена только «ложком» (кирпич вдоль стен), без перевязки с основной частью стен, выложенных «тычком» (укладка кирпича только торцом). Поскольку поверхность кладки «тычком» имеет аккуратную геометрию и не повреждена, нет сомнений в том, что первоначально все фасады дворца предполагалось облицевать плитами известняка. Это подтверждается и несколькими рядами каменных блоков, выявленных в теле кирпичных столбов в арочном проезде.

— Наличники оказались не накладными, они являются частью массивных блоков оконных откосов толщиной 20–30 см, вмурованных в кладку стен так, как это делали на родине Н. Микетти.

— На пилястрах большого ордера, за кирпичной прикладкой, обнаружена система кованых анкеров-затяжек, стягивающих стены дворца между собой.

— Расчистки, выполненные в труднодоступных местах фасада, позволили определить все окрасочные слои начиная с первого. Шесть из восьми слоев оказались одного колера или очень близких к нему. Его можно назвать охристо-бежевым, соответствующим по цвету и тональности использованному в декоре фасадов известняку. При этом установлено, что детали фасадов никогда не выделялись дополнительным колером.

Наличие в здании больших по площади двухсветных залов привело к образованию на фасадах сквозных осадочных трещин по сторонам от Мраморного зала. Возникла необходимость установить на стенах дворца дополнительные стяжки из металла, а в отдельных случаях — из армоцементных конструкций. Цементная штукатурка, практически полностью покрывавшая фасады (послевоенное восстановление), была удалена, новая штукатурка выполнена в известковом растворе. Места утрат каменного декора отреставрированы вставками или способом мастиковки по системе «ремерс». Оконные и дверные заполнения советского периода демонтированы и воссозданы в массиве дуба с максимальным приближением к историческому облику. Все проектные решения согласованы с КГИОП г. Санкт-Петербурга и Министерством культуры РФ.

Реставрация террас, гrotов и Винных погребов

При реставрации дворца самое пристальное внимание было уделено конструкциям памятника, выполняющим функцию подпорной стены и находившимся на грани обрушения. Архивные источники свидетельствуют о том, что данные сооружения неоднократно подвергались ремонтам начиная с середины XVIII в., особенно в центральной части. В условиях местного климата грунт периодически вспучивался, затем проседал, отчего своды трескались, а колонны в аркадах, собранные из блоков, нанизанных на кованые сердечники, теряли геометрическую правильность. Попытки подправлять ее подтесками привели к изменению пропорций ордера. Вероятно, не видя смысла в дорогостоящей реставрации, архитектор А. И. Штакеншнейдер принял решение заложить все арочные проемы в боковых крыльях гrotов кирпичом на всю толщину стены. Еще одной причиной разрушения конструкций террасы явилось нарушение работы первоначального ливневого коллектора, опоясывавшего стены дворца по периметру, оно произошло в середине XVIII в., при сооружении Винных погребов, встроенных по проекту Ф.-Б. Растрелли в пространство между гrotами и фундаментами дворца.

В 2002 г., после вывешивания сводчатых конструкций террасы с помощью мощных стоек и деревянных кружал, все ее каменные элементы были демонтированы. В результате выбраковки блоков оказалось, что большинство из них требуют замены. Новые блоки выполнены в аналогичном камне. Одновременно были усилены стены погребов: впервые в отечественной практике через все конструкции террасы были пропущены сваи длиной 24 м, позволившие «пересадить» ее с насыпных грунтов на материковый. Утраченная облицовка гrotов туфом воссоздана по иконографии и подлинным фрагментам в соответствии с исторической методикой.



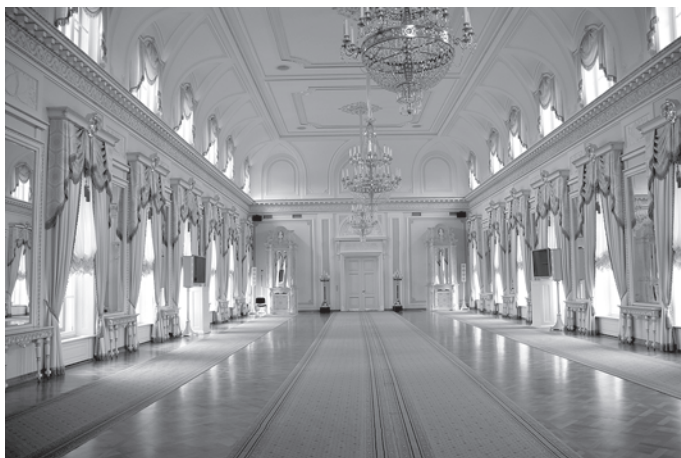
Дворец в Стрельне. Начало XX в.

По монолитному ростверку с системой лоткового водоотведения выполнили гидроизоляцию и уложили гранитные плиты мощения, рисунок которого был «привязан» к большому ордеру, абрису проезда и крыльцам. К сожалению,

пришлось отказаться от воссоздания многочисленных цветников, исходя из требований безопасности объекта и с учетом новой функции террасы как концертной площадки под открытым небом. Следует заметить, что впервые в Санкт-Петербурге мошение было выполнено с подогревом, его площадь составляет более 2000 м².

Воссоздание исторических интерьеров

После натурного обследования состояния художественной отделки Мраморного и Голубого залов было признано необходимым демонтировать ее полностью, в дальнейшем воссоздать с более точным приближением к историческому облику. Во-первых, искусственный мрамор в Мраморном зале, восстановленный в 1950-е гг., оказался не вполне качественным и не пригодным для длительной эксплуатации. Во-вторых, все стены помещения требовали усиле-



Голубой зал. После восстановления. 2003

ния металлоконструкциями. Аналогичным образом была решена судьба Голубого зала, восстановленного после войны с отступлением от проекта А.И. Штакеншнейдера. Кроме того, в условиях приспособления памятника с учетом новых функций воссоздание утраченного исторического облика на научной основе планировалось только в четырех интерьерах в уровне первого этажа — в двух гостиных в западном крыле дворца (по состоянию в середине XIX в.) и двух помещениях — в восточном (на начало XX в.).

Новые интерьеры общественного назначения

Остальные помещения, функции или планировка которых были изменены в соответствии с проектом приспособления, отделаны с использованием аналогов, традиционных для начала XIX в., и решений, зафиксированных в чертежах конкретных интерьеров дворца, которые не могли быть воссозданы, поскольку оказались в зоне реконструкции либо в зонах, недоступных для обозрения. Характерной особенностью в художественной отделке исторических интерьеров Константиновского дворца всегда являлся большой объем полихромной живописи и росписей в технике «гризайль». Данный принцип и был сохранен при создании новых интерьеров. Среди них выделяется оригинальный по архитектуре зал Бельведер, отделка которого выполнена из текстиля и ценных пород дерева.



Зал Бельведер. 2003

Реконструкция памятника

Соответствующие работы проведены прежде всего для несущих конструкций памятника. Как отмечалось выше, фундаменты и стены подверглись значительному усилению. Междуэтажные перекрытия также были усилены и частично (в первую очередь все чердачные перекрытия) заменены на новые, выполненные из негорючих конструкций.

Полностью и с учетом современных требований заменено все инженерно-техническое оборудование здания. Дворец оснащен новейшими системами вентиляции и кондиционирования, пожаротушения, теплыми полами, средствами защиты информации. В здание встроены пассажирские и грузопассажирские лифты, необходимые для обеспечения выездного обслуживания официальных мероприятий. С этой же целью созданы две группы поэтажных технологических помещений, обеспечивающих необходимый уровень обслуживания в любой части дворца.

Значение проекта

Восстановленный памятник успешно используется в самом широком диапазоне, прежде всего как своеобразный форпост президента России в Северо-Западном регионе. До появления Дворца конгрессов большую часть официальных церемоний и переговоров глава государства был вынужден проводить в непригодных для этого зданиях. Теперь здесь успешно проводятся самые разнообразные мероприятия на высшем национальном и международном уровнях: саммиты, симпозиумы и конференции, концерты, дефиле высокой моды, церемонии награждения, балы, праздники, парады выпускников учебных заведений и многое другое. Установленное во дворце мультимедийное оборудование позволяет обеспечивать и транслировать на весь мир все события, происходящие в стенах памятника, который выполняет первоначальную функцию резиденции главы государства. До настоящего времени проект не имеет аналогов ни в России, ни за рубежом.

**ПРОФЕССИЯ —
РЕСТАВРАТОР**

Н.И. Архипов и послевоенное восстановление Петергофа

Николай Ильич Архипов (1887–1967) достаточно хорошо известен в музейном мире, главным образом благодаря своей довоенной деятельности на посту директора петергофских музеев с 1924 по 1937 г., первой научной реставрации памятников Петергофа, проведенной в этот период под его руководством, творческому вкладу в послевоенную реставрацию дворца Монплеизир и, наконец, благодаря фундаментальной монографии «Петродворец» (1961), написанной совместно с А.Г. Раскиным, которая подвела итог и стала памятником многолетнему кропотливому труду Н.И. Архипова по изучению Петергофа.

Несмотря на эти и другие, менее известные, заслуги Н.И. Архипова перед отечественной культурой, до сих пор не существует ни одной сколько-нибудь обстоятельной публикации, посвященной его жизненному и творческому пути. Современники и коллеги неизменно вспоминают об Архипове с симпатией и глубоким уважением, краткие упоминания о нем можно найти в статьях обзорного характера. Однако все эти скудные сведения, встречающиеся в литературе, носят, как правило, весьма фрагментарный характер.

Настоящая публикация представляет собой первую попытку более или менее подробно рассказать об основных вехах творческого пути Н.И. Архипова, главным образом в отношении его научно-реставрационной деятельности в Петергофе. Для этого были привлечены в основном материалы научного архива ГМЗ «Петергоф»¹.

Послевоенное возрождение Петергофа навсегда останется одной из самых ярких и волнующих страниц в нашей истории и культуре. Одна из ключевых фигур этого великого подвига — глава ГИОП тех лет Н.Н. Белехов справедливо назвал Н.И. Архипова «единственным знатоком Петергофских памятников искусства»². Опыт довоенной реставрации, знания и консультации Архипова, несомненно, оказывали существенное влияние на послевоенное восстановление Петергофа.

¹ Все биографические данные о Н.И. Архипове взяты из дел его личного фонда: Архив ГМЗ «Петергоф». Л. Ф. 1. Сведения о довоенной деятельности петергофских дворцов-музеев извлечены из отчетов Управления петергофских дворцов-музеев (УПДМ), хранящихся там же.

² Архив ГМЗ «Петергоф». Л. ф. 1. Д. 17. Выписки из дел архива ФСБ и Государственной библиотеки РФ о Н. И. Архипове. Л. 10.

Послевоенный период жизни Н.И. Архипова были посвящен главным образом научной работе. В 1940–1950-е гг. им были подготовлены многочисленные исторические справки по строительству дворцов, устройству садов и фонтанов Петергофа XVIII в.³

Значение этого фундаментального свода исторических материалов трудно переоценить. Никого из предшествующих и последующих исследователей нельзя сравнить с Н.И. Архиповым по научному вкладу в изучение Петергофа XVIII столетия. Николай Ильич относился к тому редкому типу архивистов-исследователей универсального плана, которых и по сей день можно перечислить по пальцам в отечественном искусствознании. Рукописи Архипова с документальной точностью, в малейших деталях и сложнейших перипетиях, возрождают жизнь дворцов, садов и фонтанов неведомого нам, давно ушедшего Петергофа.

И сегодня работы Н.И. Архипова актуальны как для реставраторов, так и для исследователей. Можно смело утверждать, что ни реставрация Петергофа, ни его изучение невозможны без привлечения в качестве основного материала исторических справок Н.И. Архипова.

Все накопленные знания по истории строительства Петергофа Н.И. Архипов обобщил и изложил совместно с А.Г. Раскиным в монографии «Петродворец» (1961). Эта работа выделяется среди подобных исследований других авторов необычайно мощным научным аппаратом, сконцентрированным в примечаниях. И все-таки даже такое фундаментальное издание не могло вместить всего богатства и многообразия документального материала, приведенного Архиповым в его исторических справках.

В 1966 г., за год до смерти, Николай Ильич подготовил историческую справку к проекту реставрации Нижнего сада⁴. Листы этой рукописи воскрешают удивительный и блистательный, практически исчезнувший из исторической памяти последующих поколений Петергоф XVIII столетия. Историческая справка к проекту реставрации Нижнего сада стала творческим завещанием Н.И. Архипова грядущим поколениям исследователей и реставраторов, легла в основу масштабных проектных разработок, выполненных в последующие годы. Сегодня, когда реставрация большинства петергофских дворцов в основном завершена, особенно актуальным становится вопрос о проведении тщательной реконструкции регулярного Нижнего парка, о чем всегда мечтал Н.И. Архипов со своими коллегами.

Н.И. Архипов родился 13 ноября 1887 г. в Пскове, в семье безземельных крестьян. В 1912 г. он окончил историко-филологический факультет Петербургского университета и Археологический институт. До революции преподавал в реальном училище города Вытегра Олонецкой губернии.

Незаурядная личность Николая Ильича с его глубокой внутренней культурой, любовью к литературе и поэзии, мастерским владением словом, безусловно, в значительно степени была сформирована Серебряным веком. Это совершенно ясно понимаешь, читая, например, чудом сохранившиеся послевоенные письма Архипова.

Начиная с Вытегры и на протяжении всех 1920-х гг. Н.И. Архипов был близким другом известного поэта Николая Клюева. В годы революции Архипов редактировал ряд уездных газет, в том числе и «Звезду Вытегры», в которой активно печатался Клюев. Сам Николай Ильич так комментировал эту удивительную

³ В настоящее время в научном архиве ГМЗ «Петергоф» хранятся 58 рукописных исторических справок Н.И. Архипова по истории строительства Петергофа.

⁴ Архив ГМЗ «Петергоф». Рукопись Р-237.

Н.И. Архипов (1887–1967).
Архив ГМЗ «Петергоф»



дружбу: «...Я еще в университетские годы занимался вопросами искусства и на этой почве в обстановке уездной глуши произошло мое сближение с поэтом Клюевым. Писал он в те годы (я полагаю, под моим влиянием) много революционных стихов и гимнов...»⁵. В 1919 г. Н.И. Архипов вступил в ВКП(б).

В 1923 г. не без помощи Н. Клюева Архипов переехал в Ленинград, где стал заведующим школой рабочих подростков Московско-Кировского района, а осенью 1924 г. был назначен хранителем (директором) петергофских музеев. По словам его коллеги и близкого друга С.С. Гейченко, Н.И. Архипов увидел разваливающийся Петергоф. Парки были запущены до такой степени, что даже в центральной части ансамбля заросли многие дороги, водоводы, бассейны и декор практически всех фонтанов требовали капитальной реставрации, причем некоторые фонтаны к тому времени бездействовали уже многие годы, Большой каскад и Самсоновский канал находились в угрожающем состоянии, практически все дворцы-музеи и павильоны были поражены сыростью.

Положение осложнялось еще и тем, что зона ответственности Управления Петергофских дворцов-музеев (УПДМ) по охране памятников старины была поистине необъятной, она распространялась на все южное побережье Финского залива, от Троице-Сергиевой пустыни до Ораниенбаума⁶.

Казалось бы, все предпосылки для полного провала молодого директора были налицо. Однако в действительности произошло нечто совершенно противоположное и невероятное. Почти невозможно поверить, но по итогам первого же года деятельности Н.И. Архипова в Петергофе результаты работы и главным образом реставрации памятников оказались настолько впечатляющими, что в октябре 1925 г. он был поставлен во главе всех пригородных дворцов-музеев. Архипова назначили на должность заведующего Управлением дворцами-музеями при Ленинградском отделении Главнауки, и он сдал дела УПДМ Е.М. Тихвинскому⁷. Однако вскоре все вернулось на свои места, и Николай Ильич продолжал занимать пост хранителя (директора) петергофских дворцов-музеев.

Итак, в первый же год работы Архипова в Петергофе произошло настоящее чудо: были развернуты и успешно велись широкомасштабные ремонтно-реставрационные работы, охватившие одновременно весь ансамбль XVIII в.: Нижний парк и Верхний сад, практически все фонтаны и каскады, павильоны и дворцы-музеи.

Чем объяснить такой невероятный прорыв? Ведь опыт реставрации Петергофа, да еще в таких масштабах, в то время практически отсутствовал. То немногое, что делалось до революции «ремонтными архитекторами» Петергофского

⁵ Там же. Л. ф. 1. Д. 17. Л. 21.

⁶ Ораниенбаум поступил в ведение Управления Петергофскими дворцами-музеями осенью 1925 г.

⁷ Архив ГМЗ «Петергоф». Д. 285а. Л. 1–3.

дворцового правления, как-то поддерживавших резиденцию в сравнительно приличном виде, вообще говоря, трудно было назвать реставрацией.

Не может не вызывать удивления у исследователя и знакомство со схемой организации реставрации в довоенном Петергофе. Неожиданно выяснилось, что сама организационная структура, система принятия решений и контроля за работами практически совпадают с существующими в настоящее время. Как могла возникнуть столь совершенная структура практически одновременно, на голом месте, без всякой подготовительной работы?

Возникшие вопросы, возможно, снимет обращение к истории Центральных государственных реставрационных мастерских (ЦГРМ); судя по документам, их ленинградское отделение — Ленинградская государственная реставрационная мастерская Главнауки с заведующим А.П. Удаленковым — курировало в то время всю реставрацию Петергофа⁸.

Центральные государственные реставрационные мастерские возглавлял сам И.Э. Грабарь. Они объединяли в одном учреждении реставрацию архитектуры, живописи и прикладного искусства. Это соответствовало концепции И.Э. Грабаря о единстве принципов реставрации всех категорий памятников. В 1920-е гг. ЦГРМ сыграли решающую роль в становлении строго научных основ реставрации в нашей стране, основанных на последовательном проведении принципов археологической реставрации. Тогда реставрация памятников в Советском Союзе находилась на одном уровне с реставрацией в передовых европейских странах, что, в частности, подчеркивал сам Грабарь⁹.

Неосомненно, успех широкомасштабных реставрационных работ в Петергофе в значительной степени был обусловлен методическим и практическим руководством ЦГРМ, возглавляемых И. Э. Грабарем. Трудно себе представить, чтобы он близко не интересовался ходом работ в Петергофе, неслучайно в 1946 г. он смог дать характеристику Н.И. Архипову.

Велика была роль и научных сотрудников УПДМ, под непосредственным наблюдением и контролем которых велись все реставрационные работы. Научные сотрудники Петергофских музеев принимали участие в заседаниях и комиссиях, созываемых ЦГРМ по различным вопросам реставрации. Кроме того, для обсуждения узкоспециальных вопросов привлекались наиболее авторитетные специалисты из других учреждений, среди них были, например, ректор Института истории искусств Ф.И. Шмит, хранитель картинного отделения Государственного Эрмитажа Д.А. Шмидт, помощник хранителя Государственного Эрмитажа И.А. Мацулевич, сотрудник ЦГРМ и Академии художеств профессор архитектуры Г.И. Котов, профессор В.Я. Курбатов и др. Все реставрационные работы в Петергофе в те годы велись как подрядным, так и хозяйственным способом под наблюдением архитектора УПДМ А.Ф. Шварца¹⁰.

Успешное проведение реставрации Петергофа стало возможным благодаря серьезной и регулярной научной работе сотрудников УПДМ, впервые налаженной Н.И. Архиповым. По различным причинам ни до прихода Архипова, ни после его ухода в довоенном Петергофе эта работа не была организована должным образом.

Н.И. Архипов находился в авангарде научной работы своих коллег, кропотливо изучая архивные документы по истории Петергофа XVIII столетия. С 1930 по

⁸ Там же. Д. 95а. Л. 53; д. 283а. Л. 15 об.

⁹ Подьяпольский С.С., Бессонов Г.Б., Беляев Л.А. и др. Реставрация памятников архитектуры. М., 2000. С. 39, 40.

¹⁰ Архив ГМЗ «Петергоф». Д. 278а. Л. 5 об.

1936 г. регулярно переиздавался написанный им путеводитель «Сады и фонтаны XVIII века в Петергофе». Несмотря на свой популярный характер, это издание представляло серьезный научный интерес благодаря использованному в нем новому архивному материалу. Высокая научная ценность довоенных публикаций Н.И. Архипова была признана, например, Г.Г. Гриммом, заметившим в своей статье о А.Н. Воронихине, что работы этого архитектора в Петергофе наиболее полно учтены именно в упомянутом исследовании Н.И. Архипова¹¹.

Научным обеспечением реставрации вместе Н.И. Архиповым занимались и его ближайшие сотрудники по Петергофу второй половины 1920-х гг.: помощник хранителя (директора) Николай Петрович Удаленков осуществлял непосредственный надзор научной части петергофских музеев за реставрацией зданий и работами



Реставрация Большого каскада в Петергофе.
Вторая половина 1920-х. Архив ГМЗ «Петергоф»

по реконструкции ансамблей; Евгений Михайлович Тихвинский занимался вопросами садово-паркового строительства, Михаил Михайлович Измайлов — специалист по петровским дворцам и павильонам Нижнего парка; Анатолий Владимирович Шеманский и Семен Степанович Гейченко — исследователи и хранители Нижней дачи и Большого дворца; Кира Александровна Большева занималась Александрией, Фермерским и Большим дворцами, Собственной дачей; Татьяна Васильевна Сапожникова и Андрей Степанович Дахнович работали в Ораниенбауме¹².

¹¹ Гримм Г.Г. А.Н. Воронихин. Биографический очерк // Труды Государственного Эрмитажа. Л., 1959. С. 182.

¹² Мы перечислили практически всех научных сотрудников Петергофских музеев второй половины 1920-х гг. Справедливость требует упомянуть и Александра Владимировича Сергеева, который занимался в основном экспозицией в Екатерининском корпусе Монплезира.

Остановимся на некоторых принципиальных моментах довоенной реставрации Петергофа. Прежде всего, необходимо отметить, что в общем объеме реставрационных работ тех лет ремонтная составляющая была весьма значительна. Это объясняется спецификой исторического ядра Петергофа XVIII в.

Водоподводящая система и фонтанные сооружения недолговечны по своей природе и требуют практически непрерывного ремонта. Например, Большой каскад нуждался в капитальном ремонте уже к 1740-м гг. В его истории отсутствовали сколько-нибудь продолжительные периоды, когда бы он находился в полностью исправном состоянии.

Поэтому нет ничего удивительного, что Н.И. Архипову пришлось проводить трудоемкие капитальные работы на Большом каскаде: перекладывать заново своды и арки гота, сливные ступени каскадных лестниц, сооружать заново из цемента разрушившуюся верхнюю площадку. После реставрации свинцовых кронштейнов и барельефов Большого каскада впервые была произведена их художественная окраска разными колерами, а также под золото и серебро в соответствии с чертежом конца XVIII в. из альбома Баженова.

Вечную проблему представляли собой фонтанные бассейны, сложенные, как правило, из недолговечного известняка. Начиная с XVIII в. и вплоть до недавнего времени практиковалась установка неэстетичных цементных «заплат» на известняковых кордонах бассейнов с окраской их масляной краской под цвет камня. Во время послевоенного восстановления Петергофа был предложен остроумный вариант решения этой проблемы: верхняя профилированная часть кордона делалась, как и прежде, из известняка, а вот отвесные стенки бассейна, соприкасавшиеся с водой, — из гранита, что незаметно для глаза, но позволяет существенно увеличить надежность конструкции в наиболее критичном месте контакта камня с водой. Например, в таком виде после войны были восстановлены бассейны Межеумного и Дубового фонтанов в Верхнем саду.

В довоенные годы Н.И. Архипову пришлось заниматься и перекладкой кирпичных стен Самсоновского канала. Эти стены, как и кирпичные стены некоторых водоемов, наряду с известняковыми бассейнами фонтанов, являлись характерными чертами старого Петергофа. Вся история Самсоновского канала — это череда бесконечных ремонтов его недолговечных кирпичных стен. В послевоенные годы было принято решение, спорное с чисто научной точки зрения, но вполне объяснимое с позиций интересов эксплуатации: стены канала были одеты в гранит. Аргументировалось это тем, что в XVIII и XIX вв. неоднократно предпринимались и даже частично были осуществлены попытки облицевать канал гранитом, но каждый раз эти работы не доводились до конца из-за недостатка средств. Принятие решения об облицовке гранитом стен канала в послевоенные годы основывалось на опыте довоенной реставрации и глубоком изучении Архиповым всей строительной и ремонтной истории этого объекта.

Многое в историческом Петергофе было выполнено из недолговечных материалов, в частности в дереве. Н.И. Архипову пришлось, например, заново сооружать деревянный шпунтовый ряд вдоль берегов Марлинского пруда. В послевоенные годы все в тех же интересах эксплуатации было принято не безукоризненное с чисто научной точки зрения решение соорудить стенки Марлинского пруда из бетона с гранитным кордоном по периметру.

Н.И. Архипов уделил большое внимание восстановлению давно заброшенных и не работавших фонтанов. К осени 1925 г., после 10-летнего перерыва, были отремонтированы и пущены фонтаны «Дубок», «Елочки», «Тюльпаны», шутихи в Монплезираком саду и у «Дубка», фонтан «Тритон» в Оранжерейном саду.

В 1925 г. была разобрана крайне обветшавшая к тому времени и пострадавшая от сентябрьского наводнения 1924 г. деревянная Купальня в Нижнем парке, устроенная архитектором Ю.М. Фельтеном вокруг бассейна фонтана «Солнце» во второй половине XVIII в. После сноса этой громоздкой постройки, восстановление которой потребовало бы чрезмерных затрат, была восстановлена первоначальная визуальная связь между восточным и западным Вольерами, и таким образом частично реконструирован более ранний архитектурный ансамбль Менажерии петровского времени. При этом был восстановлен фонтан «Солнце», бездействовавший около 50 лет¹³. Он стал первым опытом Н.И. Архипова по восстановлению петергофских парковых ансамблей XVIII столетия на период их расцвета.



Реставрация Самсоновского канала в Петергофе. Вторая половина 1920-х. Архив ГМЗ «Петергоф»

Пожалуй, самым удивительным явлением в истории довоенной реставрации Петергофа стала комплексная реконструкция его регулярных ансамблей: Верхнего сада, частично Марлинского и других участков Нижнего парка. До 1917 г. даже в планах коронованных владельцев Петергофа не возникало подобных идей. Кажется невероятным, что в условиях разрухи и всеобщего материального недостатка, в безбрежном море неотложных ремонтно-восстановительных работ какой-то безумец мог хотя бы помыслить о возрождении изысканных регулярных садов эпохи барокко с их стриженной зеленью и беломраморной скульптурой. Такое могло прийти в голову только самому отчаянному поэту. Но Н.И. Архипова никогда нельзя было упрекнуть в беспочвенном проектерстве. Реконструкция регулярных ансамблей логически вытекала из общих принципиальных установок музейной работы тех лет. Полным ходом шла музеефикация Петергофа. Во главу угла ставилась задача критического осмысления культурного наследия, выявление и показ всего самого ценного и исторически значимого. Этой целью определялось создание музейных экспозиций во дворцах и, равным образом, направленность научной реставрации в парках. Регулярные ансамбли периода их расцвета стали не только основной темой научных интересов Н.И. Архипова, но и главной целью довоенной реставрации всего Петергофа.

В 1925 г. были начаты работы по перепланировке больших партеров в Верхнем саду согласно планам П.-А. де Сент-Илера¹⁴. В последующие годы реконструкция Верхнего сада была продолжена. Аналогичные работы велись на Марлинском, центральном и других участках Нижнего парка.

Судя по документам, предметом особой заботы Н.И. Архипова было наполнение регулярных парков Петергофа декоративной мраморной скульптурой, давно исчезнувшей из них, за исключением Марлинского каскада и Шахматной

¹³ Архив ГМЗ «Петергоф». Д. 92а. Л. 160 об.

¹⁴ Там же. Д. 283а. Л. 22–24.



Верхний сад в Петергофе после реконструкции. Вторая половина 1920-х. Архив ГМЗ «Петергоф»

регулярных ансамблей, Н.И. Архипов не забывал о малейших деталях, способных передать колорит эпохи. Например, в планах работы тех лет значатся выпуск лебедей в пруды и изготовление по данным музейной частью рисункам «колоды для пасеки в Марлинском садике»¹⁵.

В итоге ширококомасштабных реставрационных и реконструктивных работ, проведенных под руководством и при непосредственном участии Н.И. Архипова во второй половине 1920-х гг., после затянувшегося периода «романтического доживания» его регулярных парков Петергоф был буквально преобразен и возвращен к жизни. Новый период в истории Петергофа можно по праву назвать его первым, или довоенным, возрождением.

В период второго, или послевоенного, возрождения Петергофа реставраторы повторили и сохранили все достижения реконструкции регулярных ансамблей, проведенной Н.И. Архиповым. Верхний сад, центральный и Марлинский участки, Монплеzirская терраса и ансамбль петровской Менажерии в Нижнем парке до настоящего времени хранят множество черт, полученных во времена директорства Н.И. Архипова. Все эти восстановленные после войны ансамбли в существенной их части можно рассматривать и в качестве памятников довоенной реставрации Петергофа.

Чрезвычайно важен и другой аспект: под руководством Н.И. Архипова в Петергофе впервые в широком масштабе была опробована на практике самая передовая методика комплексной научной реставрации дворцово-парковых ансамблей, проводником которой были Центральные государственные реставрационные мастерские, возглавляемые И.Э. Грабарем. Этот бесценный опыт стал залогом успешного послевоенного восстановления Петергофа и других дворцовых пригородов Ленинграда.

С начала 1930-х гг. ситуация в стране резко изменилась, по существу, всякая реставрационная деятельность была свернута¹⁶. Это не могло не сказаться на судьбах Петергофа и Н.И. Архипова, которые уже были неразделимы. Стали накапливаться проблемы, обострилась борьба директора Петергофа с теми, кто считал сохранение памятников искусства прошлого не совместимым с социали-

горы. При размещении скульптуры ориентировались в основном на аксонометрические планы Сент-Илера. Во второй половине 1920-х гг. вновь появились мраморные статуи, бюсты и вазы на Марлинском участке, на Морской террасе Монплезира, на Монплеzirской аллее, на участке петровской Менажерии, а также в Верхнем саду.

Обращают на себя внимание тщательность и полнота реконструкции

¹⁵ Там же. Д. 192. Л. 253 об.

¹⁶ Подьяпольский С.С., Бессонов Г.Б., Беляев Л.А. и др. Указ. соч. С. 40.

стическим строительством¹⁷. Учитывая огромную популярность Петергофа, власти решили превратить его в своеобразный луна-парк американского типа. В частности, Н.И. Архипову предлагалось отдать Марли и часть петровского Монплезира под однодневные базы отдыха. «Этот план ликвидации историко-художественного памятника мирового значения, — резюмировал суть вспыхнувшего конфликта сам Н.И. Архипов, — встретил с моей стороны решительное сопротивление...»¹⁸.

Осенью 1937 г. Н.И. Архипов был арестован «за связь с контрреволюционными элементами» и получил пять лет трудовых исправительных лагерей «за контрреволюционную деятельность»¹⁹. Беда не ходит одна. В лагерях Пермской области Н.И. Архипов перенес инсульт и получил инвалидность, исключавшую возможность физического труда. Во время следствия умерла от разрыва сердца супруга Николая Ильича Таисия Павловна, их сын Илья (1914—1942) погиб во вторую блокадную осень в ополчении на Пулковских высотах.

После освобождения из лагеря осенью 1945 г. Н.И. Архипов перебрался на жительство к своей сестре, в Гатчину, и начались долгие годы его скитаний с одного места работы на другое²⁰. Нельзя сказать, что в это тяжелое время Н.И. Архипов был всеми забыт, слишком велик был его авторитет, заслуженный в довоенные годы. После уже упоминавшейся положительной характеристики И.Э. Грабаря 1946 г. в мае следующего года И.А. Орбели пытался привлечь Архипова к работе в Эрмитаже. За Николая Ильича ходатайствовали и профессор Академии художеств С.К. Исаков, и директор Дома ученых М.М. Калаушин.

Однако решающую роль в возвращении Н.И. Архипова к активной творческой жизни в этот период, возможно, сыграл Н.Н. Белехов, легендарный глава ГИОП тех лет. Повторим еще раз его исчерпывающе краткую и справедливую характеристику: «Архипов является единственным знатоком Петергофских памятников искусства». Несмотря на частую смену места работы, судьба Н.И. Архипова в послевоенные годы оказалась тесно связанной с ГИОП

¹⁷ Н.И. Архипов испытывал постоянное давление по поводу передачи дворцов-музеев и павильонов Петергофа под здравницы, дома и базы отдыха и тому подобные учреждения. В результате музейная сеть в довоенном Петергофе постоянно сокращалась. После ареста сам Архипов констатировал: «...так из 36 музейных единиц, принятых мною в 1924 году, было передано к началу 1937 года для указанных учреждений 25 и оставлено в качестве музейных только 11, составляющих комплекс материальных документов, достаточно полно охватывающих 200-летнюю историю царизма». Борьба Архипова с этим явлением заслуживает отдельного исследования. Здесь же отметим только, что в довоенные годы при ближайшем участии Н.И. Архипова родился главный постулат концепции Петергофа как целостного музейного организма: Петергоф должен быть признан памятником всего, без исключений, императорского периода русской истории — от Петра I до Николая II.

¹⁸ Архив ГМЗ «Петергоф». Л. ф. 1. Д. 17. Л. 6–7.

¹⁹ Там же. Л. 1, 2, 6, 11, 14.

²⁰ Н.И. Архипов был освобожден из лагеря 5 октября 1942 г. Послевоенный послужной список Архипова выглядит следующим образом: с 21 декабря 1945 г. — старший научный сотрудник Гатчинского дворца-музея с прикомандированием на работу в ГИОП Ленинграда; с 26 июля 1947 г. — бригадир парковых рабочих Гатчинского дворца-музея («за неимением должности старшего научного сотрудника»); с 27 августа 1947 г. — снова старший научный сотрудник там же; с 4 декабря 1948 по 14 октября 1950 г. — сотрудник Специальных научно-реставрационных производственных мастерских (СНРПМ); с декабря 1948 г. и в 1949 г. работал в Новгороде; с 16 июля 1952 по 1 июля 1953 г. — старший научный сотрудник в Петродворце; затем старший научный сотрудник ГИОП; в начале 1960-х гг. — сотрудник Государственного Эрмитажа (там же. Л. 10, 11).

Ленинграда. Возрождение Петергофа стало смыслом жизни Н.И. Архипова и его коллег.

В монографии о Петродворце Н.И. Архипова и А.Г. Раскина содержится констатация страшного факта: «...к 1944 году Петергофский дворцово-парковый ансамбль фактически не существовал...»²¹. О подвиге Н.Н. Белехова, добившегося в первые послевоенные годы восстановления Большого Петергофского дворца, существует достаточно обширная литература²². Напомним только, что исследование другого легендарного сотрудника ГИОП, А.Н. Петрова, посвященное Большому дворцу, выполненное в 1945–1949 гг. в качестве научного обеспечения идеи его восстановления, до настоящего времени является основополагающим для изучения и реставрации этого памятника.

Еще в 1943 г. в далекой глуши Пермского края, где Н.И. Архипов некоторое время находился на поселении после своего освобождения из лагеря²³, он на нескольких страницах набросал архивные выписки по строительству Большого каскада. Это потрясающий человеческий документ. Поистине память о Петергофе тогда помогала Архипову выжить, он надеялся вернуться. В 1947 и 1955 гг. Николай Ильич подготовил фундаментальную историческую справку о Большом каскаде.

В 1947 г. Н.И. Архипов начал создавать серию исторических справок о Монплезире, а в следующем году составил исторические справки по павильону Эрмитаж, дворцу Марли и Большому каналу, обеспечив таким образом в первые же послевоенные годы первоочередные реставрационные работы по всем основным объектам Нижнего парка. В 1949 г. Н.И. Архипов подготовил обобщающую историческую справку «Петродворец. Дворцы, сады и парки. (К вопросу о включении в список государственных заповедников)». В 1950-е гг. он выполнил многочисленные исследования, образовавшие беспрецедентный по своей важности свод исторических материалов, детальнейшим образом охвативший все объекты Нижнего парка и Верхнего сада.

В 1958 г. завершилась проведенная архитектором А.Э. Гессеном реставрация первых интерьеров дворца Монплезира, центрального зала и Китайского кабинета. В известной книге «Летопись возрождения» содержится высокая оценка творческого вклада Н.И. Архипова в реставрацию Монплезира, данная его коллегами: «В эти годы [послевоенные. — А.Б.] Н.И. Архипов, неутомимый исследователь петергофского ансамбля, обобщив результаты многолетних архивных поисков, не только составил документальную историю строительства Монплезира, но и показал роль русских мастеров в создании живописи, изразцов, лаковых панно, вернув истории их имена <...> Венцом многолетней реставрации Монплезира явилось воссоздание лаковых панно Китайского кабинета. Двести пятьдесят лет они считались произведениями китайских мастеров, и только в 1948 году Н.И. Архипов установил, что авторы панно Монплезира — “лакового дела подмастерья” Иван Тиханов и Перфилий Федоров с десятью учениками. Панно исполнялись ими год и семь месяцев — с июля 1720 года до февраля 1722 года. Это открытие историка натолкнуло на мысль, что воссоздание лаковых росписей следует

²¹ Архипов Н.И., Раскин А.Г. Петродворец. Л.; М., 1961. С. 36.

²² Из последних публикаций на эту тему можно назвать книгу О.М. Кормильцевой, А.Г. Леонтьева, М.А. Петровой «Успеть поработать для вечности. Н.Н. Белехов, А.Н. Петров, Е.Н. Петрова. Жизнь и творчество» (СПб., 2009), а также статью А.Г. Леонтьева «Страницы послевоенного восстановления Петергофа» (История Петербурга. 2010. № 1. С. 10–17).

²³ С октября 1942 по октябрь 1945 г.

поручить художникам прославленного Палеха»²⁴. Выдающимся достижением стало воссоздание живописных лаковых панно Китайского кабинета группой палешан во главе с заслуженным деятелем искусств РСФСР Н.М. Зиновьевым.

О том же вспоминала М.А. Тихомирова, в 1945–1948 гг. главный хранитель дворцов-музеев Петродворца. Оценивая роль Н.И. Архипова, она отмечала: «Изучив все петергофские памятники в натуре и по документам до мельчайших деталей, он очень много сделал и для послевоенной их реставрации»²⁵.

Ансамблю дворца Монплезира посвящена отдельная серия исторических справок Н.И. Архипова, написанных в 1947–1957 гг. Это самостоятельная глава в его творческом наследии. Работы освещают историю Голландского домика и особенности строительных работ XVIII–XIX вв. в нем. Отдельное исследование посвящено картинному и бытовому убранству Монплезира в петровское время. Н.И. Архипов впервые обратился к изучению служебных зданий Монплезира, история которых оказалась невероятно запутанной, но и не менее увлекательной. Объединяет весь этот цикл историческая справка, посвященная Монплези́рскому саду.

Исследования Н.И. Архипова написаны живым языком, широко и свободно. Они не оставляют ощущения сухости, неизбежно присущей узкоспециальным научным работам. Подкупает ясность изложения, помогающая следить за мыслью автора и анализировать громадный фактографический материал.

Кое в чем Н.И. Архипов несколько отступает от чрезмерно жестких и прямолинейных канонов изложения, диктуемых жанром исторической справки. Однако эти отступления позволяют заглянуть в творческую лабораторию автора и вместе с тем полнее ощутить сопричастность его исследованию. Например, работу по истории строительства Монплезира Н.И. Архипов предваряет пространственным вступлением относительно деятельности Леблона на начальном этапе создания парадной резиденции в Стрельне и ранней истории Петергофа. Таким образом автор дает импульс к осмыслению истории Монплезира в контексте более глобальных проблем, связанных с возникновением Стрельны и Петергофа. Интерес к Леблону у Н.И. Архипова не был случаен. Исследователь работал над монографией об этом архитекторе. Окончание этого труда дало бы автору право на соискание ученой степени. В 1957 г. Архипов подготовил три обширные исторические справки, посвященные деятельности Леблона в Петергофе.

Особую ценность работе Архипова о Монплезире придают замечания о довоенном состоянии памятника. Например, о следах золочения, которые тогда еще сохранялись на филенках дубовой облицовки зала. Это натолкнуло исследователя на мысль о том, что все дубовые обшивки Голландского домика когда-то были обрамлены золочеными филенками, позолота которых со временем была утрачена. Помнил Николай Ильич и о петровском стекле с характерным радужным отливом, сохранявшимся в верхних фрамугах галерей дворца.

Исследование Монплезира Н.И. Архипов осуществлял в тесном контакте с руководителем реставрации архитектором А.Э. Гессеном. В ходе натурального изучения памятника у реставраторов возникли конкретные вопросы, касающиеся техники производства работ, вида первоначальных материалов и конструкций. В результате появилась историческая справка Архипова о строительных работах

²⁴ *Кедринский А.А., Колотов М.Г., Медерский Л.А., Раскин А.Г.* Летопись возрождения. Восстановление памятников архитектуры Ленинграда и пригородов, разрушенных в годы Великой Отечественной войны немецко-фашистскими захватчиками. Л., 1971. С. 70, 71.

²⁵ *Тихомирова М.А.* Памятники, люди, события. Из записок музейного работника. Л., 1970. С. 253–254.

XVIII и XIX вв. во дворце Монплеизр. Разделы справки, посвященные отдельным материалам (кирпич, известь, алебастр, «семент», кровельные материалы, клинкер, стекло), составляют беспрецедентную энциклопедию строительных материалов и приемов прошлого.

В послевоенные годы Н.И. Архипов проводил в Петергофе многочисленные консультации. В сентябре 1958 г. он сообщал: «...недавно поднял вопрос о фонтанной системе, ее ужасающем состоянии, заставил довести об этом до сведения Ленсовета (уже работает комиссия, подготовляющая проект решения)...»²⁶. Из этой короткой фразы видно, что Николай Ильич так и не превратился в кабинетного ученого, сохранил активную жизненную позицию и остался верен себе. Когда дело касалось принципиальных вопросов и судьбы Петергофа, Архипов не боялся идти на открытое обострение ситуации. Неудовлетворительное состояние фонтанной системы можно отнести к старым проблемам Петергофа. Еще в 1936 г., добиваясь жизненно необходимых ассигнований на ремонтно-реставрационные работы, Н.И. Архипов не поскупился на откровенные формулировки в своей докладной записке. В частности, он писал, что фонтанная система совершенно обветшала и разрушилась, «вода, бьющая из фонтанов, имеет грязно-желтый цвет и издает зловоние», а пуск фонтанов в сезон 1936 г. «будет граничить с вредительством»²⁷. В результате в последующие годы ремонт фонтанного водовода был все-таки начат. Хорошо известно, какую цену за это пришлось заплатить Архипову лично.

В 1953 г. Николай Ильич составил историческую справку «Петродворец. Фонтанная система, ее состояние и неотложные мероприятия по сохранению фонтанов», а через четыре года подготовил обширные «Материалы по истории строительства фонтанного водовода в Петергофе», охватывающие период с 1721 по 1850 г.

Н.И. Архипов глубоко переживал за судьбу послевоенного Петергофа. Он не обольщался громкими успехами и ясно понимал, какая громадная работа по возрождению Петергофа еще предстоит. Оценкам Архипова всегда был чужд казенный оптимизм. В январе 1961 г. Николай Ильич написал: «...А Петергоф сейчас это увядающий Памятник. Не то это действительно достойный сохранения объект, не то “парк культуры”...»²⁸. В начале 1963 г. Архипов с возмущением констатировал, что за последние десять лет в Петергофе не было восстановлено буквально ни одного памятника²⁹.

До конца жизни Н.И. Архипов не мыслил себя без постоянной архивной работы. В начале 1963 г. он писал: «...Всю вторую половину декабря провел я в Москве, куда пришлось уехать для работы в Центральном архиве, посмотреть да поискать материалы для книги о скульпторах (русских) петровского времени. Работал до усталости и с успехом...»³⁰. Здесь идет речь о подготовке совместно с А.Г. Раскиным монографии о скульпторе Б.-К. Растрелли, работы которого ознаменовали эпоху расцвета регулярных парков Петергофа. Эта монография увидела свет в 1964 г.

Н.И. Архипов скончался 6 февраля 1967 г., его похоронили на Серафимовском кладбище Петербурга. Глубоко символично, что там же нашли свое после-

²⁶ Архив ГМЗ «Петергоф». Л. ф. 1. Д. 1.

²⁷ Там же. Д. 369.

²⁸ Там же. Д. 7.

²⁹ Там же. Д. 16.

³⁰ Там же.

днее пристанище Н.Н. Белехов (1904–1956), Г.Г. Grimm (1905–1959) и А.Н. Петров (1906–1983) — его ближайшие коллеги по изучению и сохранению памятников архитектуры нашего города³¹.

Н.И. Архипов принадлежит к плеяде корифеев историко-архитектурной науки и музейного дела, среди которых — Г.Г. Grimm, А.Н. Петров, А.М. Кучумов, В.К. Макаров. Имя Н. И. Архипова так же многое значит для Петергофа, как и имя Г.Г. Грима — для Государственного Эрмитажа и Академии художеств, А.Н. Петрова — для ГИОП, А. М. Кучумова — для Павловска и Царского Села, В.К. Макарова — для Гатчины.

Во второй половине 1920-х гг. под непосредственным руководством Н.И. Архипова в Петергофе были развернуты небывалые по своим масштабам ремонтно-реставрационные работы и начата реконструкция регулярных парковых ансамблей XVIII в. Эта деятельность буквально преобразила Петергоф и по своему значению может быть названа первым, или довоенным, возрождением Петергофа. Организация научной реставрации в тот период находилась на самом передовом европейском уровне, что было обусловлено общим руководством Центральных государственных реставрационных мастерских, возглавляемых И.Э. Грабарем. Усилиями Н. И. Архипова и его коллег научная работа в довоенном Петергофе была поднята на должную высоту, сотрудники музея успешно осуществляли научное обеспечение всех реставрационных работ.

В период второго, или послевоенного, возрождения Петергофа в полной мере был использован довоенный опыт комплексного широкомасштабного восстановления его памятников. Это относится как к организационным и методическим основам, так и ко множеству конкретных архитектурных решений, принятых в ходе послевоенного восстановления Петергофа. Тогда были закреплены результаты проведенной Архиповым первой реконструкции регулярных парковых ансамблей. Ныне существующие регулярные ансамбли в значительной степени можно рассматривать в качестве памятников довоенной реставрации Н.И. Архипова.

Послевоенный период в жизни исследователя был связан почти исключительно с научной работой, которая всегда имела ярко выраженную практическую направленность. Исторические справки Николая Ильича по Нижнему парку и Верхнему саду обеспечили их успешное послевоенное восстановление. Особенно яркой страницей в творческой биографии историка Петергофа стала реставрация Монплезира.

Н.И. Архипов готовил материалы для придания Петродворцу статуса государственного заповедника, поднял вопрос о фонтанной системе, одной из коренных проблем Петергофа.

По сей день Н.И. Архипов остается непревзойденным знатоком петергофских памятников искусства XVIII в., а монография «Петродворец» (1961) — наиболее глубоким и впечатляющим из всех трудом о «русском Версале».

Творческим завещанием будущим поколениям музейных работников и реставраторов стала последняя историческая справка к проекту реставрации Нижнего парка, подготовленная Архиповым в 1966 г. Как известно, работа по реконструкции регулярных ансамблей Петергофа была прервана в 1930-е гг., в послевоенный период она также не была завершена. Так прошлое и будущее Петергофа нераздельно слиты в сегодняшнем дне и памяти о Николае Ильиче Архипове.

³¹ В справочнике «Памятники истории и культуры Санкт-Петербурга, состоящие под государственной охраной» (СПб., 2003) в числе исторических захоронений Серафимовского кладбища числятся только могилы Н.Н. Белехова и А.Н. Петрова (с. 623). Необходимо внести в этот список и могилу Н.И. Архипова.

Опыт послевоенного воссоздания и реставрации сохранившихся памятников государственного музея-заповедника «Петергоф» в работах скульптора-реставратора Г.Л. Михайловой



Г.Л. Михайлова за работой

Среди реставраторов послевоенной школы достойное место занимают Галина Леонидовна Михайлова и Эдуард Петрович Масленников (1929–2005), на протяжении тридцати с лишним лет их профессиональные интересы и творческие биографии оказались тесно связаны с судьбой музея-заповедника Петергоф.

Г.Л. Михайлова родилась на Украине, в 1946 г. поступила в Ленинградское высшее художественно-промышленное училище (ЛВХПУ,

с 1953 г. — имени В.И. Мухиной) вначале на отделение живописи, но затем перешла на кафедру скульптуры. С отличием окончив учебу в 1954 г., она получила диплом художника декоративно-прикладного искусства.

В самом начале творческого пути Галине Леонидовне очень повезло. Ее наставниками оказались такие признанные мастера своего дела, как Михаил Константинович Аникушин (1917–1997), создатель памятников А.С. Пушкину и В.И. Ленину, Игорь Всеволодович Крестовский (1894–1976), участвовавший в восстановлении петергофской скульптуры Большого каскада: «Алкида», «Тритона» и реки «Волхов», автор первых в СССР научных исследований по реставрации скульптуры, преподаватели-скульпторы Вера Семеновна Драчинская (1893–1984) и Владимир Иосифович Ингал (1901–1966).

В 1954–1991 гг. Г.Л. Михайлова работала в Специальных научно-реставрационных производственных мастерских (СНРПМ) «Реставратор» в составе Главного управления по охране, использованию и реставрации памятников истории и культуры Исполкома Ленгорсовета. В 1965 г., выполнив несколько крупных проектов, Г.Л. Михайлова получила квалификацию художника-рес-

тавратора скульптуры с разрешением выполнять все виды работ в области реставрации¹.

Ее заслуги в области воссоздания и реставрации отмечены орденом Трудового Красного Знамени, серебряными медалями Академии художеств и ВДНХ, медалью «За доблестный труд» и многочисленными почетными грамотами. Несмотря на постоянную занятость, у Галины Леонидовны хватало времени и на исполнение общественных обязанностей: в 1969–1972 гг. ее избирали депутатом двух созывов Ленгорсовета.

В 1955 г., восстанавливая скульптуры и барельефы В.И. Демут-Малиновского (1779–1846) и С.С. Пименова (1784–1833) в Овальном зале Елагина дворца, Галина Леонидовна познакомилась с Э.П. Масленниковым. Совместная работа и общность взглядов объединили молодых скульпторов в творческий союз, существовавший до окончания их трудовой деятельности. Необходимо отметить, что все скульптурные произведения Елагина дворца, исполненные Г.Л. Михайловой и Э.П. Масленниковым Государственная комиссия и Художественный совет приняли с оценкой «отлично»².



Северный фронтон Большого дворца
«Победа Петра I над шведами». 1950-е

В Петергофе Галина Леонидовна и Эдуард Петрович начали работать с 1956 г. Первая мастерская располагалась в Картинном зале Большого дворца. Продуваемое сквозняками, плохо отапливаемое (элементарно не хватало дров) помещение подходило лишь большой площадью, ведь предстояло выполнить монументально-декоративные фронтоны южной и северной сторон Большого дворца «Плодородие» и «Победа Петра I над шведами», которые оказались немаленькими — 8,0 × 1,7 м. Из-за холода глина быстро пересыхала, приходилось тратить много времени на ее укрытие и сохранение, сама работа требовала больших физических усилий. Глядя на фотографии Галины Леонидовны, почти невозможно представить, как эта хрупкая женщина могла выполнять такую тяжелую работу.

¹ *Отзыв* о скульпторах-реставраторах Г.Л. Шелкиной (Михайловой) и Э.П. Масленникове Заслуженного деятеля искусств РСФСР, член-корреспондента АХ СССР, лауреата Государственной премии, заведующего кафедрой архитектурно-декоративной скульптуры ЛВХПУ им. В.И. Мухоморова В.И. Ингала. 1963 г. / Комиссия по аттестации реставраторов при министерстве культуры СССР // Личный архив скульптора-реставратора Г.Л. Михайловой.

² *Отзыв* о скульпторах-реставраторах Г. Л. Шелкиной (Михайловой) и Э.П. Масленникове главного архитектора проекта В.М. Савкова. 27.06.1963 / Комиссия по аттестации реставраторов при министерстве культуры СССР // Личный архив скульптора-реставратора Г. Л. Михайловой.

Следующим этапом стало воссоздание золоченой вазы, украшенной фигурами крылатых гениев, венчающей крышу дворца. Головы гениев вылеплены с народного артиста, певца и актера Санкт-Петербургского театра музыкальной комедии Виктора Антоновича Кривоноса.

Живая натура — неперемное условие творческого процесса, особенно при выполнении столь сложных композиций барочного стиля. Не довольствуясь профессиональными натурщиками, Михайлова и Масленников сами искали подходящих героев: вглядываясь в лица случайных прохожих на улице и замечая у них нужный поворот головы, очертание профиля, линию шеи или спины, они часто останавливали людей и просили их стать моделями. Однажды Галина Леонидовна случайно заметила на улице военного, облик которого очень напоминал фигуру киевского князя Святослава, с барельефа Тронного зала «Святослав, возвращающийся домой после победы над печенегами», оригинал которого, выполненный в 1769 г. скульптором Архипом Матвеевичем Ивановым (1749—1821), был утрачен во время войны. К сожалению, командование части не разрешило будущему офицеру позировать. Больше повезло с девочкой, голова которой послужила прототипом для исполнения женских деревянных золоченых головок во многих парадных залах Большого дворца. Михайлова и Масленников заметили ее во время прогулки, мама девочки стала возражать против подобных экспериментов. Пришлось подключить к переговорам мужа Галины Леонидовны, врача-пульмонолога, и после долгих уговоров мама согласилась, при условии что будут лепить только голову. На первую встречу она пришла вместе с дочкой, потом девочка приходила сама.

График работ в Петергофе был настолько напряженным, что никогда не удавалось закончить полностью один объект и приступить к работе над следующим, одновременно занимались несколькими заданиями. Один из наиболее значимых проектов, выполненных Г.Л. Михайловой и Э.П. Масленниковым, — восстановление и реставрация Парадной лестницы Большого дворца — продолжался десять лет, с 1975 по 1985 г., под руководством архитектора Е.В. Казанской. Парадная лестница — ценнейший образец русской архитектуры и искусства XVIII в., пышность и представительность барочного убранства достигалась обилием золоченой деревянной резьбы, скульптуры и живописи.



После войны о красоте Парадной лестницы — ее еще называли Золотой или Купеческой — можно было судить только по фотографиям и единственной сохранившейся деревянной золоченой скульптуре «Зима». Требовалось воссоздать две находящиеся внизу лестницы каринатиды, которые по замыслу Ф.-Б. Растрелли отличались друг от друга, и три деревянных золоченых аллегорических изображения времен года («Весна», «Лето» и «Осень»), имевшие, несмотря на общность стиля,

Вид Парадной лестницы Большого дворца. Фотография начала XX в.



Скульптура «Осень». Фрагмент.
Первая половина XX в.
Репродукция из архива ГИОП



Осень. Модель в натуральную
величину для Парадной лестницы
Большого дворца. 1970-е

ярко выраженную индивидуальность. Подготовительная работа заключалась в тщательном исследовании скульптуры-аллегии «Зима» и поиске аналогов. Почти полное отсутствие исторических материалов заставило администрацию Петергофа обратиться к населению по радио с просьбой принести любые фотографии, где запечатлены виды Золотой лестницы или ее фрагменты.

Сложность выполненной задачи можно представить по основным положениям методики воссоздания двух кариатид Купеческой лестницы Большого дворца, согласованной Государственной инспекцией по охране памятников Архитектурно-планировочного управления Исполкома Ленгорсовета от 31 марта 1977 г.³

Исходным материалом служили всего две фотографии интерьера Купеческой лестницы с частичным изображением кариатид. На одной из них, выполненной с нижней площадки лестницы, кариатида, примыкающая к верхнему маршу, видна в три четверти с правой стороны только с одной точки. Кариатида, примыкающая к нижнему торцу, почти закрыта колонной. В результате видно меньше четверти скульптуры, а четкость изображения оставляла желать лучшего. Вторая фотография, представленная только во фрагменте, снятая с нижней пло-

³ Методика воссоздания двух кариатид Купеческой лестницы Большого дворца. Составлена художниками-реставраторами высшей квалификации Э.П. Масленниковым и Г.Л. Михайловой. 31.03.1977 // Личный архив скульптора-реставратора Г.Л. Михайловой.

щадки, захватывала незначительную часть той же кариатиды, причем изображение находилось в тени и почти не просматривалось. Поскольку никаких других изображений не сохранилось, реставраторы изучали особенности стиля по сохранившимся скульптурным произведениям того же периода. Аналоги подбирала специальная комиссия, рекомендуя реставраторам их изучение на месте, в подлиннике, путем исполнения рисунков и копий в мягком материале с последующей формовкой. Следующим методическим этапом являлась работа с обнаженной натурой. Для освоения анатомических особенностей фигур в заданных позах и движениях требовалось:

- выполнить с натуры три объемных этюда обнаженной фигуры в мягком материале в 1/2 натуры;
- перевести этюды в гипс, правильно расположить на них драпировки;
- исполнить в мягком материале два портретных бюста с натуры, обладающей характерными для XVIII века чертами, для проработки женского лица кариатиды и перевести их в гипс, согласовав результаты с авторами проекта.

Затем наступал черед рисунков, необходимых для создания характерного образа скульптуры. Для этого изучали сохранившиеся фотографии заданной скульптуры путем выполнения точных копий с использованием лупы, делали рисунки общего вида и отдельных фрагментов, включая детальные прорисовки головы, рук, торса с одеждой, рисунки консоли, являющейся продолжением фигуры. Рисунки, в том числе с общими видами с трех сторон, выполнялись для изготовления модели и макета. После этого начиналась непосредственная работа по воссозданию скульптуры.

Из пластилина лепили четыре первичных объемных эскиза в 1/10 натуры с макетом архитектурного фрагмента для определения позы, общей композиции складок одежды и для наглядного сравнения и выбора наиболее приближенного варианта. На основании изученного материала создавался объемный пластилиновый

эскиз уже в 1/3 натуры, в работе над которым можно выделить три стадии. Первая — лепка эскиза в обобщенном виде; вторая — придание характера и стиля XVIII в.; третья — лепка композиций складок сначала в обобщенном виде, а затем в деталях. Потом выполняли чертежи каркаса и гибкой части скульптуры.

Следующим этапом была лепка фигуры в натуральную величину. На основании согласованного эскиза создавали объемную модель в пластилине с углубленной творческой проработкой характера позы, барочной анатомии, ракурсных искажений и всех особенностей стиля. При этом требовалось



Кариатида. Модель в натуральную величину для Парадной лестницы Большого дворца. 1981

учитывать, что при переводе в другой масштаб, например при увеличении эскиза, неизбежно происходили изменения деталей фигуры, одежды, складок.

Далее отливали в гипсе две копии, одна из которых предназначалась для резчиков, другая — для позолотчиков. Дальнейшая работа заключалась в наблюдении за изготовлением скульптуры в дереве и нанесением левкаса позолотчиками и, в случае необходимости, в авторских поправках (авторизации) с внесением корректив, учитывающих архитектурное окружение. Интересно отметить, что деревянная скульптура, покрытая позолотой, предполагает определенную сдержанность, обобщенность, некоторую интимность в проработке деталей, иначе, по словам Галины Леонидовны, «начинали лезть мышцы, получался провал щек или носа». Лаконизм произведения компенсировался богатством бликов. Завершающим этапом являлось наблюдение за установкой скульптуры и представление отчета о проделанной работе. От начала и до сдачи готового объекта комиссии творческий процесс не прекращался ни на минуту.

При воссоздании и реставрации Большого дворца использовались различные материалы и техники, требующие особых знаний и умений: мрамор, резьба по дереву, чеканка по металлу с последующей позолотой, гипс. Так год за годом возрождалось скульптурное убранство Белой столовой, Портретного зала, Диванной и Коронной комнат, Куропаточной гостиной, Аудиенц-зала. Работы были выполнены на высоком профессиональном уровне, соответствующем требованиям, предъявляемым к реставрации уникальных памятников⁴.

В Чесменском зале Г.Л. Михайлова и Э.П. Масленников занимались реставрацией фигуры дельфина, находящегося на сандрике двери восточной стены⁵. Дельфин, первоначально исполненный способом намазки гипсом на штукатурную основу, был разрушен во время войны. От него сохранились фрагмент, состоящий из четырех кусков, смонтированный на гипсовый щит, штукатурная основа с небольшой частью поверхностного намазного слоя, штукатурная основа головы, яблоко глаза и веки с утратой половины нижнего века. Верхнее веко и надбровная дуга оказались разбиты на 5 кусочков. На части штукатурной основы туловища сохранился поверхностный слой с чешуей. Весь оставшийся поверхностный слой имел много трещин, крошился и отставал от основы. Гипс был очень рыхлым, сильно перегоревшим. Хвост полностью утрачен, а у головы отсутствовали пасть и плавники.



Дельфин. Модель в натуральную величину для Чесменского зала Большого Дворца. 1965

⁴ *Отзыв* о скульпторах-реставраторах Г.Л. Шелкиной (Михайловой) и Э.П. Масленникове главного архитектора проекта В.М. Савкова. 27.06.1963 / Комиссия по аттестации реставраторов при министерстве культуры СССР // Личный архив скульптора-реставратора Г.Л. Михайловой.

⁵ *Заключение* реставрационной комиссии. Акт от 10.08.1965 // Личный архив скульптора-реставратора Г.Л. Михайловой.

Реставрация и воссоздание дельфина потребовали выполнения следующих работ:

- расчистка оставшихся кусков;
- укрепление их водонепроницаемым раствором полибутилметакрилата на ксилоле с ацетоном;
- монтировка на гипсовый щит;
- подборка и монтировка пяти кусочков верхнего века и нижнего с надбровной дугой;
- реставрация поверхностного слоя, заделку трещин и швов, дополнение недостающих частей пластилином.

В Портретном зале Большого дворца Галина Леонидовна и Эдуард Петрович выполнили фриз размером 30 × 60 см, который состоял из четырех барельефов, посвященных темам войны, музыки, науки и искусства, два кронштейна-аллегории «Зима» и «Лето» в виде женской головки и головы старика, повторяющихся по фризу. Для резьбы четырех десюдепортов восстановили сложные скульптурные группы, состоящие из изящных женских бюстов, фигур птиц с распростертыми крыльями и затейливого цветочного орнамента размером 285 × 145 см.

В Диванной и Коронной комнатах они исполнили фигурные перегородки размером 147 × 90 см, украшенные скульптурными группами из четырех детских фигурок в окружении цветочных гирлянд, в Куропаточной гостиной — барельефы «Играющие путти» — модели размером 56 × 43 см для резьбы по дереву с последующей изолозой. Для Аудиенц-зала изготовили модели путти с атрибутами науки и искусства.

Вся лепная пластика, являющаяся главным украшением Белой столовой, возрождена Г.Л. Михайловой и Э.П. Масленниковым. Среди них десюдепорты в технике скульптурного горельефа, два больших панно в виде корзин с плодами и цветами, барельефы с путти, композиции в овальных медальонах, посвященные мифу о боге вина Дионисе и Ариадне, рельефы с изображениями даров охоты и рыболовства, фигурки амуров, заполняющих вазы цветами, изображения музыкальных инструментов, цветочных гирлянд. По рассказам Галины Леонидовны, для модели изящной женской головки, навсегда запечатленной на белоснежных рельефах, позировала экскурсовод К.А. Попкова, до сих пор работающая в Петергофе. В Концертном зале вылепили два горельефа размером 197 × 110 см на тему музыки и искусства и рельеф в виде «вазы с цветами»⁶.

Г.Л. Михайлова и Э.П. Масленников трудились и в других музеях Петергофа; например, в Монплезире они исполнили модели «Играющие дети» размером 46 × 35 см для Лакового кабинета. В Ораниенбауме отреставрировали полочки в Обезьяньем кабинете Каталальной горки и мраморную скульптуру «Аполлон и Дафна».

Методики воссоздания и реставрации составлялись на все проекты для согласования последовательности и содержания реставрационных работ, это было связано с попытками нормирования выполняемых скульпторами работ. По воспоминаниям Галины Леонидовны, была предпринята попытка нормирования, то есть фиксации времени, затрачиваемого на лепку или рисование. Поскольку процесс носил творческий характер: в один день ничего не получалось, а на другой день все удавалось за несколько минут, то деятельность приглашенного нормировщика оказалась ненужной.

⁶ *Производственная* автобиография скульптора-реставратора Михайловой (Щелкиной) Г.Л. 1963 // Личный архив скульптора-реставратора Г.Л. Михайловой.

Тем не менее каждая модель имела определенную стоимость, за исключением фантастических животных, поэтому, когда надо было провести оплату модели дракона или сказочной птицы из Лаковых кабинетов Большого дворца, их именовали «дракособака» и «дракоптица» и платили как за модели собак и птиц⁷. Тщательно проработанная методика работы позволяла увеличить производительность труда и, соответственно, оплату исполненной работы по расценкам Союза художников до пяти раз.

Восстановление Львиного каскада, начавшееся в 1986 г., стало завершающим этапом деятельности Михайловой и Масленникова в Петергофе. Построенный архитектором А.И. Штакеншнейдером (1802–1865) в середине XIX в., украшенный 22 фонтанными маскаронами и скульптурой «Нимфа, льющая воду» Ф.П. Толстого (1783–1873), каскад сильно пострадал во время войны. На долю реставраторов выпала крайне сложная и ответственная задача. Практически не сохранилось фрагментов, чертежей или рисунков каскадной «Нимфы, льющей воду», которую им поручили воссоздать. Существовало только несколько любительских фотографий Львиного каскада, сделанных в 1930-е гг. Поиски изобразительных материалов в архиве Ф.П. Толстого тоже не увенчались успехом. Пытались представить авторский стиль по работам современников: С.И. Гальберга (1787–1839), П.И. Ставассера (1816–1850), Х.-Д. Рауха (1777–1857), Б.И. Орловского (1793–1837). Интересно отметить, что ситуацию спасла скульптура Х.-Д. Рауха, которую, по словам Галины Леонидовны, они случайно обнаружили в вестибюле какого-то санатория, расположенного на Каменном острове. Администрация санатория пошла навстречу скульпторам и согласилась предоставить место в вестибюле санатория рядом со статуей, чтобы они смогли выполнить две копии в пластилине.

Большой проблемой стал не только поиск аналогий, но и подходящей натуры, никак не могли найти нужные формы. В результате образ Нимфы стал собирательным, например, руки и грудь лепили с актрисы петербургского Театра музыкальной комедии Галины Ульяновой. Стиль Ф.П. Толстого удалось сохранить. По воспоминаниям Галины Леонидовны, на открытии Львиного каскада о скульптуре «Нимфа, льющая воду» говорили: «Не может быть, что она вновь сделана, это — старая». Для скульпторов такое восприятие их работы стало высшей похвалой, так как, по словам



Нимфа, льющая воду.
Модель в натуральную величину
для Львиного каскада. 1984

⁷ Ефремов А. Женщина русского ренессанса. Михайлова Г. Л. // Люди и даты. 2005. № 9. С. 8–11.

Г.Л. Михайловой, «если не получилось передать стиль и характер эпохи, значит это не воссоздание, а новодел»⁸.

Г.Л. Михайлова и Э.П. Масленников участвовали в реставрации и воссоздании многих архитектурных ансамблей Ленинграда, среди них — Елагин дворец и Екатерининский дворец в Царском селе, Петропавловская крепость, Летний сад, Ораниенбаум. Они начинали свой творческий путь с Елагина дворца, который в 1962 г. стал первым полностью восстановленным памятником архитектуры в нашем городе.

Основной задачей реставрации является сохранение культурного наследия и исторической преемственности. Блестяще исполненные работы реставраторов-скульпторов Г.Л. Михайловой и Э.П. Масленникова представляют пример высокого профессионализма, яркой одаренности, вдохновенного труда и умения видеть воссоздаваемые модели глазами мастеров давно минувших лет. Им приходилось трудиться в тяжелейших послевоенных условиях, но, несмотря на все трудности, они смогли разработать и воплотить на практике методику комплексного воссоздания памятников архитектуры XVIII–XIX вв.

⁸ Там же. С. 12.

Воссоздавая утраченное... О скульпторе-реставраторе Л.М. Швецкой

После освобождения Ленинграда от вражеской блокады 27 января 1944 г. в город и его пригороды стали возвращаться жители, которые нашли дворцово-парковые ансамбли Петергофа, Павловска, Пушкина, Гатчины, Стрельны в катастрофическом состоянии. Академик И.Э. Грабарь, посетивший разрушенные памятники, писал: «Никогда мир не был свидетелем таких чудовищных разрушений, какие учинены фашистскими захватчиками на территории Советского Союза <...> Впервые в истории они проводились преднамеренно, планомерно...»¹. При виде обуглившихся развалин пригородных дворцов восстановление могло показаться фантастическим и невыполнимым, и все же оно стало первоочередным общенациональным делом, за которое с подъемом и энтузиазмом взялись вернувшиеся с фронта и из эвакуации люди. Общее настроение того времени выразил А.М. Кучумов, написав родным о разрушенном Екатерининском дворце: «Глядя на эти великолепные фасады <...> хочется работать дни и ночи, лишь бы оживить эту руину, вернуть ей былую красоту»².

Сверхзадача, поставленная перед реставраторами и музейными сотрудниками, была сформулирована зодчим А.В. Щусевым: «Если не сделаем этого мы, современники, знавшие и помнящие эти дворцы во всем их блеске, — следующее поколение никогда восстановить их не сможет»³. В результате была создана легендарная школа ленинградских реставраторов, выработавшая методы воссоздания дворцово-парковых ансамблей, сформировавшая традиции высокого профессионализма и ответственности за свое дело. Одним из ее ярких представителей является скульптор Л.М. Швецкая. До сегодняшнего дня она ведет активную творческую деятельность, продолжая воссоздание утраченных памятников.

Лилия Михайловна Швецкая родилась 2 августа 1929 г. в д. Крюково Островского района Псковской области. С детства у нее проявилась тяга к творчеству и способности к изобразительному искусству. По окончании средней школы, в 1946 г. она поступила в Художественно-промышленное училище (с 1953 г.

¹ *Кедринский А.А., Колотов М.Г., Медерский Л.А. и др.* Летопись Возрождения. Восстановление памятников архитектуры и пригородов разрушенных в годы Великой Отечественной войны немецко-фашистскими захватчиками. Л., 1971. С. 6.

² *Кучумов А.М.* Статьи. Воспоминания. Письма. СПб., 2004. С. 90.

³ *Кедринский А.А., Колотов М.Г., Медерский Л.А. и др.* Указ. соч. С. 7.



Л.М. Швеция за работой над проектом воссоздания резьбы на стеновых панелях Галереи в Монплезире 1954.
Из архива Л.М. Швеция

Е.В. Казанской, которые дали молодому специалисту основы глубокого понимания синтеза архитектуры и скульптуры, специфики художественных стилей, их индивидуальных интерпретаций в авторских произведениях XVIII–XIX вв.

⁴ Центральное училище технического рисования барона А.Л. Штиглица (ЦУТР) основано в 1876 г., после революции переименовано в Высшее училище декоративных искусств, в 1922 г. оно было включено в состав Высшего художественно-технического института, в 1924 г. прекратило свою деятельность. Согласно Постановлению Совета Народных Комиссаров СССР № 256 от 5 февраля 1945 г., на базе ЦУТР было основано Ленинградское художественно-промышленное училище, в 1949 г. оно стало высшим учебным заведением, в 1953 г. ему было присвоено имя В.И. Мухиной (*Власова Г.А. Каталог выставки работ учащихся Санкт-Петербургского Центрального училища технического рисования барона Штиглица (1976–1920). М., 2002. С. 9; Традиции школы рисования Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. СПб., 2007. С. 16, 17).*

⁵ Диплом ученого рисовальщика выдавался по окончании обучения на кафедре рисунка в ЛВХПУ. Однако эта практика первых послевоенных лет формирования училища просуществовала недолго (*Традиции школы рисования. С. 19).*

⁶ В Специальных научно-реставрационных производственных мастерских Л.М. Швеция занималась проектными работами (1954–1957), которые включали в себя создание эталонов для реставрации живописи и скульптуры, фиксационные рисунки и акварели археологических исследований, расчисток архитектурных и скульптурных фрагментов, объемные работы на объектах: Летний дворец Петра I, Домик Петра I, Меншиковский дворец, Николаевский зал в Эрмитаже, Юсуповский дворец (живописный эталон плафона театра), Концертный зал в Екатерининском парке г. Пушкина (живописные эталоны рельефов К. Альбани), церковь Владимирской Божьей Матери, Кательная горка в Ораниенбауме (проект воссоздания декоративных ваз на балюстраде). Приступив к реставрационной деятельности, Л.М. Швеция работала в самых разных направлениях.

ЛВХПУ им. В.И. Мухиной)⁴, где в послевоенное время были организованы курсы для подготовки реставраторов всех специальностей, так нужных стране для восстановительных работ. В течение восьми лет обучения Швеция занималась не только скульптурой, но и живописью, графикой, керамикой. Она окончила ЛВХПУ в 1954 г. с двумя дипломами — художника декоративно-прикладного искусства и ученого рисовальщика⁵. Как одну из лучших выпускниц ее сразу зачислили в штат Специальных научно-реставрационных производственных мастерских (с 1988 г. проектно-строительное объединение «Реставратор»), она навсегда связала свою судьбу с делом восстановления разрушенных памятников⁶.

Скульптор-реставратор Л.М. Швеция была направлена в Петергоф. Здесь она прошла уникальную школу реставрационного искусства под руководством известных архитекторов А.Э. Гессена, В.М. Савкова,

Свою реставрационную деятельность Л.М. Швецкая начала в Монплезире — уникальном памятнике архитектуры первой четверти XVIII в.⁷ Она пришла на этот объект в 1954 г., на завершающей стадии реставрации, проходившей под руководством А.Э. Гессена⁸. Л.М. Швецкой довелось работать в Лаковом кабинете, в декоративном ансамбле которого важная роль отведена резным деревянным полочкам — консолям, подставкам для японского и китайского фарфора⁹. Выполненные в виде раковин, акантовых листьев с фигурами амуров, крылатых гениев, бюстов, обрамленные золочеными резными рамочками, они создают исключительный пластический и цветовой эффект. Под руководством архитектора Гессена Л.М. Швецкая выполнила проект реставрации этих уникальных барочных украшений. В Монплезире она создавала рисунки и модели деревянной барочной резьбы на дубовых панелях, украшающих стены Восточной галереи¹⁰. Скульптор вспоминает, что по отпечаткам, сохранившимся на потемневших от времени панелях, определяла примерный рисунок и общий размер утраченной резьбы, модели которой выполняла по довоенным фотографиям. По ее проектным рисункам также были воссозданы вазы, установленные на крыше дворца и боковых павильонов, десюдепорт над порталом Центрального зала.

В Большом Петергофском дворце Л.М. Швецкая работала в двух интерьерах, принадлежащих к разным стилевым эпохам, барокко и классицизму, — в Портретном зале и Белой столовой. Молодой скульптор блестяще справилась с поставленными перед ней сложными задачами, требовавшими профессионального мастерства, неукоснительно точного соответствия воссозданного произведения его эпохе.

Портретный зал, являющийся историческим и композиционным центром Большого Петергофского дворца, стал первым музейным интерьером, который был открыт для экскурсантов в мае 1964 г. Его украшала деревянная орнаментальная резьба и скульптура, выполненная по рисункам Ф.-Б. Растрелли, служившая декоративным обрамлением четырех дверей¹¹. Швецкой предстояло воссоздать сложный по композиции и орнаментике барочный десюдепорт, в том

Она участвовала в воссоздании художественных чугунных решеток Зимнего и Мраморного дворцов, многофигурных барельефов «Народы России» (скульпторы М.Я. Харламов, В.С. Богатырев, 1902–1908) в Мраморном зале Российского Этнографического музея (1958), восстановлении рельефов из пудожского камня на фасаде Казанского собора (1963), воссоздании кованого козырька над входом в здание БДТ им. Г.А. Товстоногова (1993), пластическом убранстве молельной комнаты в Кремлевском дворце (1996).

⁷ Монплези́р построен в 1714–1723 гг. согласно наброскам и указаниям Петра I, по чертежам И. Браунштейна, А. Леблона, Н. Микетти.

⁸ Проект реставрации Парадного зала, галереи и люстгаузов был выполнен архитекторами Л.М. Гольдвассером и Б.А. Кикиным в 1945 г., проект восстановления пяти комнат и кухни — архитекторами Е.В. Казанской и А.Э. Гессеном в 1947 г. (*Кедринский А.А., Колотов М.Г., Медерский Л.А. и др.* Указ. соч. С. 70).

⁹ Работы по убранству стен Лакового кабинета начались в 1720 г. Полочки для фарфора выполнялись «под смотрением» Ж. Мишеля (*Голдовский Г.Н., Знаменов В.В.* Дворец Монплези́р в Нижнем парке Петродворца. Л., 1981. С. 32).

¹⁰ Резные барочные украшения на панелях выполнены Ж. Мишелем (*Голдовский Г.Н., Знаменов В.В.* Указ. соч. С. 20).

¹¹ Резьба Портретного зала была выполнена по эскизным проектам Растрелли мастером Луи Ролланом с русскими «казенными мастеровыми», которые изготавливали объемные модели из воска. После корректировки Растрелли модели исполнялись в дереве группой русских мастеров, возглавляемой Йозефом Штальмейером (*Гуревич И.М., Знаменов В.В., Мясоедов Е.Г.* Большой Петергофский дворец. Л., 1979. С. 113).

числе женский бюст, обрамленный растительным орнаментом и птицами с широко раскрытыми крыльями. Этой работе предшествовал длительный подготовительный период изучения подлинной деревянной скульптуры, исполненной по рисункам Растрелли, создание многочисленных копий подлинных произведений середины XVIII в., изучение довоенных фотографий резьбы Портретного зала. Помимо освоения исторического материала скульптор выполняла портретные этюды с натуры, которая всегда была первоисточником в создании художественного образа.



Десюдепорт Портретного зала. Фрагмент.
Из кн.: *Petrodvorets (Peterhof). Palais.
Jardins. Fontaines. Sculptures.*
Leningrad, 1978. P. 83

В композиции, воссоздаваемой Л.М. Швецкой для Портретного зала, женский бюст отличался изящной длинной шеей. Скульптор долго искала нужную пластическую форму, отражающую индивидуальную особенность красавицы XVIII в., пока случай не помог ей разрешить эту творческую задачу. «В одном из пышных залов Эрмитажа, — вспоминает Л.М. Швецкая, — я увидела лицо, от которого не могла уже отвести глаза. Эта была не картина, не скульптура. Передо мной стояла живая девочка лет пятнадцати с тонкими чертами лица и высокой шеей. Как хороша. Именно этих плавных линий и трогательных черт я не могла найти, когда понадобилось восстанавливать одну из скульптурных композиций XVIII века, украшавших Портретный зал Большого дворца. Теперь я увидела

эти линии. Я познакомилась с девочкой и вскоре стала лепить портрет Наташи — оказалось, что ее так зовут. Вот перед вами эта работа — выполнять ее было наслаждением»¹².

Воссозданный бюст стал настоящим шедевром «барочной» пластики XVIII в. Модель этой работы неоднократно экспонировалась на выставках. В 1979 г. в Париже, на выставке «Охрана и реставрация памятников культуры Ленинграда 1918–1978 гг.»¹³, проходившей во дворце Сюлли, бюст «Наташа», как называет его Лилия Михайловна, имел такой успех, что был подарен Государственной инспекцией охраны памятников, возглавляемой тогда И.П. Саутовым, французским коллегам в качестве символа дружбы России и Франции.

В Портретном зале Л.М. Швецкая впервые соприкоснулась с творческим гением Растрелли и деревянной пластикой середины XVIII в., чему она впоследствии

¹² Моделью для воссоздания «бушта» Портретного зала послужила Наталья Половинкина. См.: *Савин И.* Вдохновенный художник // Заря коммунизма. 1963. № 21–22. 8 марта. С. 3. Впоследствии Н. Половинкина закончила Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, стала искусствоведом. В настоящее время живет в Германии. С Л.М. Швецкой она ведет переписку.

¹³ Выставка «Охрана и реставрация памятников культуры Ленинграда 1918–1978 гг.» в июле 1979 г. была представлена в Ленинградском ЦВЗ «Манеж» в расширенном варианте (*Хранители* мастерства // Ленинградский рабочий. 1979. № 33. 18 авг. С. 8).

посвятит свою жизнь. В особый мир этого яркого декоративного стиля молодому скульптору помог войти архитектор А.Э. Гессен¹⁴. Она вспоминала: «Там, в Петергофе, архитектор Александр Эрнестович Гессен научил меня понимать барокко. Там, наверное, и поняла я что-то главное в профессии скульптора-реставратора. Мне кажется, она в чем-то похожа на профессию актера: нужно также уметь перевоплощаться, так же растворять свою индивидуальность в чужой»¹⁵.

С принципиально другим стилистическим решением скульптор столкнулась при восстановлении интерьера Белой столовой. Это дворцовое помещение, первоначально созданное архитектором Растрелли, в 1774–1775 гг. было изменено по проекту Ю.М. Фельтена. Основным элементом отделки стали белоснежные рельефы, заключенные в строгие лепные рамки¹⁶. Л.М. Швецкая восстанавливала четыре десюдепорта, на которых были изображены амурсы с вазой, доверху наполненной цветами и фруктами, а также два рельефа с многофигурными композициями «Игры амуров». Она скрупулезно изучала остатки рельефов, уцелевшие среди руин дворца, довоенные фотографии, произведения аналогичного характера, лепила натурные этюды с трехлетних детей, знакомых девочек Анечки и Леночки. В композициях, еще сохранивших динамизм и игривую живость барокко, скульптор мастерски воплотила образы шаловливых купидонов, передала красоту сочных плодов и многообразие растений¹⁷.

Воссоздание произведений в залах Большого Петергофского дворца и Монплезира потребовало от Л.М. Швецкой глубокого понимания реставрационных задач, проникновения в стилевые особенности отдаленных эпох, научного подхода к воссоздаваемым объектам, высокой личной ответственности. Выполненные работы позволили ей проявить яркий пластический дар, занять достойное



Десюдепорт «Два пути с вазой и фруктами» в Белой столовой Большого Петергофского дворца. Скульптор Л.М. Швецкая. 1960. Из кн.: *Petrodvorets (Peterhof)...* . Р. 117

¹⁴ Гессен Александр Эрнестович (1917–2001) — архитектор-реставратор, один из создателей ленинградской школы научной архитектурной реставрации. Окончил Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры (1939).

¹⁵ *Фоняков И. И невозможное возможно!...* // Ленинград и ленинградцы / Сост. Б.Н. Никольский. Л., 1985. С. 340.

¹⁶ Рельефы Белой столовой выполнены в 1770-х гг. русскими скульпторами, работавшими под руководством лепных дел мастера А. Бернаскони (*Гуревич И.М., Знаменов В.В., Мясоедов Е.Г.* Указ. соч. С. 125.)

¹⁷ Остальные лепные композиции Белой столовой выполняли скульпторы Г.А. Михайлова и Э.Г. Масленников.

место в среде своих коллег, накопить определенный профессиональный опыт. Эта фундаментальная база стала основой для главного дела жизни Швецкой — восстановления декоративного убранства Золотой анфилады Екатерининского дворца.

Придя в Екатерининский дворец в 1958 г., Лилия Михайловна осталась здесь навсегда. Она попала в дружный коллектив реставраторов, который сравнивала с оркестром, где каждый играет свою партию, а в результате получается целостное гармоничное произведение. Во главе этого коллектива стоял архитектор А.А. Кедринский¹⁸, автор проекта воссоздания Екатерининского дворца, тонкий знаток русского барокко, которого художники называли «вторым Растрелли».



В 1958 г. Л.М. Швецкая вместе со своими петергофскими коллегами Г.Л. Михайловой и Э.П. Масленниковым восстанавливала уникальное лепное убранство стен Зеленой столовой, выполненное скульптором И.П. Мартосом. Интерьер раннего классицизма входил в комплекс помещений, архитектурно-художественное убранство которых выполнено в 1779 г. архитектором Ч. Камероном. Эти залы, одни из первых, были открыты для посетителей дворца в 1959 г.

Долгий путь воссоздания Золотой анфилады начался с Картинного зала. В 1963 г. Л.М. Швецкая приступила к работе по восстановлению сложнейших барочных композиций, обрамлявших четыре дверных портала. У нее уже был опыт работы в Портретном зале Петергофского дворца. Однако здесь, в Екатерининском дворце, где стиль барокко расцвел, стал по-настоящему мо-

Воссоздание кариатиды в Картинном зале
Екатерининского дворца.
Скульптор Л.М. Швецкая. 1963.
Из архива Л.М. Швецкой

нументальным и пластически насыщенным, скульптору предстояло выполнить фигуры кариатид. Как обычно, этому предшествовала подготовительная работа, связанная с изучением исторических источников, поиском аналогов, копированием подлинных произведений, в том числе скульптурной композиции «Зима» с Парадной лестницы Петергофского дворца. Воссозданные в мягком материале композиции становились моделями для резчиков. Для того чтобы почувствовать специфику их работы, особенности деревянной пластики, Л.М. Швецкая сама, под руководством А.В. Виноградова¹⁹, вырезала кариатиду, которая заняла достойное место среди остальных скульптур, созданных по ее моделям профессиональными резчиками.

¹⁸ Кедринский Александр Александрович (1917–2003) — заслуженный архитектор России, лауреат Ленинской премии. Основоположник ленинградской школы научной реставрации. С 1957 г. главный архитектор проекта воссоздания дворцово-паркового ансамбля Царского Села.

¹⁹ Виноградов Анатолий Васильевич (1922–2001) — художник-реставратор высшей квалификации по реставрации декоративной деревянной скульптуры, рельефов и мебели.

В 1967 г. началась грандиозная работа по воссозданию Большого зала, шедевра декоративного гения Растрелли. Среди мифологических персонажей, населяющих этот интерьер, самым популярным, несомненно, был амур. Как элемент декоративного оформления, он часто использовался в эпоху барокко и рококо, но такого количества купидонов, как в Тронном зале Большого Царскосельского дворца, да еще вырезанных из дерева, пожалуй, нет ни в одном интерьере мира: 140 амуров населяют его пространство, окружая плафон «Триумф России» любовным ореолом.

Перед реставраторами, в том числе и Л.М. Швецкой, была поставлена небывалая по масштабности задача воссоздать эту, казалось бы, навсегда утраченную красоту. Сбор фрагментов стенного декора Золотой анфилады среди руин дворца начался еще в 1945 г. Была проведена их тщательная опись, маркировка и сортировка. С сохранившейся резьбы снимали остатки старой позолоты, предотвращали загнивание дерева, дополняли утраты.

Научный сотрудник Е.С. Гладкова²⁰ нашла место каждой уцелевшей детали в общей композиции Большого зала. Эти действия позволили значительно увеличить количество подлинных фрагментов резьбы в стенном убранстве интерьера. А.А. Кедринский отмечал: «Во всем огромном зале не найдешь двух одинаковых завитков орнамента, двух одинаковых цветов, тем более двух абсолютно идентичных фигур <...> Вот почему незаменим каждый, даже самый малый фрагмент того, что было раньше»²¹.

Л.М. Швецкая объясняла принцип своей работы следующим образом: «Кедринский дает нам схему, размер лепки, примерный рисунок, исходные фотоматериалы и аналогии. Я же разрабатываю скульптуру в объеме: окружаю ее орнаментом, стараясь, при всем этом, уловить характер, манеру старого мастера с присущими ему особенностями»²². Заменяв И.-Ф. Дункера²³, она лепила модели скульптурных композиций, которые переводились в дерево группой резчиков, возглавляемых А.К. Кочуевым²⁴, а затем переходили в руки позолотчиков под руководством Н.М. Фомичевой²⁵. Утраты резного декора и скульптуры восполнялись наклейкой кусков дерева той же породы, что и подлинник, в случае больших потерь фрагменты моделировались в пластилине, в воссоздаваемые участки вводили даже мельчайшие обломки подлинной резьбы. Все этапы реставрации и воссоздания барочной скульптуры и цветочных орнаментов были доведены до совершенства.

За десять лет работы над декоративным убранством Большого зала через руки Лилии Михайловны прошел огромный пластический материал: амур, нимфы, птицы, цветы, розетки — все то, что было вплетено в сложный декоративный

²⁰ Гладкова Елена Сергеевна (1909–1981) — хранитель исторических парков г. Пушкина, научный консультант по воссозданию золоченой резьбы в залах Екатерининского дворца-музея.

²¹ Фояков И. Указ. соч. С. 340.

²² Михеева И. Красоту возрождают мастера // Огонек. 1983. № 11. С. 23.

²³ Дункер Иоганн Франц (1718–1795) — австрийский архитектор-декоратор, скульптор, резчик по дереву. Работал в России с 1738 г.

²⁴ Кочуев Алексей Константинович (1925–2007) — художник-реставратор высшей квалификации по реставрации декоративной деревянной скульптуры, рельефов и мебели. Лауреат Ленинской премии. Один из основоположников ленинградской школы реставраторов. С 1952 г. являлся бессменным бригадиром резчиков-реставраторов, воссоздававших интерьеры Екатерининского дворца.

²⁵ Фомичева Наталия Михайловна — художник-реставратор позолоты высшей квалификации. Работает в Екатерининском дворце-музее с 1969 г.



Дама, держащая в руках щит с изображением сердца — символа любви и жизни, на верхнем ярусе Большого зала Екатерининского дворца. Скульптор Л.М. Швецкая. 1968.
Из архива Л.М. Швецкой

узор гениальным замыслом Растрелли. Особенно близки ей были работы охтинских резчиков²⁶ с их мягкой сочной пластикой, с эмоциональными, портретными образами нимф и амуров, с тонкой проработкой цветочного орнамента, сквозь который угадывались простые полевые цветы. Лилия Михайловна разгадала и воспроизвела в своих композициях секрет мастеров XVIII в., связанный с созданием сложных пространственных драпировок²⁷.

Мастерская, где трудилась Л.М. Швецкая на протяжении более чем тридцати лет, находилась в двух комнатах на третьем этаже Екатерининского дворца, над Кавалерской столовой²⁸. Фотографии сохранили для нас фантастический интерьер, наполненный фигурками, головками амуров и нимф, фрагментами их рук. Эти руки, тянущиеся к скульптору со всех сторон, Л.М. Швецкая, по ее воспоминаниям, воспринимала как крик о помощи и чувствовала свою ответственность за возрождение разрушенных произведений. Все подлинные скульптур-

²⁶ Над созданием декоративного убранства Большого зала в середине XVIII в. трудились несколько групп охтинских резчиков под руководством Петра Валехина, Дмитрия Сакулисного, Йозефа Штальмейера, всего — 130 человек.

²⁷ Драпировки, плотно прилегающие к фигуре, исполнялись в дереве, когда же они выходили за рамки объема, то выполнялись из ткани, пропитанной столярным клеем, смешанным с мелом. Тканевые драпировки XVIII в. пришли в ветхость, и каждую фигуру пришлось «одевать» заново. Л.М. Швецкая делала выкройки из холста, пропитывала их синтетическими клеями, которые были совместимы с современной технологией золочения, накладывала на фигуру, фиксировала и, когда ткань начинала затвердевать, формировала нужные складки. Затем драпировка закреплялась для процесса позолоты, после чего она свободно и эффектно «развевалась» в пространстве.

²⁸ В 1990 г. мастерская Л.М. Швецкой была переведена из помещений Екатерининского дворца в Певческую башню, где находилась до 2005 г. В настоящее время ее мастерская находится в помещении реставрационных мастерских (г. Пушкин, Средняя ул., 19 а).

ные композиции, фрагменты резьбы XVIII в., находившиеся в мастерской Л.М. Швецкой, вернулись на свои исторические места.

Восстановление такого грандиозного интерьера, каким являлся Большой зал Екатерининского дворца, вызывало неподдельный интерес со стороны общественности. Знакомство с Л.М. Швецкой, посещение ее мастерской оставляло у творческих людей неизгладимые впечатления. Режиссер М. Богин был вдохновлен на создание художественного фильма «О любви»²⁹. Л.М. Швецкая стала прообразом героини этого фильма, молодой женщины, работавшей скульптором-реставратором Екатерининского дворца и самоотверженно служащей искусству. Ленинградский поэт Л.Н. Вольский побывав в мастерской скульптора и увидев работу над воссозданием амуров Большого зала, детской натурой для которой служил ее шестимесячный сын Роман, написал и посвятил Лилии Михайловне поэму «Амур»³⁰.

Торжественное открытие Большого зала Екатерининского дворца состоялось 10 июня 1980 г. Выступавшие специалисты отмечали талант реставраторов, возродивших этот уникальный интерьер: живописцев, резчиков, позолотчиков и скульпторов. Однако многие даже не догадывались, что скульптор был один и это была женщина, волей судьбы призванная воссоздавать пластические творения прошлого. Огромный творческий потенциал, особый настрой души, подобно камертону, позволил Лилии Михайловне найти созвучие с отдаленной от нас эпохой.

Большим этапом реставрационной и творческой деятельности Л.М. Швецкой стало участие в воссоздании знаменитой Янтарной комнаты, которой она отдала двадцать лет своей жизни³¹. Итогом этой работы были 24 женские головки-бюсты, или «бушты», как их именовали в XVIII в., завершающие зеркальные пиластры. Эти составные части знаменитого интерьера были вывезены фашистами в Кенигсберг, поэтому при их воссоздании Л.М. Швецкая могла ориентироваться лишь на довоенные фотографии. Однако за ее плечами стоял многолетний опыт восстановления барочной скульптуры, тонкое понимание стилистики Растрелли, характера композиционных решений Дункера, особенностей пластики русских резчиков XVIII в.

Прежде чем приступить к воссозданию «буштов» Янтарной комнаты в соответствии с фотодокументами, скульптор выполнила многочисленные этюды мо-



Скульптор Л.М. Швецкая и архитектор А.А. Кедринский за работой над воссозданием Янтарной комнаты. 1973. Из архива Л.М. Швецкой

Прежде чем приступить к воссозданию «буштов» Янтарной комнаты в соответствии с фотодокументами, скульптор выполнила многочисленные этюды мо-

²⁹ Фильм «О любви». Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. М.Горького, 1970. Режиссер М. Богин. Сценарий Ю. Клепикова, М. Богина. В ролях: В. Фёдорова, В. Тихонов, В. Гафт, О. Янковский, Е. Соловей.

³⁰ Вольский Лев Наумович (1921–1994) — поэт, участник Великой Отечественной войны, которая стала основной темой его поэзии.

³¹ Над воссозданием пластического убранства Янтарной комнаты Л.М. Швецкая работала в 1978–1998 гг.

лодых девушек, похожих на барочных красавиц. Л.М. Швецкая считала, что «скульптору-реставратору нельзя терять вкус к работе над живой натурой <...> живые впечатления вносить нужно всегда. Очень тактично, очень бережно — но обязательно вносить»³², ведь в пластической культуре барокко ярко выраженная декоративность, своеобразная «деформация» формы органично сочетались с реалистической трактовкой образов.

В мастерской Лилии Михайловны сохранился лишь один из этих бюстов³³. Он наглядно демонстрирует, насколько изменяется форма барочной скульптуры по сравнению с реалистическим портретом. Однако помещенный в родной для него интерьер, возносясь под самый потолок, этот, казалось бы, «деформированный» бюст наливается жизненной силой и энергией, становится гармоничным и целостным.

Украшающие Янтарную комнату головки красавиц разных народов мира, среди которых выделяются национальным колоритом африканская и азиатская дамы, стали настоящим шедевром реставрационного творчества Л.М. Швецкой. Опыт и глубокая интуиция художника позволили воссоздать уникальные произведения искусства середины XVIII века, отличающиеся изысканной декоративностью, разнообразием композиционных решений, монументальностью пластической формы. Как точно отметил один из исследователей ее творчества, Л.М. Швецкой удалось «прочитать почерк эпохи, проникнуть в характер мышления далекого от нас времени, овладеть приемами трактовки формы, установить канон, то есть соотношение частей тела, которое было типично для скульптур Ф.-Б. Растрелли и работавших с ним мастеров»³⁴.

Погрузившись на долгие годы в далекую эпоху середины XVIII в., Л.М. Швецкая, по ее признанию, укрывается в ней от жизненных невзгод, воспринимая ее как «неиссякаемый источник красоты, радости, света»³⁵. Она ощущает себя пропитанной «этой культурой, очень далекой от современной, и выражает себя через нее»³⁶. Видимо, поэтому воссозданные скульптором барочные фигуры и орнаменты отличаются такой убедительностью и живостью.

Произведения Швецкой являются уникальным историческим и художественным материалом, открывающим нам целый пласт реставрационного творчества второй половины XX — начала XXI в. Размышляя о своем творческом и жизненном пути, Лилия Михайловна написала:

Возьмите ж опыт мой, потомки!
С ним будет легче дальше жить.
Ведь от Дворца были обломки...
Умейте ж чудом дорожить...

Все, что разрушено, воссоздаю
И восполняю утраты...
С кем же рядом, в каком строю
Должен стоять реставратор?

³² *Фоняков И.* Указ. соч. С. 341.

³³ К большому сожалению, многие скульптурные композиции Л.М. Швецкой, в том числе портреты девушек, с которых выполнялись подготовительные этюды для Янтарной комнаты, сгорели в пожаре, произошедшем в ее мастерской на третьем этаже Певческой башни в 2005 г.

³⁴ *Раскин А.* Выставка работ Л.М. Швецкой (скульптора-реставратора): Проспект. Л., 1980.

³⁵ *Попович М.* Беседы в Певческой башне // Автобус. 2002. № 4. С. 11.

³⁶ Там же. С. 11.

Этим вопросом скульптор задается сегодня, когда чрезвычайно актуален вопрос сохранения памяти о людях, восстановивших в послевоенное время дворцово-парковый комплекс Царского Села. Она считает, что ее гражданский и человеческий долг перед бывшими коллегами по искусству реставрации заключается в том, чтобы увековечить их память созданием Музея реставрационного искусства, мечтающая о том, «как неожиданно радостно воспримут потомки среди нового, сверхскоростного тот всплеск родного русского барокко, динамичного, щедрого и настоящего прекрасного, которое мы им сохранили»³⁷. Эта идея должна воплотиться в Церковном флигеле Екатерининского дворца, где планируется создать экспозицию, посвященную художникам-реставраторам, которые восстанавливали дворцово-парковый ансамбль Царского Села в послевоенное время.

Трудно представить, сколько вынесли, выстрадали, прочувствовали люди, взявшие на себя титанический труд восстановления разрушенных памятников, среди которых достойное место занимает Л.М. Швецкая. Заряд гения Растрелли оказался такой силы, что соприкосновение с ним создавало яркое эмоциональное поле, в котором более полувека трудилась Лилия Михайловна, возрождая к жизни легкомысленных амуров, прекрасных нимф, роскошные цветочные орнаменты. В свою очередь, вокруг нее тоже возникала особая творческая атмосфера, в которой рождались стихи, сочинялись поэмы, снимались фильмы об этой удивительной женщине — скульпторе, реставраторе, нашей современнице, сумевшей понять и проникнуться культурой XVIII в.

³⁷ Казакевич Е. «Красу былых веков, себя забыв, нам принесла» // Царскосельская газета. 2003. 21 марта. С. 9.

Н.В. Мазур,
Царскосельские реставрационные мастерские

Реставрационных дел мастер

*Памяти Е.Н. Анохиной,
скульптора-модельщика, реставратора по мрамору,
участовавшей в воссоздании разрушенных
в годы Великой Отечественной войны
архитектурных памятников Ленинграда и его пригородов*



Е.Н. Анохина за работой
в Царскосельской янтарной мастерской. 2002.
Из архива семьи Анохиных¹

65 лет тому назад завершилась Великая Отечественная война. За истекшие годы проделана огромная работа по возрождению памятников Санкт-Петербурга и пригородов. Труд архитекторов, скульпторов, художников, мастеров различных специальностей заслуживает особого внимания. Неутомимые скромные труженики, пережившие голод и войну, потерявшие близких, сегодня они живут среди нас и продолжают творить несмотря на возраст и здоро-

вье, порою до самого последнего своего дня. Так происходит, наверное, потому, что они просто не умеют жить иначе. С каждым годом этих самоотверженных людей становится все меньше. Они уходят от нас, оставляя в наследство свой богатый опыт и многочисленные плоды кропотливого повседневного труда. Бойцом из этого отряда была Екатерина Никифоровна Анохина (1928–2004), реставратор изделий из мрамора, скульптор-модельщик, заслуженный работник культуры РФ, безгранично любившая свою профессию, которой она посвятила 56 лет. Сегодня мы, ее коллеги, друзья и ученики, отдаем дань памяти этому мастеру и замечательному человеку.

¹ Фотографии из архива семьи Анохиных и фотография Н.В. Мазур публикуются впервые.

Екатерина Никифоровна родилась 24 марта 1928 г. в Клину Новгородской области, но ее родиной, дорогим и любимым домом стал город Пушкин, возрождению утраченной красоты которого она посвятила многие годы своей жизни. Много лет мастер проработала в АООТ «Реставратор». К 50-летию этого объединения был подготовлен специальный выпуск газеты, в котором говорится о том, что задача восстановления памятников истории и культуры Ленинграда и его дворцово-парковых пригородов была объявлена «важнейшей политической задачей». После прорыва блокады, в ноябре 1943 – весной 1944 г., были организованы архитектурно-художественные и профессионально-технические училища для подготовки специалистов высокой квалификации: живописцев, мраморщиков, лепщиков, штукатуров, краснодеревщиков. Именно эти профессии стали «вымирать» еще в тридцатые годы, а специалисты почти исчезли в дни войны на фронтах и по дороге в эвакуацию, в массовых захоронениях блокадного Ленинграда. Поэтому-то проблема высококвалифицированных мастеров (а иных в реставрации быть не может!) встала тогда особенно остро. В то же время часть архитекторов-проектировщиков и старых опытных специалистов, чудом выживших в Ленинграде и эвакуации, была готова сразу начать работу и параллельно обучать молодежь².

Вспоминает Нина Ивановна Силаева (Петрова), подруга Екатерины Анохиной по студенческим годам: «Еще шла война, а мы приехали в Ленинград из Кировской области в 1943 году в полном смысле несмышлеленными, нам всем было по 15 лет. Наше училище в то время называлось художественно-промышленным. Его учебные корпуса пострадали во время артобстрелов, и нас поместили временно в Финской церкви на улице Желябова, дом 9, а учебные классы и мастерские находились на Невском проспекте, дом 22, в “Петершуле” (немецкой школе). В то время в Ленинграде были страшные обстрелы, при разгрузке машины с учебными пособиями и мрамором у нас погибли ребята и воспитательница. Наш мастер Павел Петрович Смирнов был нам как отец родной. Он говорил: “Я хочу, чтобы вы всегда могли заработать на кусок хлеба с маслом”.

Практику мы проходили в Мариинском дворце: реставрировали мраморные каминные и лестничные. В Елисейском магазине восстанавливали мраморные аквариумы. Работали мы и на других объектах, расчищали завалы, убирали мусор, помогали поднимать Ленинград из руин. Впоследствии мы переехали в Соляной переулок, в свое училище, которое стало затем носить имя скульптора В. Мухомовой. Здесь же, при училище, было общежитие, в котором мы жили, так как у большинства из нас не было родителей, они погибли или умерли от голода.

Мы, подростки, заботились друг о друге, как могли. Мальчишки носили дрова и топили печи, чтобы нам было тепло, а девочки что-то делали для них из женской работы: подшить, постирать, приготовить; жили очень дружно. В Зеленогорске было подсобное хозяйство, в котором мы с удовольствием дружно работали. Катюша наша всегда была прилежной, трудолюбивой и исполнительницей. Она училась на модельщика по мрамору и закончила училище в 1947 году. Диплом она защитила на «отлично». Сейчас из всей группы нас осталось только трое: Мария Ивановна Бойцова (Костомарова), Екатерина Андреевна Копылова (Кузнецова) и я».

Вспоминает Нина Георгиевна Жукова (Червякова), лепщик-модельщик: «С Катюшей мы познакомились в 1947 году и проработали вместе до 1971 года. Трудились

² Санкт-Петербург. Культура. Искусство. История. Сохранение наследия: Спец. выпуск, посвященный 50-летию АООТ «Реставратор». СПб., 1995. №3(15). 20 с.



Выпускники Художественного училища. 1947.
Из архива семьи Анохиных. Е. Н. Анохина — третья справа в третьем ряду



Дипломная работа «Дзержинский».
Из архива семьи Анохиных

дворцового комплекса, автором и руководителем которого был архитектор А.А. Кедринский, предусматривал его полное возрождение в том виде, каким он был создан в середине XVIII в. Прежде всего реставрировались фасады дворца. Их длина вместе со связанными с ним служебными корпусами — полуциркулями, если их развернуть и вытянуть в одну линию, составляет более двух километров.

на многих объектах: в Александровском дворце занимались реставрацией каминов, потом восстанавливали лепной декор на фасадах Ленинградского сельскохозяйственного института на Садовой улице, на парковых павильонах «Эрмитаж», «Грот» и «Красная пекарня» («Эрмитажная кухня»), в Екатерининском парке, на здании дачи З.И. Юсуповой, расположенной на Павловском шоссе.

С началом реставрационных работ в Павловске мы реставрировали павильон «Трех граций», затем лепной декор фасадов и километры лепного убранства во всех интерьерах самого дворца. Напротив здания Пушкинской администрации стоят два полукруглых дома. Лепку на их фасадах тоже восстанавливали мы»³.

В 1971 г. Екатерина Никифоровна перешла работать в Екатерининский дворец. Общий перспективный план восстановления

³ Памяти большого мастера // Царскосельская газета. 2004. № 46. С. 11.



Екатерина Анохина. 1952.
Из архива семьи Анохиных



Реставрация павильона «Эрмитаж»
в Пушкине. 1973. Из архива семьи Анохиных



Фасад Екатерининского дворца. 1945



Воссоздание лепного декора.
Греческий зал Павловского дворца.
1960-е. Из архива семьи Анохиных

В воссоздании их лепного убранства, состоящего из тысяч деталей (картушей, рокайлей, завитков, гирлянд из цветов), принимала участие Екатерина Никифоровна.

Несмотря на катастрофический характер разрушений Большого Царскосельского дворца, ввиду его исключительной историко-художественной ценности была поставлена задача воссоздания целостного облика его парадных помещений, определена очередность их восстановления исходя из сохранности отделки и художественной значимости. Именно в реставрации интерьеров наиболее ярко проявилось мастерство представителей ленинградской школы реставраторов, к числу которых относилась Екатерина Никифоровна Анохина. Великое множество



Реставраторы на Стасовской (Мраморной) лестнице Екатерининского дворца. 1970-е. Из архива семьи Анохиных

модельных работ для возрождения внутреннего убранства были выполнены ее руками: для Стасовской (Мраморной) лестницы и Парадной лестницы И.А. Монигетти, для резьбы, обрамляющей штофные обои, плафонов, жирандолей, дверей интерьеров Золотой анфилады, уничтоженных пожаром в марте 1942 г. Всего не перечислишь!

Самым значительным делом Екатерины Никифоровны, которым она занималась не одно десяти-

летие, стало создание моделей для воссоздания янтарного декора утраченного интерьера Янтарной комнаты. Начало его возрождения было положено 10 апреля 1979 г. правительственным постановлением. На основании проведенных научных исследований проект воссоздания архитектурно-декоративного убранства разработала группа архитекторов, которую возглавил

А.А. Кедринский. Для успешного решения этой сложной задачи было необходимо создать коллектив специалистов, знающих и понимающих конечную цель работы, ценность и специфические особенности объекта. Творческое сотрудничество Екатерины Никифоровны с архитекторами,

искусствоведами и резчиками позволяло достигать необходимого результата⁴.

Анализ собранных материалов по истории создания и бытования Янтарной комнаты позволил исследователям прийти к выводу о воз-

А.А. Кедринский, главный архитектор проекта воссоздания Янтарной комнаты



⁴ В воссоздании декоративного убранства Янтарной комнаты и других залов Екатерининского дворца принимала участие скульптор-модельщик Л.М. Швецкая, выполнившая в пластилине 24 женских бюста («бушты»), в качестве моделей для последующего их воплощения в деревянной позолоченной резьбе.

Детали модели в пластилине большой рамы южной стены Янтарной комнаты. 1980–1990-е.
Царскоельская янтарная мастерская.
Фотография Н.В. Мазур

возможности ее научной реконструкции с докомпоновкой документально не зафиксированных элементов путем привлечения аналогий. При этом объем и качество имеющихся в распоряжении исторических сведений позволили убедительно доказать закономерность создания заново каждой детали, а следовательно, восстановить предельно достоверный художественный образ возрождаемого произведения. А.А. Кедринский, видевший этот уникальный интерьер до войны, так описывал его облик: «Янтарные панно были результатом сложного синтеза искусств. В основе их облика лежала прекрасно нарисованная общая архитектурная композиция стен интерьера. Орнаментальный скульптурный декор, профилировка обрамлений и микрорельеф поверхности относились к области пластического искусства и вааяния. Богатейшая цветовая гамма всей поверхности панно принадлежала к разряду декоративно- живописных работ. Слияние воедино трех видов искусства в одном произведении, в сочетании с блестящим



Ю.В. Анохин за работой. Конец 1980-х.
Из архива семьи Анохиных

выявлением декоративных качеств “солнечного камня”, и создавало художественный образ Янтарной комнаты»⁵.

При выполнении мастерами объемной резьбы существовала вероятность ошибки в пропорциях, характере пластики, высоте рельефа, которая повлекла бы за собой неизбежные переделки. Это было недопустимо, поскольку могло бы привести к перерасходу дорогостоящего уникального материала, удорожанию стоимости работ и, как следствие, к срыву срока выполнения поставленной задачи. Для того чтобы избежать подобных ошибок, скульптор-модельщик Екатерина Никифоровна Анохина предварительно выполняла в соответствии с проектом моделирование всей поверхности янтарной облицовки стен в натуральную величину, сначала в пластилине, а затем в гипсе.

Вместе с Екатериной Никифоровной в этой сложной работе принимал участие ее сын Юрий, к сожалению, рано ушедший из жизни, в 37 лет. Он выполнял

⁵ Хайкина Л.В. Янтарная комната. Второе рождение. СПб., 2003. С. 39.

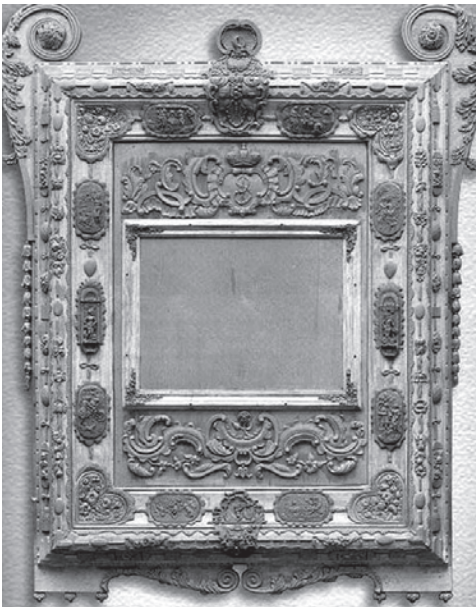


Скульпторы-модельщики Е.Н. Анохина и Ю.В. Анохин. Конец 1980-х.
Из архива семьи Анохиных

сложнейшие многофигурные композиции медальонов с библейскими и античными сюжетами для рам с флорентийскими мозаиками. Можно сказать, что каждый миллиметр Янтарной комнаты был прочувствован талантливыми пальцами семьи Анохиных. Благодаря созданным моделям умелыми руками резчиков были реконструированы в янтаре художественные элементы декора XVIII в.: завитки рокайля и резвящиеся амуры, персонажи Ветхого завета и боги Олимпа, ажурные листья аканта, гирлянды из фруктов и цветов...

Екатерина Никифоровна была хрупкой маленькой женщиной, скромной, немногословной. Со стороны казалось,

что она никогда не знает усталости. Каждый день, в любую погоду, несмотря на возраст и здоровье, она проделывала длинный путь пешком, от дома на Кадетском бульваре через весь Екатерининский парк — до мастерской. Екатерина Никифоровна обладала большим творческим потенциалом, отличалась необыкновенной усидчивостью и трудолюбием, никогда не пасовала перед жизненными испытаниями. Потеряв в 1991 г. своего единственного сына, оставшись одна, она продолжала трудиться, завершая начатые им работы. Похоронены Анохины на Казанском кладбище Царского Села.



Многолетний плодотворный труд мастера Анохиной отмечен многими правительственными наградами: медалью ордена «За заслуги перед Отечеством» 2-й степени, орденом Почета, медалями «За вклад в наследие народов России» и «В память 300-летия Санкт-Петербурга».

Не одно десятилетие Екатерина Никифоровна проработала в коллективе под руководством архитектора А.А. Кедринского, который уважал ее и ценил как опытного специалиста, представителя ленинградской школы реставраторов. Именно о таких людях

Модель большой рамы восточной стены Янтарной комнаты. Пластилин.
Скульпторы-модельщики Е.Н. Анохина и Ю.В. Анохин. 1980–1990-е

Александр Александрович говорит на страницах своего труда об основах реставрации памятников архитектуры: «Умение реставратора вживаться в образы мастеров прошлого, усваивать не только их внешнюю манеру исполнения, но и систему творческого мышления — результат напряженного труда и целенаправленных поисков коллектива мастеров — художников нашего времени. Чем более широкий диапазон произведений прошлого (их стилистических особенностей и творческих индивидуальностей) прошел через руки реставратора, тем быстрее и успешнее происходит чудо перевоплощения. Таким образом, в процессе работы от архитектора к ведущему мастеру и начинающему реставратору передаются знания и навыки, создается единая школа реставрации. Никакие дипломы об окончании любых учебных заведений не дают право самостоятельно прикасаться к подлинным произведениям прошлого, если не пройдены ступени этой суровой школы накопления опыта»⁶.

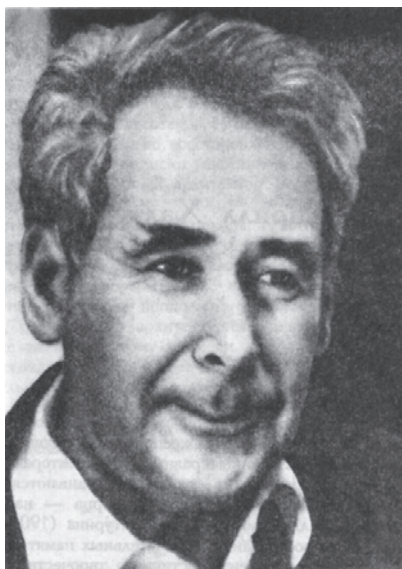
Возглавлявший в течение 20 лет Государственный музей-заповедник «Царское Село» Иван Петрович Саутов, талантливый руководитель, объединил вокруг себя специалистов-единомышленников. Благодаря его творческой энергии и знаниям были не только созданы все необходимые условия для проведения восстановительных работ, но и сформирован коллектив, способный выполнять творческие задачи высочайшего уровня сложности.

⁶ *Кедринский А.А.* Основы реставрации памятников архитектуры. Обобщение опыта ленинградских реставраторов: Учебное пособие. М., 1999. С. 88.

*О.М. Кормильцева,
КГИОП*

Роль К. Д. Халтурина в развитии послевоенной реставрации

К 105-летию со дня рождения



К.Д. Халтурин

Кирилл Дмитриевич Халтурин — выдающийся архитектор, один из видных представителей ленинградской школы реставраторов. Он родился в 1905 г. в Санкт-Петербурге, провел детство и юность вблизи Соляного городка, учился в гимназии рядом с училищем барона А.Л. Штиглица и навсегда полюбил красоту Северной столицы. Судьба его типична для многих людей того поколения. В связи с тяжелым материальным положением семьи ему пришлось оставить учебу и рано начать трудовую жизнь. Столяр, копировщик, чертежник, геодезист — вот неполный перечень его занятий в те годы, но стремление к получению образования, упорство помогли закончить в 1929 г. Институт гражданских инженеров.

Свою трудовую деятельность в качестве архитектора он начал с выполнения проектов жилых зданий и клубов в Ленинградском военном округе. Дома по Каменноостровскому пр., 79—81 и Шпалерной ул., 60 были выстроены по проекту зодчего. В то время совместно с архитекторами В.М. Савковым и А.М. Васильевым он занимался приспособлением интерьеров Военно-морской академии¹.

В 1941 г. он поступил в Архитектурно-художественные и скульптурные мастерские Ленинградского областного товарищества художников (ЛениЗО), которые после начала войны были преобразованы в аварийно-восстановительные мастерские, где наряду с ним трудились известные архитекторы С.Н. Давыдов, И.И. Варакин, В.С. Баниге, скульпторы Я.Л. Троупянский, Л.А. Дитрих,

¹ *Кючарианиц Д.А., Раскин А.Г.* Кирилл Халтурин // Зодчие Санкт-Петербурга: XX век / Сост. В.Г. Исаченко, ред. Ю.В. Артемьева. СПб., 2000. С. 589.

Н.Я. Тальянцев и др. Основной задачей мастерских была оперативная ликвидация поврежденных зданий-памятников, предотвращение их дальнейшего разрушения, а именно: аварийные ремонты крыш, устройство временных кровель, укрепление перекрытий, элементов живописи и скульптуры, зашивка оконных и дверных проемов. Ценные фрагменты отделки демонтировались и передавались на хранение в музеи.

В середине 1942 г. К.Д. Халтурина вывезли из осажденного Ленинграда на Урал, в Уфу, где он стал разрабатывать проекты гидростанций под руководством выдающегося инженера С.Я. Жука. Вскоре зодчего назначили главным архитектором Гидропроекта, и он переехал в Москву. Как истинный патриот города, сразу же после снятия блокады К.Д. Халтурин возвратился в Ленинград и активно включился в работу.

По инициативе начальника ГИОП Н. Н. Белехова 1 июля 1945 г. была организована Ленинградская архитектурно-реставрационная мастерская Управления по делам архитектуры Ленинграда (ЛАРМ), преобразованная позднее в Специальные научно-реставрационные производственные мастерские (СНРПМ) (впоследствии — объединение «Реставратор»), руководителями которой назначили К.Д. Халтурина и Л.М. Анолика. Н.Н. Белехов, К.Д. Халтурин и художник Н.В. Перцев начали разработку вопроса еще в начале 1944 г., тогда же сформировали структуру и положение о новой организации.

Привлечение К.Д. Халтурина к созданию архитектурно-реставрационных мастерских не случайно. Еще до войны у него был опыт проведения работ по приспособлению памятника архитектуры к новому использованию. В 1935—1937 г. он выполнил проект нового входа в Парадный зал Кадетского корпуса (Съездовская линия, 1), что обусловило изменение оформления фасада здания. Вход со Съездовской линии акцентирован портиком из четырех пар сдвоенных колонн, который был возведен зодчим как реплика портика в северной части здания. Кроме того, Халтурин частично перестроил вестибюль и актовый зал, отделка которого была исполнена в 1907 г. по проекту арх. О.Р. Мунца. Стены зала обработаны сдвоенными лопатками и декорированы барельефами по мотивам серии медалей на события Отечественной войны 1812 г., исполненной скульптором Ф.П. Толстым. В этой работе К.Д. Халтурин продемонстрировал высокий уровень профессионального мастерства и тонкое понимание стиля.

Расцвет его деятельности как архитектора-реставратора приходится на послевоенный период. Следует отметить, что его основные работы стали этапными для всей ленинградской школы реставраторов.

В 1946 г. архитекторы К.Д. Халтурин, И.Н. Бенуа и Д.И. Сметанников разработали проект приспособления интерьеров Кронверка для музейной экспозиции и хранения фондов. Здание, выстроенное по проекту архитектора П.И. Таманского в 1860 г. для Арсенала, не было предназначено для размещения в нем Артиллерийского музея. Однако здесь сформировались фонды будущего музейного хранилища, официально открытого уже в 1872 г.

Авторский коллектив блестяще решил сложную задачу реконструкции здания, не нарушив стилистического единства оформления его интерьеров. Мастерски выполнено стилистическое оформление новой лестницы и осветительных приборов.

В 1952 г. завершили ремонтно-восстановительные работы по западному корпусу (корпусу Бенуа) Государственного Русского музея, пострадавшему от бомбежек. По проекту К.Д. Халтурина и И.Н. Бенуа проведена реставрация фасадов, а также портика и всей угловой части здания.

В 1954 г. тот же авторский дуэт представил проект двухэтажной дворовой пристройки для размещения ряда вспомогательных помещений «с устройством трансформаторной подстанции. Фасад небольшого объема оформляется портиком»².

В течение 1958–1963 гг. архитекторы, к которым присоединился М.М. Плотников, выполнили и реализовали проект отделки музейных интерьеров корпуса Бенуа. В данном случае К.Д. Халтурин проявил высокое профессиональное мастерство, ему удалось приспособить помещение под современное использование, сохранив историческую стилистику.

К большой работе по реставрации Троицкого собора Александро-Невской лавры, шедевра архитектора И.Е. Старова, К.Д. Халтурин приступил в 1957 г. Акт Комиссии ГИОП от 29 января 1957 г. зафиксировал аварийное состояние памятника архитектуры. 1 июля этого же года К.Д. Халтурин представил экспертное заключение по фиксационным работам росписей сводов собора. На заседании Ученого совета ГИОП от 20 июля 1957 г. решили: «...принять за основу восстановления живописи по второму слою, выполненную в 1806 г. под руководством Д. Кваренги, а также сохранить наиболее ранние фрагменты»³, осуществить предложения, которые внес К.Д. Халтурин.

3 августа 1957 г. в ГИОП поступило письмо епископа Лужской и Ленинградской епархии, настоятеля Троицкого собора Алексия с просьбой направить «для обеспечения методического руководства необходимого высокого качества реставрационных работ, ведения документационного журнала работ и составления научного отчета, имеющего большой опыт архитектурно-реставрационных работ члена Ученого совета ГИОП, много лет работавшего по реставрации памятников архитектора К.Д. Халтурина»⁴.

Курировала реставрацию живописи эксперт, руководитель отдела реставрации музея Академии художеств Н.К. Маковская. В летние месяцы активно проводилась работа по реставрации живописи на парусах. Комиссия в составе архитекторов С.Н. Давыдова, К.Д. Халтурина, М.М. Налимовой, художника Н.В. Перцева приняла завершённые работы по реставрации живописи 11 сентября 1957 г.

Столь же скрупулезно осуществлял надзор за производством всех работ на объекте архитектор, он обеспечивал методическими рекомендациями работников, как член ученого совета ГИОП решал научные и исследовательские задачи⁵. Консультировал работы по реставрации и воссозданию скульптурного декора собора скульптор И.В. Крестовский.

В течение 1958 г. начали воссоздание скульптур апостолов в среднем нефе, восьми скульптур пророков и великих князей, продолжили реставрацию иконостаса, люстр. Для воссоздания скульптур работы Ф.И. Шубина потребовалось высокое профессиональное мастерство. К.Д. Халтурин принял единственно верное решение — включать новые элементы в сохранившиеся. Эта работа велась намазным способом.

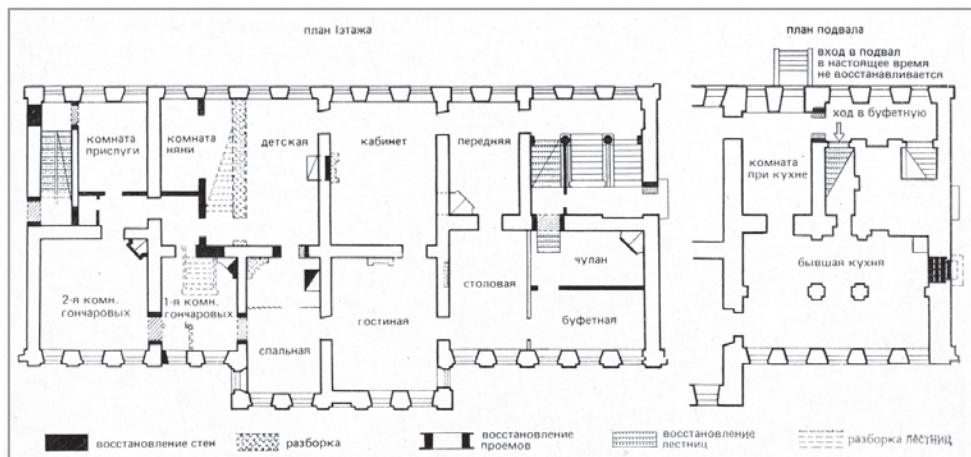
Масштабная деятельность К.Д. Халтурина по реставрации Троицкого собора свидетельствовала о зрелости зодчего и высочайшем уровне его профессионального мастерства. Последней крупной работой К.Д. Халтурина стала реставрация последней квартиры А.С. Пушкина в доме Волконских на Мойке, 12 в 1972–1977 гг.

² КГИОП. П. 166-6. Переписка. С. 271.

³ Там же. П. 155-1. Переписка. 1957. С. 92.

⁴ Там же. С. 131.

⁵ Там же. С. 95, 138–139, 180.



План дома Волконских

В протоколе ученого совета ГИОП от 29.03.1971 г. констатировалось, что «в результате неоднократных переделок, а также ввиду отсутствия документальных материалов и описания современников <...> составление проекта реставрации в ее подлинном виде представляет большие трудности»⁶. Сотрудникам музея А.С. Пушкина рекомендовалось провести научно-исследовательскую работу по сбору материалов для разработки проекта, максимально приближающего квартиру к историческому облику.

Сотрудники музея С.Л. Абрамова, Н.И. Голлер, Л.М. Солдатова привлекли к работе по составлению проекта К.Д. Халтурина и Е.П. Дмитриеву. Отсутствие документов потребовало тщательного изучения всех этапов формирования здания в течение XVIII — начала XIX в., именно оно могло послужить основанием для решения об архитектурной отделке квартиры. Обнаруженный план квартиры первого этажа в сопоставлении с планом В.А. Жуковского, чертежи последующих перестроек позволили архитектору установить достоверную планировку комнат, местоположение отопительных приборов, дверных проемов, служебных лестниц. К.Д. Халтурин проявил себя настоящим исследователем, заметив ошибку в тексте контракта на наем квартиры Пушкина, и установил, что «кухня и комната при ней», о которых упоминалось в контракте, находились непосредственно под столовой и буфетной квартиры первого этажа, а не в подвале правого дворового флигеля, как ошибочно считалось⁷. На основании всех этих материалов К.Д. Халтурин и Е.Н. Дмитриева разработали научно обоснованный план реставрации последней квартиры Пушкина: анфиладное расположение комнат, деление квартиры на парадную и непарадную часть; в парадной половине — паркетные полы, мраморные подоконники, лепные карнизы и обои; в служебных помещениях — дощатые полы, стены, окрашенные клеевой краской, гладкие карнизы.

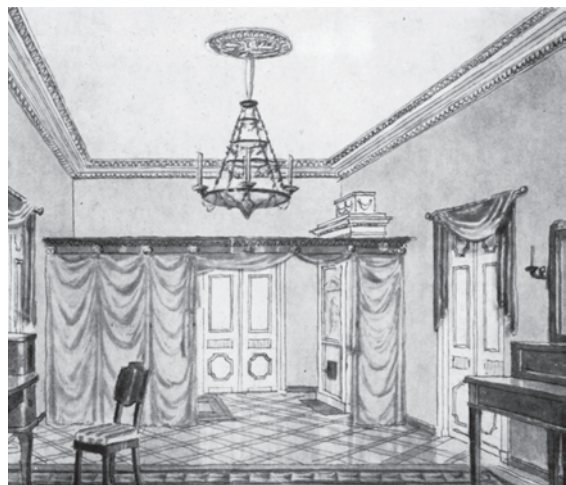
На основе анализа документов и аналогов отделки интерьеров сооружений того периода К.Д. Халтурин создал эскизы, в которых постарался воссоздать архитектурно-бытовой интерьер каждого помещения. Особое значение имеет

⁶ Там же. П. 194. Переписка. С. 67.

⁷ *Абрамович С.Л., Голлер Н.И.* 250 лет жизни дома на Мойке // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. М., 1977. С. 354.



К.Д. Халтурин. Гостиная.
Эскиз. 1970-е (?)



К.Д. Халтурин. Спальня.
Эскиз. 1970-е (?)



К.Д. Халтурин. Столовая.
Эскиз. 1970-е (?)

отделка квартиры-кабинета поэта: паркетные полы строгого решения, гладкий потолок, профилированные карнизы.

Высокое мастерство, эрудиция, тонкое понимание стиля, профессионализм, умение передать в акварельном наброске основное решение будущего проекта — все это позволило успешно решить грандиозную по культурно-исторической значимости проблему — научное воссоздание последнего дома А.С. Пушкина.

На протяжении всего своего творческого пути К.Д. Халтурин проявлял себя не только как блестящий методист, но и как непревзойденный консультант по наиболее сложным вопросам. Искренняя дружба связывала его с начальником ГИОП Н.Н. Белеховым, архитекторами В.М. Савковым, Е.В. Казанской, И.Н. Бенуа и др., занимавшимися воссозданием дворцово-парковых ансамблей. В заключение подчеркнем, что К.Д. Халтурин не только осуществил значительные реставрации объектов культурного наследия, но и был одним из создателей и мудрым наставником кадров ленинградской реставрационной школы.



К.Д. Халтурин, В.М. Савков. 1970-е

М.В. Мантуров,
Государственный Русский музей

Музеефикация памятников архитектуры в профессиональной деятельности А.Э. Гессена



Гессен А.Э. Фото 1977 г.(?)
Архив ГМЗ «Петергоф». Ф. 6.
Личный фонд Е.В. Казанской.
Д. 53, 6733/ 53.

Имя архитектора Александра Эрнестовича Гессена (1917–2001) неразрывно связано с историей становления и развития послевоенной школы реставрации в г. Ленинграде. В данной статье на нескольких примерах из его работы в этой области делается попытка анализа принципов, которыми А.Э. Гессен руководствовался на протяжении своей более чем пятидесятилетней реставрационной практики. В приложении к статье дана краткая биографическая справка, перечень объектов реставрации, в работах над которыми он принимал участие, и список научных публикаций, составленных автором данной статьи. Также впервые публикуются архивные материалы, относящиеся как к биографии, так и к профессиональной деятельности Александра Эрнестовича.

Такие понятия, как памятник архитектуры и его реставрация, впервые получили свое научное определение в середине XIX в. К началу XX в. были

сформулированы основы научного метода архитектурной реставрации, которая стала подразделяться на идеальную и фактическую. Задача идеальной реставрации заключается в том, чтобы по наличным остаткам здания, сохранившимся архивным и графическим источникам составить графическую реконструкцию утраченного памятника. Фактическая реставрация предполагает восстановление памятника архитектуры в натуре на основании проекта реставрации, воплощавшего в той или иной степени идеи, заложенные в графической реконструкции идеальной реставрации.

Эти принципы научной реставрации памятников архитектуры получили свою окончательную формулировку в Афинской хартии 1931 г. Этот документ провозгласил приоритет самого исторического памятника в его сохранности и неприкосновенности, со всеми изменениями его облика как объекта всемирного исторического наследия. После 1945 г. ситуация в Европе коренным образом меняется вследствие катастрофических разрушений, нанесенных памятникам архитектуры во время Второй мировой войны.

В сложившейся ситуации перед многими государствами встал вопрос о воссоздании разрушенных войной памятников национальной культуры, символизирующих в сознании как широких народных масс, так и мировой общественности само понятие существования данной нации, ее национальной и культурной самобытности. Восстановление этих полностью разрушенных памятников символизировало собой факт существования национальной культуры и возрождение национальных символов государства. Решение о восстановлении памятников выходило за рамки чисто профессиональных возможностей реставрации, основанных на принципах и опыте довоенного периода, и имело ярко выраженное эмоциональное и идеологическое значение.

После окончания Великой Отечественной войны в Ленинграде и его пригородах оказались разрушенными полностью или частично многие уникальные памятники архитектуры и целые дворцово-парковые комплексы. Для решения задач по их восстановлению и реставрации уже в 1945 г. в нашем городе создаются Специальные научно-производственные реставрационные мастерские (СНПРМ). На протяжении последующих пятидесяти лет эта специализированная организация, постоянно совершенствуясь и расширяясь, проводила весь комплекс работ по изучению, проектированию и реставрации памятников архитектуры, разрушенных как во время Великой Отечественной войны, так и в результате их ненадлежащей эксплуатации и охраны. В результате деятельности СНПРМ в нашем городе в послевоенный период сформировалась ленинградская школа реставрации памятников архитектуры и садово-паркового искусства.

Начатая в нашем городе работа по восстановлению разрушенных войной памятников получила дальнейшее признание и развитие в следующих официальных документах. Так, основные задачи и принципы реставрации в рассматриваемый период были сформулированы в Постановлении Совета министров СССР от 14 октября 1948 г. № 3898 «О мерах улучшения охраны памятников культуры» и в приложении к нему «Положение об охране памятников культуры». Эти документы предусматривали создание Специальных научно-производственных мастерских и определяли их правовой и административный статус. В них признавалась необходимость обязательного научного руководства и сопровождения работ на памятнике в течение всего периода реставрации.

Активным участником этого процесса являлся архитектор А.Э. Гессен, состоявший с 1945 г. в должности архитектора проектной мастерской Специальных научно-реставрационных производственных мастерских Главного Архитектурно-планировочного управления Ленгорисполкома. Так сложилось, что его специализацией стали изучение и реставрация памятников архитектуры первой половины XVIII в. В настоящее время преемником данной организации является ОАО «СПб институт “Ленпроектреставрация”», в научном архиве которого хранятся многие из материалов, ставшие основой данного исследования¹.

¹ Все иллюстрации, относящиеся к работе А.Э. Гессена в Мраморном дворце, хранятся в научном архиве ОАО «СПб институт “Ленпроектреставрация”».

Первыми работами в области реставрации А.Э. Гессена еще до создания СНПРМ явились обследование и фиксация разрушенных во время блокады Ленинграда памятников архитектуры. Так, зимой 1941–1942 гг. он, находясь в блокадном городе и работая по заданию Отдела охраны памятников Исполкома Ленгорсовета, обследует памятники архитектуры, фиксируя разрушения, нанесенные в результате авиационных налетов и артиллерийских обстрелов города.

Первой его работой в качестве сотрудника СНПРМ явилась установка на пьедестал конной статуи Петра I на Кленовой аллее перед Михайловским замком. Параллельно он руководил реставрационным ремонтом кордегардий замка здесь же, на Кленовой аллее.

Следующей большой работой А. Э. Гессена явилась реставрация дворца Монплезира в Петергофе, первый этап которой относится к 1946–1952 гг. Необходимо отметить, что работы по реставрации и воссозданию разрушенной войной отделки интерьеров Монплезира являются первым опытом такого рода как в практике А.Э. Гессена, так и во всей послевоенной реставрации пригородных дворцов-музеев нашего города. В 1946 г. совместно с архитектором Е.В. Казанской он выполнил архитектурные обмеры дворца (Петровского корпуса), зафиксировав все разрушения и утраты, нанесенные памятнику во время войны. На основании этих обмеров, архивных изысканий Н.И. Архипова, М.В. Андреевой и М.А. Тихомировой и довоенных фотографий А.Э. Гессен создал проект реставрации и осуществлял научное руководство работами по воссозданию отделки интерьеров, лаковых панно, лепки, резьбы и керамической облицовочной плитки. Эти работы велись поэтапно и завершились в 1972 г.

Работы в Монплезире, включавшие в себя весь комплекс мер восстановления и реставрации музеефицированного здания-памятника и открытие в нем музейной экспозиции, стали первым опытом в истории послевоенной реставрации в нашем городе. В публикации, посвященной реставрации этого памятника, А.Э. Гессен сформулировал свое понимание реставрации музеефицированного памятника архитектуры: «Общие принципы, положенные в основу всех работ в Монплезире, были подсказаны самим характером памятника. Реставраторам следовало не только сохранить все подлинное, но и, по возможности, вернуть памятнику цельность его облика, как законченного произведения художественной культуры и строительной техники своего времени. Соответственно этой общей установке были воссозданы все виды отделки и дописаны утраченные части композиции плафонов. Но заново воссозданные отделки повсюду ясно ограничены от подлинных законсервированных остатков, которые служат для первых эталонами и превращаются в своеобразный музейный экспонат»².

В 1950–1956 гг. под руководством А.Э. Гессена проведен комплекс работ по реставрации интерьеров и фасадов Мраморного дворца³. Это первая значительная работа по каменным облицовкам и декоративной скульптуре, осуществленная в Ленинграде в тот период. Дворец почти не пострадал во время Великой Отечественной войны. Основные разрушения и утраты его исторического и художественного облика были связаны с вредными воздействиями окружающей среды и хозяйственной деятельностью при эксплуатации Мраморного дворца в различные периоды его истории.

² Гессен А., Тихомирова М. Работы по реставрации дворца Монплезира в Петергофе // Теория и практика реставрационных работ. Вып. 3. М., 1972. С. 99.

³ Мраморный дворец // КГИОП СПб. Научный архив. П-164.

Работы в интерьерах и на фасадах Мраморного дворца — пример отношения к памятникам архитектуры в понимании А.Э. Гессена. Первым этапом стали работы по реставрации Мраморного зала. Им предшествовали большие научные изыскания⁴. Под руководством А.Э. Гессена были выполнены архитектурные обмеры Мраморного зала, зафиксировавшие состояние помещения к началу реставрационных работ и отражавшие архитектурное решение зала, выполненное по проекту архитектора Н.Е. Лансере в 1936–1937 гг., которое создавалось для размещения в зале стендово-витринной экспозиции Ленинградского филиала Центрального музея В.И. Ленина⁵. На основе этих обмеров и изучения архивных и графических источников он выполнил две графические реконструкции западной стены Мраморного зала. Первая отображает состояние на момент окончания строительства дворца в 1785 г. по проекту архитектора А. Ринальди⁶, а вторая — на время окончания реконструкции дворца по проекту архитектора А.П. Брюллова в 1849 г.⁷

На основании этих реконструкций были выполнены два варианта проекта отделки второго яруса западной стены зала. А.Э. Гессен предложил выполнить облицовку стены второго яруса искусственным мрамором, впервые примененным в отделке зала А. П. Брюлловым в середине XIX в.

Таким образом, в 1950–1952 гг. под руководством А.Э. Гессена провели комплексную реставрацию Мраморного зала. Она включала все виды работ по восстановлению каменных облицовок стен первого яруса, золоченой лепнины перекрытия и живописного плафона, который был демонтирован впервые после его установки при реконструкции зала по проекту А.П. Брюллова в середине XIX в., а также работы по реставрации наборных дверных полотен, украшенных золоченой бронзой. Одновременно выполнили ремонт паркета, уложенного здесь во время реконструкции зала в 1936–1937 гг. с заменой некоторой его части. Капители и базы мраморных пилястр восточной и западной стен зала, воссозданные из гипса, заменили новыми, выполненными из золоченой бронзы. Заложенные в 1936–1937 гг. проемы хор западной стены зала, зашитые фанерой и окрашенные масляной краской, по проекту А.Э. Гессена также облицевали искусственным мрамором⁸.

В отчете о реставрации зала А.Э. Гессен писал: «...ремонт Мраморного зала не ставил задач воссоздания первоначального его облика в целом или отдельных его элементов, например, каминов на осях продольных стен или художественного паркета, поскольку реставрационный ремонт сводился к реставрации существующих облицовок, воспроизведению деталей и материалам, т.е. чисто техническим задачам...»⁹.

⁴ *Программа* научно-исследовательских работ в связи с реставрацией фасадов здания Лен. филиала Центрального музея В.И. Ленина (Мраморный дворец). Руководитель реставрации арх. Гессен А. Э. // ОАО «СПб институт “Ленпроектреставрация”». Научный архив.

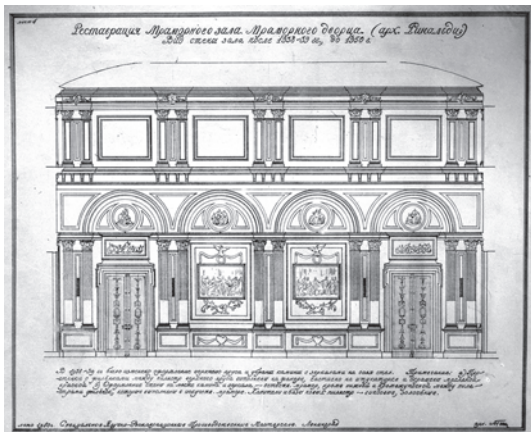
⁵ *Гессен А.Э.* Обмер западной стены Мраморного зала по состоянию на 1950 г. // Там же. Инв. № 11709.

⁶ *Гессен А.Э.* Реконструкция западной стены Мраморного зала по состоянию на 1785 г. // Там же. Инв. № 11706. 1950.

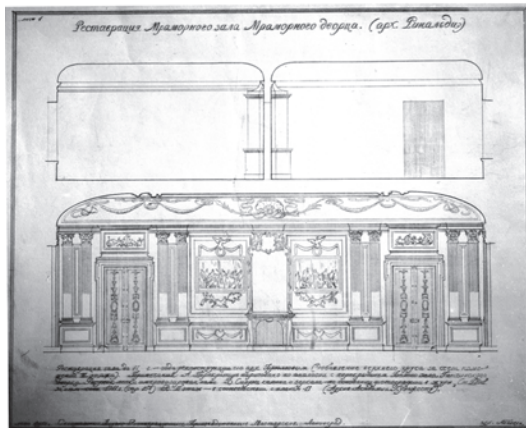
⁷ *Гессен А.Э.* Реконструкция западной стены Мраморного зала по состоянию на 1849 г. // Там же. Инв. № 11708. 1950.

⁸ *Гессен А.Э.* Проекты реконструкций второго яруса западной стены Мраморного зала // Там же. Инв. № 11710. 1950–1951 гг.

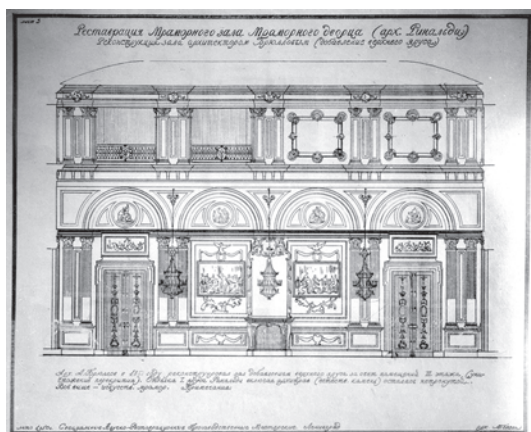
⁹ *Гессен А.* Отчет о реставрационных работах в Мраморном зале Мраморного дворца в 1950 г. // Там же.



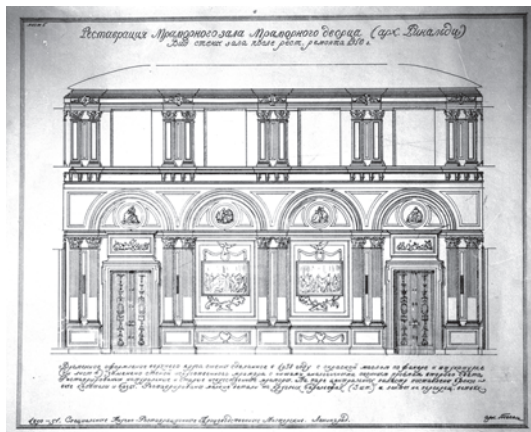
Западная стена Мраморного зала, обмер на 1950 г. Научный архив ОАО «СПб Институт «Ленпроектреставрация», инв. 11709.



Западная стена Мраморного зала, реконструкция на 1785 г. Научный архив ОАО «СПб Институт «Ленпроектреставрация», инв.11706.



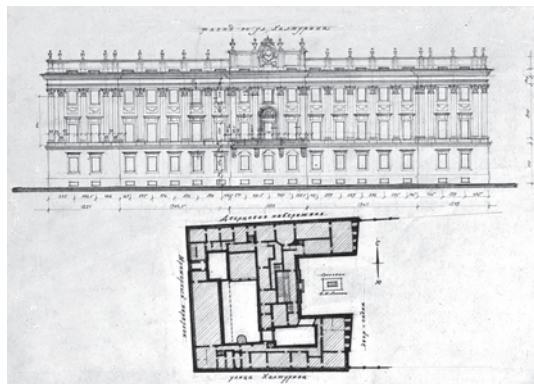
Западная стена Мраморного зала, реконструкция на 1849 г. Научный архив ОАО «СПб Институт «Ленпроектреставрация», инв.11708.



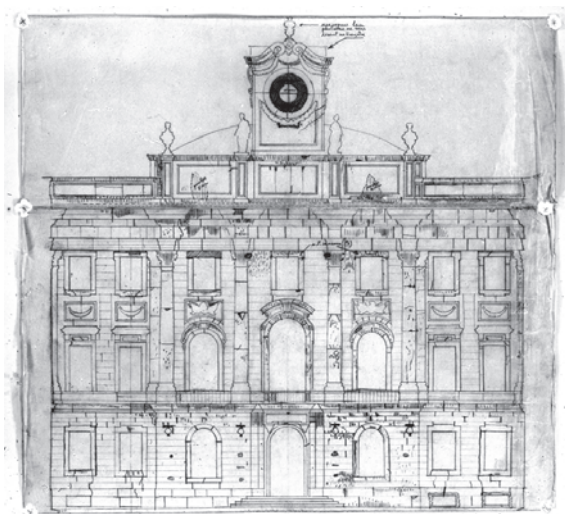
Западная стена Мраморного зала, осуществлённый проект реставрации 1950 г. Научный архив ОАО «СПб Институт «Ленпроектреставрация», инв. 11710.



Вид западной стены Мраморного зала после реставрации 1950–1951 г. Научный архив ОАО «СПб Институт «Ленпроектреставрация», инв. 6271.



Южный фасад и план Мраморного дворца, обмер на 1952 г. Научный архив ОАО «СПб Институт «Ленпроектреставрация», инв. 6260.



Восточный фасад Мраморного дворца, кроки обмеров, 1951–1953 г. Научный архив ОАО «СПб Институт «Ленпроектреставрация», инв. 6262.

В истории Мраморного зала это была первая реставрация, базировавшаяся на научном подходе к проблеме и ставившая своей целью сохранение памятника архитектуры в том виде, каким он дошел до нас. Такой подход к реставрации можно охарактеризовать как безусловное осознание значения зала как памятника в его непреходящей ценности культурного наследия. Важным результатом работы архитектора явилось признание администрацией Ленинградского филиала Центрального музея В.И. Ленина художественного и исторического значения Мраморного зала как уникального памятника русской архитектуры XVIII—XIX вв. Таким образом, состоялась музеефикация интерьера Мраморного зала в составе экспозиции историко-мемориального музея. А.Э. Гессен завершил начатую его предшественником по реконструкции и реставрации Мраморного зала Н.Е. Лансере работу по созданию условий для музеефикации уникального в истории русской архитектуры художественного интерьера конца XVIII — середины XIX в.¹⁰

В путеводителе по залам Ленинградского филиала Центрального музея В.И. Ленина, изданном в 1957 г., сказано: «Четвертый, Мраморный зал музея находится вне плана экспозиции. Он представляет собой замечательный памятник искусства и привлекает большое внимание посетителей богатством внутренней отделки»¹¹. После реставрации Мраморный зал использовался только для проведения различных торжественных мероприятий и небольших временных выставок.

Следующим этапом работ с 1952 г. стала реставрация фасадов Мраморного дворца, которая проводилась поэтапно. Под руководством А. Э. Гессена были выполнены обмеры всех наружных фасадов дворца. На основании обмеров, а также архивных и графических материалов он выполнил проект реставрации фасадов Мраморного дворца. Одновременно он выполняет графическую реконструкцию восточного фасада дворца на его состояние до реконструкции А.П. Брюлловым в 1849 г., на которой воспроизводится каменная ограда с въездными воротами, стоящая по красной линии между двумя ризалитами восточного фасада дворца.

Это был первый опыт в истории реставрации в Ленинграде, связанный с работами на здании-памятнике с каменными облицовками фасадов, мраморной скульптурой и аттиковыми вазами по периметру наружных фасадов. В данном случае речь шла о работах по восстановлению утраченных элементов мраморного декора на фасаде, очистке поверхностей гранитной и мраморной облицовок, переполировке этих поверхностей и воссозданию аттиковых доломитовых ваз.

А.Э. Гессен сформулировал основные принципы ведения работ по Мраморному дворцу в составленной им «Инструкции к производству реставрационных работ по фасаду Музея В.И. Ленина (Мраморный дворец в Ленинграде)»: «Восстановление каменных облицовок декоративных деталей и скульптуры здания Лен. Филиала Музея В.И. Ленина — Мраморного дворца — основной вид работ на данном объекте. Замечательное создание русских мастеров — мраморщиков и гранитчиков, мастеров-скульпторов во главе с великим Шубиным — пример классически совершенного искусства обработки камня в архитектуре.

Исключительная ценность данного объекта требует от исполнителей реставрации особой ответственности и внимания и, прежде всего, строжайшего соблюдения единого, установленного для каждого вида работ, технологического процесса.

¹⁰ Мантуров М.В. Мраморный зал: проблемы исторических реконструкций // Страницы истории отечественного искусства. Вып. XV. СПб., 2009. С. 235–239.

¹¹ Музей В.И. Ленина. Ленинградский филиал: Путеводитель. Л., 1957. С. 26.

Точное соблюдение технологического процесса согласно Инструкции, высокое качество исполнения — первейшая обязанность каждого мастера, каждого рабочего»¹².

Работы на фасадах дворца впервые проводились еще в середине 20-х гг. XX в. В основном они касались реставрации и воссоздания аттиковых ваз на наружных фасадах дворца. Разрушившиеся вазы заменялись их копиями, выполненными из цемента. Во время работ 1952—1956 гг. применили метод воссоздания утраченных элементов декора фасадов и, в частности, ваз по эталону. Как выяснилось во время натурного обследования, аттиковые вазы состояли из нескольких частей, закрепленных на кованом штыре прямоугольного сечения. Так, после выявления сохранившихся первоначальных частей собрали несколько ваз-эталонов, по которым методом ручной рубки камня, близким к методам XVIII в., были выполнены недостающие их части. Из них собирали вазы, которые установили на аттике по периметру наружного фасада дворца. Для реставрации и воссоздания ваз использовали тот же материал — кирновский известняк, добываемый в месторождении Кирны в окрестностях города Таллина, что и при постройке дворца в XVIII в.

Следующей его многолетней работой стали исследование и создание проекта реставрации Меншикова дворца в Ленинграде. В публикации, подводящей итог его работы на этом памятнике, он так формулирует свое понимание основ практической работы по проектированию и реставрации: «...Не окончательный проект на бумаге, а проект, который уточняется и корректируется в ходе работ, — вот идеал экономичного, подлинно научного и оперативного подхода к реставрации...»¹³.

Чуть позже, вступая в полемику о целях и принципах, современных методах осуществления реставрации памятников архитектуры, он формулирует их следующим образом: «Искусство отбора и выявления наиболее ценных качеств памятника, раскрытие его историко-культурного и художественного оптимума как философской идеи, сложившейся в процессе длительного развития сооружений, — не является ли это действительно той самой главной задачей, без постановки которой подлинная научная реставрация памятников архитектуры невысказана? Основные принципиальные вопросы такой реставрации в каждом конкретном случае могут решаться только индивидуально и только творчески»¹⁴.

Последней осуществленной на практике работой А.Э. Гессена является проект реставрации и научное руководство работами по Домику Петра I на Петровской набережной, д. 6 в Ленинграде. Они проводились в период с 1971 по 1976 г.

Необходимо отметить, что предшественником А.Э. Гессена по реставрации Домика Петра I является архитектор Н.Е. Лансере, который в 1929—1930 гг. осуществил первую его музеефикацию. Он создал на месте часовни и хранилища мемориальных вещей Петра I историко-бытовой музей — филиал Государственного Русского музея¹⁵.

¹² Гессен А.Э. Инструкции к производству реставрационных работ по фасаду здания Музея В.И. Ленина (Мраморный дворец в Ленинграде) // ОАО «СПб институт “Лен-проектреставрация”». Научный архив.

¹³ Гессен А.Э., Трубинов Ю.В. Меншиковский дворец. Проблемы реставрации // Строительство и архитектура Ленинграда. 1970. № 10. С. 31.

¹⁴ Гессен А.Э. Письмо в редакцию журнала «Советская археология» АН СССР // Советская археология. 1972. № 2. С. 236.

¹⁵ Мантуров М.В. Н. Е. Лансере — хранитель Историко-бытового отдела Русского музея. 1922—1931 годы // Коллекции и коллекционеры: Сборник статей по материалам научной конференции. Вып. XVI / ГРМ. СПб., 2008. С. 262—269.

В 1970-х гг. перед авторами проекта реставрации была поставлена задача по устранению всех последствий ущерба, нанесенного памятнику за время его эксплуатации как объекта мемориального значения, т.е. раскрытие его первоначального облика средствами современных технологий реставрации и консервации памятников истории и культуры.

На памятнике произвели археологические и архитектурные обмеры, выполнили два шурфа у северо-восточного угла и у южного фасада с разборкой существующего пола здания футляра, а также провели обследование состояния древесины. Затем выполняются проектные и расчетные чертежи укрепления несущих конструкций здания. Обследования состояния древесины сруба и расчеты укрепления конструкций были выполнены сотрудниками Ленинградского инженерно-строительного института. На основании этих материалов, а также исторических изысканий научных сотрудников музея Летнего сада, в состав которого входил Домик, создается комплексный проект реставрации Домика Петра I.

Так, А.Э. Гессен составил пояснительную записку к проекту приямка у фасадов памятника архитектуры — объекта музейной экспозиции, необходимого для раскрытия нижних венцов здания и воссоздания исторического мощения клинкером вокруг фасадов. В заключении этой записки он так обобщает основные принципы реставрации данного памятника: «Учитывая не только историко-мемориальную уникальность данного памятника архитектуры, но и исключительное своеобразие его декоративно-эстетического решения, восстанавливаемого в результате реставрации, следует избегать введения любых новых форм и деталей, нарушающих целостное и законченное впечатление от такого памятника-экспоната»¹⁶.

Еще одним важным элементом музеефикации памятника стал предложенный автором проекта реставрации экспозиционный прием сопоставления облика памятника до и после реставрации — демонстрация нескольких периодов его бытования. Это являлось наглядным и поучительным примером бытования памятника, трансформации его облика на протяжении длительного периода существования. Перед зрителем проходила история памятника, рассказанная языком архитектурных форм и приемов отделки, свойственных различным эпохам существования памятника архитектуры, относящегося к первой четверти XVIII в.

В этой работе А.Э. Гессен использовал весь свой многолетний опыт изучения и реставрации памятников архитектуры. Раскрывая в процессе реставрации первоначальный облик памятника, он не стремился к созданию эффекта присутствия зрителя в прошлом, а наглядно демонстрировал перед нами пройденный памятником исторический путь.

К началу 80-х гг. А.Э. Гессен по состоянию здоровья прекращает практическую деятельность в области реставрации памятников архитектуры. Он сосредотачивает свое внимание на изучении памятников и осуществляет научно-методическое руководство реставрацией различных объектов. Наступило время осознания многолетнего опыта реставрации памятников архитектуры и подведения итогов.

Так, в своей небольшой по объему, но очень содержательной статье «Жизнь архитектуры (вопросы научной реставрации)», опубликованной в сборнике под редакцией Д.С. Лихачева «Восстановление памятников культуры», вышедшем в 1981 г., он не только анализирует основные этапы своей реставрационной

¹⁶ Гессен А.Э. Пояснительная записка к проекту приямка у фасадов памятника архитектуры «Домик Петра» на Петровской наб. в Ленинграде // Там же.

и научной деятельности, но и формулирует основные теоретические принципы научной реставрации, которым он следовал в своем творчестве. Прежде всего, они касаются восприятия памятника архитектуры во всей полноте его неповторимого облика, дошедшего до нашего времени: «Нельзя утверждать, что эти следы времени уродуют или, наоборот, украшают памятники. Важно другое — они его, безусловно, изменяют и удостоверяют нам его возраст и подлинность. Они способствуют нашему восприятию длительных по времени периодов истории, следов военных сражений, периодов благосостояния и упадка. Они помогают нам разобраться в истории жизни, биографии памятника, начиная с его рождения»¹⁷.

А в области практического применения своих теоретических концепций реставрации он говорит не только о важности реставрации внешнего облика памятника, но и о понимании и должной оценке его внутреннего содержания — того, из чего складывается данный облик: «Теперь уже, в 1980-х годах, нам следует наконец решительно пересмотреть свои “оценки ценности” для объектов научной реставрации вообще и архитектуры в первую очередь. Нельзя уже не замечать за внешней формой объекта внутреннее, материальное его существо, которое позволяет не только до конца увидеть памятник, но, главное, до конца правильно понять и передать людям его содержание»¹⁸.

Свои убеждения А. Э. Гессен непреклонно отстаивал на протяжении всей своей многолетней профессиональной практики. Это стремление к совершенству в достижении решения стоящих перед ним задач реставрации в области как научных исследований, так и их практического применения порой входило в непримиримый конфликт с окружающей его действительностью¹⁹. В эти же годы он принимает активное участие в деятельности Ленинградского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры.

Многолетний опыт работы в области научных исследований и практики реставрации памятников архитектуры, накопленный А.Э. Гессеном в нашем городе и его пригородах, сохраняет свое научное и практическое значение и в настоящее время. Принципы, которые он сформулировал и которым следовал как в области научных основ реставрации, так и в применении их в практической деятельности, являются тем эталоном, по которому должны сверять свою работу новые поколения реставраторов.

¹⁷ Гессен А.Э. Жизнь архитектуры (вопросы научной реставрации) // Восстановление памятников архитектуры / Под ред. Д.С. Лихачева. М., 1981. С. 76.

¹⁸ Там же. С. 93.

¹⁹ Служебная характеристика А.Э. Гессена / СПО «Реставратор». 1975. См. в приложении №. 7.

Приложение

Составитель М.В. Мантуров

1. Биографическая справка Гессен А.Э. (1917–2001)

Гессен Александр Эрнестович родился в 1917 г. в Петрограде. Его вырастила и воспитывала мать — Роза Ильинична Гессен. Отец погиб еще до его рождения на фронтах Первой мировой войны.

После окончания семилетки в 1931 г. он три года проработал на производстве, а в 1934 г. поступил на архитектурный факультет Всероссийской академии художеств. В 1940 г. он заканчивает академию и с отличием защитил диплом в мастерской Н.А. Троцкого. До начала Великой Отечественной войны А.Э. Гессен работает на строительстве стадиона им. С.М. Кирова под руководством А.С. Никольского.

В самом начале войны Александр Эрнестович добровольцем ушел на фронт. В сентябре 1941 г., после контузии, он был демобилизован. Зимой 1941–1942 гг. работал в блокадном Ленинграде Отдела охраны памятников Исполкома Ленгорсовета. Летом 1942 г. его снова мобилизовали в действующую армию, а в октябре он был тяжело ранен под Моздоком.

Летом 1945 г. А.Э. Гессен вернулся в Ленинград и начал работать архитектором в проектной мастерской Специальных научно-реставрационных производственных мастерских (СНРПМ) Главного Архитектурно-планировочного управления Ленгорисполкома. Эта организация не раз меняла свое название; в настоящее время — ОАО «СПб институт “Ленпроектреставрация”».

В 1946 г. Гессен стал членом Союза архитекторов СССР (Ленинградское отделение), принимал активное участие в работе секции истории, охраны и реставрации памятников архитектуры. Это было время формирования ленинградской школы реставрации. После катастрофических разрушений, которые принесла война, начались работы по воссозданию и реставрации памятников архитектуры Ленинграда и его пригородов. Он стал активным участником этого процесса, принимал активное участие в деятельности Ленинградского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. Специализацией А.Э. Гессена стали памятники архитектуры петровского времени: это Летний дворец Петра I в Летнем саду, Домик Петра I, дворцы Меншикова в Петербурге и Ораниенбауме, Монплези́р в Петергофе и т. д.

Он неоднократно выступает в печати, где, откликаясь на актуальные проблемы реставрации, формулирует свои принципы и подходы к решению стоящих перед ним задач. К началу 1980-х гг. Гессен по состоянию здоровья прекратил практическую деятельность по реставрации памятников архитектуры. Он сосредоточил свое внимание на изучении памятников архитектуры и осуществлял научно-методическое руководство объектами реставрации.

Вклад Александра Эрнестовича в становление и развитие ленинградской школы реставрации еще не изучен и, как следствие, не оценен по достоинству. Начав свою работу в области реставрации в блокадном Ленинграде, он на протяжении своего долгого творческого пути оставался верен высоким принципам служения делу сохранения памятников архитектуры.

А.Э. Гессен умер 12 января 2001 г. в Санкт-Петербурге, его похоронили на кладбище «Жертв 9-го Января»¹.

2. Список памятников архитектуры, в реставрации и изучении которых принимал участие А.Э. Гессен

1945 г. — Памятник Петру I работы К.-Б. Растрелли на Кленовой аллее. Установка на пьедестал и фиксационные обмеры.

1945 г. — павильоны Инженерного замка. Реставрационный ремонт.

1946 г. — бывший дом Ильина (наб. Фонтанки, 41). Реставрация интерьеров; петровский корпус дворца Монплеизир в Петродворце. Обмеры совместно с архитектором Е.В. Казанской; Шереметевский дворец (наб. р. Фонтанки, д. 34). Реставрация.

1947–1952 г. — Дворец Петра I «Монплеизир» в Петергофе. Реставрация.

1950–1956 г. — Мраморный дворец. Реставрация Мраморного зала и фасадов, работы по каменным облицовкам и декоративной скульптуре.

1953–1954 гг. — Меншиковский дворец в Ораниенбауме. Фиксационные обмеры.

1956–1957 гг. — Меншиковский дворец в Ленинграде. Фиксационные обмеры.

1958 г. — павильон «Вольер» в Нижнем парке Петергофа. Реставрация.

1959 г. — Воронихинские колоннады у Большого каскада Петродворца. Реставрация.

1960 г. — комплекс зданий бывшего I Кадетского корпуса в Ленинграде. Реставрационный ремонт.

1961 г. — Казанский собор в Ленинграде. Подготовка к реставрации фасадов (раскрытие каменных облицовок).

1962–1963 гг. — Летний дворец Петра I в Летнем саду. Реставрация интерьеров.

1963 г. — первая набережная Петербурга «Гаванец» перед Летним дворцом Петра I. Исследование и проектное задание для реставрации.

1967 г. — павильоны «Марли» и «Вольер» в Петергофе. Реставрация интерьеров.

1966–1973 гг. — Дворец Меншикова в Ленинграде. Исследование и проект реставрации.

1971 г. — Круглый рынок (наб. Мойки, д. 3). Реставрация.

1972–1974 гг. — Домик Петра I на Петровской наб. в Ленинграде. Реставрация.

3. Список научных публикаций А.Э. Гессена

1. Восстановление Петродворца // Архитектура и строительство Ленинграда. 1954. № 1. С. 25–29.

2. Реставрация памятников архитектуры Ленинграда // Архитектура и строительство Ленинграда. 1958. № 1. С. 15–20.

3. Меншиковский дворец. Проблемы реставрации // Строительство и архитектура Ленинграда. 1970. № 9. С. 28–31. (Совместно с Ю.В. Трубиновым.)

¹ Преображенское еврейское кладбище. Участок 8. Место 536.

4. Работы по реставрации дворца Монплеизр в Петродворце // Теория и практика реставрационных работ: Сб. Вып. 3. М., 1972. С. 99–108. (Совместно с М.А. Тихомировой.)

5. О реставрации Троице-Сергиевой лавры. Письмо в редакцию // Советская археология. 1972. № 2. С. 236.

6. Приспособление бывшего дворца Меншикова в Ленинграде для музея (тезисы доклада) // Методические основы приспособления и использования памятников культуры: Сб. М., 1973. С. 70–74.

7. О «Гаванце» перед южным фасадом Летнего дворца Петра I в Летнем саду // Тезисы докладов научной конференции ГЭ «Из истории русской культуры первой четверти XVIII века». Январь 1973 г. Л., 1972. С. 3–4.

8. Реставрация домика Петра I // Памятники культуры. Новые открытия. 1976. М., 1977. С. 230–234.

9. Реставрация дворца Меншикова // Памятники культуры. Новые открытия. 1976. М., 1977. С. 239–244.

10. Жизнь архитектуры (вопросы научной реставрации) // Восстановление памятников культуры: Проблемы реставрации: Сб. / Под ред. Д.С. Лихачева. М., 1981. С. 73–91.

4. Краткая автобиография Гессена А.Э.²

Родился в 1917 г., в г. Петрограде (по ошибке место моего рождения указано другое — гор. Волчанск Харьковск. Губ., где некоторое время жила моя мать).

Отца своего я не помню. Он погиб во время первой мировой войны на фронте.

Мать — врач. С 1914 г. (окончание ею мединститута) до настоящего времени непрерывно работает по специальности, до 1923 г. — в гор. Шлиссельбурге, а с 1923 г. в Ленинграде. Живу я постоянно с матерью и ношу ее фамилию (девичью).

В 1931 г. окончил семилетку и поступил в фабзавуч полиграфич. пр-ва. Через год его закончил и получил квалификацию хромолитографа, в качестве кого и работал в 24-й литографии ОГИЗа до 1934 года.

В 1934 г. поступил по конкурсу на архитектурный факультет Всероссийской Академии Художеств.

Работал в индивидуальной мастерской проф. С.С. Серафимова, а после его смерти у Н.А. Троцкого, у которого и защитил дипломный проект на тему «Академия Художеств Белоруссии в г. Минске», получив отличную оценку (в 1940 году). По окончании Академии работал до 1941 г. (до начала войны) у акад. арх. А.С. Никольского на его Кировском стадионе, где исполнял рабочие чертежи, шаблоны деталей, модели скульптурных панно и пр.

С начала войны — добровольцем в Кр. Армии на Ленингр. фронте. В конце сентября демобилизован по контузии, зиму 41–42 г. провел в Ленинграде, где работал по заданиям Отдела охраны памятников.

В конце марта 42 г. эвакуирован с матерью на Сев. Кавказ. В июле 42 г. мобилизован в Кр. Армию, а в октябре 42 г. тяжело ранен под Моздоком.

² Материалы, публикуемые впервые в данном приложении под № 4, 6–8, хранятся в архиве отдела кадров ОАО «СПб институт “Ленпроектреставрация”» (пунктуация и орфография оригиналов сохранены).

До конца 43 года в госпиталях Тбилиси, а с конце 43 года в этом же городе работал по специальности под руководством проф. Г.М. Тер-Микелова, арх-худ. М.Г. Калашникова, а также самостоятельно.

27 июня 1945 г. вернулся в г. Ленинград.

18 июля 45 г. арх. А. Гессен.

5. Выдержка из характеристики А.Э. Гессена, данной профессором архитектуры Г.М. Тер-Микеловым в 1945 г.³

...Все выше перечисленные работы исполнялись (разрабатывались) по моим проектам и под моим руководством. За все время работы архитектор-художник А.Э. Гессен показал себя опытным мастером, пытливым работником, не останавливающимся перед неоднократными переделками и потерей времени, ради достижения лучших результатов, что является в настоящее время, среди молодых архитекторов, редким качеством.

Профессор Архитектуры Тер-Микелов б. VII. 45

6. Характеристика

На Ст. Архитектора Проектной Мастерской Архитектурно-Реставрационных мастерских Управления по делам архитектуры Исполкома Ленгорсовета тов. Гессена Александра Эрнестовича, рождения 1917 г., беспартийного, имеющего законченное высшее техническое образование — окончил Академию художеств в Ленинграде в 1940 году.

Тов. Гессен А.Э. работает в мастерских с 1945 года. Способный и хороший архитектор-художник, обладает хорошим знанием в области изучения архитектуры г. Ленинграда и проектной научно-исследовательской работы. Временно исполнял обязанности Начальника Проектной мастерской, освобожден от этой работы по болезни. Обладает творческой инициативой в своей работе, настойчив в выполнении поставленных задач.

В виду болезненного состояния в общественной жизни Мастерских участия не принимает.

Начальник Архитектурно-Реставрационных мастерских
Председатель Цехового Комитета
7 декабря 1949 г.

*Корчагин.
Абрамов.*

7. Служебная характеристика архитектора Гессена Александра Эрнестовича

А.Э. Гессен много лет работает в области реставрации памятников архитектуры. Тяготеет, в основном, к теоретическим и методическим вопросам реставрации. Во всех вопросах, связанных с конструкциями зданий, инженерными сетями и сооружениями, ориентируется недостаточно. Условия, предъявляемые строительными организациями к проектной документации, не приемлет. По кругу своих интересов и складу характера наиболее целесообразно может быть использован в научно-исследовательском учреждении для кабинетной научно-методической работы. В условиях СНПО «Реставратор» может заниматься архитектур-

³ Архив ГМЗ «Петергоф». Ф. 6. Личный фонд Е.В. Казанской. Д. 32, 6733/ 32ар.

но-археологическими исследованиями и обмерами, а также разработкой проектов восстановления зданий без изменения их назначений. Заниматься реконструкцией зданий и приспособлением для нового использования не может.

И.о. главного архитектора *Колотов.*
18 января 1975 года.

8. Характеристика

мл. научного сотрудника научно-исследовательского отдела СНПО «Реставратор» Гессена Александра Эрнестовича, 1917 г. рождения, еврея, беспартийного, образование высшее, окончил Академию художеств по специальности художник-архитектор

А.Э. Гессен работает в СНПО «Реставратор» с 1945 года. Длительное время работал в проектной мастерской в качестве архитектора, а с 1980 года — в научно-исследовательском отделе. Работая в проектной мастерской, А.Э. Гессен специализировался в области реставрации памятников архитектуры петровского времени (Домик Петра I, Летний дворец Петра I, Меншиковский дворец, дворцы Монплезир и Марли).

За время работы в научно-исследовательском отделе он составил отчет о реставрации Домика Петра I и завершает в настоящее время отчет о реставрации дворца Марли.

Одновременно А.Э. Гессен осуществляет архитектурный надзор за производством работ, выполняемых по его проектам. Охотно делится своими знаниями с молодыми специалистами.

А.Э. Гессен имеет печатные труды, ведет активную общественную работу, участвуя в деятельности Ленинградской организации Союза архитекторов РСФСР и Ленинградского отделения ВООПИК. Круг вопросов, которыми занимается А.Э. Гессен, охватывает такие сложные дискуссионные проблемы, как проблема музеефикации конструктивных и декоративных элементов реставрируемых памятников архитектуры, устройство стеклянного павильона-футляра над Домиком Петра I, воссоздание «Гаванца» у Летнего дворца Петра I, замена мраморной скульптуры Летнего сада копиями и т.п.

Начальник проектно-сметного отдела
Секретарь партбюро управления
Профгруппорг

Рийконен А.Б.
Киселев В.И.
Александров А.В.

С характеристикой ознакомлен
5 ноября 1986 г. *Гессен А.Э.*

НАУЧНАЯ РЕСТАВРАЦИЯ:

**СПОРЫ
И
ИСТИНЫ**

Реставрация как вид художественного творчества

Как сообщает толковый словарь, творчество — это создание новых по замыслу культурных или материальных ценностей. Казалось бы, реставрация, главная цель которой — сохранение прежде созданных в далеком прошлом ценностей, обеспечение их защиты от искажения, не только не имеет ничего общего с творчеством, но и противоположна ему.

Но вот пример — Петровские ворота Петропавловской крепости. Реставраторы строго следовали принципу выявления подлинности. Дополнения допускались только там, где части памятника полностью утратили первоначальную форму. Что же получилось в результате? Сооружению, которое мыслилось целостным, имеющим геометрически правильные формы, придан вид полуруины. Памят-



Петровские ворота
Петропавловской крепости.
Вид до реставрации



Петровские ворота
Петропавловской крепости.
Вид после реставрации. Фрагмент

ник, формы которого изначально были правильными и *всегда* поддерживались такими, намеренно руинирован ради того, чтобы вывести на свет испорченные временем подлинные поверхности. В результате такого вмешательства образ архитектурного памятника оказался совершенно иным, отличным от того, каким он был в сознании современников его создания и многих последующих поколений.

Другой пример — Меншиковский дворец. В руки реставраторов памятник попал в таком виде, какой он приобрел в 1740-е гг., то есть через тридцать лет после возведения. В Петербурге начала XVIII столетия 30 лет были немалым сроком, и фасады дворца за это время изменились. Иным стало и восприятие здания, впечатление, которое оно производило на зрителя. Строгие формы ренессансного палатцо округлились, приобрели легкий барочный оттенок. Исчез дворец «полудержавного властелина», но и казенным домом здание не стало, несмотря на военно-учебное назначение.



Меншиковский дворец.
Фото начала XX в.



Меншиковский дворец.
Вид после реставрации

Летний дворец — редкостный для Петербурга памятник. Его внешний облик почти не изменился с петровских времен. Напротив, в интерьерах дворца почти ничего не сохранилось от богатой отделки начала XVIII в. Аскетические интерьеры создавали у посетителей ложное представление о жизни Петра, о петровской эпохе в целом. Они ведь воспринимались как мемориальные. В этой ситуации воссоздание по аналогам богатых отделок в ходе реставрации 1960-х гг. оказалось благим делом для музея. Тем не менее образ памятника вновь изменился. Теперь уже мемориальными выглядят интерьеры, похожие на неведомые нам подлинные, но все же новодельные, созданные по представлению архитекторов XX столетия.

Вот случай из другой сферы — картина Рембрандта «Даная». Признаться, я сейчас жалею, что в свое время не заставил себя как следует рассмотреть и

Почему же, спрашивается, реставраторы отвергли тот образ дворца, который он имел в течение 200 лет своей истории? Разумеется, для этого можно было бы привести тысячу убедительнейших доводов. Но столько же доводов было бы у других реставраторов, которые не стали бы менять привычный и освященный временем облик здания. В сущности, результатом реставрации стала интерпретация памятника, причем во многом произвольная.

Летний дворец — редкостный для Петербурга

костный для Петербурга

полюбить этот шедевр. Когда после реставрации или, точнее, восстановления картина была представлена публике, сразу стало ясно: она не та, той картины больше нет. Живопись стала рыхлой и неуверенной. И главное, пропала та светочность, которой нет больше ни в каком другом произведении мировой живописи. Можно сказать, неудача реставраторов. Однако их квалификацию и ответственное отношение никто не подвергнет сомнению. Неудача — да, но не реставрации. Провал начался там, где работа стала чем-то большим, чем ремесло.

Можно было бы привести еще немало примеров, но и показанных достаточно, чтобы сделать некоторые обобщения. Во всех перечисленных случаях речь идет об интерпретации памятников, о произвольном отношении к их облику, о наделении памятников новыми смыслами, о трансформации образа произведения искусства. Общее здесь то, что во всех случаях реставраторы создали новые ценности, то есть реставрация была творчеством. Только, в отличие от творчества художника, создающего свои произведения заново, к краскам, холсту, камню здесь в качестве необходимого материала добавляется прежде созданное чужими руками произведение. Потому-то и обернулась неудачей реставрация «Данаи». Причина неудачи — в необходимости творчества, вставшей перед реставраторами. В тонком и кропотливом ремесле не было сбоя. Но им одним нельзя было исправить все язвы несчастной картины, и трудные решения были неизбежны. Эта работа была априори невыполнимой, так как для нее нужен был гений Рембрандта.

Безусловно, всякий реставратор и без этих рассуждений осознает свой труд как вид творчества, вкладывая в содержание своей деятельности исключительно позитивный смысл. Реставрация всегда предполагает выбор, требует принятия сложных решений. Выбор — необходимый момент в творчестве, без него творчества нет. Реставратор склонен интерпретировать свою миссию как манипуляцию не столько материей, сколько временем, видеть в ней действие, которое замедляет течение времени памятника, сообщает ему обратный ход. Творчество, анонимное и бескорыстное, мыслится чем-то служебным, много меньшим по сравнению с памятником, поэтому оно как бы не существует в системе оценки результатов работы.

Такое идеальное представление может быть реализовано лишь в редких случаях, когда повреждения минимальны, а изначальный вид памятника хорошо известен. В реальности же реставрация всегда в той или иной мере — интерпретация памятника, создание новых художественных объектов на базе старых.

Не будем давать оценки, хорошо или плохо «открытие» творческой природы реставрации. Достаточно признать очевидность и неотвратимость этого факта и, исходя из него, строить свое отношение к реставрации — избегать ее негативных последствий и использовать положительные для выявления и усиления звучания исторической и художественной достоверности памятника.

И все же признание творческого характера реставрации — не так уж мало. Дело в том, что при таком подходе кардинальные проблемы реставрации не только отчетливее высвечиваются, но и находят разрешение. С тех пор как реставрация начала сознавать себя как особый вид деятельности, она столкнулась с проблемой подхода к памятнику. Что важнее: эстетические качества памятника или подлинность его вещественных составляющих? Все современные документы, принятые сообществом реставраторов, отдают предпочтение вещественно-историческому подходу. Этим духом проникнута Венецианская хартия. В ее первых статьях понятие художественной ценности памятника вообще отсутствует. Ценность артефакта видится в том, насколько в нем проявились «характер-

ные признаки цивилизации», следы «исторического события». Только потом появляются слова о художественной составляющей памятника и ее ценности, но не она главное для составителей хартии. «Единство стиля не является целью реставрации», — констатируют они. Историческая ценность преобладает над художественной, да и последняя понимается больше как «художественная документальность».

Ясно, чем руководствовались составители документа. Они оберегали памятник именно от опасности творчества и идущего с ним рука об руку произвола, содержащегося в эстетическом подходе, основанного на единстве стиля и художественной целостности. Весь начальный период существования отрасли прошел под знаком стилистической реставрации, существенно нарушившей подлинность многих памятников. В XX в. хотели решительно размежеваться с прошлым и его ошибками, утвердить научный подход.

Помогла ли хартия, другие документы и правильные слова, сказанные на съездах и конференциях, перенаправить реставрацию в русло строго научного, объективного отношения к памятникам? Нет. Реставраторы по-прежнему азартно расправляются с наслоениями, которые им кажутся малоценными и искажающими произведение, с удовольствием воссоздают его значимые части, иначе говоря, переделывают памятник на свой вкус, сообразно уровню своих познаний и эрудиции, общему уровню своей культуры. Причем наиболее значимым фактором является эстетический. И это же так понятно: реставраторы — люди искусства, и стремление к художественной полноценности заложено у них в подсознании и не вытравливается никакими хартиями, порожденными технократическим образом мышления.

Итак, согласно хартии, эстетическая реставрация, основанная на творческих манипуляциях с памятником, — негативное явление, так как она лишает памятник ценности подлинного документа, фиксирующего историческую правду. Вернемся к примерам. Упомянутые Петровские ворота отреставрированы исходя из вещественно-исторического подхода. Казалось бы, все здесь по правилам, никакого творчества нет. Однако родилось совершенно новое произведение, фантастическое, не имеющее ничего общего с правдой истории. Мы видим, во-первых, творчество, от которого пытались откеститься реставраторы. Во-вторых, очевиден крах прямолинейного вещественного подхода: подлинные поверхности отнюдь не вешают об исторической правде, напротив, создают ложное представление о ней. Здесь, в крепости, никогда не было таких ворот.

Противоположную позицию представляет другой упомянутый пример — Летний дворец. При реставрации его интерьеров свободно прибегали к творческой составляющей воссоздания. В некоторых помещениях впечатление от интерьера практически полностью определяется воссозданными отделками. В этом случае эстетическую правду, возведенную в принцип, следовало бы рассматривать как ненаучный дилетантизм и субъективизм. Однако не стоит торопиться с выводами.

Как сказано выше, проблема Летнего дворца состояла в том, что его интерьеры, искаженные временем, создавали у посетителей ложное представление о жилище царя, о самом Петре и его эпохе. Принципиальный отказ от воссоздания важных элементов отделки означал бы потворство искажению исторической истины посредством бездействия. Эстетические качества интерьеров — их «стильность», характер и насыщенность отделок, художественная цельность — оказываются фактором исторической правды, перестают быть чем-то субъективным, становятся действенным «проводником» истины.

Строго говоря, результатом реставрации стало правдоподобие. В данном случае оно оказывается приемлемым способом наполнения памятника большой правдой истории и искусства.

Отношение к эстетической реставрации как к чему-то принципиально антинаучному противоречит самой же «подлинно научной» историзированной концепции, провозглашенной хартией. Реставрация является средством сохранения и выявления в материальных объектах поврежденной временем истины. Истина — это материальный след исторического факта, прежде всего факта создания памятника, затем — фактов его бытования, обогащающих его содержание. В эту концепцию вполне укладывается и случай художественного памятника как эстетического объекта. Художественность — главное в его содержании. Этим и оправдана реставрация его материального организма. Но произведение искусства — нечто большее, чем только совокупность некоторых форм. Его образная сторона может не состояться при выпадении из общего круга каких-либо частей, принципиально запрещенных к воссозданию. Эстетические качества памятника во всей их совокупности и в цельности их звучания — тот же элемент историко-культурной правды, что и содержание древней рукописи или часовой механизм знаменитого мастера прошлого.

Если найти в себе силы признать очевидность и неизбежность творческого характера реставрации, то следует признать не только невыполнимость, но и вредность вещественно-исторического подхода, провозглашаемого «правильными» документами. Да, в сущности, никто из реставраторов никогда не следует им строго. Многие и вовсе с ними не знакомы, во всяком случае, об этом свидетельствуют результаты их деятельности. Хотя полное пренебрежение этими правилами, безусловно, вреднее их полного соблюдения. Мешают не правила, а общий принцип или подход, «обслуживать» который их призвали. Подлинная проблема реставрации не в том, что можно, а что запрещено, но в том, *как* это делается. Можно ведь выстроить Стрельну, по сути новодел, и назвать это реставрацией, а можно, как в Александринском театре, выполнив огромные по объему и сложности работы, дать зданию новую жизнь, не отнимая прежней.

При всей несопоставимости данных объектов есть момент, который позволяет сделать это. Старая Стрельна, в которой подлинными были только стены дворца, обладала сильнейшим обаянием, притягательной силой. В новую Стрельну приезжать не хочется. Не только дух подлинности, но и всякий живой дух покинул это замечательное некогда место. Полностью признавая справедливость всего того, что было сказано и написано о подмосковном Царицыне, стоит отметить: там не произошло такого, как в Стрельне, «умерщвления» места.

Деликатность — вот девиз, под которым производилась реставрация Александринского театра. Собственно, все делалось правильно и научно, по хартии, но не было и того бескомпромиссного и жесткого материалистического объективизма, согласно которому памятник — это «след истории» и «художественный документ», не больше. Научный подход дополнялся тонким эстетизмом, позволившим в рамках единого реставрационного процесса сделать интерьеры такими, что и жизнь, и стиль, и история соединились в них, придавая пространству театра живое дыхание.

Есть еще один аспект реставрационной деятельности, непреодолимый с позиций хартий. Это фактическая невозможность предотвратить поправку художественных несовершенств, неправильностей, наивностей архитектурного памятника при реставрации. Действительно, полное «вживание» художника, каковым является реставратор, в личность творца произведения невозможно. Реставри-

руя слабое по своим художественным качествам произведение, современный знаток стилей, хороший рисовальщик не может переступить через уровень собственного мастерства, на время сделаться неумелым и наивным, чтобы подстроиться под своего исторического визави.

Эти факторы (а можно найти и другие) неизбежно вводят реставрацию в грех творчества, когда вместе с изменением отдельных мелочей создается новый образ памятника, навязывается его новое видение, а вместе с ним и новое видение истории, новый образ культуры ушедшей эпохи. Поскольку отделить от реставрации ее творческую основу невозможно, образ мировой культуры, запечатленный в памятниках, обречен на перманентное обновление, так что говорить о строго объективной картине прошлого не приходится. Реставрация воспроизводит в памятниках то видение истории, которое присуще текущей исторической эпохе. Но воссоздание образа эпохи производится усилиями художника-реставратора и окрашено его личным видением, отношением. Ключевым звеном в цепи является именно он, реставратор. Не хартии и правила, а его, реставратора, культура, эрудиция, мастерство. Именно это должно быть главной заботой сообщества реставраторов. Хартии не могут спасти памятники. Памятники спасаются людьми.

Транскрипция реставрационной практики в массовом сознании

Потребность осмыслить наследие прошлого является фундаментальным свойством человеческой памяти, которая отражает приоритеты и состояние современной культуры. В конце 80-х гг. XX в. возникли дискуссии о методах сохранения памятников, отношении государства к наследию, и часто высказывались взаимоисключающие утверждения и противоречивые мнения. Формируется группа сторонников ретроразвития, которые считают, что главным предметом сохранения культурного наследия должно являться его духовное содержание, а не материальная составляющая. Казалось бы, это здравая мысль, но она приводит к парадоксу, поскольку утверждается, что материальные формы мало что значат и с ними можно не церемониться. Такое мнение способствует закреплению тенденции обновления культурного наследия за счет подлинников и созданию новоделов. Тогда откровенный новодел (Лефортово, Храм Христа Спасителя, Кремлевский дворец, Золотые ворота в Киеве и т. д.) становится важнее для духовных запросов общества (выполняет социальный заказ), чем фрагментарный, часто малопривлекательный подлинник. Сторонники ретроразвития утверждают, что массовый зритель не способен понять и осмыслить сложный «текст» реставрационных проблем, говоря профессиональным языком, не готов вступить в контакт с фрагментарным памятником. Поэтому они предлагают оставить «невзрачные» оригиналы узкому кругу специалистов, а блестящие свежей краской макеты в натуральную величину и стилизованные копии — широким массам. Такая позиция не нова, но важно то, что под нее подводится теоретическая база и тем самым формируется совершенно новое общественное мнение. Это ведет к перерождению национального фонда памятников культуры, к утрате их культурно-исторической достоверности, причем зачастую умами и руками самих реставраторов.

Все трудности современной реставрационной практики невозможно понять и разрешить без опоры на теорию сохранения культурного наследия. Важным фактором формирования адекватного осмысления роли культурного наследия для социокультурной идентификации индивида является изучение восприятия реставрационной практики обывателем или среднестатистическим жителем города. Сам термин «транскрипция» направляет наше исследование в определенное русло¹. Процесс

¹ Термин произошел от латинского слова *transcriptio* («переписывание»), и в разных областях знания его значение варьируется: от знакового способа фиксации в фонетике до свободной переработки произведения в музыке.

восприятия или, вернее, интерпретации и транскрипции отреставрированного памятника в массовом сознании еще ждет своих исследователей.

Следует обратить внимание читателя на то, что отношение к реставрационной деятельности в массовом сознании формируется на основе восприятия уже полностью отреставрированного памятника, а все критерии реставрационной теории, выбор методов, поиск аналогов, противоречия исторических источников не доступны в полной мере для большинства реципиентов. Поэтому не только многогранный процесс реставрационных работ, но и профессионализм мастеров оценивается всеми уже по сданному объекту. Поскольку окончательное решение о необходимости сохранения того или иного движимого или недвижимого памятника делегируется определенному институту власти, то действия государственных органов в сфере охраны культурного наследия отождествляются в массовом сознании непосредственно с самой реставрационной деятельностью. При такой схеме сами реставраторы не участвуют в формировании отношения горожанина к историческому памятнику. Смещение акцентов происходит прежде всего из-за отсутствия прямых коммуникативных, информационных каналов между профессионалами-реставраторами и обычными гражданами, для которых, в конечном итоге, сохраняется памятник. И если в послевоенное время в России роль популяризатора ценностных и социокультурных аспектов сохранения культурного наследия брали и на себя идеология и соответствующие органы власти, то сегодня эта роль ими утеряна. В таком случае просветительскую и посредническую миссию должны выполнять общественные организации, прежде всего Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры, или такие, как «Живой город» в Петербурге и аналогичные общественные организации в других городах. Однако их роль в современной ситуации оказалась иной, скорее правозащитной, инспектирующей, чем налаживающей связь между горожанином и профессионалом.

В массовом сознании все основные стереотипы отношения к различным формам реставрационной деятельности сформировались в период послевоенной реставрации. Этот процесс проходил в несколько этапов. Мы выделяем три. Можно условно обозначить их как «героический», «критический» и «эстетический».

Первый период — героический, хронологически определен временем с 1945 по 1980 г. В этот период сложилась советская профессиональная реставрационная школа. Она формировалась в атмосфере единого порыва воссоздать утраченное во время войны, восстановить разрушенные памятники истории и культуры. Политическая задача — любой ценой возродить, вернуть, отстоять, доказать — оправданно воспринималась и осознавалась как воля всего народа. Необходимо было забыть ужасы войны, стереть их из памяти народа. В такой ситуации не возникало дилеммы с оценкой результатов деятельности: вся реставрация/восстановление оценивалась только положительно. Активный процесс воссоздания или, что было синонимично, возрождение (ренессанс) сформировал устойчивое отношение полного доверия к профессиональным кадрам у населения, вследствие чего в обществе закрепился высокий статус профессии реставратора.

Сложность, уникальность, мастерство, самоотверженность, преданность, бескорыстие, героизм — все эти ценностные критерии в полной мере соответствовали труду реставратора. Одновременно сами специалисты ощущали поддержку не только органов власти, но и всех граждан, всего общества. В результате возник стереотип «правильности» и «безупречности» оценки результатов реставрационной практики в массовом сознании. Кроме идеологии, на формирование столь устойчивого отношения оказали влияние традиция и образова-

ние. Ни у кого в трудные послевоенные годы, да, пожалуй, и сегодня не возникает сомнений в необходимости такого метода сохранения памятников истории и культуры, хотя критерии сохранения не были определены четко и профессионально. Гарантом «правильности» в первый период становится цель, способы ее достижения не обсуждаются, а констатируются. Экономические и социальные трудности, которые переживала страна в эти годы, позволяют воспринимать результаты восстановительной практики как высшее достижение национальной культурной политики в данной области. Героический период советской реставрационной деятельности уникален по своим видимым результатам, но его влияние на теорию и практику всей стратегии общества относительно охраны памятников в дальнейшем оказалось двояким и сегодня требует соответствующей транскрипции. Дело в том, что в сознании и специалистов, и обывателей слились воедино два несовместимых понятия. Сохранение памятников истории и культуры (все методы охранных мероприятий) стало напрямую связываться с воссозданием несохранившихся объектов. В то же время частично разрушенные памятники, уникальные в силу своей сохранившейся подлинности, остались без внимания или были приспособлены под хозяйственные нужды. Ценностные критерии сферы сохранения культурного наследия стали базироваться на ложных основаниях. Нельзя сохранить уничтоженное, как невозможно и восстановить утраченное! Можно только создать копию, которая, один раз возникнув, провоцирует на последующее тиражирование. Таково ее имманентное свойство.

Второй период, с 1980 по 2000-е гг., следует обозначить как критический или период стагнации. Изменение политической системы в России существенно отразилось на структуре и целях реставрационной деятельности. Приостановление финансирования ремонта и реставрации большинства объектов культуры, перестройка или отказ от сложившейся системы реставрационных учреждений, разработка нового законодательства, передача памятников в аренду — все эти меры, возможно, в каких-то случаях и необходимые, способствовали трансформации профессионального сообщества реставраторов и советской реставрационной школы. Начальный период перестройки совпал с наметившимися изменениями в профессиональном подходе к реставрационной практике. Настала очередь реставрации сохранившихся памятников, в случае с которой выбор реставрационных методов был не столь однозначен, как при воссоздании утраченных комплексов. Одновременно возникла необходимость создания теоретических основ реставрационной деятельности. Появляются первые критические выступления и статьи². Реализуются первые проекты, нацеленные на сохранение основ научной реставрации, но этот период был недолгим. Наметившиеся позитивные процессы были практически ликвидированы в новых экономических условиях. Процесс разрушения или, правильнее сказать, перестройки проходил одновременно с возникновением возможностей ведения независимой профессиональной деятельности. Создаются первые архитектурные и реставрационные мастерские, ведущие самостоятельную проектную и производственную деятельность. Больше разнообразие форм профессиональной деятельности должно было положительно сказаться на всей реставрационной практике и должным образом отразиться в массовом сознании. Однако парадоксальность ситуации заключается в том, что именно в это время формируются две основные силы, противостоящие друг другу в этой сфере и сегодня. С одной стороны, органы власти поддерживают в большей мере экономическую, чем идеологическую политику государства,

² *Лелеков Л.А.* Проблемы теории и методологии реставрации. М., 1986.

с другой — общественные организации, претендующие на роль глашатая народа, получают возможность открыто выступать против решений как власти, так и профессионалов. Многочисленные СМИ начинают активно транслировать результаты такого противостояния. Хотя в массовом сознании стереотип оправданности любой реставрационной деятельности пока еще очень устойчив, именно благодаря СМИ и общественным выступлениям он начинает расшатываться. В такой ситуации, как это ни странно, профессионалы уходят в тень. Они занимаются только своими профессиональными проблемами, задача выживания и сохранения уже достигнутого заставляет их занять выжидательную, пассивную позицию. Отсутствие влиятельных профессиональных каналов трансляции проблем реставрационной практики создает вакуум в отношениях с обществом. Так возникает своеобразный информационный «сброс», когда достигнутые результаты оказываются невостребованными и практически забываются. В итоге именно в этот период формируется новая стратегия восприятия реставрационной деятельности в массовом сознании: понятие научной реставрацией заменяется реставрационно-ремонтными работами. Можно выделить основные черты второго периода: происходит редукция сложных методических проблем, трансформируется понятийный аппарат, в массовом сознании неосознанно происходит подмена реставрационной практики на текущий ремонт.

Основными источниками формирования представлений о реставрационной практике во втором периоде являются многочисленные конфликтные ситуации (снос памятников, искажение внешнего облика, изменение статуса) или, наоборот, торжественные празднования по поводу выдающихся достижений. Таким образом, полярность информации, представленной в СМИ, закрепляет новый образ реставрационной практики в массовом сознании. Возникает стереотип конфликтной ситуации и недоверия. Общественные организации пытаются привлечь обывателя к активным действиям, организуя различные референдумы, опросы, пикеты и иные выступления за сохранение культурного наследия. В Москве, Петербурге, Ярославле «смерч реконструкций не утихает по сей день»³. Так, согласно данным Росохранкультуры, в Самаре уничтожено до 40% исторических памятников по сравнению с перечнем 1993 г. Вопрос заключается не только в недофинансировании реставрационной сферы, а, прежде всего, в идеологической направленности: идет сознательная, в угоду инвесторам, подмена понятия «реставрация» на «реконструкцию», которая стала синонимом уничтожения подлинников⁴. А память пластична и коварна... Документы, исторические справки, авторские решения зафиксированы на бумаге. Но даже очень «научный» новодел остается новоделом, и лучше термина не придумать.

Открывшиеся возможности в правовой сфере и общественной деятельности способствовали переходу к третьему этапу, который можно охарактеризовать как согласительный или эстетический. В первые десять лет XXI в. наблюдается рост уровня жизни в российских городах, особенно в столице и областных центрах, который во многом определил характер современных процессов восстановления памятников архитектуры. На проектные решения все чаще оказывают влияние прагматические настроения, доминирующие в обществе. Идеи комфортности среды обитания, создания современной городской инфраструктуры —

³ *Кравцова И.* Охрана памятников в условиях НЭПА [Электронный ресурс] // ИА Росбалт: [Сайт]. Аналитика 07.05.2009. Режим доступа: <http://www.rosbalt.ru/2009/05/07/639092.html>.

⁴ В последнее время термин «реновация» все чаще используется профессионалами в значении «реставрация в самом широком смысле».

все это выводит на первый план задачу регенерации исторических районов городов и более свободного применения ремонтно-реставрационных методов. Комфортность ведет к эстетизации и замене подлинного на красивую копию. Итогом стала расхожая фраза, наиболее точно отражающая ситуацию: «Надо сделать лучше, чем было!» Среднестатистическому горожанину сегодня уже не удастся отличить подлинные детали от копий, у него просто нет опыта восприятия подлинности, он воспитан на материале воссозданий. Практические цели доминируют и у него, ему некуда ставить свою машину, необходимо поменять старые оконные рамы на новые пластиковые. Поэтому доминанта удобства формирует новое восприятие реставрационной практики и отношение к памятнику архитектуры; критерием является опыт Европы, где уже отработаны все формы эстетизации памятника. Как точно заметил один из зарубежных архитекторов, «главное — создать дружелюбное по отношению к человеку пространство»⁵. И не имеет большого значения, будет ли это восстановление, реставрация или санация объекта. Достаточно привести только один из таких примеров.

На месте двух исторических памятников на Почтамтской улице в Петербурге — особняка графа Шувалова и дома № 3, построенного в XIX в. для служащих почты, — строится офисно-гостиничный комплекс. От зданий фактически остались только лицевые фасады, но и они значительно изменены. От такой «реконструкции» страдают соседние дома, среди них памятник федерального значения — Институт истории искусств, стены которого дали крупные трещины. Особенно это заметно в Зеленом зале, где в свое время выступали А. Блок, В. Маяковский и Н. Гумилев. По задумке инвестора, весь прилегающий квартал должен в скором будущем попасть под «реконструкцию», хотя рядом уже есть пример неудачного проекта, разрушившего не только архитектурно-градостроительную среду, но историко-культурный контекст Петербурга, — гостиница с европейским названием «Ренессанс».

Одновременно с идеей регенерации и создания «креативных» кварталов в историческом центре Петербурга активно разрабатывается и поддерживается идея воссоздания церковных памятников, но утраченных не в период Великой Отечественной войны, а в советское время. Возникает псевдогероическая идея, что восстановление культуры России теперь напрямую связано с восстановлением памятников, уничтоженных в 1920–1950-е гг., тем более что опыт сохранения несохранившегося уже есть. Обыватель, который не успел оправиться от шока потерь подлинных памятников в 1990-е гг., получает новую «терапевтическую» идею: ничего не потеряно, надо бороться за воссоздание разрушенного большевиками и коммунистами! Процесс уничтожения не остановлен, в него вовлечены памятники советской эпохи: снесены памятники деятелям революции, закрыты или перепрофилированы историко-революционные музеи, уничтожены памятники периода конструктивизма⁶.

В египетской мифологии существует огромный змей Апория, с которым Ра сражается каждую ночь во время своего плавания по подземным водам. Этот змей — собирательный образ врагов в египетской мифологии. В древнегречес-

⁵ Килошенко М. Преодолевая профессиональный эгоизм: [Электронный ресурс] // BN.ru. Бюллетень недвижимости: [Сайт]. 2008. 2 окт. Режим доступа: <http://www.bn.ru/articles/2008/10/02/38050.html>.

⁶ За последние годы Санкт-Петербург потерял столько уникальных зданий, сколько не терял за всю свою историю. На сайте ЗАКС.Ру запустили проект «Уничтоженный город» (<http://www.zaks.ru/new/archive/view/62359>).

кой философии апория — это неразрешимое затруднение. Таким же неразрешимым затруднением видится нам и бесконечный современный процесс непрофессионального воссоздания памятников истории и культуры. Бесконечен он в силу того, что неумолим бег времени и всегда найдутся периоды в истории, по которым можно ностальгировать. Если учесть еще одну актуальную тенденцию, а именно воссоздание никогда не существовавших памятников, возведение нереализованных в прошлом проектов, то есть воссоздание несозданного, о чем также можно сегодня услышать, то он, бесспорно, бесконечен. Такое разнообразие возможных форм псевдореставрационной деятельности, наверное, требует привлечения специалистов иных квалификаций, не реставраторов, а копиистов. Не удивительно, что Петербург называют столицей реставрации, но среди почти 300 городских реставрационных компаний, получивших лицензию, порядка 70% не имеют должного профессионального уровня, позволяющего грамотно и качественно проводить такие работы. Те же трудности стоят и перед профессиональными учебными заведениями, которые готовят реставраторов. По словам главного специалиста института «Спецпроектреставрация» М.И. Мильчика, в городе они просто отсутствуют, поэтому проблема нехватки кадров с увеличением объема реставрационных работ становится все актуальнее: «В итоге даже на памятниках федерального значения работают люди, которые хорошо понимают, что такое ремонт, но абсолютно не знают, что такое реставрация»⁷.

Вернемся к проблеме восприятия современной реставрационной практики среднестатистическим обывателем. В этом случае нам не обойтись без статистики. Так, в 2009 г. Центр мониторинга социальных процессов Санкт-Петербургского государственного университета (СПбГУ) провел по заказу социологического факультета СПбГУ исследование, посвященное градостроительной политике правительства города. В телефонном опросе приняли участие 1,2 тыс. человек старше 18 лет. Исследование проходило в период с 12 по 14 октября 2009 г.⁸

На вопрос «Как вы оцениваете работу Правительства Санкт-Петербурга в области сохранения и реставрации памятников архитектуры?» получены следующие ответы.

	Все опрошенные	Пол		Возраст, лет					60 лет и старше
		Мужчина	Женщина	18–24	25–29	30–39	40–49	50–59	
Положительно. Работают отлично	15,7	14,3	16,8	14,0	23,2	11,6	21,4	8,9	18,2
Скорее положительно. Работают в общем хорошо	35,0	33,4	36,1	53,1	37,1	42,6	33,0	26,5	26,8
Скорее отрицательно. Работают скорее плохо	13,9	13,1	14,4	6,8	21,0	12,2	14,6	22,1	10,4
Отрицательно. Работают очень плохо	19,8	23,8	16,9	14,6	8,3	20,3	18,8	21,0	25,5
Трудно сказать, не знаю	15,1	15,4	14,9	11,5	8,3	13,2	12,2	20,8	18,2
Не хочу отвечать на этот вопрос	0,5	0,0	0,9	0,0	2,2	0,0	0,0	0,8	0,9

⁷ Александров А. Скальпель или топор? // Город. 2008. 27 авг. С. 27.

⁸ Соцфак СПбГУ: 70% петербуржцев считают, что Смольный не учитывает мнения горожан в градостроительной политике: [Электронный ресурс] // Regnum. Информационное агентство: [Сайт]. Режим доступа: <http://www.regnum.ru/news/1215819.html>.

Ответы респондентов на вопрос «Как вы считаете, Правительство Санкт-Петербурга, принимая решения о строительстве новых зданий и сооружений на территории города, учитывает интересы жителей?» распределились так.

	Все опрошенные	Пол		Возраст, лет					
		Мужчина	Женщина	18–24	25–29	30–39	40–49	50–59	60 лет и старше
Учитывает и скорее учитывает	23,2	24,6	22,2	24,6	31,0	20,8	23,7	14,4	27,9
Не учитывает и скорее не учитывает	69,7	68,0	70,9	68,3	69,0	74,1	67,0	79,3	62,6
Трудно сказать, ничего не знаю об этом	7,0	7,4	6,7	7,2	0,0	5,1	9,3	5,6	9,5
Никогда не задумывался на эту тему	0,1	0,0	0,2	0,0	0,0	0,0	0,0	0,8	0,0

По данному опросу видно, насколько устойчив стереотип, сформированный в послевоенные годы, и как трудно он меняется. Постепенно возникает недоверие к решениям власти в области сохранения культурного наследия. Но кому доверять теперь, обывателю пока не ясно. В апреле 2010 года в Петербурге проводился аналогичный телефонный опрос. Результатов еще нет. Недоумение вызывают и сами заданные вопросы. Петербуржцев спрашивали: «Как вы считаете, можно ли строить новые здания в Петербурге?» Хочется ответить: «А почему нет. Но где? В старом городе или в новостройках?» Или: «Как вы относитесь к строительству офиса Газпрома?» Наверно, корректнее говорить не об офисе, а о конкретном проекте офиса Газпрома. Вопросы сознательно уводят от сути проблемы и позволяют интерпретировать полученные ответы в нужном ракурсе. Так с помощью социологических опросов формируется общественное мнение и создаются стереотипы восприятия не только реставрационной практики, но всей стратегии сохранения культурного наследия.

Сегодня, кроме различных форм социологических опросов, есть еще один доступный для анализа источник информации — это различные форумы и блоги в Интернете. Особенно активно идет обмен мнениями по данной тематике в московских и региональных блогах и на форумах. Вот несколько самых характерных мнений по вопросу восстановления утраченных в период советской власти церковных памятников⁹.

«Проголосовал “За”. Хуже, чем сейчас, уж точно не будет, а то скверик пустой уж точно застроят чем-нибудь забавным».

«Но можно выразиться и грубее. Восстановление вредно! Потому что:

1. Приучает, к тому, что все можно разрушить, а потом построить “новодел”.
2. Отвлекает средства от сохранения подлинных сохранившихся памятников.
3. Качество новой постройки.
4. Сквер уже является историческим памятником разрушению церкви».

«Почему мы сейчас говорим о том, что невозможно сделать церковь такой, какая она была. Слово “восстановление” подразумевает то, что церковь строится из материалов той эпохи, в которой она была возведена, да, конечно, это требует колоссальных средств, но стоит вспомнить хотя бы *дворцы пригородов*

⁹ *Москва*, которой нет. Историко-культурологический проект о старой Москве: [Сайт]. Режим доступа:

<http://moskva.kotoroy.net/forum/viewtopic.php?p=277&sid=3bb6015facdbc1c9b134259d4812c8ce>.

Петербурга или церковь на Нередице, разве плохо что они “новоделы”? [курсив наш. — А.Н.]. К тому же “новая” церковь будет ценна хотя бы тем, что имеет важное градостроительное значение».

«За», а то зачем *восстанавливали Гданьск и Варшаву, упомянутую Нередицу* [курсив наш. — А.Н.] и десятки других погибших шедевров? Чтобы было хорошо и не было плохо!»

«Вернуть нельзя ничего и никого. Воссозданный памятник будет просто новым сооружением, копией старого, с исторической точки зрения фальшивкой».

«Красоты хотите и хорошего — создавайте свое, оригинальное, новое, лучшее!»

В итоге мы и вернулись к значению восприятия послевоенной реставрационной практики, но уже в современном сознании россиянина. Тогда был создан прецедент, который по прошествии 60 лет сформировал мировоззренческую основу для понимания и восприятия не только результатов реставрационной деятельности, но и всей политики в сфере сохранения объектов культуры. Сохранять — это значит вновь создавать те объекты и предметы прошлого, от которых уже ничего не осталось, но очень «хочется», чтобы они были. Интересно, есть ли такие блоги и форумы у профессионалов-реставраторов? Есть один профессиональный сайт, название которого говорит само за себя — «Искусство реставрации»¹⁰.

Закончить хочется словами П. Сартра, который настаивал на том, что знание подлинной действительности и подлинное существование психологически тягелы: приходится жить с открытыми глазами, признавая, что существование каждого человека случайно, смысл и цель жизни человек выбирает сам, при этом он должен отдавать себе отчет в ограниченности своих возможностей и конечности своего существования. Конечность все же можно преодолеть, только передавая последующим поколениям подлинное знание о своей национальной культуре и истории.

¹⁰ ARTconservation мастерская: [Сайт]. Режим доступа: <http://art-con.ru>.

Метод стилистической реконструкции: совокупность существенных признаков и сфера практического применения

Каждое поколение формирует свои стереотипы объективной реальности, основываясь на историческом опыте и осмыслении нового знания. Согласно одному из подходов к определению реальности, ее рассматривают как относительное, изменчивое и субъективное описание воспринимаемого человеком внешнего мира, а потому она может быть отражена в виде различных версий. Доминирующие в общественном сознании интерпретации непосредственно влияют на разработку нормативно-правовых актов, которые, приобретая силу закона, устанавливают формальный режим, упорядочивающий все виды деятельности и межличностные отношения. С одной стороны, законы выражают господствующие в обществе взгляды на те или иные проявления объективной реальности, с другой — становятся инструментом управления и введения общества в заданные состояния путем установления общепринятых норм, в том числе нравственных. Обязательность их исполнения является главным условием стабильности государства.

Деятельность в сфере охраны объектов культурного наследия регулируется Федеральным законом «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации», принятым Государственной думой в июне 2002 г. и претерпевшим значительные изменения в результате внесения множества дополнений и поправок. Логично предположить, что и в дальнейшем данный закон будет совершенствоваться. Изменениям больше всего подвержены установления, связанные с вопросами собственности и регламентирования охранной деятельности. При этом отдельные базисные положения, которые по целому ряду существенных признаков относятся скорее к компетенции идеологов, а не правоведов, остаются неизменными. К ним причисляются некоторые понятия, введенные в правовую практику из научного оборота, а также ряд специальных терминов, заимствованных из лексикона профессионального сообщества.

Наиболее весомыми нововведениями, которыми федеральный закон обогатил отечественных реставраторов, архитекторов, историков и искусствоведов, следует признать положения о «государственной историко-культурной экспертизе» и «предмете охраны». Первое призвано обеспечить всестороннюю оценку достоинств, а также подтверждение правового статуса памятника, охраняемого

государством; второе — описание особенностей, «послуживших основанием для включения его в реестр и подлежащих обязательному сохранению»¹. Оба нововведения породили нескончаемый поток научно-прикладных и псевдонаучных (спекулятивных) исследований по истории и теории архитектуры, сформировавших коммерческое направление, которое гораздо ближе к бизнесу, чем к науке. Ими занялись как маститые специалисты, удостоенные высоких ученых степеней, так и дилетанты, не владеющие элементарными навыками архитектурного и культурологического анализа, да к тому же не способные связно изложить на бумаге свои суждения и выводы. Разрушительный результат таких опытов, направленных на обоснование радикальных обновлений исторического наследия, уже очевиден: Петербург, снискавший всемирную славу музея под открытым небом и одного из красивейших городов мира, архитектурную гармонию которого воспевали поэты, высоко оценивали знатоки искусства, стремительно теряет свое неповторимое очарование и притягательность. Однако федеральный закон отнюдь не стал причиной этой гуманитарной катастрофы. Он всего лишь одно из многих следствий произошедших в обществе глобальных изменений, связанных с безраздельным господством технократической цивилизации и упадком традиционной культуры.

Утверждение индустриального технологического уклада как доминирующего во всех общественных сферах, от экономической до культурной, отразилось в облике исторической городской застройки, претерпевшей за последние годы значительные метаморфозы. Уже явлено немало наглядных примеров, указывающих на то, что современные архитектурные формы, строительные и отделочные материалы не могут гармонично сочетаться с традиционными. Как бы ни изощрялись сегодняшние зодчие, но их исполненные на высоком профессиональном уровне, порой весьма оригинальные произведения, равно как и новомодные дополнения к творениям предшественников в виде стеклянных «пузырей» и мансард, за редчайшим исключением, привносят в исторический центр только хаос, разрушая его «строгий, стройный вид».

Противостояние принципов традиционности и модерна отражено в измененном законодательстве об охране наследия. Принятый в 1978 г. Верховным Советом РСФСР закон «Об охране и использовании памятников истории и культуры», не лишенный своих недостатков, формулировался в условиях традиционной парадигмы, сохранявшей ведущие позиции вплоть до последней четверти XX в. Тогда еще не возникало необходимости обращаться к «независимым экспертам» за определением ценностных характеристик памятников архитектуры и допустимых объемов их реконструктивных преобразований для современного использования, поскольку все реставрационные методики разрабатывались сообществом профессиональных реставраторов. Без посторонней подсказки авторитетные специалисты индивидуально или коллегиально принимали те или иные решения и брали на себя всю полноту ответственности за возможные ошибки. В помощь им были приданы научные подразделения, которые занимались не обоснованием коммерческих проектов, а подготовкой исходных материалов для проектирования.

Не было необходимости и в определении «предметов охраны», так как с начала 1960-х гг. в целях учета ценных в художественном отношении элементов памятника составлялись подробные описи архитектурного убранства и предметов

¹ Федеральный закон № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» от 25.06.2002. Ст. 17.

декоративно-прикладного искусства. Памятник рассматривался как целостное произведение, без расчленения на составные части. Восполнение утрат или замена аварийных конструкций производились на основании реставрационных методик, и тогда никому в голову не приходила мысль о том, что объектом культурного наследия может считаться только исторический лицевой фасад, включенный в объем нового дома. Приспособление объекта для современного использования даже со сменой его функции, как правило, происходило в строго ограниченных масштабах во избежание негативных влияний на восприятие сформировавшегося архитектурного образа. Если и допускались какие-то вольности, то они осуждались профессиональным сообществом, хотя четких оценочных критериев не было установлено.

Примеров неопределенности в отношении к вопросам сохранения наследия в научном мире можно привести множество. Одним из наиболее показательных представляется интерпретация общеизвестного тезиса знаменитого французского архитектора-реставратора Э.Э. Виолле-ле-Дюка: «Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné»².

В переводе Н.В. Никитина он звучит так: «Реставрировать какое-либо здание не значит починить его, исправить, перестроить; но восстановить его вполне в первобытном виде, который никогда не доходит в сохранности до нашего времени»³. Е.В. Михайловский перевел ту же фразу иначе: «Реставрировать здание — это не значит его поддерживать, его чинить или восстанавливать его прочность, это значит его восстанавливать в законченном виде, который, возможно, никогда реально не существовал»⁴. Тот же перевод включен в учебное пособие для студентов архитектурных вузов под редакцией С.С. Подъяпольского⁵ и широко распространен в Интернете.

Обратившись к компетентным специалистам-филологам, удалось получить третий, более точный перевод: «Реставрировать здание не значит содержать его [поддерживать его в хорошем состоянии], ремонтировать или переделывать; это означает восстанавливать его в законченном виде, который, возможно, никогда не существовал в какое-то определенное время». Согласитесь, что каждый вариант существенно меняет смысловые нюансы сказанного.

Исследователи называют Виолле-ле-Дюка основоположником археологической и стилистической реставрации, неизменно указывая на допускаявшиеся им искажения подлинности и разделяя оба понятия на разные категории. Археологическую реставрацию отождествляют с объективным научным подходом к решению проблем, стилистическую — с субъективно-эстетическим. Первая всячески приветствуется, вторая осуждается, но на протяжении полутора веков развиваются оба направления. При этом труды французского мэтра не утратили своей актуальности до сих пор. Многие выработанные им формулировки в слегка подправленном изложении включены в международные хартии, в том числе

² *Viollet-le-Duc E.E.* Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. Paris, 1886. Vol. 8. P. 129.

³ *Никитин Н.В.* Реставрация древних архитектурных памятников (по Виоле-ле-Дюку) // Древности. Труды Московского археологического общества. Т. 11. Вып. III. М., 1887. С. 32.

⁴ *Михайловский Е.В.* Реставрация памятников архитектуры. (Развитие теоретических концепций). М., 1971. С. 54.

⁵ *Подъяпольский С.С., Бессонов Г.Б., Беляев Л.А. и др.* Реставрация памятников архитектуры: Учеб. пос. для вузов / Под общ. ред. С.С. Подъяпольского. М., 1988. С. 19.

в Венецианскую 1964 г., ставшую идеологической основой дальнейших теоретических разработок в сфере сохранения объектов культурного наследия.

Радикальные перемены в отечественной реставрационной отрасли стали происходить при смене поколений, когда ушли из жизни основоположники традиционной школы реставрации, а их немногочисленные талантливые ученики растворились в массе амбициозных молодых проектировщиков, воспитанных на примерах индустриального строительства. Новое время породило и новую идеологию, поданную в виде глубоких научных исследований, которые еще не были доведены до логического завершения, когда, опережая события, промежуточные выводы уже подхватили законодотворцы, разбавившие их вольными переводами цитат из международных хартий.

Трудности литературного перевода — еще одна проблема современного закона об охране наследия. Смещение русских и иностранных слов породило правовую недосказанность, выразившуюся в том, что, стремясь предельно точно установить содержание ключевых понятий в строительной практике, юристы упустили из виду другие значения использованных с этой целью наименований. Так произошло с термином «реконструкция». Обозначенное им понятие лаконично истолковано в Градостроительном кодексе Российской Федерации: «Реконструкция — изменение параметров объектов капитального строительства, их частей (высоты, количества этажей, площади, показателей производственной мощности, объема) и качества инженерно-технического обеспечения». Однако то же слово в русском языке употребляется и в ином значении: «реконструировать — воссоздать (воссоздавать), восстановить (восстанавливать) что-либо по сохранившимся остаткам, описаниям»⁶. Именно в данном контексте подразумевается реконструкция в реставрационной деятельности, хотя в учебнике по реставрации термин нигде не употребляется, а заменен словами «переустройство» и «приспособление».

Учебное пособие для начинающих реставраторов, обобщившее опыт нескольких поколений, изобилует обтекаемыми формулировками и недомолвками. Так, например, в главе «Приспособление памятников архитектуры» сказано: «Чтобы старое здание могло быть полноценно использовано для новой функции, должно быть осуществлено его *приспособление, т. е. комплекс работ по частичному переустройству* [здесь и далее курсив мой. — Б.М.], но такому, которое бы в максимальной степени учитывало его значение и особенности как памятника архитектуры. Приспособление должно выполняться таким образом, чтобы не только не нарушать существующий облик памятника, но и сохранить потенциальную возможность выявления всего того ценного, что он хранит в себе в скрытом виде. Поэтому возможности приспособления стоят в прямой зависимости от возможностей реставрации. С другой стороны, реставрация, основной целью которой становится максимальное продление жизни памятника, должна производиться с учетом его последующего функционального использования, которое может *до некоторой степени* повлиять на меру вносимых в памятник изменений. <...> Приспособление памятников к современному использованию есть, прежде всего, средство их сохранения. Поэтому обязательным условием приспособления должно быть абсолютное уважение к приспособляемому памятнику, недопустимость его повреждения. Прежде всего, предъявляется требование физической

⁶ *Словарь русского языка*: В 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. М., 1981–1984. Т. III. С. 703.

сохранности памятника, *особенно сохранности всех ценных в художественном или историческом отношении элементов*⁷.

Как видим, идеологическая основа установленной федеральным законом обязанности выявлять особенности памятника, подлежащие сохранению при проведении работ по приспособлению для современного использования, была заложена еще в теоретическом наследии предшествующих поколений. Впрочем, их достижения применены в новом законе выборочно. В том же цитируемом тексте между прочим сказано: «Для памятников архитектуры исключен выбор функции, которая имеет перспективу расширения, поскольку *объем памятника должен и впредь оставаться неизменным. <...>* Приспособление памятника к современной функции предусматривает наделение его необходимым инженерным оборудованием, обеспечивающим комфортные условия пребывания. И в этом случае должно превалировать требование сохранности памятника. Инженерные сети здания — памятника архитектуры должны в минимальной степени нарушать как эстетическую, так и конструктивную его целостность, что приводит к необходимости поисков нетиповых решений и к признанию возможности более гибкого подхода к соблюдению нормативов, обязательных для нового строительства. <...> Если эти параметры значительно отличаются от обычных, соответствующих комфортным условиям для пребывания людей, то *предпочтение, безусловно, отдается целям сохранения памятника, а эксплуатационные возможности использования соответствующих помещений ограничиваются*»⁸.

Юридическая формализация научных понятий, которым в теории даются неоднозначные толкования, сопряжена с выборочной интерпретацией, ведет к их упрощению, что чревато значительными негативными последствиями на практике. В связи с этим и с учетом определения в Градостроительном кодексе термин «реконструкция» провоцирует губительные действия в отношении памятников архитектуры. Обусловленные технократической парадигмой перемены в общественном мировоззрении переворачивают теорию с ног на голову. Возможности реставрации поставлены теперь в прямую зависимость от целей приспособления. Коммерческий подход, предполагающий не только полную окупаемость вложенных в реставрацию средств, но и получение максимальных прибылей от дальнейшей эксплуатации, привел к тому, что памятники архитектуры стали наделять любыми экономически целесообразными функциями. Кардинальное изменение функций потребовало научного обоснования капитальных перестроек, породившего пресловутый «предмет охраны», который, перефразируя Виолле-ле-Дюка, «убивает» памятник, но в современных условиях многим кажется, что это лучше, чем «позволить больному медленно умирать». Ввиду необратимости произошедших изменений отказаться от этого термина уже не представляется возможным. Однако его нельзя применять без дополнительных ограничений.

В своей предыдущей статье на основе анализа современной строительной практики я предложил разделить реконструкцию исторических зданий на два направления — «с элементами музеефикации» и «стилистическую»⁹. Реконструкция с элементами музеефикации предусматривает сохранение подлинных частей памятника («предметов охраны»), включаемых в композицию современного

⁷ Подъяпольский С.С., Бессонов Г.Б., Беляев Л.А. и др. Указ. соч. С. 69–70.

⁸ Там же. С. 71.

⁹ Матвеев Б.М. «Стилистическая реставрация» и «стилистическая реконструкция»: единство противоположностей // Ардис. 2009. № 3–4 (43). С. 62–65.

здания. В новейшее время данный метод, генетически связанный с формообразованием в архитектуре постмодернизма и деконструктивизма, широко применяется в Западной Европе и в России. Он повсеместно демонстрирует эстетическую несостоятельность тех проектов, после реализации которых остаются подлинные фрагменты памятника, но утрачивается главная его особенность — целостность архитектурного образа. В основе стилистической реконструкции также заложен принцип сохранения подлинных частей памятника, но при этом изменяемые части должны быть адекватными его историческим стилевым особенностям. Каждый архитектурный стиль обладает определенной совокупностью основных черт и внешних признаков, которые свойственны времени создания и месту расположения архитектурного объекта. К ним относятся не только мотивы оформления интерьеров и фасадов зданий, но и отделочные материалы, построение планов, объемно-пространственная композиция.

Реконструкция старых зданий в целях улучшения или изменения их функциональных, конструктивных и эстетических качеств — явление постоянное. В Петербурге можно привести тысячи примеров. Достаточно одного взгляда на застройку Английской набережной или набережной Лейтенанта Шмидта, чтобы увидеть дошедшие до наших дней дома петровского времени, перестроенные, но не уничтоженные до основания. В XIX—XX вв. самыми массовыми объектами реконструкции были жилые здания, которые одновременно надстраивались на один, два, а то и на несколько этажей. Причем если до революции в этой практике преобладал эстетический подход, то в 1920—1930-х — вульгарно утилитарный. Общественные и культовые постройки реконструировали реже.



Главный корпус
Константиновского училища. Начало XX в.

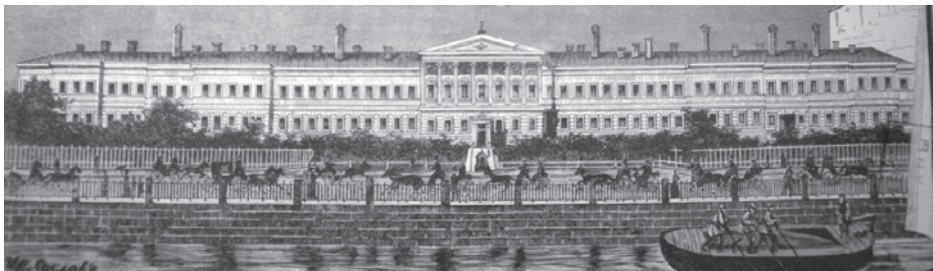


Главный корпус
Константиновского училища. 2010

Одним из первых примеров стилистической реконструкции можно считать произведенную архитектором Н.А. Архангельским в 1907 году надстройку четвертого этажа над главным корпусом Константиновского училища. Сместив основные композиционные акценты, он перенес восьмиколонный портик выше на один этаж, сдвинул в сторону с центральной оси парадный вход и ввел в обработку

Одним из первых примеров стилистической реконструкции можно считать произведенную архитектором Н.А. Архангельским в 1907 году надстройку четвертого этажа над главным корпусом Константиновского училища. Сместив основные композиционные акценты, он перенес восьмиколонный портик выше на один этаж, сдвинул в сторону с центральной оси парадный вход и ввел в обработку

фасада дополнительные декоративные элементы. Несмотря на стремление придать новой композиции ретроспективный характер, эта перестройка исказила безукоризненную строгость первоначального облика здания, возведенного по проекту А.Е. Штауберта в 1809 г., гармоничную целостность и соразмерность частей, ставившую это выдающееся произведение высокого классицизма в один ряд с шедевром его учителя А.Д. Захарова. Г.К. Лукомский относил ее к числу вопиющих «вандализмов», бескомпромиссно утверждая, что фасад был безнадежно испорчен, хотя и сохранены практически все детали, в том числе оригинальные замковые камни на окнах и наличники. Его пропорции так сильно изменились, что здание, по мнению Лукомского, следовало отнести к числу «скорее совсем погибших, чем только переделанных»¹⁰.



Главный корпус Обуховской больницы. Гравюра. XIX в.

Опыт Н.А. Архангельского был продолжен ленинградскими архитекторами после окончания Великой Отечественной войны. Наиболее масштабной стала перестройка главного корпуса Обуховской больницы. Возведенное на набережной Фонтанки в 1782–1784 гг. двухэтажное здание с восьмиколонным портиком в 1950-х гг. было надстроено еще двумя этажами. Точно выверенные пропорции и характер архитектурных деталей позволяют рассматривать его как продолжение «лучших образцов русского классицизма»¹¹.



Главный корпус Обуховской больницы. 2010

В ходе комплексных капитальных ремонтов жилых домов и целых кварталов исторического центра, проводившихся в 1960–1980-х гг., определились два основных направления стилистической реконструкции. К первому следует отнести сохранение исторического облика и габаритов лицевых корпусов, сопряженное с усилением несущих конструкций, заменой перекрытий, перепланировкой интерьеров и разборкой малоценных служебных построек, расположенных во

¹⁰ Лукомский Г.К. Старый Петербург. Прогулки по старинным кварталам столицы. СПб., 2002. С. 35.

¹¹ Платонов П.В. Ретроспективная реставрация в ленинградской архитектуре 1940–1950-х гг. // Пространство Санкт-Петербурга: памятники культурного наследия и современная городская среда / Сост. Б.М. Матвеев. СПб., 2003. С. 250–252.

дворах. Характерный пример — памятник федерального значения «Дом Чаплиных» (Невский пр., 13/9), интерьеры которого подверглись капитальной перестройке на рубеже 1970—1980-х гг. Ко второму направлению относится надстройка исторических зданий, как правило на один этаж, с сохранением или восстановлением подлинных и добавлением стилизованных элементов архитектурного декора. В качестве примеров можно назвать особняк Мордвиновых (ул. Глинки, 4) и дом Ф.А. Эшенбаха (Малая Морская ул., 21).

Применение метода стилистической реконструкции в отношении памятников архитектуры допустимо лишь в исключительных обстоятельствах, когда по тем или иным причинам невозможно сохранить подлинный объект в целостности. Прежде всего, необходимо составить полный перечень памятников истории и культуры всех категорий историко-культурного значения и выявленных объектов культурного наследия, дальнейшее сохранение которых может производиться только реставрационными методами. При этом условное разделение памятников на «федеральные», «региональные» и «местные» не играет никакой роли, поскольку речь идет не о ведомственной принадлежности зданий, а об уникальных произведениях архитектуры, разбросанных по разным спискам, утвержденным «по случаю» тем или иным государственным органом власти. Стилистическая реконструкция объектов исторической городской среды, не обладающих статусом памятника или выявленного объекта, также не должна превращаться в тотальную и бесконтрольную перестройку ветхих домов. Их надстройка и иные изменения объемно-пространственной композиции могут осуществляться только при условии, если это не нарушит эстетического восприятия объекта.

Стилистическую реконструкцию не следует отождествлять с базирующимся на реставрационных методиках воссозданием утраченных памятников. Послевоенный «героический период», когда из руин были подняты и возвращены к жизни пригородные дворцово-парковые ансамбли, уже стал достоянием истории. В условиях рыночной экономики восстановление интерьеров разрушенных памятников гражданской архитектуры под силу только расточительным меценатам. Возможно, свое последнее слово в этом вопросе скажет церковь, однако даже заново построенный храм Христа Спасителя в Москве следует отнести не к воссозданию, а к стилистической реконструкции, поскольку он не является точной копией старого.

Особая область применения метода стилистической реконструкции — воспроизведение по материалам исторической иконографии главных компонентов архитектурно-образной организации пространства исторических поселений, понесших в XX в. невосполнимые утраты. Данное направление целесообразно рассмотреть в специальной работе.

Дом Чаплиных. 1957



Дом Чаплиных. 2005



Особняк Мордвиновых. 1967



Особняк Мордвиновых. 2009



Дом Ф.А. Эшенбаха. 1949



Дом Ф. А. Эшенбаха. 2010

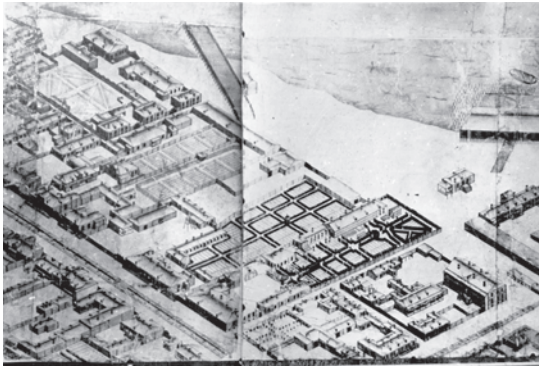
Термин «новодел» в словаре реставраторов. Уточнение реального смысла

В «Толковом словаре русского языка» С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой читаем: «Новодел <...> здание, сооружение, построенное на месте уничтоженного, исчезнувшего и воспроизводящего его в прежнем внешнем виде»¹. Пометка в скобках — «разг.». Слова, отмеченные как разговорные, зачастую гораздо шире по своему значению, чем указано в словарях. Вот и это академическое определение, как нам кажется, нуждается в уточнении. Ведь новоделом считается и то, что восстановлено не в прежнем виде, с привлечением аналогов или же целиком рождено фантазией современного архитектора. К числу новоделов относят и то, что построено после смерти архитектора по его неосуществленному при жизни проекту, как, например, Музыкальный павильон К.И. Росси в Павловском парке. Он был задуман в 1816 г., а возведен в 1914 г., причем с применением нового строительного материала — железобетона. Новоделами невольно становятся здания, в том числе памятники архитектуры, внешний вид которых искажен надстроенными этажами и мансардами. Итак, слишком многое и разное подразумевается под этим словом. Важно отметить, что если в академическом словаре этот термин оценочно нейтрален, то в общественном сознании за ним закрепилось пренебрежительное, даже презрительное значение. Синонимами выступают такие обидные для слуха реставраторов слова, как «муляж», «декорация», «бутафория», «макет в натуральную величину», «подделка», «искусная подделка» (что отнюдь не комплимент) и т. д. по нисходящей, все ближе по смыслу к фальшивке.

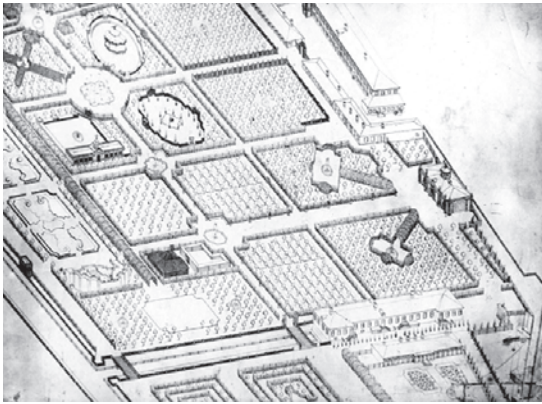
Более того, не всегда понятно, в каких случаях допустим новодел. КГИОП может обязать воссоздать разобранное здание или заявить, что является принципиальным противником новоделов. Взять, к примеру, историю с обнаруженными остатками здания химической лаборатории М.В. Ломоносова на Васильевском острове². Маленькая, одноэтажная, предельно скромная, никем не опознанная постройка была снесена в 1946 г. Если бы такое случилось в наши дни, то, скорее всего, здание было бы восстановлено, а теперь предлагается экспонировать в стеклянном павильоне фундамент и остатки кирпичных стен.

¹ *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. М., 2008. С. 419.

² *Коренцив В.А., Калинин А.Н.* Раскопки Химической лаборатории М. В. Ломоносова на Васильевском острове // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1994. М., 1994. С. 577–596.



Химическая лаборатория М.В. Ломоносова
на 2-й линии Васильевского острова.
Фрагмент аксонометрического плана
Петербурга П.-А. де Сент-Илера.
Около 1770



Летний сад. Фрагмент аксонометрического
плана Петербурга П.-А. де Сент-Илера.
Около 1770

Реставраторов нередко обвиняют в том, что они за немалые деньги плодят новоделы, уничтожая подлинные памятники. В газетной дискуссии о судьбе Летнего сада архитекторов заподозрили в желании «распилить» бюджетные деньги вместе с садом, а заодно убить в нем его душу³. «Ради дорогостоящего новодела, которым грозит обернуться воссоздание изначального “регулярного” парка, уничтожается подлинный сад, каким он дожил до наших дней»⁴. Понятно, что в такой дискуссии мои коллеги, реставраторы, отказались участвовать. Для них, как и для музейных сотрудников, нет ничего дороже подлинности памятника. Вопрос, однако, в том, что считать подлинным. Напрасно уважаемый журналист «Невского времени» Л. Аникин, чьи слова мы процитировали, заключает слово «регулярный» в иронические кавычки. Если задаться вопросом, что самое ценное в Летнем саду, то в первую очередь это сохранившаяся с петровского времени регулярная планировка. Счастливый подарок судьбы дал возможность осуществить реставрацию с наиболь-

шей полнотой. Наш анализ необычной, не совсем правильной планировки показал, что она создана не архитектором и не профессиональным садовым мастером, а самим владельцем усадьбы. Кстати сказать, проекты Летнего дворца, Людских покоев и Летнего дворца Екатерины у Лебяжьей канавки также принадлежат Петру I⁵.

Что касается современного облика старейшего в России регулярного сада, то говорить о его подлинности можно только со многими оговорками. Петровский «набор» деревьев почти полностью заменен еще в XIX в. Тогда же был нарушен

³ Кукушкина Т., Волкова М., Павлова Т. Нужен ли городу такой Летний сад? // Невское время. 2009. № 205 (4473). 13 нояб. С. 3.

⁴ Аникин Л. Как реконструкция стала реставрацией // Невское время. 2009. 27 нояб. С. 3.

⁵ Кореневит В.А. Кто автор Летнего дворца Петра I и Летнего сада // Петровское время в лицах: Материалы науч. конф. / Гос. Эрмитаж. СПб., 2009. С. 186–193; Он же. Летний дворец Екатерины I в Летнем саду // История Петербурга. СПб., 2006. № 3 (31). С. 3–6.

уникальный, только этому саду присущий принцип посадок деревьев. На небольшой территории царь приказал насадить Дубовую, Кленовую, Березовую, Липовую, Еловую и, наконец, смешанную Фабульную рошу. Последняя замечательна тем, что в ней наряду с лесными росли плодовые деревья, а на огороженных решетками дорожках и площадках затейливого лабиринта было размещено около 30 фонтанов со свинцовыми позолоченными фигурками — персонажами басен Эзопа. Кроме рош, на небольшой территории Летнего сада нашлось место для Оранжевого (Красного) садика, Большого партера, двух прудов и всего прочего. Такой сад трудно отнести к какой-то определенной садовой школе, будь то голландская или французская; это во многом оригинальное детище Петра.

В современном саду 98% деревьев не достигли столетнего возраста. Большинство из них посажены после наводнения 1924 г. По отношению к старым деревьям реставраторы пошли на самый большой компромисс — лечат, чтобы продлить их жизнь. Потребуется десятки лет на восстановление богатого петровского «набора» деревьев и кустарников. Тем не менее уже сейчас растения, выращенные в питомниках, следует сажать только там, где показано на исторических планах.

Можно ли считать новоделом воссозданные аллеи и партеры? Ансамбль «Белая береза» в Павловском парке — новодел? Очевидно, этот термин не подходит к памятникам ландшафтного искусства. Иное дело — произведения малых архитектурных форм. Старинные беседки, скамейки, фонари, фонтаны практически не имели шансов дожить до нашего времени. Противники реставрации Летнего сада уверяют, что не следует восстанавливать фонтаны. Оказывается, «постепенно обнаружилось их отрицательное воздействие на грунт, на состояние деревьев. Именно поэтому после наводнения их не стали восстанавливать. Это было мудрым решением садоводов, поддержанным императрицей»⁶.

Не представляем, каким образом садоводы подали императрице свой «мудрый» совет. Советчики оказались бы в щекотливом положении; им надлежало объяснить императрице, что Петр сглупил, когда, преодолев неимоверные трудности, поставил фонтаны в Летнем саду и в Петергофе. До сих пор можно прочесть в популярной литературе, что гибель фонтанов якобы связана с наводнением 1777 г. На самом деле во время бури и опустошительного наводнения более всего пострадали свинцовые фигуры в «эзоповых» фонтанах, что находились в Фабульной роше. Было решено не восстанавливать лабиринт с его водометами. Все 17 главных фонтанов простояли в саду еще 10 лет. Их засыпали в 1786 г., когда с окончанием строительства гранитных набережных Невы и Фонтанки уровень аллей был поднят приблизительно на 1 м⁷. Исключение было сделано лишь для участка у Летнего дворца, к которому сейчас ведет спуск по трем гранитным ступеням⁸. Вот примерно на таком уровне находились петровские водометы. Если бы Екатерина II пожелала восстановить фонтаны, то их пришлось бы ставить на более высокой отметке аллей. Кстати сказать, построенный

⁶ Кукушкина Т., Волкова М., Павлова Т. Самое ценное в саду — сад // Невское время. 2009. 27 нояб. С. 3.

⁷ Коренцов В.А. Центральная часть Летнего сада по материалам археологических изысканий // Памятники культуры. Новые открытия. 1979. Л., 1980. С. 469–482; Он же. Раскопки фонтанов на Главной аллее Летнего сада. (К проекту реставрации Летнего сада) // Археологическое наследие Санкт-Петербурга. Вып. 3. СПб., 2009. С. 163–186.

⁸ Коренцов В.А. К истории постройки Летнего дворца Петра I (по материалам археологического надзора за земляными работами у стен дворца) // История Петербурга. СПб., 2004. № 5 (21). С. 66–72.

в 1726 г. фонтан в Оранжерейном садике в Петергофе обнаружен при археологических раскопках на глубине 1 м. Над его остатками сооружено два бассейна, включая нынешний⁹.

В последнее время наметилась тенденция перепоручать работу реставраторов дизайнерам или конструкторам. Ставится задача воспроизвести утраченный объект более-менее условно, в общих чертах, что дешевле и проще, чем дорогостоящая реставрация. Такой прием объявляется истинно научным, так как дизайнеры не пытаются обмануть зрителей, создавая иллюзию подлинности, а дают простор для их собственных фантазий. Однако у реставраторов есть специальное образование, профессиональный опыт, доскональное знание объекта, исторических документов, аналогов, есть вкус наконец, — словом, есть то, чего рядовому зрителю подчас не хватает. Да и сами эти дизайнерские решения или откровенно скучны, или, напротив, настолько неожиданны и интересны, что отвлекают внимание публики от объекта экспозиции.

Наряду с художественной памятники имеют историческую ценность. Реставраторы в силах померяться мастерством с создателями утраченных шедевров, но вернуть подлинник невозможно. Вот почему выражение «воссоздание памятника архитектуры» не корректно. Ни создать, ни воссоздать памятник *истории архитектуры* (так точнее) невозможно. Вместе с тем дизайнерский подход к показу руин дает неполное, а потому заведомо ложное представление о художественном достоинстве произведения. Музейщики знают, что подлинные предметы, картины лучше всего смотрятся в воссозданных интерьерах. В квартирах-музеях, где подобрана мебель «того времени» или сделана по аналогам, посетители с большим интересом рассматривают мемориальные вещи.

Даже в профессиональной среде вызывает возражение идея воплотить неосуществленные проекты великих архитекторов прошлого. Упущена возможность завершить ансамбль России — площадь Александринского театра. Отвергается проект достроить Новую Голландию в том виде, как задумал С.И. Чевакинский. Высмеивается предложение построить колокольню Смольного Новодевичьего собора по проекту Ф.-Б. Растрелли. Внятных аргументов, почему это невозможно, нам слышать не довелось. Считается, что подобная практика каким-то образом затормозит развитие архитектуры, но всякий раз оказывается, что современные постройки в художественном отношении бесконечно уступают неосуществленному проекту.

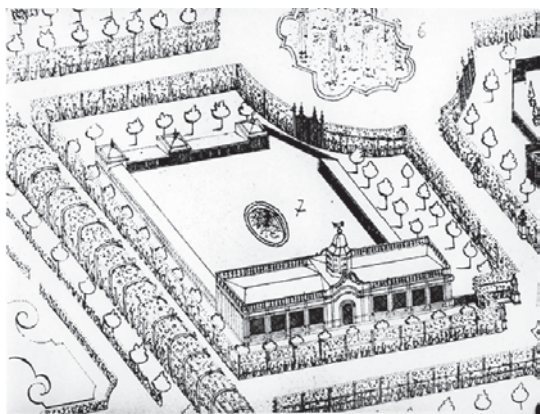
Так что ж такое новодел? Можно ли считать новоделом паркет, исполненный реставраторами по проекту, скажем, А. Ринальди или А.И. Штакеншнейдера, или ткани, воссозданные по подлинным образцам согласно старинной технологии? Мастерство современных исполнителей и качество материалов, может стать, превзойдут оригинал. Необходимо дать двусмысленному термину однозначное толкование. Слово «новодел» несет в себе какой-то оттенок неполноценности. Нередко мы становимся жертвой игрой слов. Но что сказать о людях, которые, ничего не смысля в математике, принялись бы рассуждать, что, например, положительные числа лучше отрицательных, потому что отмечены знаком плюс, а уж иррациональные числа и мнимые величины неприличны по определению.

Термин «новодел» унижает труд реставраторов. Чем же его заменить? Отглагольное существительное «воссоздание» не всегда уместно. Оно характеризует дей-

⁹ *Коренцвит В.А.* Отчеты об археологических исследованиях в Нижнем саду Петродворца в 1976–1982 гг. Ч. 1–12. Л., 1979. Ч. 6. Оранжерейный фонтан // Институт «Ленпроектреставрация». № 599.

ствии и его конечный результат. К тому же это слово «высокого штиля», к нему невозможно подобрать определение. Нельзя сказать «прекрасное, удачное, неудачное, малоудачное воссоздание». В качестве синонима иногда предлагаются такие слова, как «транскрипция», «редакция», «репродукция». Можно вспомнить прекрасное слово «реплика». У музыкантов этот термин означает «музыкальное повторение музыкальной фразы другим голосом или в другой тональности»¹⁰. Истинность известного утверждения, что архитектура — застывшая музыка, подтверждена математическим анализом законов гармонии (алгеброй, как говорит пушкинский Сальери). Полагаем, правомерно обогатить словарь реставраторов термином «реплика», понимая под этим современное исполнение авторского замысла. «Другими голосами», а иногда и в «другой тональности» (с применением современных материалов и технологий) воссозданы реставраторами многие утраченные шедевры. Термин удобен и тем, что стоит в одном ассоциативном ряду близких понятий в европейских языках. Так, в английском языке «replay» (ответ) означает также «переигрывать матч и т. п.». «Action replay» — замедленное повторение кадра в кино (реставрационные работы, как правило, также ведутся не спеша).

К этому слову легко подобрать надлежащие прилагательные: удачная или малоудачная реплика, прекрасная, убедительная, высокохудожественная и т. д. Что же касается слова «новодел», то «у народа, у языкотворца» (В. Маяковский) своя правда. Без него уже не обойтись. Во избежание недоразумений предлагаем обозначать в словаре реставраторов новоделом неудачную попытку воссоздания памятника, вольное или невольное искажение авторского замысла. Авторы проекта реставрации Летнего сада предложили воссоздать на одном из боскетов Птичий двор с павильоном



Птичник в Летнем саду.
Фрагмент аксонометрического плана
Петербурга П.-А. де Сент-Илера. Около 1770

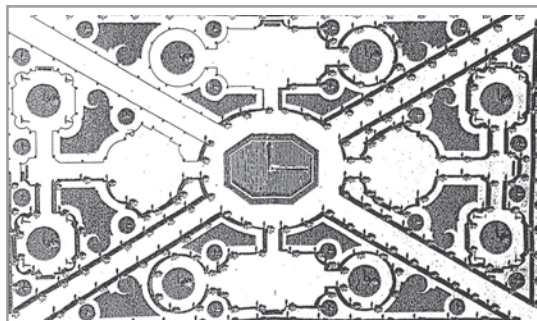
Голубятня с клетками для птиц и мелких зверушек. Есть детальное изображение этих сооружений на аксонометрическом плане 1770-х гг., данные археологических раскопок¹¹. Из архивных документов известно даже, какие именно голуби 16 пород и какие птицы и звери содержались на Птичьем дворе. Можно представить, какой восторг вызывали бы стаи голубей над Летним садом. Однако от этой затеи реставраторам предложили отказаться. Что бы теперь не появилось на месте Птичьего двора, все будет типичным новоделом.

Приведем другой пример. В западной части Марлинского ансамбля, за дворцом Марли, в 1722 г. был создан партерный «сад Бахусова» по проекту Ж.-Б. Леблона¹².

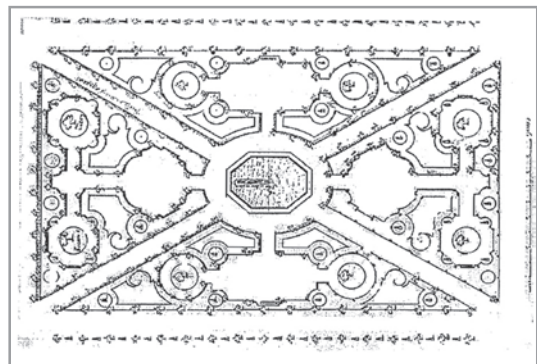
¹⁰ Словарь иностранных слов / Под ред. И.В. Лехина и др. М., 1964. С. 560.

¹¹ *Коренцов В.А.* Отчет об археологических раскопках на центральных боскетах Летнего сада в 1976 г. (Менажерийный пруд, Птичий двор с Голубятней, Крестовое гульбище). Л., 1982 // Институт «Ленпроектреставрация». № 925.

¹² *Коренцов В.А.* «Сад помянутых хитростей» — загадки Петергофского ансамбля Марли. Курьез в искусстве и искусство курьеза // Материалы XIV Царскосельской научной конференции. СПб., 2008. С. 178–201.



Ж.-Б. Леблон. Образцовый проект плантажа — прототип сада Бахуса в Петергофе. Из кн.: *Dezallier d'Argenville A.-J. La Théorie et La Pratique du Jardinage. Ou l'on traite à fond des beaux jardins, appellés communément les Jardins de plaisance te de propriété.* Paris, 1709



И.-Ф. Браунштейн (?). Сад Бахуса. Копия с образцового проекта плантажа Ж.-Б. Леблона. 1722(?)

Сохранился чертеж этого сада с пометками, воспроизводящими указания Петра I Известен генеральный план Петергофа 1723 г., на котором он также показан. Из донесения садовника Гарнихфельта известно точное количество шпалерных деревьев: по тысяче лип, кленов и ильмов. Известно, на каком расстоянии друг от друга (1,5 фута) деревья сажались в шпалерах. При ликвидации на этом месте свалки Часового завода были проведены раскопки, благодаря которым обнаружена центральная аллея с песчаным покрытием¹³. А.П. Викторова, до того как занял пост главного архитектора Петербурга, сделал проект воссоздания замечательного «сада Бахусова». В восточной части Нижнего парка Петр разбил по проекту Леблона аналогичный «сад Фортуны»¹⁴. Этот плантаж дождался наконец своего воссоздания, а на месте заложенного в 1999 г. «сада Бахусова» все еще остается временный газон.

Справедливость требует сказать нечто положительное и о практике воспроизводства новоделов. В силу тех или иных причин такой прием может оказаться предпочтительнее воссоздания или даже единственно возможным вариантом. Не говоря уже о том, что новодел, как произведение рук человеческих, может обладать несомненной художественной ценностью, а со временем обрести и историческую значимость, как уже произошло с «жертвами» романтической реставрации XIX в. школы Э.Э. Виолле-ле-Дюка.

¹³ *Коренцов В.А.* «Отчет об археологической разведке на месте «сада Бахуса» 1999 г. СПб., 2000 // ГМЗ «Петергоф». Отдел архивных фондов. ВУ-5880 ар. Шифр Р-129 а.

¹⁴ *Коренцов В.А.* Отчеты об археологических исследованиях в Нижнем саду Петродворца в 1976–1982 гг. Ч. 3. Восточный лабиринт // Институт «Ленпроектреставрация». № 926.

Вид на ансамбль Марли
с борта вертолета. 1999.
За дворцом Марли, на месте
бывшего сада Бахуса, ведутся
земляные работы



Возвращаясь к вопросу о пресловутой угрозе (начавшаяся реставрация непременно убьет душу Летнего сада), дадим слово поэту. Стихотворная цитата С.Я.Маршака одно время украшала рекламные щиты в петербургском метрополитене:

А там еще живет петровский век,
В углу между Фонтанкой и Невойо...
Все то, чего коснется человек,
Озарено его душой живою.

Кто этот человек? Кому мы обязаны тем, что в этом уголке мегаполиса еще живет петровский век?

За свою долгую историю петровский сад никогда не подвергался реставрации. Ошибается тот, кто видит в этом достоинство, полагая, что тем обеспечена подлинность ансамбля. Стихийные бедствия, военное лихолетье, волонтеризм, беспхозяйственность и безграмотность, тяжелая экология и выходки хулиганов привели к деградации уникального художественного и исторического памятника. Летняя резиденция Петра Великого должна наконец получить музейный статус.

Миллионы людей восхищаются воссозданными реставраторами памятниками, отдавая должное мастерству современных исполнителей. Немало и тех, кто по неведению заблуждается насчет исторического значения возвращенных из небытия архитектурных шедевров. Такова сила искусства. Парадокс в том, что деятельность реставраторов действительно нацелена на создание иллюзии подлинности воссозданного объекта. Есть такое мнение, что задача искусства в том и состоит, чтобы погружать человека в мир иллюзий. Ради святой правды нетрудно развезти их — достаточно обратиться внимание посетителей на фотографии разрушенных памятников и напомнить имена реставраторов.



Сад Бахуса в западной части Марли.
Схематическая реконструкция планировки. 1999

Работы по консервации Екатерингофа, Стрельны и Ораниенбаума в свете требований Венецианской хартии

Основополагающим международным методическим актом в области архитектурной консервации и реставрации является Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест (Венецианская хартия), принятая на II Международном конгрессе архитекторов и технических специалистов по историческим памятникам в Венеции в мае 1964 г. В ее основу положено признание первостепенного значения сохранения подлинности памятника («Человечество <...> считает себя обязанным передать памятники во всем богатстве их подлинности» — преамбула¹) и отношение к нему, как к документу и ценному источнику достоверной исторической информации («Консервация и реставрация памятников имеют целью сохранение памятников как <...> свидетелей истории <...> Памятник неотделим от истории, свидетелем которой он является...» — ст. 3, 7)². Акцентирован научный характер консервации и реставрации: они составляют «...такую дисциплину, которая взаимодействует со всеми отраслями науки и техники, способствующими изучению и сохранению монументального наследия» — ст. 2).

Декларируется преимущество консервационных работ перед реставрационными («Реставрация должна являться исключительной мерой»). Если реставрация все же применяется, она «...прекращается там, где начинается гипотеза; что же касается предположительного восстановления, то любая работа по дополнению <...> должна <...> нести на себе печать нашего времени» (ст. 9). При этом

¹ Венецианская хартия цитируется по кн.: *Материальная база сферы культуры: отечественный и зарубежный опыт решения управленческих, научных и технических проблем: Информационный сборник.* М., 1994. Вып. 2. С. 3–7.

² В посвященном современным задачам охраны наследия «Нарском документе о подлинности», принятом в 1994 г., сказано: «Подлинность выступает в качестве наиболее существенного, определяющего фактора наследия и связанных с ним ценностей. Понимание значения подлинности играет фундаментальную роль во всех научных исследованиях по проблемам культурного наследия» (цит. по: *Материальная база сферы культуры: опыт решения управленческих, научных и технических проблем: Понятие подлинности в современной теории и практике реставрации: Научно-информационный сборник.* М., 1996. Вып. 3. С. 10).

Академия искусств в Дрездене.
Вестибюль, восстановленный
методом консервации.
Фото 2010 г.



статья 11 гласит: «Наслоения разных эпох, привнесенные в архитектуру памятника, должны быть сохранены, поскольку единство стиля не является целью реставрации. Если здание несет на себе отпечатки многих культурных пластов, выявление более раннего пласта является исключительной мерой и может быть произведено при условии, если удаленные элементы не представляют интереса...». Дополнения должны «...гармонично вписываться в целое и, вместе с тем, так отличаться от подлинных, чтобы реставрация не фальсифицировала историческую и художественную документальность памятника» (ст. 12). Все работы по их завершении должны сопровождаться публикацией отчетов (ст. 16), с тем чтобы будущие поколения могли без излишних затруднений определить подлинные элементы памятника, ведь именно они являются носителями исторической информации.

Яркими примерами соответствия принципам Венецианской хартии являются работы немецких реставраторов в Дрездене, в интерьерах Академии искусств, и особенно в недавно вновь открытом Новом музее Берлина. С этими объектами смогли ознакомиться члены Санкт-Петербургского регионального отделения ИКОМОС в рамках поездки, состоявшейся 7–14 мая 2010 г. Здания, возведенные в середине — второй половине XIX в. в кирпиче — привычном для Санкт-Петербурга материале, — и сильно поврежденные во время войны, были восстановлены на основе принципа консервации, в полном согласии с требованиями Венецианской хартии. Особенно наглядно это проявилось в фасадах здания Нового музея. Автор проекта, британский архитектор Д. Чипперфилд, выдвинувший концепцию трактовки здания как «экспоната истории», предложил сохранить в нем следы «негативных» эпох его существования — разрушения военных лет и послевоенного существования в виде руины³. Эта идея, принятая в результате тяжелых дебатов, была реализована жестко и ясно и в результате признана успешной.

Практически полностью разрушенное северо-западное крыло здания восстановлено с сохранением основных композиционных параметров, но с открытой кирпичной поверхностью, без объемно трактованных элементов. Заново возведенный юго-восточный угол решен намеренно упрощенно, в его объем включены уцелевшие исторические скульптуры, которых здесь теперь гораздо меньше, чем на симметричном северо-восточном углу. В интерьерах сохранены раскрывающие кладку обрушения штукатурки, в том числе с монументальной живописи-

³ Хоф З., Нелюбин М. Новый музей в Берлине сохранил старые шрамы // DW-world.de: [Сайт]. Режим доступа: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,4078651,00.html>.



Новый музей после завершения консервационно-восстановительных работ.
Берлин. 2009. С сайта: [http://de.wikipedia.org/wiki/Neues_Museum_\(Berlin\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Neues_Museum_(Berlin))

сю, которая лишь закреплена для предотвращения дальнейшего разрушения, введены функционально необходимые конструкции, намеренно контрастирующие с исторической архитектурой. На месте разрушенной бомбой лестницы введена новая, повторяющая ее композиционно, столь же величественная, но в современных лаконичных формах. Реставрационные приемы минимизированы, все дополнения и вставки такого рода выполнены в отличающихся по структуре и колерам материалах. Опубликованы детальные отчеты по обоснованию и проведению восстановительных работ.

Попытаемся оценить, насколько эти принципы нашли соответствие в послевоенной и современной петербургской реставрационной теории и практике. В качестве примеров нами были выбраны три ансамбля на бывшей Петергофской дороге: Екатерингоф, Стрельна и Ораниенбаум, к разработке проектных концепций которых мы были в той или иной степени причастны.

Екатерингоф, основанный Петром I в 1711 г. на берегу реки Екатерингофки, был ближайшей к Санкт-Петербургу резиденцией по Петергофской дороге⁴. Миниатюрный «голландский» ансамбль, состоящий из дворца с проложенным к нему каналом, регулярного сада, водоотливной мельницы и кухни, несколько раз реконструировался. Наиболее существенные преобразования произошли в середине XVIII в. (в это время был расширен дворец и видоизменен сад), а также в 1820-х гг., когда прилегающий к старому саду зеленый массив был превращен в пейзажный парк с павильонами и стал местом традиционных первомайских гуляний, а во дворце устроили музей петровской эпохи. Такая ситуация сохранялась вплоть до середины XIX в.

Во второй половине XIX в. парк был запущен, павильоны утрачены, музей во дворце ликвидирован. В 1920-х гг. дворец сгорел, а парк был перепланирован. Однако эта перепланировка практически не коснулась западной, «петровской» части парка, издавна отделенной от основной территории бывшей Емельяновской дорогой (ныне — ул. Калинина).

В 2002 г. автором этих строк по просьбе консульства Нидерландов, выразившего желание восстановить западную часть Екатерингофа в качестве по-

⁴ В 2010 г. этой первой концептуально сформированной градостроительной структуре Северной столицы исполняется 300 лет.

дарка Петербургу к 300-летию города, была разработана концепция ее реабилитации⁵ на основе принципов Венецианской хартии и других международных актов, со схемами зонирования и размещения реабилитируемых объектов. Предусматривалось проведение археологических раскопок на месте дворца и других сооружений, изучение и последующая консервация фундаментов. Над ним предполагалось возвести павильон, архитектура фасадов которого повторяла бы фасады утраченного дворца в последний период его существования в соответствии с многочисленными сохранившимися иконографическими источниками. Фактически павильон должен был стать «воспоминанием» об утраченном памятнике, однако на его современное происхождение должны были указывать тактично включенные в композицию детали. Внутреннюю планировку и отделку интерьеров предполагалось решить с учетом новых функций дворца, в том числе музейной, включающей экспозицию, посвященную истории Екатерингофа и влиянию Голландии на архитектуру и градостроительство Петербурга.

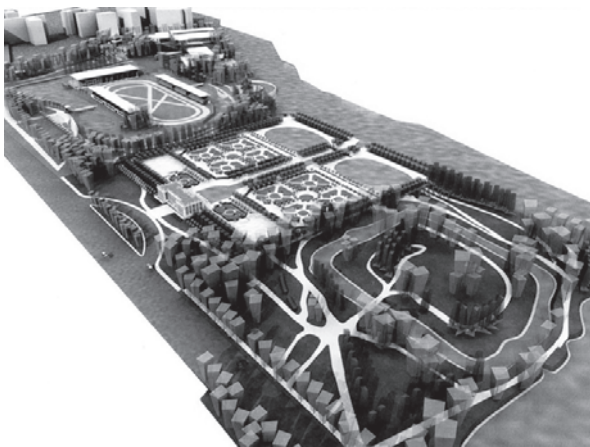
В случае невозможности консервации на месте вскрытых раскопками фундаментов исторических сооружений предполагалось установить памятные знаки и информационные стенды, а там, где находилась любимая роща Петра I, посадить памятное дерево. Ландшафт подлежал регенерации с возвращением к состоянию на середину XIX в.: предполагалось убрать самосев, очистить пруды и канал, не стремясь к восстановлению давно утраченных партеров и сооружений XVIII столетия. На острове к северу от канала, где в начале 1820-х гг. разбили цветники, должен был появиться голландский цветочный сад. Однако в конце концов правительство Нидерландов предпочло в качестве подарка отреставрировать паттерну Государева бастиона Петропавловской крепости.

В 2004 г. идея возрождения Екатерингофа на всей его территории возникла на новой, коммерческой основе. Было создано ЗАО «Екатерингоф», которое разработало проект современного парка развлечений с включением воссозданных исторических объектов (архитектор Н.Г. Хусконен, ландшафтный архитектор А.А. Кищук). Однако попытка заказчика и вслед за ним проектировщиков совместить современные функции и архитектурные формы с историческими представляла несомненную угрозу для памятника. В проекте современные сооружения внедрялись в исторический ландшафт западной, петровской части парка; самую ценную, центральную, часть предполагалось вернуть к состоянию середины XVIII в., игнорируя сохранившиеся подлинные элементы последующих эпох ее существования. В восточной части парка павильоны и дорожки, воссоздаваемые по чертежам начала XIX в., должны были эклектичным образом соседствовать с элементами планировки 1920-х гг., беседкой в стиле «сталинского» классицизма и памятником молодогвардейцам⁶.

В 2009 г. ЗАО «Екатерингоф» было объявлено банкротом, договор на аренду парковой территории с ним расторгли. К этому времени заказчик произвел чистку канала, соорудил не имеющие ничего общего с историческими новые мосты и спуск на месте бывшей пристани, а также несколько временных павильонов коммерческого назначения. Раскопками были вскрыты фундаменты

⁵ В принятом в 2002 г. законе «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» предложен другой термин для мероприятий по сохранению и восстановлению комплексных объектов — регенерация.

⁶ *Кормильцева О.М., Сорокин П.Е., Кищук А.А.* Екатерингоф. СПб., 2004. С. 115–126.



Проект реконструкции западной части
Екатерингофа. Вариант. Арх. Н.Г. Хусконен.
Из кн.: *Кормильцева О.М., Сорокин П.Е.,
Кищук А.А.* Екатеринбург. СПб., 2004

ской хартии: не претендующие на роль значимых акцентов, нейтрально трактованные пристань и мост через канал «несут на себе печать своего времени», мероприятия по очистке прудов и каналов и особенно по раскрытию и сохранению фундаментов в целях их последующей демонстрации можно характеризовать как консервационные. Впрочем, опасность реанимации данного проекта с его эклектическим смешением разновременных ландшафтов и сооружений сохраняется: он может быть преподнесен как единственно верный новому инвестору. Очень важно, чтобы для Екатерингофа был разработан новый проект, соответствующий международным нормам консервации памятников и достопримечательных мест.

Если Екатерингоф был задуман Петром как сравнительно небольшая, «семейная» усадьба, то Стрельна по замыслу царя должна была стать «русским

Версалем», демонстрируя славу и мощь новой России. Ансамбль, не законченный в начале XVIII в., был завершён лишь столетие спустя. После 1917 г. парк неудержимо деградировал, а дворец, подвергшийся реконструкции в конце 1930-х гг., во время войны был превращён в руины.

Стрельнинский Константиновский дворец был восстановлен в 1951–1956 гг. для использования в качестве Арктического морского училища, с практиче-



Бетонная оболочка над фундаментами
Екатерингофского дворца. 2010

ски полной внутренней перепланировкой (арх. И.Г. Капцюг, А.В. Корягин и др.)⁷. Фасады реставрировались в соответствии с методическими принципами сформировавшейся тогда ленинградской школы, согласно которым ведущим методом восстановления памятников, разрушенных и сильно пострадавших во время войны, было их комплексное воссоздание на строгой научной основе. О частичном включении руин или хотя бы зондажей в структуру восстанавливаемого здания (такое иногда практиковали — оставляли расчищенные участки первоначальных колеров и настенных росписей) вопрос не ставился.

Композиция и архитектура фасадов здания в целом соответствовали довоенным, за исключением чугунных элементов середины XIX в., от воссоздания которых отказались. Зато удалось вернуть на место утраченный купол и бельведер начала XIX столетия, хотя некоторые архитекторы предлагали устроить прямую кровлю в соответствии с чертежами мастерской Ф.-Б. Растрелли, которые, как теперь выяснилось, никогда не были реализованы (в действительности зодчий возвел повышенную кровлю с переломом). Этой методической ошибки удалось избежать.

После перепланировки в интерьерах на своих местах остались лишь два парадных зала, причем воссоздание отделки Мраморного не было завершено, а в Голубом не стали восстанавливать позднюю архитектуру А.И. Штакенштейндера, а оформили его на предшествующий период, в соответствии с эскизными чертежами Л. Руска. Таким образом, здесь произошло то, чего удалось избежать в случае с объемно-пространственной композицией дворца: был проигнорирован столетний период существования этого помещения.

Подводя итоги этим реставрационно-реконструктивным работам, можно сказать, что они во многом соответствовали принципам Венецианской хартии, которой тогда еще не было. Это выразилось в углубленной научной подготовке, в стремлении восстановить дворец с наслоениями разных эпох, за исключением Голубого зала, а также в отказе от попытки комплексного воссоздания его интерьеров, где создали отделку с элементами сталинского неоклассицизма, лишь ассоциирующегося с существовавшей до войны классицистической отделкой начала XIX в. Впрочем, этот отказ был обусловлен в первую очередь функциональными требованиями использования здания в качестве учебного заведения.

В 1980 г. 9-й мастерской ЛенНИИпроекта был разработан и реализован проект реставрационного ремонта Нижнего сада. В противоречии с принципами международных документов — Венецианской и Флорентийской хартий⁸ — старый зеленый парковый массив был практически полностью ликвидирован, и на месте прежних деревьев высажены новые. Конфигурация многих восстановленных площадок не соответствовала исторической.

С конца 1980-х гг. при участии автора этих строк производилась разработка проектных и концептуальных предложений по возрождению ансамбля Стрельны на основе методов ленинградской школы реставрации. Первым в этом ряду, в 1987 г., был создан проект реставрации Константиновского дворца (арх. Н.П. Величко, 9-я мастерская ЛенНИИпроекта). Предусматривалась организация во дворце музейно-выставочного комплекса, воссоздание исторической планировки и отделки помещений, причем в Голубом зале она воссоздавалась с учетом изменений, произведенных в середине XIX в. Далее, в 1991–1992 гг., по

⁷ Здесь и далее сведения по истории реставрации Стрельны приводятся по кн.: Горбатенко С.Б. Архитектура Стрельны. СПб., 2006; 2-е изд. СПб., 2008.

⁸ Хартия по охране исторических садов (Флорентийская хартия) была принята в 1981 г.

заказу созданного при администрации Петродворцового района АО «Самсон» нами совместно с архитектором М.А. Сементовской была разработана концепция возрождения ансамбля, предполагавшая создание на его основе музейно-туристического комплекса. Планировалось провести реставрацию дворца с воссозданием его интерьеров, реставрацию и воссоздание стрельнинских садов, вспомогательных зданий и павильонов, плотин, мостов и других гидросооружений. В августе-сентябре 2000 г. на основе принципов ленинградской школы и с опорой на вышеописанную работу мы подготовили предложения КГИОП относительно концепции историко-культурной реабилитации Константиновского дворца, парка и ансамбля в целом с учетом планов по созданию во дворце резиденции президента Российской Федерации (впоследствии это предназначение было заменено на Дворец конгрессов). Предложения были направлены в адрес управляющего делами президента Российской Федерации.

Все эти разработки не получили воплощения. Проекты для нового Дворца конгрессов (арх. Г.В. Михайлов), парковых зданий и сооружений (арх. Р.М. Даянов и др.), парковых территорий (арх. Н.В. Башинская и Г.В. Михайлов) составлялись вне рамок единой концепции. При выборе архитектурного решения дворца приоритетной стала его новая функция. В частности, она обусловила изменение исторической планировки и набора помещений, что, в свою очередь, стало причиной эклектического характера отделки интерьеров, когда многие воссозданные элементы поменяли свое местоположение, были дополнены и использованы в сочетаниях, не имевших ничего общего с историческими. Тем самым были грубо нарушены принципы ленинградской школы реставрации и Венецианской хартии.

В сложившейся ситуации архитекторам вообще следовало бы отказаться от использования в качестве прототипов элементов исторических интерьеров Константиновского дворца. Оставались два варианта: либо следовать по пути совершенно нового творчества в стилистике свойственных дворцу классицизма и ретроспективного стилизаторства (что в ряде случаев было сделано вполне успешно), либо дать интерьерам подчеркнуто современное оформление, отвечающее духу начала XXI столетия. Однако был избран третий, не имеющий отношения к методике реставрации путь, и ныне архитектура дворцовых интерьеров представляет собой беспринципное смешение достоверно существовавших и выдуманных элементов. Методология ленинградской школы нашла свое выражение в лишь некоторых воссозданных помещениях, а именно в главных залах, Мраморном и Голубом, «гостинной Наяд», музейных комнатах вел. кн. Константина Константиновича.

Фасады дворца и грот были отреставрированы в основном в соответствии с принципами ленинградской школы. Угрожавшие им произвольные решения отклонил Объединенный научный совет: так, по сторонам дворца предлагалось возвести недостроенные и разобранные в начале XIX в. галереи, а центральной части грота вернуть архитектурное решение А.Н. Воронихина взамен принадлежавшего А.И. Штакеншнейдеру и существовавшего уже 150 лет.

О каких-либо консервационных мероприятиях речи не шло: высокий статус государственной резиденции был однозначно ассоциирован с полной завершенностью, правильностью линий и блестящим эффектом, который должна была производить обновленная Стрельна. Зондажей не оставили даже там, где это было возможно и уместно, как, например, на пилонах западных ворот Нижнего сада: ранее из-за деструкции штукатурки здесь можно было наглядно изучать особенности подлинных кладки и каменной резьбы середины XVIII в.

Произошли принципиальные изменения в исторической пространственно-планировочной и архитектурной концепции ансамбля. Так, на круглом острове по идее арх. Ю.Н. Лобанова появился никогда не существовавший здесь павильон (проекты Ж.-Б.А. Леблона и С. Чиприани, предусматривавшие возведение здесь «водяного замка»), были отвергнуты самим Петром I). Через Английский сад к югу от дворца проложили новую подъездную дорогу, акцентированную вновь придуманными «парадными воротами» и конным памятником Петру. Таким образом южному фасаду дворца был придан характер главного, каковым он никогда не являлся: во всех петровских дворцах по Петергофской дороге главными всегда были северные, обращенные к морю фасады. В Нижнем саду устроили многочисленные, никогда не существовавшие фонтаны. Исторические мосты снесли и заменили новыми, каналы получили банкетки серого гранита, появились вновь придуманные гранитные спуск и пристань у дворца. Были разрушены сохранявшиеся части Мельницы и Помпейской купальни, фонтан дачи М.Ф. Кшесинской.

То, что происходит в Стрельне в последние годы, не отвечает ни международным, ни отечественным методическим принципам сохранения объектов культурного наследия. Так, придуманные фонтаны Нижнего сада дополнительно «украшены» гигантскими фантастическими пучками металлических цветов. В саду и в нишах грота установлены десятки статуй — примитивных реплик с исторических образцов (скульптуры здесь никогда не было). Снесен единственный сохранявшийся подлинный павильон Большой оранжереи, и на ее месте возведено новое здание, напоминающее западное крыло исторической оранжереи, но меньшей протяженности, с примитивно трактованным ордером. В нынешнем году центральный канал обрел неуместную декорацию из «каменных горок», призванных замаскировать тыльную сторону установленных на банкетке маскарон, ранее здесь никогда не существовавших. Вдоль ограды по Санкт-Петербургскому шоссе высажена густая «зеленая кулиса» с целью зрительно изолировать ансамбль от восприятия извне, что неминуемо приведет к снижению его социокультурного значения: Константиновский дворец и Английский сад с прудами будут «вычеркнуты» из исторического ландшафта Стрельны.

Деревянный дворец Петра I, счастливо сохранившийся во время войны, был отреставрирован в 1951–1952 гг. по проекту Н.М. Уствольской. Проведена реставрация на период Растрелли, в соответствии с сохранившимися чертежами XVIII в.



Новые ворота и подъездная дорога через Английский сад. Стрельна. 2005



Новый фонтан «Гладиолусы» в Нижнем саду. Стрельна. 2009

В результате были возвращены на место детали фасадов, удаленные в 1837–1840 гг. архитектором Х.Ф. Мейером, который фактически возвел здание заново. Вследствие этого дворец «потерял» целое столетие своего существования.

В 1987 г., после передачи Государственному музею-заповеднику «Петергоф», дворец вновь был отреставрирован (автор проекта — М.А. Дементьева, 1988–1998 гг.). Эту реставрацию можно было бы признать образцовой, однако кафельные печи, призванные оживить интерьеры, были спроектированы заново без достаточных документальных обоснований. Что же касается окружения, то ландшафтные проектировщики не избежали соблазна «повернуть историю вспять», воссоздав боковые цветники, исчезнувшие целых 200 лет назад. При этом в них были включены неизвестные по историческим источникам бюсты на пьедесталах и фаянсовые вазы. К счастью, не был восстановлен фигурный сад на склоне («вертюгартен»). Однако его полуразрушенные, крайне живописные фонтаны (в чаше одного из них росло старое дерево) были сооружены заново, с полной заменой старого материала.



Большой дворец. Ораниенбаум. Начало XX в.
Видны надстройки на крыльях, удаленные в 1940-х гг.

Во второй половине 1940-х гг. начались работы по реставрации дворцов и парков Ораниенбаума⁹. Большой дворец реставрировали в целях приспособления под военный институт (1946–1956 гг., арх. К.Д. Халтурин, Е.В. Казанская, А.Э. Гессен). В целом эти работы можно охарактеризовать как ремонтно-реставрационные, по принципам близкие положениям будущей Венецианской хартии. Наиболее важным изменением стала ликвидация надстроек на западном крыле и веранды на южном фасаде главного корпуса. Их историческая ценность была незначительной, а в архитектурном отношении они наносили очевидный ущерб композиции дворца, в основном относящейся к первой четверти XVIII в. Однако было принято и несколько необоснованных решений. Так, по требованию заказчика восстановили соединяющую флигели дворца ограду, разрушенную в первой половине XIX в., для того чтобы с композиционно связать создававшийся тогда Верхний парк со внутренним двором. В проекте пилонов ее ворот была допущена курьезная ошибка — за аналог приняли «необарочные» пилоны

⁹ Здесь и далее сведения по истории реставрации Ораниенбаума приводятся по кн.: Горбатенко С.Б. Петергофская дорога. Ораниенбаумский историко-ландшафтный комплекс. СПб., 2001. С. 289–291.

начала XX в. на шоссе близ Нижних домов, тогда как архитектура исторических, показанных на полотне Ф. Баризьена и аксонометрическом плане П.-А. де Сент-Илера, осталась без внимания. Ликвидируя «неправильность» фасада восточного флигеля, снесли каменный тамбур середины XVIII в., своеобразный памятный знак существовавшей на этом месте квартиры С. Карновича, камеринтенданта вел. кн. Петра Федоровича.

В 1953–1955 гг. производилась реконструкция района Петерштадта. Ее методическая концепция не имела ничего общего с научными принципами реставрации. Планировочное решение середины XIX в. было оценено как «невзрачное», посадки — как «случайные» и «непродуманные»¹⁰. С целью сделать дворец обозреваемым со всех сторон — на это его создатель А. Ринальди никогда не рассчитывал, — а также устроить площадки-«накопители» для экскурсионных групп, были срыты валы и рвы, как подлинные, так и отреставрированные в середине XIX в. Образовавшуюся площадку «украсили» три цветника. На территории бывшей крепости проложили новые дороги, произвели посадки, установили скульптуру, которой там никогда не было. По счастью, реконструкция не затронула юго-восточную часть, где до сих пор сохраняется крепостной ров, очерчивающий контур бывшего бастиона.

В последние десятилетия возникали идеи частичного или даже полного воссоздания крепости с опорой на имеющиеся детальные чертежи Сент-Илера. Однако их авторы игнорировали более чем столетний период существования этой территории в качестве важной части Верхнего парка, при создании которого уже утраченный к тому времени Петерштадт трактовался в виде романтической руины, овеянной трагическими воспоминаниями о перевороте 1762 г. В случае воссоздания этот важнейший хронологический пласт был бы «вычеркнут» из истории парка, а его композиция неминуемо пострадала бы.

Значительным событием стала реставрация Нижнего сада, осуществленная в 1976 г. по проекту П.П. Ковалевского и К.Д. Агаповой. Создатели концепции ориентировались на чертежи Сент-Илера, но несколько упростили рисунок партеров и выполнив их в ином материале. Однако во имя яркого «художественного впечатления» и в полном противоречии с принципами Венецианской и Флорентийской хартий архитекторами был проигнорирован последний предреволюционный период существования сада. В настоящее время проходит второй этап реставрации с детальным восстановлением партеров. Идея воссоздания фонтанов, уже не существовавших во второй половине XVIII в., отклонена.

Рамки статьи не позволяют нам подробно изложить проблемы, связанные с находящимися ныне в процессе реставрации другими объектами Ораниенбаума, в том числе такими важными, как Китайский дворец и павильон Каталной горы. Упомянем лишь о его главном и самом старом памятнике — Большом дворце, который в связи с приближающимся 300-летним юбилеем Ораниенбаума (2011) реставрируется ускоренными темпами (НИИ «Спецпроектреставрация», автор проекта — И.Л. Воинова).

Согласно концепции реставрации, разработанной нами в 2000 г.¹¹, за оптимальный период, на который следует ориентироваться, были приняты 1910-е гг.,

¹⁰ Эльзенг З.Л. Материалы к реконструкции участка парка, прилегающего непосредственно ко дворцу Петра III. 1951. Рукопись. КДМ-33.

¹¹ Горбатенко С. Консервация и реставрация Большого дворца в Ораниенбауме // Дизайн и строительство. 2000. № 1. С. 24–26; То же: АРДИС: [Сайт]. Режим доступа: <http://d-c.spb.ru/archiv/10/gorbaten/oranien.htm>.



Завершенная реставрацией подпорная стенка террасы Большого дворца. Ораниенбаум. 2007. Видны пробные выкраски

который изменил ордер центрального ризалита главного фасада, пристроил лестничный объем к Японскому павильону, реконструировал западный флигель и подпорные стены террас.

Зондажи и шурфы, раскрывающие утраченные детали предыдущих эпох, следовало музеефицировать (прежде всего, в нижнем ярусе первого этажа, где они не



Опочивальня кн. Е.Р. Воронцовой в Большом дворце в процессе реставрации. Ораниенбаум. 2010

нанесли бы ущерба художественному облику дворца). К сожалению, на северном фасаде, реставрация которого близка к завершению, этого сделано не было. Стремясь придать ему «парадный вид», здесь закрыли штукатуркой даже ценнейший зондаж восточнее главного входа, демонстрирующий компоновку и окраску лопатки раннего меншиковского периода. Толщина штукатурного намета, увеличенная в начале XX в. архитектором О.А. Паульсоном, также была уменьшена.

Наиболее интересные дворцовые интерьеры, относящиеся к XVIII—XIX вв., расположены в главном корпусе. Здесь находятся подвалы и вестибюль меншиковского времени, покои фаворитки Петра III Е.Р. Воронцовой в первом этаже, устроенная Ф.-Б. Растрелли парадная лестница, отделанные в середине XIX в. Белый зал, Столовая, Опочивальня, гостиные и кабинеты. Все эти разновременные помещения должны сохранить свою отделку: в них производится реставрационный ремонт, снятие поздних слоев побелок и красок с возвращением первоначальных расколоровок по результатам расчисток, реставрация паркетов. К воссозданию утраченных элементов следует прибегать

время до начала Первой мировой войны и революции, когда дворец перестал быть загородной резиденцией. Основой для этого решения стал основанный на положениях Венецианской хартии принцип «временной целостности» памятника, отражения в архитектуре всех периодов его истории без особого предпочтения ранним — меншиковскому или елизаветинскому. Так, в фасадах дворца сохраняются наслоения поздних эпох, в том числе произведенные на рубеже XIX—XX вв. архитектором О.А. Паульсоном,

который изменил ордер центрального ризалита главного фасада, пристроил лестничный объем к Японскому павильону, реконструировал западный флигель и подпорные стены террас.

Зондажи и шурфы, раскрывающие утраченные детали предыдущих эпох, следовало музеефицировать (прежде всего, в нижнем ярусе первого этажа, где они не

нанесли бы ущерба художественному облику дворца). К сожалению, на северном фасаде, реставрация которого близка к завершению, этого сделано не было. Стремясь придать ему «парадный вид», здесь закрыли штукатуркой даже ценнейший зондаж восточнее главного входа, демонстрирующий компоновку и окраску лопатки раннего меншиковского периода. Толщина штукатурного намета, увеличенная в начале XX в. архитектором О.А. Паульсоном, также была уменьшена.

Наиболее интересные дворцовые интерьеры, относящиеся к XVIII—XIX вв., расположены в главном корпусе. Здесь находятся подвалы и вестибюль меншиковского времени, покои фаворитки Петра III Е.Р. Воронцовой в первом этаже, устроенная Ф.-Б. Растрелли парадная лестница, отделанные в середине XIX в. Белый зал, Столовая, Опочивальня, гостиные и кабинеты. Все эти разновременные помещения должны сохранить свою отделку: в них производится реставрационный ремонт, снятие поздних слоев побелок и красок с возвращением первоначальных расколоровок по результатам расчисток, реставрация паркетов. К воссозданию утраченных элементов следует прибегать

в исключительных случаях, проводить его на строго документальной основе. В экспозицию будут включены зондажи с выявленными подлинными архитектурными элементами ранних эпох. Желательно экспонирование графических и мультимедийных реконструкций утраченных интерьеров, известных только по описям XVIII—XIX вв., в сопровождении научных комментариев.

Предстоит решить проблему консервации и музеефикации таких интересных меншиковских объектов, как свинцовый тройник и подземный коллектор, обнаруженные в Нижнем саду, других существовавших здесь сооружений.

Необычные предложения по реставрации интерьеров дворцовой церкви были сделаны архитектором В.Д. Голубом, который представил проект воссоздания утраченного резного иконостаса на основе многочисленных сохранившихся фотографий в соответствии с духом Венецианской хартии, но в принципиально новом материале — стекле. В ходе обсуждений это предложение было признано чересчур радикальным, для воссоздания будет использован традиционный материал — дерево, потом проведут серебрение и золочение деталей. Однако принципы Венецианской хартии, положенные в основу вариантов проекта реставрации церковного интерьера, сохранившего лишь отдельные элементы отделки XVIII—XIX вв., являются более убедительными.

Приведенные примеры позволяют сделать вывод, что в нашем случае консервационные работы по памятникам (в том смысле, как этот процесс трактует Венецианская хартия) практически отсутствуют. Можно говорить лишь о концептуальных направлениях (Большой дворец в Ораниенбауме) или единичных примерах консервации (фундамент Екатерининского дворца). При этом нередко проявляется поверхностное отношение к определению оптимального периода реставрации, к подлинности композиции ансамбля, архитектурных форм и материалов. Отчеты не публикуются совсем, а в рукописном виде далеко не всегда попадают в архив КГИОП — заказчики чаще всего отказываются их финансировать.

В научно-методическом обосновании планируемых работ наблюдается значительный разброс — от самого серьезного, основанного на лучших традициях ленинградской школы реставрации, до почти полного его игнорирования, как



Автор проекта реставрации
Большого дворца И.Л. Воинова
и сотрудник КГИОП Н.В. Бушихин
у вскрытого раскопками коллектора
начала XVIII в. в Нижнем саду.
Ораниенбаум. 2009

это имеет место в Стрельне. К сожалению, подобные тенденции «свободного» обращения с памятниками, когда на первое место выходит его реконструкция, проявляются все чаще, как, например, в проектах создания Высшей школы менеджмента СПбГУ в Михайловке или застройки Квартала за гербом в Петергофе (арх. Н.И. Явейн). В таких условиях органам охраны наследия необходимо постоянно соотносить свои позиции с отечественными и международными актами в этой области, в первую очередь с Венецианской хартией, и требовать их соблюдения от других.

О корректности реставрационных вмешательств

Уважение к минувшему — вот черта, отличающая образованность от дикости.

А.С. Пушкин

Статья, которая предлагается вниманию читателей, является выборкой из готовящейся к печати работы с условным названием «Идеальная реставрация — возможна ли?». Авторские построения основываются, прежде всего, на реставрации древнерусской живописи. Заметим, что ряд примеров приведен в предшествующих публикациях автора и не вызвал энергичных возражений со стороны реставрационной общественности.

Как особая область знания, реставрация обращена к прошлому, но одновременно устремлена в будущее. Именно поэтому непредсказуемость последствий тех или иных консервационных или реставрационных действий может оказаться губительной для памятника.

Зарождение системной реставрации в России можно отнести лишь к 1918 г., когда И.Э. Грабарь начал работу по созданию единой государственной системы охраны памятников истории и культуры. Становление отечественной школы реставрации традиционно связывается с его именем. Однако следует отметить некий разрыв между теоретическими построениями Грабаря и практической реставрацией, проходившей в Центральных государственных реставрационных мастерских (позже — Государственная центральная реставрационная мастерская (ГЦХРМ) им. И.Э. Грабаря). Этот разрыв логично объясняется двумя причинами:

- реставрации, выполненные под началом Грабаря, выдают нетерпение первооткрывателя до этого практически неизвестной средневековой живописи;
- многие реставраторы, сотрудничавшие с Грабарем, происходили из семей потомственных иконописцев, и их представления о древнерусской живописи зачастую были весьма сомнительны.

Сразу же определились разные позиции во взглядах на реставрацию между московской и петроградской школами реставрации. Их представители придерживались полярно противоположных точек зрения относительно не только целей и задач реставрации на тот период, но и понятий, актуальных и сегодня, к которым относятся критерии оценки качества реставрации, конечный резуль-

тат реставрации и т.д. Естественно, выбор позиции определял последующую тактику и стратегию реставрации, степень реставрационного вмешательства в памятник. (Это отступление представляется важным, так как и в наши дни цели и задачи реставрации понимаются по-разному.) Заметим, что противоречия между основными реставрационными школами (Москва и С.-Петербург) в наши дни менее выражены, но все-таки имеются.

Кратко отметим те приобретения и ошибки, которые имели место в складывающейся школе реставрации к началу Великой Отечественной войны.

Укрепление. Для укрепления, как правило, использовался осетровый клей высоких концентраций (15–20%). В него добавляли мед и иногда олифу (?). В Русском музее, где отделом реставрации руководил Н.А. Околович, предпочитали использовать для пропиток клеи низкой концентрации. Во вздутия подводили крепкий клей. Клеи высокой концентрации давали выигрыш во времени, но последствия можно было предсказать: клей уходил внутрь, и образовывались зоны с различным содержанием клея. Эти неоднородности из-за деформаций способствовали разрушению памятника.

Раскрытие. Для раскрытия авторской живописи от позднейших наслоений использовались этанол, NH_3 , уксусный альдегид. Активно применялся совершенно варварский способ — поджиг. В Русском музее было абсолютно исключено применение NH_3 и уксусного альдегида, на поджиг был наложен запрет. Применяли этанол, денатурат, политуру. Стоит особо подчеркнуть, что Н.А. Околович ввел в повседневную реставрационную практику послынное раскрытие («в пол-олифы») с сохранением записей в местах утраты оригинала.

В ГРМ реставратора не допускали к самостоятельной работе без прохождения стажировки. Контрольное задание, которое выполнялось на иконе из учебного фонда, заключалось в следующем: укрепление, расчистка в 1/2 олифы, расчистка в 1/4 олифы, расчистка в 1/8 олифы, расчистка в 1/16 олифы, расчистка в 1/32 олифы. В состав комиссии, принимавшей контрольное задание, входили Н.П. Сычев, Н.А. Околович, А.И. Кудрявцев, А.П. Смирнов.

Тонирование. Тонировки обычно выполнялись желтковой темперой. (В дальнейшем специалисты ГРМ стали использовать тонировки акварелью, это предлагал делать еще Н.И. Подключников в 1850-е гг. Реанимированы акварельные тонировки С.Ф. Коненковым в 1954 г.) Что касается записей, оставляемых в местах утрат оригинала, то Я.В. Сосин (ГРМ) «растачивал» их пемзовыми карандашиками удивительно тонко. Его прием вновь применяют в мастерской древнерусской живописи с 1970-х гг.

Несмотря на те или иные разночтения, к началу войны сложилась довольно эффективная государственная система охраны памятников истории и культуры. В послевоенное время можно четко выделить два направления в интенсивной работе отечественной реставрации.

Реставрация недвижимых памятников культуры и искусства. Можно поражаться тому, что сделали наши мастера: их усилиями в значительной части руинированные памятники восстановлены. Хотя была и иная позиция: законсервировать разрушенные объекты как свидетельство варварства. Впрочем, многие реставраторы, совершившие этот подвиг, не были отмечены при жизни. Единцам реставраторов были присвоены квалификационные реставрационные категории. Комиссия по аттестации реставрации Министерства культуры СССР не смогла принять правильное решение и рассматривать «воссоздание-реконструкцию» как область реставрации и притом очень непростую. Сотрудник Русского музея Е.А. Севастьянова в цикле своих работ, посвященных теории

реставрации произведений декоративно-прикладного искусства, правомерно предлагает отнестись к реставрации.

Реставрация движимых памятников культуры и искусства. Коллекции многих музеев нуждались в неотложной реставрации, необходимо было восстанавливать экспозиции, возобновлять выставочную деятельность. Казалось бы, оставалось лишь приступить к делам, продолжая и развивая достижения реставрации предвоенного времени. Однако с 1945 по 1947 г. в Русском музее не было реставраторов древнерусской живописи, кроме И.Я. Челнокова. Поэтому для укрепления икон стали привлекать к сотрудничеству во внерабочее время сторонних реставраторов по трудовым соглашениям. И произошло то, что было описано ранее, — повсеместное применение крепких клеев. Эта реставрация сказалась позже: не одно поколение реставраторов музея билось над выведением икон из группы «хроников».

Положение дел изменилось в 1954 г., когда возобновила свою деятельность мастерская древнерусской живописи (Н.В. Перцев, С.Ф. Коненков). Практически сразу там отказались от метода припарки — укрепления крепким клеем (15–20%) с проглаживанием раскаленным утюгом через влажную фланель и клеенку на матерчатой основе. Предполагалось, что эти действия способствуют проникновению клея вглубь. Не учитывались следующие обстоятельства:

— неизбежен термодинамический удар: перегретый пар стремительно уходит вглубь, способствуя разрушению основы;

— клей заполняет трещины и расслоения грунта, образуя зоны неоднородностей, которые ведут к последующему разрушению.

Логично было бы вначале просчитать эти отдаленные последствия реставрационного вмешательства. Мастерская полностью отказалась от припарки в пользу многократных пропиток клеями малой концентрации. Только при укреплении вздутий применяются клеи более высоких концентраций, которые подводят шприцем. В качестве антисептика не используется пентохлорфенолят натрия, что положительно сказывается на сохранности икон (данное соединение обладает дубильными свойствами). Для укрепления грядки и шелушащегося красочного слоя используется желтковая эмульсия. Варьирование концентрации клея, температуры, процента добавки меда, времени экспонирования дает реставратору большую свободу выбора и позволяет реализовать на практике индивидуальный подход к конкретному произведению.

Особняком стоит проблема реставрации живописи на дереве. В 1920–1930-е гг. в Русском музее М.Ф. Фармаковский и Н.Е. Давыдов проводили эксперименты по реставрации досок икон, изъеденных шашелом. Попытки прервала война, однако проблема осталась. Ее пытались решить разными способами вплоть до самого радикального — перевода живописи на новое основание. На этом пути совершено много неоправданных вмешательств в структуру памятника. В качестве примера можно привести работу С.Ф. Коненкова над картиной Мартина де Фосса «Брак в Кане Галилейской», которую ранее (в Таллине) сняли с авторской основы и сдублировали с помощью воско-смоляной мастики. Отметим, что в 1950-е гг. было характерно значительное использование мастики для переводов, постановки заплат на холст и т. д.

Методика раскрытия памятников практически не претерпела изменений: этанол, денатурат, политура (этанол + шеллак). Одновременно велись поиски новых растворителей для раскрытия (Государственный Эрмитаж), в том числе и композиционных (ГЦХРМ им. И.Э. Грабаря).

После долгих поисков И.Л. Ногид и А.М. Малова (Государственный Эрмитаж) ввели в практику монометиловый эфир этиленгликоля, который удовлетворял всем требованиям реставраторов на тот период (самое основное — монометиловый эфир этиленгликоля нейтрален по рН).

С послевоенных времен тонирование делается лишь акварелью. Олифа для притирки после тонировок полностью исключена, применяются лишь лаки на природных смолах.

В 1970-х гг. С.И. Голубев (Государственный Русский музей) установил, что с XII в. (!) иконописцы использовали подцветенные органическими красителями цветные лаки для моделирования объема и в качестве промежуточных слоев. Иконописец рассматривал красочный слой как сложную оптическую систему: свет отражался не только от поверхности, но и, преломляясь внутри слоя, от промежуточных слоев и от левкаса. Это открытие ставит точку в вопросе о применении растворителей. Сейчас раскрытие, как правило, производится всухую и только под микроскопом.

До недавнего времени казалось, что развитие нашей области знаний идет поступательно. Следует сказать, что это заблуждение. Нетрудно видеть, что кризис уже наступил, причем как в области движимых памятников, так и в области недвижимых. В реставрации вторых процесс начался раньше, в том, что касается первых, он намечается сейчас, но прогрессирует весьма сильно. Во многом процессы деградации могут быть объяснены тупым вторжением экономики в нашу отрасль. Вспомните пресловутые тендеры, вспомните бесчисленные союзы и ассоциации реставраторов. В 2004 г. прекратила свою деятельность Комиссия по аттестации реставраторов Министерства культуры. Предполагается создание некой лицензионной комиссии и отмена реставрационных категорий. Комиссия по аттестации, созданная в 1956 г., выполняла очень важные функции:

- обеспечивала коллегиальность обсуждения — согласование взглядов различных реставрационных школ;
- стимулировала реставратора к профессиональному росту, в том числе в освоении теории;
- посредством присвоения реставратору категории определяла фронт работ, которые тот был в состоянии выполнить.

Непродуманные решения Министерства культуры РФ фактически способствуют краху отечественной школы реставрации. Сегодня нам необходимо задуматься о корректности реставрационных вмешательств. Прежде всего, нужно возобновить работу Комиссии по аттестации реставраторов Министерства культуры РФ. Это позволит регламентировать деятельность по охране памятников истории и культуры, ввести ее в правовые и, что важнее, морально-этические рамки. Кроме того, необходим жесткий контроль за реставрационными материалами, в первую очередь синтетическими. Рынок реставрационных материалов огромен. Может быть, поэтому в наши дни даже при реставрации икон отмечается использование полимеров без необходимости (это быстрее, менее трудоёмко, дешевле). Нуждается в уточнении и схема испытания адгезивов. Надо отказаться от дремучих традиционных тестов, максимально внедрять современные методики, например испытания с учетом гетерогенной корректности.

Стоит особо отметить одно ужасающее обстоятельство: отработка методики раскрытия ведется непосредственно на памятнике. Вспомним, что еще в 1920–1930-е гг. Ю.А. Олсуфьев настаивал на введении в практику реставрации фрески модельных систем. Этот принцип лежит на поверхности и обычен в практике естественнонаучных дисциплин (важна воспроизводимость результатов). Именно

в силу указанных обстоятельств все манипуляции по раскрытию уместно проводить на моделях, максимально воспроизводящих оригинал (сохранение стратиграфии, техники живописи, слоев поновлений, обязательное корректное ускоренное старение). Для этого нужно воспринимать реставрацию как науку, причем не потому, что она использует некий примитивный набор естественнонаучных исследований, а в силу того, что она (реставрация) должна быть обусловлена методологически. В противном случае мы вновь окажемся в начале пути.

IN MEMORIAM

Собиратель, хранитель, исследователь (к 85-летию Н.П. Шмитта-Фогелевича)

С 1994 г. в музее-заповеднике «Петергоф» формируется коллекция иллюстрированных открыток, которые за время своего бытования в России превратились из средства почтовой связи в полноправные произведения искусства. Начало работы по созданию этой коллекции и возникшие в этой связи трудности привели меня к человеку уникальной «профессии» — коллекционеру, исследователю своей личной коллекции и консультанту-краеведу Николаю Павловичу Шмитту-Фогелевичу.

Высокий дом в самом старом, Петроградском, районе города, темноватый двор-колодец, столь типичный для дореволюционного Петербурга. Название улицы, на которой он стоит, напоминает о героическом прошлом, о славе русской артиллерии, — Большая Пушкарская. Парадная лестница украшена лепными барельефами, лифт легко поднимается на пятый этаж. Квадратная передняя, узкий коридор, по сторонам которого двери комнат, — обычная квартира для таких домов. А вот жил здесь человек не совсем обыкновенный. Таких людей называют окрыленными, это люди, которых незримые крылья несут к мечте всей их жизни. К их числу принадлежал и хозяин дома. Начнем по порядку...

О коллекции филокартиста Шмитта-Фогелевича написано немало, но далеко не всем известны интересные факты биографии его самого и его предков. Дед Николая Павловича по отцу, земский врач из Подмосковья Николай Фогелевич, еврей, принявший православие, был женат на побочной дочери молдавского



Николай Павлович Шмитт-Фогелевич
в домашней обстановке. 2002. Фото А. Есипович

господаря. Их сын Павел мечтал продолжить дело отца, но началась Первая мировая, затем гражданская война...

До революции дед по материнской линии, голландский подданный Франц Шмитт, служил в одном из петербургских банков, был женат на англичанке и имел двух дочерей. Гражданская война сыграет роковую роль в судьбе сестер. Одна из них окажется в Белой армии, у отступающего Колчака и эмигрирует с остатками разбитой армии, другая, Алиса Шмитт, в это же самое время будет служить штабной машинисткой в Красной армии, где познакомится со своим будущим мужем Павлом Фогелевичем.

В первые годы советской власти отца Алисы Францевны сошлют в Сибирь, но, проявляя заботу о своих подданных, его освобождения добьется королева Нидерландов. Вернувшись в Петроград, он с супругой безотлагательно покинет Россию. По окончании гражданской войны в их квартире на Петроградской стороне поселится дочь с мужем и многочисленными родственниками. Здесь родятся трое их детей, здесь дружное семейство счастливо проживет до начала Великой Отечественной войны.

Война внесет свои коррективы: уйдет на фронт ополченцем отец, пережив страшную блокадную зиму, мать и дети, которым поставлен диагноз «дистрофия 3-й степени», будут эвакуированы по Ладожскому озеру в Тихвин, а затем в Махачкалу. Здесь, в глубоком тылу, они будут жить работой, ожиданием писем от отца с фронта, мечтами о будущем.

Через несколько лет после войны, когда семья вернулась в Ленинград, молодой человек, бродя по знакомым местам, «не досчитался многих шпилей»¹. Все эти утраты произошли в XX в., и виновата в этом была не только война. В начале столетия ради постройки выгодных доходных домов сносились особняки и дачи. В пламени революции гибли не только люди, но и здания. Подписанный В.И. Лениным в 1918 г. декрет «О снятии памятников царям и их слугам» решил судьбу многих произведений монументальной скульптуры. И, наконец, еще одна мрачная полоса для архитектуры — 1930-е гг., когда по всей нашей стране уничтожали церкви.

Обо всем этом думал Николай Павлович, путешествуя по городу. Будучи совсем молодым, он нашел способ, как бороться с потерями, — стал собирать открытки и фотографии старого Петербурга, изображения утраченных зданий. Так он не давал им исчезнуть бесследно. Первыми открытками в своей коллекции Николай Павлович считал те немногие, с видами родного города, что были подарены ему в эвакуации: «Я так любил их рассматривать и раскладывать, что мне захотелось присоединить к ним еще другие».

Инженер-конструктор, с красным дипломом окончивший «Корабелку», много лет плодотворно проработавший на заводе «Двигатель» (бывший «Лесснер»), отдавая все свои знания и опыт любимому делу, свободное время коллекционер целиком посвящал второму призванию — филокартии, собиранию и изучению почтовых иллюстрированных открыток.

Можно ли в двух небольших комнатах обычной городской квартиры увидеть сразу весь северо-западный регион нашей страны? Увидеть полностью и во всех подробностях, причем не только сегодняшний, но и тот, каким был он столетие назад? Это чудо стало возможным в доме Николая Павловича Шмитта-Фогелевича. В комнатах — обилие книжных шкафов, полок, стеллажей, буквально за-

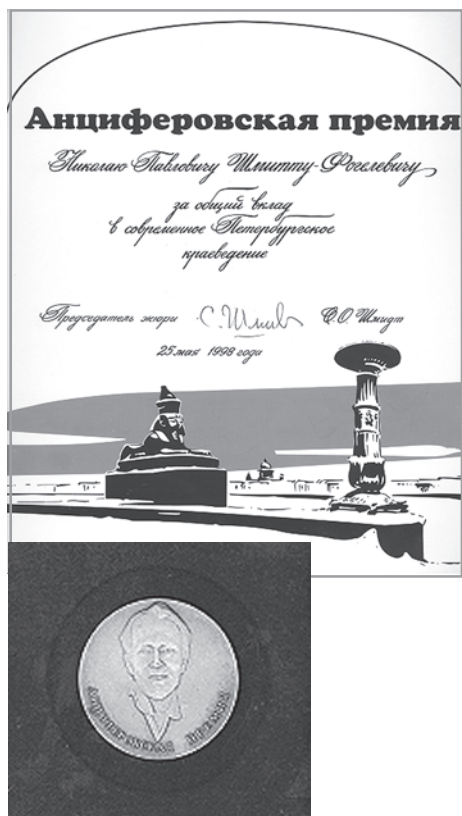
¹ Здесь и далее приведены цитаты, подобранные в основном из неопубликованных воспоминаний и архива Н.П. Шмитта-Фогелевича.

битых книгами, альбомами и папками. Краеведческая библиотека состояла из справочников, энциклопедий, словарей, монографий и альбомов по истории живописи, архитектуры, скульптуры. Но главной достопримечательностью дома была коллекция открыток по истории города и пригородов, а точнее, практически всего региона.

Все открытки были разложены в обернутые в плотную бумагу альбомы, тесно стоящие на высоких стеллажах, кстати сказать, умело сделанных руками самого коллекционера. На корешках альбомов аккуратные надписи — содержание. Собиратель делил все почтовые открытки на документальные открытые письма (тиражированные фотодокументы) и рисованные художниками. Общий принцип построения коллекции — топографический (от центра к окраинам). Прослеживалось последовательное продвижение (по течению рек, от начала к концу улиц по номерам домов, вокруг площади и т. п.), от общего к частному (общие виды, отдельные здания, фрагменты зданий, интерьеры и т. п.). Соблюдалась целостность отдельных памятников и улиц («Дом со львами», «Толстовский дом» и т.п.), учтена хронологическая последовательность застройки. В разделе историко-событийных открыток предметы расположены в хронологической последовательности изображенных событий. Типы и сцены городской жизни коллекционер старался группировать по видам и профессиям (транспорт, развлечения, спорт; военные, торговые и т. п.). Художественные открытки в основном расположены в алфавитном порядке фамилий авторов. Широко представлены большие тематические разделы: блокада Ленинграда и лениниана. Кроме того, есть отдельный раздел, посвященный городам и поселкам на территории Ленинградской области, и не только.

С годами завязывались связи, знакомства с другими собирателями. Так, постепенно, через магазины, с помощью обмена между членами общества коллекционеров и любителями складывалась эта удивительно богатая, разнообразная, документальная, художественная летопись Петербурга—Ленинграда. Однако свод документов не был бы коллекцией в полной мере и не смог бы служить культуре, истории, обществу, если бы не был приложен к нему подвижнический труд Хранителя и Собирателя. «Мое собирательство имеет для меня самого то значение, — считал Николай Павлович, — что я, наряду с основной, сугубо технической, хотя и творческой профессией, стал много читать книг по истории, научился работать со справочной литературой, полюбил поэзию и изобразительное искусство. Иногда, чтобы определить какую-то мелкую деталь или подробность, воспроизведенную на открытке, приходится просмотреть десятки книг, журналов, газетных вырезок, побывать в библиотеках, музеях, архивах, проконсультироваться со специалистами. Бывает, проходят целые годы, пока найдешь ответ на ту загадку, какую может преподнести старая почтовая карточка. Именно на открытке объектив фотоаппарата или карандаш художника оставляют для потомства элементы декора, скульптуру, интерьер, орнамент решетки, рисунок цветника, планировку садовых дорожек, покрой платья, прически <...> А все это так важно для архитекторов, реставраторов, строителей, ученых, писателей, кинорежиссеров, воссоздающих необходимые для исторической правды детали или целые постройки, уничтоженные стихией и временем, одним словом, тот колорит, если хотите, аромат эпохи, которые придают неповторимое своеобразие зданию, улице или площади, — минувшим годам...»

В своей собирательской деятельности коллекционер исходил из необходимости комплексного изучения города. Следуя теории Н.П. Анциферова (1889—1958), считавшего, что для изучения Петербурга важно единство «сил природы,



Диплом и памятная медаль
Анциферовской премии, врученной
Н.П. Шмитту-Фогелевичу 26 мая 1998 г.

«Никто не забыт и ничто не забыто!» (около 800 открыток, изданных в годы Великой Отечественной войны в Ленинграде) и «Петербург, Петроград, Ленинград в открытках» (около 10 тысяч открыток), а также иллюстрированных приложений к нему, выступил автором многих публикаций.

Открытки из собрания Николая Павловича участвовали во многих выставках, использованы в качестве иллюстраций в десятках книг. Интересно, что к нему обращались не только как к владельцу уникального по своей полноте собрания, но и как к просветителю. Среди его бумаг можно найти трогательные записочки — посвящения от разных людей. Вот некоторые из них: «...Многоуважаемому и высококочтимому наипервейшему из первых филокартисту и энциклопедисту собирателю редкостных книг и гравюр любителю всего живого и неживого труженику и человеку...», или: «...На память многоуважаемому в нашем секторе, отделе, заводе, институте и объединении, а также на телевидении, радио, в обществе охраны памятников и клубе филокартистов несравненному человеку-собирателю открыток и инженеру, конструктору и неученому Шмитто-Фогелевичу Н.П.». Да, он всегда был готов служить чужим интересам. Обращались

быта населения, его роста и характера, его архитектурного пейзажа, его участия в общей жизни страны, духовное бытие его граждан — всего того, что составляет душу города»². Многолетний исследовательский труд Николая Павловича был отмечен учрежденной в Петербурге Анциферовской премией (26 мая 1998 г.) по номинации «За общий вклад в современное петербургское краеведение».

В его жизни было многое: и блокадный голод, и эвакуация, и мечты об институте после окончания школы, и возвращение в родной город, и бесконечные прогулки по Ленинграду. Его рабочий стаж, включая обычный для военной поры труд подростка у станка, составил 49 лет. Когда Шмитт-Фогелевич уходил на пенсию, на заводе практически не оставалось цехов, где не было бы выполненных им разработок. На склоне лет Николай Павлович приобрел редкую и уникальную «профессию», он стал исследователем своей личной коллекции, консультантом и искусствоведом.

Николай Павлович вел активную общественную деятельность, он был сопредседателем ленинградской секции клуба филокартистов. Принимал непосредственное участие в составлении таких крупных печатных каталогов, как

² Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Л., 1990.

Список поздравивших в первые дни с вручением
"Анциферовской" премии (26 мая 1998 года).

- | | | |
|--|---|--|
| Поздравившие
на работе
(в личной
форме) | <ol style="list-style-type: none"> 1. Успенский Г. С. (поздравил еще до объявления) 2. Шнитт С. О. (вручил премию и прочее). 3. Шваков А. А. 4. Швакова Анна. 5. Нелюв. женщина (невероятно, что искала меня) 6. Мухоморова (?) 7. Мода (добавил вывеску меня на машинке в Дворец) | |
| Поздравившие
на работе | <ol style="list-style-type: none"> 8. Подольский Юри 9. Подольская Гали 10. Подольская Вера 11. Эманова Светлана | Семь напроси себя. |
| Поздравившие
на работе | <ol style="list-style-type: none"> 12. Нелишова Гали 13. Корсакина Мария 14. Росс Елена 15. Росс А. В. 16. Новоселов К. С. | |
| Коллеги
на работе
официально | <ol style="list-style-type: none"> 17. Мясин С. С. 18. Гизин В. А. 19. Пресман А. А. 20. Лавочкин В. А. 21. Арсенов В. И. | |
| Коллеги
на работе | <ol style="list-style-type: none"> 22. Козряков М. В. 23. Величко М. Н. 24. Петрушко В. В. 25. Кобак А. В. 26. Яковлев Гали (арт) 27. Архипов ? (ограда п. с.) 28. Попов З. А. 29. Бей (милитное общество) 30. Резниговский В. Л. 31. Благовещ Н. В. | <ol style="list-style-type: none"> 41. Килинская Е. Э. 42. Рунянцева Сали 43. Комбалин Ю. И. 44. Гимельман И. Г. 45. Строганов А. М. 46. Николаев А. В. 47. Бадяшский А. И. 48. Виракин Е. П. 49. Агапова П. И. (Дир. шр. №2) 50. Молдавская В. 51. Анчик В. В. 52. Германов И. И. 53. Улитко-Фогелевич П. С. |
| Товарищи
на работе
и родствен. | <ol style="list-style-type: none"> 32. Сиверский Вадим. 33. Ливинич Б. Л. 34. Курнов Борис. | |
| Прочие. | <ol style="list-style-type: none"> 35. Петруровича Реповидина В. Иосиф. (Мода) 36. Гейман Артем (привет из армии) 37. ? Александров И. С. 38. Р. А. Алофисул. 39. Шибанов П. А. 40. Шибанов Н. Ю. | |

Список друзей и знакомых, поздравивших Н. П. Шмитта-Фогелевича с получением Анциферовской премии



Члены бюро ленинградской секции клуба филокартистов в квартире Н.С. Тагрина. 1973. Первый слева в третьем ряду — Н.П. Шмитт-Фогелевич, в центре — Н.С. Тагрин. На обороте — запись, сделанная рукой собирателя

3.12.1973г.
 Заседание бюро секции филокартистов Лен. Общ-ва Коллекционеров (совместно клуб при Народн. ин. Кирово). На квартире Тагрина.
 1. Завьялов А.В.
 2. Иванов В.К.
 3. Установ В.А.
 4. Манник С.С.
 5. Тагрин Н.С. председатель.
 6. Шмитт-Фогелевич Н.П.
 7. Горский В.И.
 8. Шабанов Е.И.
 9. Лавочкин Ю.А.
 10. Арбузов Ю.А.
 № 4456 об.

к Николаю Павловичу совсем незнакомые люди. И ради них поздними вечерами, а то и ночами склонялся над столом седовласый человек с лупой в руке...

Характерной приметой времени стала в городе жилищно-коммунальная реформа, которая не прошла бесследно для многих пожилых людей. Последние два года своей жизни, будучи очень одиноким и больным, Николай Павлович вынужден был провести в небольшой комнатухе огромной, некогда целиком принадлежавшей Шмиттам квартиры, ставшей коммунальной в годы войны. Здесь, в квартире своего деда, он родился 12 августа 1925 г. и умер во сне, среди своих открыток, 5 апреля 2004 г.

Спустя много лет восставшему из руин музею-заповеднику «Петергоф» посчастливилось стать обладателем уникальной коллекции, которую более полувека собирал Николай Павлович Шмитт-Фогелевич. Согласно последней воле коллекционера, родственники передали на хранение в ГМЗ «Петергоф» коллекцию открыток, архив и часть краеведческой библиотеки. Основное книжное собрание еще при жизни было передано Благотворительному фонду им. Д.С. Лихачева.



Н.П. Шмитт-Фогелевич выступает на заседании ленинградской секции клуба филокартистов. 1970-е

История любого собрания — это история человеческой жизни, многие десятилетия раздумий, поисков, разочарований и счастливых находок. Поэтому неотъемлемой частью открыток в коллекции Николая Павловича являются сотни подлинных фотографий, пересъемок и вырезок из печатных изданий XIX–XX вв., многие из которых превращены заботливыми руками коллекционера в «авторские» экземпляры. Когда прикасаешься к такой открытке-самоделке, кажется, что она еще хранит тепло рук ее создателя. В настоящее время музей ведет большую работу, связанную с разбиранием, постановкой на учет и инвентаризацией предметов коллекции, состоящей из более чем 90 тысяч единиц хранения.

Николая Павловича нет с нами, но дело всей его жизни осталось и продолжает служить людям. Сегодня бесспорно признается: наследие Шмитта-Фогелевича, его уникальная коллекция — один из самых надежных путейодителей по городу и не только...

Разбирая бумаги Николая Павловича, мы нашли его воспоминания, относящиеся к военному времени и начинающиеся словами: «...Я отчетливо помню время начала войны. Накануне мы с семьей моего школьного друга Юры Батова ездили в Петергоф, т. к. у дяди Моти, отца Юры, был выходной день по субботам, а мать Юры, тетя Женя, в то время не работала. Таким образом, нам удалось в последний мирный день навестить этот замечательный пригород, который вскоре был разрушен». Записи, сделанные уже пожилым человеком, дают отчетливое представление о том, какой глубокий след оставила война в памяти 15-летнего подростка. В процессе чтения создается впечатление, будто происходило это не много лет назад и с кем-то, а вчера и с тобой. И это ты, вчерашний школьник, ощущая постоянное чувство голода, гадишь фугаски, роешь окопы и совсем не хочешь идти в бомбоубежище.

Символично, что эти записки начинаются с воспоминания о посещении Петергофа и теперь навеки обрели в Петергофе место хранения.... Публикация этих воспоминаний в канун празднования 65-й годовщины великой Победы — это дань памяти музея человеку — собирателю, хранителю, исследователю Николаю Павловичу Шмитту-Фогелевичу.



Большая Пушкарская, д. 39, кв. 7. 2004



Упаковка и вывоз коллекции. 2004

Воспоминания о военном времени и блокаде

Я понимаю, что с точки зрения литературы мои воспоминания далеки даже от среднего уровня, так как я являюсь технарём и лишен даже самых малых литературных способностей и навыков. Но время, которое я вспоминаю, настолько необычно, что простой перечень отдельных фактов, связанных с ним, может оказаться со временем интересным. Поэтому, когда мой товарищ Толя Иванов, с которым меня связывает общий интерес к истории нашего города, предложил мне написать воспоминания, я решился на этот шаг. Единственное, за что я могу поручиться, так это за то, что все, мною изложенное, правда. Я мог о чем-то умолчать, но то, о чем рассказал, было именно так.

Летом 1941 года наша семья, состоящая из отца, матери, старшей сестры, меня и младшего брата, впервые осталась в городе — дачу мы не сняли. Я отлично помню тот день, когда началась война.

Накануне мы с семьёй моего школьного друга Юры Батова ездили в Петергоф, т. к. у дяди Моти, отца Юры, был выходной день по субботам, а мать Юры, тетя Женя, в то время не работала. Таким образом нам удалось в последний мирный день навестить этот замечательный пригород, который вскоре был разрушен.

Утром в воскресенье за моей сестрой, которая работала на заводе «Знамя труда», где была также бойцом противовоздушной обороны, прибыл на мотоцикле рассыльный, срочно потребовавший ее прибытия на завод. Отец тогда пошутил: «Ну, защитник Родины, быстро вставай!»

День был ясный, безоблачный, мама сказала, что-то самолеты сегодня разлетались, на что я, с полным пониманием своего превосходства, заявил, что просто сегодня летная погода.

Утром мы с Юрой у него во дворе занимались дровами. За этим занятием нас и застало выступление Молотова. Помню, как были расстроены все взрослые, узнав о начале войны. Нам, мальчишкам, было по 15 лет. Моя реакция, в отличие от взрослых, была совершенно другая: очевидно, я воспринял только романтическую сторону события, совершенно не задумываясь о возможных тяжелых последствиях. Впрочем, я, как и большинство из моего окружения, считал, что мы быстро разобьем зарвавшихся фашистов.

В то время в нашей квартире, принадлежавшей ранее семье моего деда, отца матери, проживали кроме нас, занимавших две смежные комнаты, три мои тетки, сестры отца. Тетя Леля, тетя Галя с сыном Юрой, недавно родившимся, и тетя Тая, двоюродная сестра отца. Одну комнату занимала семья Димитраш, а в ма-

ленькой, бывшей людской комнате, жила семья Зайцевых — Настя, работавшая ранее у нас домработницей, вернее няней у маленького Сережи, с мужем и дочкой.

После первого дня войны, прошедшего в разговорах, всевозможных предположениях и планах, мы наконец улеглись спать. Нас разбудил грохот стрельбы, как я теперь понимаю, это стреляли зенитные орудия по немецкому самолету-разведчику. Была белая ночь, мы все собрались у окон, тетя Галя тряслась от страха и плакала. Впоследствии я пережил много настоящих бомбежек и обстрелов, но это первое «крещение» мне запомнилось больше всего. То ли с не привычки, то ли спросонья, но самочувствие было весьма тревожным.

С понедельника начались военные будни. Отец отправился в военкомат и вступил добровольцем в ополчение. Их часть, добровольческая дивизия народного ополчения Петроградского района, формировалась в бывшем Петровском училище на Петроградской набережной, теперь там находится Нахимовское училище и рядом стоит «Аврора».

Я бегал туда к отцу, а иногда он приходил домой. Помню, как он пришел и продемонстрировал полученный наган. Все пытались нажимать на спусковой крючок, но у женщин не хватало на это сил. Я мог нажать, но только тогда, когда держал руки с наганом на горизонтальной плоскости.

Вскоре муж Насти, Алексей, был мобилизован и ушел на войну. Также мобилизовали Женю, мужа Гали. Вместе с семьей сестры Леры, у которой были муж инвалид и маленькая дочка, Галя с сыном уехали на Урал. Также эвакуировался старик Димитраш, осталась только его дочка Вера, поступившая работать в госпиталь.

Ученики старших классов Петроградского района, я и мои друзья, закончили 8 классов. Мы с Юрой отправились записываться на оборонительные работы, нас сначала не хотели брать из-за нашего малого роста, но нам все же удалось примкнуть к колонне. Колонну отправили на поезде до станции Горская, а затем пешком до аэродрома, который мы должны были приспособить для посадки военных самолетов: срывали холм, засыпали низину, по всему полю собирали камни. За этим занятием прошло несколько дней.

В это время дома обсуждался вопрос об эвакуации детей. Мама, долго не соглашавшаяся на эвакуацию Сережи, которому было 9 лет, вынуждена была сдать, что, впрочем, меня очень удивило. И вот Сережу вместе с такими же ребятами в теплушках отправили под город Боровичи. Первые письма от него были нормальными, но вскоре он стал проситься обратно, кстати, угроза немецкой оккупации нависла и над районом Боровичей. Мама и я отправились в путешествие за ним. Ехали на поезде до станции Угловка, а потом до Боровичей, где заночевали в клубе, утром пешком отправились в Мошинской район, забрали Сережу и еще двоих детей наших знакомых. Очередную ночь мы проводили в каком-то помещении, где было страшно душно, я в сонном состоянии вышел из него и досыпал на свежем воздухе, где-то в кустах. Утром, не обнаружив меня на месте, мама подняла страшную панику, но вскоре я нашелся.

На станции Угловка немцы разбомбили поезд, нам же удалось благополучно проскочить. Итак, отец был отправлен на фронт, сестра находилась на заводе, на казарменном положении, а маму и меня посылали «на окопы». Сережу пришлось временно пристроить к нашим хорошим знакомым, жившим на улице Герцена, но ему там не понравилось, и он пришел пешком домой, на Большую Пушкарскую улицу. Было это уже в июле-августе месяце. Мама работала где-то под Кингисеппом, а я — недалеко от станции Волосово. И она, и я с большим трудом вернулись обратно, буквально убегая от немцев. Немного подробнее об этих работах.

Наша группа состояла из 126 человек, в основном учителя, вернее учительницы, и старшекласники. Руководил нами пожилой, но еще не старый латыш, участник гражданской войны, как я понял, очень обиженный тем, что его не взяли на фронт. Мы рыли противотанковые рвы. Над нами часто пролетали военные самолеты, в основном немецкие. Если появлялись наши, то их, как правило, сбивали, и было обидно до слез. Помню, однажды мы наблюдали бой двух истребителей, и, как нам показалось, наш сбил врага, тот упал неподалеку, мы закричали «Ура!» и бросились к догоравшему самолету, но, добежав, увидели на остатках самолета красные звезды. Возвращались к себе в ров уже молча.

Немецкие самолеты часто летали над нами довольно низко, а иногда и постреливали, но пока мы находились во рву, то не очень их боялись, т. к. прижимались к стенке рва, противоположной направлению их полета. Последний наш ров был высокий берег реки, который мы превращали в отвесную стену. Работа подходила к концу, когда появился немецкий истребитель, и вся группа оказалась выстроенной в ряд у стены, как для расстрела, мы бросились на землю. Помню, что прикрыв голову лопатой, но подглядывал, что же будет дальше. Летчика я видел отчетливо, он низко пролетел вдоль нашей стены, но стрелять не стал, то ли растратил боезапас, то ли по какой-то другой причине.

Однажды мы шли по поселку, через площадь, на площади было много военных. Когда мы вышли на середину, раздался рев бомбардировщика, с воем пикирующего на нас. Все военные мигом рассыпались по сторонам, а мы, ничего не успев сделать, остановились как вкопанные. К счастью, бомбы не посыпались — или их уже не было, или летчик просто забавлялся с нами, как кошка с мышкой. В нашей группе была учительница русского языка Прасковья Федоровна, я любил наблюдать за ней при появлении самолетов. Она за что-нибудь пряталась и истово крестилась, что в то время было не очень-то принято.

Особенно мне запомнились два момента на этих «окопах». Первый, когда сварили в котле макароны, а получился суп, который есть никто не стал. Весь этот котел был опрокинут, и белые макароны по зеленой траве берега растеклись до самой речки. И наши вечерние игры в избе, где были сложены буханки хлеба. Когда мы, играя, отрывали от этих буханок корки и кидали друг в друга. Сделать такое, очевидно, не смогли бы деревенские ребята, а мы, избалованные горожане, не знающие истинную цену хлеба, это делали. Потом, во время голода, как часто я вспоминал эти макароны и этот хлеб!

Работа была тяжелая, кроме того, каждую ночь двое должны были дежурить. На утро, после моего дежурства, только я заснул, как был разбужен — мы срочно снимались с места и уходили в лес, т. к. возникла угроза немецкого окружения. По лесу мы вышли к железной дороге, где нас подобрал поезд и повез в Ленинград. Мы ехали и пели: «Как я рад, как я рад, что я еду в Ленинград!» Приехав, вышли на площадь Восстания и увидели развалины Знаменской церкви. Тогда я подумал, что город бомбили, но, к счастью, это было не так, а развалины «соорудили» метростроители.

Город жил по-прежнему почти мирной жизнью, продавалась даже газированная вода с сиропом, хотя продукты очень быстро исчезали из продажи. Мои родители, как участники гражданской войны, были очень патриотичны, и, кроме того, они были людьми малопрактичными, очень доверчивыми, а мама — и весьма наивна. Она работала машинисткой в Ленхозторге. Все призывы не покупать впрок продукты, она выполняла неукоснительно, да и денег у нас на крупные закупки не было, мы всегда жили сегодняшним днем. Поэтому, когда ввели карточки и пропали продукты, мы оказались буквально ни с чем

и очень быстро стали ощущать чувство голода. Помню, как с друзьями из школы мы шли по Большому проспекту, зашли в аптеку и попросили таблетки от аппетита. С одним моим другом, Яшей Покачевым, мы решили поработать в госпитале, где, говорили, дают обед. Мы пришли в бывшую школу №5, угол Кировского проспекта и моей Большой Пушкарской улицы, там был организован госпиталь. Нам предложили относить прибывающих на машинах раненых в помещения госпиталя, при этом нести носилки можно было только вдвоем, т.к. была очень узкая лестница. После непродолжительной работы мы поняли, что нам это не под силу, пришлось ретироваться. Еще мы участвовали в подготовке чердаков наших домов и школы — носили ведра с песком и водой, лифты тогда не работали.

В одной дивизии с отцом оказался Израиль Жеймер, первый друг моей сестры. Он кончал артиллерийскую спецшколу, которая находилась на углу Большого проспекта и Введенской улицы. Кроме того, Изя успешно занимался борьбой самбо и был крепок физически, поэтому, несмотря на малый возраст, а был он всего на два года старше меня, его и нескольких его друзей по спецшколе взяли в армию. Его старший брат Матвей тоже учился в артиллерийском училище и сразу попал в армию. Также взяли в ополчение друзья Израиля по гражданской школе — Зиновия Бравого и Анатолия Чернышева. В ополчение ушел и мой одноклассник Феликс Грюнберг, с которым мы занимались строительством морских моделей. Он был старше меня, выше ростом, да еще прибавил себе возраст. Все они погибли, очевидно, в самом начале битвы за Ленинград, т.к. писем ни от кого из них не было получено.

Из письма, пришедшего из госпиталя, мы узнали, что Изя с несколькими добровольцами уходил в тыл врага с заданием подорвать мост. Было это в Псковской области. Задание они выполнили, но вернулись только двое из группы уже осенью, обмороженные и изнуренные, поскольку последние дни питались одной клюквой, добытой из-под снега. Дальнейшая его судьба: он воевал, был ранен. В одном бою, в рукопашной схватке, убил четырех врагов, за что был награжден и получил очередное звание, но в 1943 или 1944 году погиб.

Его старший брат Матвей потерял ногу под Курской дугой, но продолжал служить в армии, будучи на протезе. А племянник Израиля Марк в память о дяде стал заниматься самбо, получил звание мастера спорта. В настоящее время ведет большую тренерскую работу, занимается судейством многих соревнований, и все это помимо основной работы.

В нашей школе расположился оркестр Балтийского флота. В основном это были молодые ребята, только что прибывшие в Ленинград из Таллина, участники знаменитого похода. Некоторые из них, пока добрались до Кронштадта, сменили по три судна. Мы, старшеклассники, с ними подружились. Парты и столы были из классов выставлены во двор школы, вынесены были также верстаки из кабинета труда, помню, как я мечтал иметь такой верстак дома.

В то время были многочисленные тревоги, иногда по десятку в день, но без бомбежек и обстрелов. Мой друг Юра и его мама ждали эвакуации, поэтому практически жили на Московском вокзале, но эвакуировать их не успели, до того как замкнули кольцо.

Мы эвакуироваться из города не хотели. Отец рассуждал разумнее всех нас, предполагая, что Ленинград не сдадут, но говорил, что очень боится голода в городе. Пока дивизия и полк отца сражались под Урицком, он изредка приезжал и привозил свой командирский паек, что нас очень поддерживало.

Наш дом, типичный доходный дом постройки самого начала XX века, имел шесть этажей и квадратный двор-колодец. Обогревались квартиры дровами,

поэтому в довоенное время все подвалы были заняты под дровяные сараи, а двор был завален штабелями дров. На чердаках обычно сушили белье.

С начала войны все изменилось. Чердаки и подвалы были освобождены от всякого хлама и перегородок, там установили ванны с водой и ящики с песком. Таскание ведер с песком по крутым черным лестницам — парадные лестницы выходов на чердак не имели — я испытал на собственной шкуре. В подвалах были оборудованы бомбоубежища, двор освобожден. Дрова предложили разобрать по квартирам, у многих дров не оказалось. У нас был куплен всего один кубометр, и тот частично разворовали. Мне запомнилась одна обычная дневная тревога, видно, самолет пролетел над нашим домом, потому что зенитки надрывались, стоял ужасный грохот, кроме того, на асфальт пустого двора сыпались осколки разрывающихся зенитных снарядов и с треском ударяли по асфальту. Я не помню почему, но в тот момент я оказался в своем подъезде и наблюдал за кошкой, которая выбежала на середину двора и металась по сторонам. Было это до наступления голода, когда в городе еще водились животные.

Когда немцы подступили к городу, южные районы оказались под угрозой захвата, поэтому жителям центральных и северных районов было предложено потесниться, предоставив место эвакуированным. Мы уступили большую комнату, а сами расположились в маленькой, 11-метровой. Да нам было и не отопить две комнаты. Вселилась к нам семья, мать и двое сыновей, из Кировского района. Старший сын учился в ремесленном училище.

Время шло, и наступил момент, значение которого мы, конечно, в то время оценить должным образом не могли, я имею в виду взятие Шлиссельбурга и, следовательно, завершение окружение города. Эвакуация обычным путем прекратилась, и семья моего школьного друга Юры Батова вернулась в свою комнату, в квартиру дома на Бармалеевой улице. Эта улица почти упиралась в мой дом, на ней жил другой друг Яша Покачев. Кроме того, на углу этой улицы и Большого проспекта находилась наша школа, тогда № 7. Именно с того времени начались серьезные бомбежки и обстрелы города. Помню, как горели Бадаевские склады. В тот день мы пошли в кино дома культуры Промкооперации, смотрели фильм «Александр Невский», а выйдя из зала на улицу, увидели дым, висевший над городом, позже мы узнали, что горели склады. В эту же ночь бомбы падали и на Петроградскую сторону, в зоопарке была убита слониха Бэтти, а следующую ночь мы с Яшей дежурили в школе. У нас были пожарные каски и пояса с топориками, чем мы очень гордились, но, боже мой, какими же мы были глупцами, а ведь Яшка был старше меня на целый год.

Помню, как мы готовились к отдыху на кожаных диванах школьной канцелярии, укладывали рядом на стулья нашу пожарную амуницию. Я спросил Яшку: «Ты хочешь, чтобы сегодня бомбили?» Он ответил, что хочет, и я сказал тоже. Только мы успели уснуть, как страшный грохот разбудил нас. Случилось это до объявления тревоги, что и не удивительно: самолеты появились неожиданно, и объявить об их появлении предварительно было невозможно. На следующий день мы ходили и смотрели на результаты этой бомбежки: была срезана часть дома на углу улицы Большой Зелениной и Чкаловского проспекта (бывшего Геслеровского переулка). Угол срезан с верхнего этажа до самого низа: видны комнаты, в которых сохранилась часть мебели и еще висящие на стенах картины. Видеть все это и думать о жертвах, погребенных под обломками, было тяжело. После взрыва мы, естественно, выскочили на крышу и наблюдали эффектную, несмотря на всю трагичность, картину: город окружало зарево горевших на окраинах деревянных домов, прожектора, вернее их лучи, прорезали небо, следы

от трассирующих пуль и взрывы зенитных снарядов составляли грандиозный фейерверк. Прерывистый гул наших бомбардировщиков, который мы уже умели определять, да и сопровождающий их лающий звук зениток трудно было с чем-либо спутать. Не покидало чувство страха, особенно усиливающиеся при звуке падения вражеских бомб, нарастание которого создавало иллюзию того, что эта бомба летит прямо на тебя. И только звук взрыва вызывал некоторое облегчение, хотя сознание, что кто-то, может быть твои родные, при этом пострадал, было тяжелым переживанием. С той ночи мы часто дежурили в школе, но ей повезло: ни фугасные, ни даже зажигательные бомбы, сбрасываемые в огромных количествах, в нее не попали.

В те дни, когда я не дежурил в школе, а бывал дома, мы сперва ходили в бомбоубежище, нахождение в котором было, пожалуй, более тяжелым, чем на крыше. Здесь чувствовалась какая-то обреченность, да и погибнуть на чердаке или крыше, казалось, не так страшно, страшнее быть засыпанным в подвале дома. Помню, как однажды, во время одного из приездов отца, мы все расположились за столом и уничтожали отцовский паек, началась тревога. Отец у меня спросил: «Ты веришь в свою счастливую звезду?» Я ответил, что верю, и мы не пошли в убежище. А вскоре мы вообще перестали ходить в убежище, тем более что Сережка, которого будили и заставляли спускаться вниз, вставать не хотел, скандалил. Если бомбежка бывала особенно сильной в нашем районе, то мы выходили на лестничную площадку — считалось, что там менее опасно, хотя от прямого попадания защиты в общем-то не было. Мы научились по звуку определять, куда попала бомба. При попадании на мостовую или во внешнюю часть здания взрыв был очень сильным, а при взрыве бомбы внутри здания звук был глухой, но тряска дома очень сильная. Помню, как мы с сестрой сидели дома на кроватях, а кровати были пружинные, и вдруг дом так качнуло, что мы долго еще раскачивались и удивленно смотрели друг на друга. По окончании тревоги я пошел смотреть, куда же попала бомба. Выяснилось, что бомба попала в шестиэтажный дом, фасадом смотрящий на улицу Воскова, дворовый фасад дома выходил на нашу улицу. Бомба попала в лестничную клетку и «прошла» ее на все шесть этажей. Время было темное, видимо, многие, как и мы, выходили именно на лестницу, представляю, сколько там было жертв. Я потом наблюдал, как пожарные по своим лестницам спускали людей и их вещи с внутренних этажей через окна. Однажды, когда мы еще ходили в бомбоубежище и была особенно сильная бомбежка нашего района, несколько фугасных бомб среднего веса разорвались рядом с нашим домом, покрыв двухэтажный особняк. Особняк этот стоял в садике напротив нашего дома, где в мирное время мы часто гуляли и хорошо знали всех ребят из соседних домов, с которыми вместе играли. После этих взрывов к нам в убежище сразу нахлынул народ из соседних домов, среди которых были и наши знакомые, — наш дом был выше и казался более надежным. После отбоя я вышел на улицу и увидел на панели возле дома толстый слой битого оконного стекла, чему несколько удивился, а потом сообразил, что стекла были выбиты внутренним давлением при прохождении сильной взрывной волны вдоль стен дома. В то время еще рекомендовалось при тревоге закрывать окна. Стекла в домах были оклеены лентами бумаги, это не помогло. Большое окно нашей комнаты выходило во двор соседнего дома. И хотя картонная штора, обеспечивающая светомаскировку, закрывала все окно, когда бомба попала во двор, стекла нашего окна сходу вылетели. Я, чья кровать находилась у окна, вылетел из кровати и оказался у печки, у которой стояла моя тетка, вылетевшая, в свою очередь, в переднюю. После случившегося мы срочно решили спрятаться

в бомбоубежище, но, выйдя на лестницу и услышав, что бомбежка затихает, вернулись в свою комнату и стали заделывать окно где фанерой, где картоном, а где и просто старой подушкой. Окно выходило на «наиболее опасную сторону», и однажды в него все-таки влетел снаряд, но нас в то время уже не было в городе.

Из многочисленных тревог и бомбежек, пережитых в Ленинграде, мне наиболее запомнилась одна, хотя, на первый взгляд, была она самой рядовой. Мы с сестрой возвращались из булочной, где купили хлеб, голод тогда еще только начинался. Идя по Бармалеевой улице, мы вынуждены были завернуть к Батовым, поскольку началась тревога и дальнейшее продвижение было невозможно. Тетя Женья предложила нам подняться с ней на чердак соседнего дома, более высокого, там она должна была дежурить во время тревоги. Мы поднялись на чердачную площадку и остановились. Началась обычная бомбежка, самолеты то приближались, то отдалялись, что было понятно по возрастающему и убывавшему грохоту зениток. Изрядно слышались глухие звуки взрывающихся фугасных бомб. Продолжалось это довольно долго. Был поздний вечер очередного трудного дня, мы стояли на чердачной площадке, уставшие, голодные и замерзшие, не покидало чувство обреченности. До этого случая я уже не раз подвергался обстрелам, видел много бомбежек с крыши школы, где дежурил, но почему-то эта оставила в моей памяти самое гнетущее воспоминание. Думаю, сказались накопившаяся усталость от частых обстрелов и непривычность положения, понимание того, что от меня ничего не зависит; все же дежурство на крыше предполагало непосредственную опасность, окрашенную чувством романтики, в отличие от вынужденного нахождения в каменном мешке.

Бомбежки и обстрелы, конечно, были страшные, но в сравнении с голодом и холодом, которые вскоре наступили, это были только цветочки.

Холода в тот год наступили рано. 20 октября я оказался на «окопах» на станции Пери. На этот раз мы копали именно окопы. Помню, что земля была покрыта снегом, промерзла, а мы ее долбили ломами и кирками и только потом работали лопатами. Здесь меня окружали в основном взрослые люди — преподаватели, которые во время отдыха вели серьезные разговоры о фронтовых делах. Один преподаватель истории высказал мнение, что немцы возьмут скоро Москву, а затем и Ленинград. Он говорил о немецкой тактике окружения городов с последующим их взятием, причем доказывал это на примерах взятия многих европейских городов. Я впервые услышал рассуждения такого рода, червь сомнения в нашей победе зародился в моей душе, но скоро я поборол эти сомнения.

В самом конце октября пришло известие, что с 1 ноября начнутся занятия в школе, мы возвратились в город. Было это поздно вечером, и мне почему-то запомнилось, как я шел по темным и пустынным улицам от Финляндского вокзала к себе, на Пушкарскую улицу. На следующий день действительно начались занятия в школе, продолжались они очень недолго, как мне помнится, всего дня три, но в школу мы приходили — там, в столовой, нам давали суп из хряпы и наружных листьев капусты. Это была сплошная вода, но я приходил с баночкой и относил этот суп домой, где мы делили его на всех, что-то добавляя. Я очень быстро ослабел, наверное, дело в том, что у меня был возраст, требующий усиленного питания. Мне стали давать двойную порцию этого супа. Помню, как однажды мне кто-то сказал, что дают дополнительные порции, я пошел, но ведающая этими делами учительница напомнила, что мне и так дают две порции. Я извинился и отошел, и было страшно стыдно. Это один из эпизодов того страшного времени, которые невозможно забыть до сих пор, а вспоминать их очень тяжело.

Голод хватал за горло все сильнее. Я уже говорил, что мы не имели никаких запасов, а тут еще отец перестал появляться со своим пайком, как мы потом узнали, его часть была переброшена на баржах по Ладоге на Волховский фронт. Период, предшествовавший сильному голоду в Ленинграде, прошел в несколько этапов. Сначала это был макаронный этап, то есть во всех столовых был суп из макарон, потом чечевичный, затем соевый — суп из соевых бобов, и наконец хряповый, который тоже скоро закончился. Многие, как и мы, перешли на питание по карточке, на которую выдавали практически один хлеб. А какой это был хлеб? Тяжелый, сырой, как замазка, но к этому времени для нас это был самый лучший деликатес на свете. Ни о чем, кроме хлеба, а как о совершенно несбыточной мечте — о каше, мы больше и не мечтали.

Жизнь в городе замерла: транспорт остановился, свет отключили, вода и канализация замерзли. Большинство людей уже нигде не работали. Никто из наших тоже не работал: ни мама, ни сестренка. Мы жили на деньги, получаемые по отцовскому аттестату, кажется, 300 рублей.

Моя мама, несмотря на свою непрактичность, была женщиной очень энергичной, а детей своих она любила до самозабвения и делала все, чтобы нас спасти.

Помню, как мама приволокла огромное полено, и мы его долго дома пилили: где-то она раздобыла буржуйку, правда, та очень дымила, и хлопот с ней было много. Каждое утро ходила за хлебом и приносила нашу норму — 0,5 килограмма хлеба-эрзаца (по 125 граммов на каждого), а однажды в детской поликлинике «вымолила» на сына баночку рыбьего жира.

Худели мы катастрофически, но чувство надежды, как и чувство голода, нас не покидало. Помню, как однажды мама вернулась с хлебом и со смехом показала нам какую-то тряпку, это была ее юбка, которая сползла с нее на ходу. Я к этому времени уже не вставал от слабости, как и Сережка. Воду приходилось носить из прачечной, потом с Кронверкской улицы, затем с Карповки, последнее время мы топили снег, сжигая все, что было дома (мебель, книги и пр.). Первое время голод переносился относительно легко, но вскоре это прошло и сменилось мучительным чувством лютого голода, которое заслоняло все прочие ощущения и не отпускало ни днем, ни ночью. Ни о чем другом мозг не разрешал думать. Помню, что первое время я пытался читать, но вскоре понял, что в любой книге писали про еду, а читать про это было невыносимо, ведь и так все разговоры были о еде.

Я упустил некоторые эпизоды, которые имели место значительно раньше, когда голод в городе только начинался. В нашем доме, правда по другой лестнице, жила семья Голиковых, в которой были две девочки — близнецы Кира и Люся. Однажды в бомбоубежище я наблюдал за этими очаровательными девчушками. Думаю, им было лет по пять. Они вели между собой очень серьезную беседу о том, как надо готовить блины. Другой эпизод: к соседнему дому подкатила легкая двухколесная бричка, запряженная лошадей. Возничий соскочил с нее и зашел в дом, когда он вышел, лошади уже не было...

На Большом проспекте был зоомагазин, там все еще продавали сухой корм для рыбок — дафний. Кто-то сказал, что из них можно сделать рыбные котлеты. Мы купили их (помню, что стоили они 40 рублей за килограмм) и сделали котлеты. По виду котлеты напоминали рыбные, но полностью избавиться от песка нам не удалось. Наверное, поэтому меня сильно рвало. Через некоторое время мы опять пошли в магазин, но дафний там уже не было.

Как-то к нам зашел мой школьный товарищ Коля Титов, под мышкой у него был пустой портфель, и он вполне серьезно поинтересовался, нет ли у нас кош-

ки, которую он готов был употребить в пищу. Сережа, проснувшись однажды утром, спросил, где жаворонок. Его стали уверять, что не было никакого жаворонка, а он сказал, что «была булочка в виде птички, у которой вместо глаза была изюминка». Когда мы ему объяснили, что эта булочка ему приснилась, он очень горько заплакал.

В конце декабря, кажется 25-го числа, неожиданно прибавили хлеба, стали выдавать 200 грамм на человека. Это была большая радость. Но, к сожалению, состояние большинства ленинградцев дошло до критической точки, и эта добавка ничего не решала, началась повальная смертность, спасти людей могли только радикальные меры.

Наступал новый 1942 год. Моя сестра была приглашена на новогодний вечер в Александринский театр. По ее рассказам, там была ужасная давка, порядок наводили учащиеся военных спецшкол, некоторых из них сестренка знала. Эти ребята сами были уже доходягами и еле передвигались, но все же они обеспечивали порядок. Концерт никого не интересовал, все ждали ужина, на котором давали кусочек хлеба, суп и котлетку, которую сестренка принесла домой.

Приятно удивил меня поступок моего товарища Яши Покачева. Оказывается, у нас в школе тоже каждому давали по котлетке, Яша получил эту котлетку и принес ее мне домой, еле взобравшись по нашей залитой водой и замерзшей лестнице на пятый этаж. Помнится, как-то осенью и я, обнаружив в одном из магазинов сыр, выдававшийся по талонам подсолнечного масла, сходил в конец Бармалеевой улицы, поднялся к Яше на пятый этаж и сообщил об этом. Правда, это оказалось уже ненужным, поскольку они выкупили сыр в другом магазине. Телефонов у нас тогда не было. Но этот мой поступок не идет ни в какое сравнение с тем, что сделал Яша, притащившись ко мне. Он сказал тогда, что его отец очень плох. Сам он по учебникам самостоятельно проходил курс девятого класса, что, я думаю, тоже было величайшим подвигом, в то время как никто из нашей семьи, которая всегда отличалась большой любовью к книгам, не только заниматься, даже просто читать не мог. Как я узнал, в дальнейшем судьба семьи Покачевых была очень трагичной: отец умер, Яшу, который был старше меня, весной призвали в армию, но оправиться от голода ему не удалось, он умер, так и не повоевав ни одного дня. Когда умерла его мать — я не знаю, вернувшись в город, узнал, что из семьи Покачевых в живых уже никого нет.

Итак, наступил январь, один из самых тяжелых месяцев. Город был завален трупами, число умерших с каждым днем увеличивалось. У нас в подъезде долго лежал труп мужчины, проходившие мимо уже не обращали на это внимания, а лишь возмущались, что приходилось перешагивать через него. Большинство людей к тому времени поднимать ноги могли только при помощи рук. Точно не помню когда, но примерно в это время хлебозаводы закрылись на три дня, и нам выдавали вместо хлеба муку, из которой мы делали «заваруху». Подходила к концу вся мебель и все книги, жечь в буржуйке было нечего. Помню, тогда отец Израиля, друга сестры, воевавший на фронте, привез нам на саночках большое полено, и мы, колулая от него щепки, некоторое время им отапливались и грели на буржуйке воду. Как я уже говорил, не было ни света, ни воды, на канализации. Первое время отходы мы выливали на улицу, потом стали выбрасывать их из окна, а затем стали для них использовать нашу большую ванну, благо все замерзло намертво. Впущенные к нам в большую комнату жильцы скоро испарились. Сперва исчез «ремесленник», кажется, он с товарищами отправился через замерзшее Ладожское озеро на Большую землю, вряд ли они дошли, скорее всего, замерзли по дороге. Мать мальчиков на какое-то время исчезла, оставив младшего

одного, он уже не вставал, только изредка просил принести ему воды. К счастью, мать все же пришла и куда-то забрала сына, их дальнейшая судьба неизвестна.

Наша мамочка, делавшая все чтобы спасти своих детей, начала сильно сдавать и сломалась совершенно. Случилось это в день получения денег по отцовскому аттестату, она долго стояла в очереди, очень замерзла. Не дождавшись дома, сестра отправилась ее встретить. Через некоторое время привела маму домой, но это уже была не наша привычная мама, а совершенно больной человек со сдвинутой психикой, ее поведение напоминало поведение малого неразумного ребенка, она слегла и не вставала. Теперь все главные заботы о семье легли на плечи сестры. И надо ей отдать должное, в меру своих сил она с нами справлялась: каждое утро Виолетта ходила за хлебом, приносила воду или снег, который затем растапливала на буржуйке, заправляла остатками керосина коптилку. Она ухаживала за мамой, которая превратилась в капризного ребенка. К счастью, никто из нас в это время ничем не болел, хотя наступала последняя стадия дистрофии — наличие голодного поноса и полное равнодушие к еде. Мамочка все твердила, что если к 9 февраля ничего не изменится, то мы все погибнем. Позднее, уже через много лет после войны, я узнал, почему именно 9 февраля? Мама объяснила, что именно в этот день погиб на фронте, в гражданскую, ее первый муж Сережа (фамилия неразборчиво). Мне кажется, что мама и в действительности не пережила бы этого дня.

К счастью, за день или за два до этого дня появились «командиры», так мама их назвала. Это были посланцы от отца, с Волховского фронта. Помню, как открылась наша дверь, и появились розовощекие военные в светлых полушубках, меховых шапках и валенках. Тогда их вид показался настолько необычным, что врезался в память на всю жизнь. Двери в квартиру уже не запирались, поэтому они сами вошли и оказались у нас в комнате. Эти люди привезли от отца мешок с продуктами, правда, половину мы по их распоряжению отдали семье сослуживца отца, бывшего футболиста Батырева. Нам достались две буханки хлеба, мешочек муки, кусок масла и кусок мяса. И еще нам сказали, что в начале марта за нами придет военная машина и вывезет нас из Ленинграда через Ладогу. Нам необходимо собрать вещи и быть готовыми к отъезду, а потом, посмотрев на нас, сказали, что приедут сами, соберут нас и отправят в путь. Очевидно, что эта посылка и, главное, появившаяся надежда нас здорово поддержали. Мы несколько оправились и сами собрали вещи, соорудив одиннадцать «мест».

Частью продуктов мы поделились с родственниками (с тетей Лелей и тетей Таней). Помню, что доставшийся мне большой кусок хлеба я полностью съесть не смог и оставшуюся часть отдал нашей бывшей домработнице Насте. Впоследствии я об этом, конечно, забыл, тем более что сделано это было не от доброты душевной, но Настя это поняла по-своему и напомнила об этом уже после войны как о «великом благородном подвиге», поэтому я этот эпизод и вспомнил. Немного муки я отнес семье своего друга Юры Батова.

К тому времени все оставшиеся в квартире жильцы — нас осталось всего семь человек — перебрались в комнату нашей соседки Веры Димитраш, которая эвакуировалась с госпиталем из города, до этого она была на казарменном положении и изредка приходила домой. Комната эта была самой теплой, она выходила во внутренний двор, и ее окна были целы. Кроме того, там была очень хорошая буржуйка, которая быстро согревалась и не дымила.

В указанный срок военная машина приехала. Нашу семью забрали сразу, а за тетками и Настей обещали приехать позже, что и было выполнено, но, в отличие от нас, их почти сразу отправляли в дальнюю эвакуацию, что далеко не все могли

перенести. К несчастью, старшая сестра отца, тетя Леля, оказалась одной из жертв: по дороге купили мясо, тетка не удержалась и съела слишком много, что ее и погубило.

Дивизия, где служил отец, участвовала в освобождении города Тихвина, что, в конечном счете, спасло Ленинград от двойного кольца, тогда бы уже не было спасительной Ладоги и город был обречен. За этот подвиг дивизии разрешили из своих средств создать военный городок в нескольких деревнях, в 40 километрах от Тихвина. Сам город был сильно разбит, а эти деревни уцелели, они избежали разрушения.

Помню, как мы еще в ноябре или в декабре — тетя Леля тогда, придя с работы, принесла слух, что город хотят сдать, — стали готовить соответствующую амуницию. Обуви настоящей, зимней, у нас не было, поэтому из старых ватников шились высокие сапоги в виде валенок, делались ватные штаны и ватные варежки, что впоследствии помогло нам пережить поездку через Ладогу. Ехали мы в стандартном грузовике с брезентовым верхом. Перед Ладогой нас выгрузили погреться в каком-то помещении, где было много народа, но тепло, после чего мы отправились уже по льду озера. Нам повезло: нас не бомбили и не обстреливали, наша машина благополучно миновала все полыньи и замерзшие проруби.

Одеты мы были солидно, но, несмотря на это, замерзли очень сильно и, когда нас привезли в деревню В<неразборчиво>, были чуть живы. Войдя в теплую крестьянскую избу, мы заметили кота и невольно с сестренкой переглянулись: в Ленинграде уже не было ни животных, ни птиц, только полуживые крысы временами нападали на людей, особенно на трупы. Дочка же хозяйки, Надя, поняла наше переглядывание по-своему и быстро унесла кота в другую комнату, в дальнейшем она призналась, о чем подумала в ту минуту. Хозяйка предложила нам горячих щей, но мы были так измучены, кроме того, у нас еще наблюдались явления последней стадии дистрофии — отсутствие аппетита при голодном поносе, что мы отказались.

После нашего отказа поесть хозяйка пошла к комиссару городка Алексеву и попросила вселить других эвакуированных — они боялись покойников. Но комиссар нас оставил в этой избе. Хозяева здесь были относительно зажиточны, имели хлеб, картофель, квашеную капусту. К нам срочно прислали ветврача из дивизии, которая, осмотрев, сделала следующее заключение: «Бабушка и мать, так она определила маму и сестру, а также старший сын, то есть я, не выживут, а младший, может быть, и выживет». Нас поместили в самую большую комнату, хозяин каждое утро топил в ней печь, чтобы было тепло. Еду готовила хозяйка, а получали мы паек из магазина, специально организованного дивизией в соседней деревне. Паек был по тем временам фантастический. Нам выдавали по 800 граммов хлеба на душу, масло, крупу, иногда мясо или рыбу. Кроме того, мы на разные носильные вещи выменивали картофель и квашеную капусту, которые хозяйка клала нам в суп. Помню, мамино зимнее пальто было поменяно на 11 супов, заправленных картофелем и капустой.

Как ни странно, но мы «молодели», очень быстро стали приходить в нормальное состояние. Дольше всех не могла оправиться мамочка, практически она проболела почти всю войну, очень медленно приходя в нормальное состояние. Скоро у нас всех прорезался зверский аппетит, и, несмотря на отличное питание, нам все время хотелось есть.

Однажды в деревне лошадь сломала ногу, ее зарезали, а мясо как-то распределили или продали, нам тоже досталась какая-то часть. Мы ее, конечно, быстро

съели, но мамочка потом долго обглаживала после обеда уже пустые кости. Примерно в то же время кто-то увидел в окрестностях деревни медведя, и мама заинтересовалась у хозяина, можно ли есть медвежатину. Хозяин сказал, что мясо медведя даже очень вкусное. После чего мама сказала: «Вот бы убить медведя и потом его есть долго-долго!»

Мытье в деревенской бане, с выскакиванием голыми на мороз, было для нас несколько необычно: первыми мылись мужчины, потом женщины, или наоборот, точно не помню. После всех, когда баня уже не была очень горячей, шла мама с Сережей, который, как маленький, мылся с нею. После мытья в первый раз мама нам рассказала, что Сережа, увидев ее раздетую, — а мама потеряла в весе более половины (до блокады — 86, после — 41 килограмм) — сказал, что она похожа на цыганскую лошадь. Очевидно, он имел в виду очень худую лошадь из шедшей перед войной кинокартины про цыган.

Ко всем ленинградским семьям в четырех ближайших деревнях приезжали из дивизии их мужья и отцы. Наш отец дома не появлялся, но вот весной, в сильную распутицу, он наконец приехал. Когда мы его видели в последний раз, в городе, у него не было седых волос, а теперь он был совсем седой. Объяснил он это тем, что очень за нас волновался, а помочь с Волховского фронта долго ничем не мог.

Многие семьи разъезжались в дальнейшую эвакуацию. Стали собираться и мы, получив письмо от семьи друга сестры. Его родные были эвакуированы под Махачкалу и приглашали нас туда. Там было относительно сносно, и мы решились. Упаковав вещи, получили восемь «мест», каждое из которых в отдельности я мог поднять и нести, но, кроме меня, никто этого сделать не мог. Погрузившись в теплушки, мы отправились в путь. В пути было восемь пересадок, нас несколько раз бомбили, и мы, несомненно, погибли бы, сев в поезд Воронеж — Лиски — Ростов, но, к счастью, поезд пошел на Сталинград. Вещи были сданы в багаж и, конечно, все пропали, т. к. немцы начали наступление на Сталинград. Проезжая через город, мы с сестрой погуляли по нему, видели дома, фонтан на площади еще целыми и невредимыми, но вскоре все это было разрушено. К нашему счастью, мы успели проскочить Сталинград до первых боев. Приехав в Махачкалу и проведя первую ночь на вокзале, затем оказались на подсобном хозяйстве завода в Тарках, между Махачкалой и заводом, вернее соцгородком. Жили в бараке, в одной комнате с нами были эвакуированные из Москвы, Киева и Воронежа. Я спал под столом, поскольку другого места не было. Сестра работала в поле, а я на конюшне. С едой было вполне прилично: в поле зрели помидоры, арбузы и виноград. Но вот новая беда: немцы начали наступление на Кавказ, завод в основном эвакуировался в Среднюю Азию. Мы подумали, что больная мама еще одну эвакуацию не перенесет, и решили оставаться с надеждой на то, что немцев остановят, и, к счастью, наши надежды оправдались.

Осенью маму положили в больницу соцгородка, сестренка с братишкой тоже перебрались туда. Сестра работала библиотекарем в школе, братишка пошел учиться. Первое время они жили в пионерской комнате, где у них вместо подушки был барабан, а вместо одеял — знамена.

Многие рабочие и их семьи уехали вместе с заводом, поэтому нам смогли выделить небольшую комнату в трехкомнатной квартире. Поступив на курсы токарей при заводе, которые впоследствии успешно окончил, я перебрался в соцгородок.

На заводе работали только три цеха, делавшие боеприпасы для фронта. Роста я был малого, и приходилось приставлять ящик к станку. Работали мы по 12 часов, практически без выходных. Работать было очень тяжело, и единственное,

что меня воодушевляло, — это то, что я делаю снаряды для фронта. На станине каждого станка лежала бумажка, на которой было написано: «Базовое задание — 800 снарядов», и добавлено: «Фронт ждет твоей продукции». К концу смены мы обычно так уставали, что долго не могли решиться на уход, тем более что идти от завода домой в городок приходилось по чистому полю. Зима уже началась, и было очень холодно, правда, морозов ниже 10° не было, но дул очень сильный и холодный ветер. Одет я был легко: старенький костюмчик, единственное, что у меня было, дырявые ботинки, и на голове пилотка, которую мне где-то раздобыла сестра. Я поднимал воротник пиджака, опускал на уши пилотку, а руки засовывал в рукава пиджака и так, борясь с ветром, шел домой. Мои товарищи по работе, такие же мальчишки, как и я, прозвали меня Фрицем, очевидно, я напоминал им пленных под Сталинградом немцев.

Придя домой, где было тепло и даже имелась ванна с горячей водой, я часто заваливался сразу на кровать, не помывшись, и только утром, перед работой, мылся и снова отправлялся на завод. В общем, жили мы вестями с фронта, и ни на что больше не было сил. Летом добавились новые беды: всех нас, эвакуированных, стала трясти малярия, от хинина, который мы принимали, становились желтыми и зелеными.

Худой я был настолько, что однажды в очереди цеховой столовой одна старая работница из дерево-обрезочного цеха на полном серьезе спросила меня: «Сыночек, это не для тебя у нас делают гроб?»

Потом мы с сестрой еще заболели брюшным тифом. Мамочка, выйдя из больницы, стала работать воспитателем в детском саду.

Младший братишка ходил зимой в пальто, у которого не было одного рукава, и дружил с каким-то беспризорником, спящим в подъездах домов. Мы с сестрой курили и, когда не было махорки, обращались к Сережке, он нас угощал «американским табачком», как он потом признался, его добывали, собирая на улице окурки.

В 1944 году меня позвали работать распредом, потом экономистом цеха. Я успешно закончил 9-й класс вечерней школы. Пришло известие от отца о гибели друга сестры. Наши войска вошли в Германию. Оттуда стали приходить посылки семьям от фронтовиков. Я умудрился в письме намекнуть отцу о посылках. На это он мне ответил, что, для того чтобы посылать посылки, надо воровать, а он на это не способен. Мне было очень стыдно.

Все мы очень тосковали по Ленинграду. Помню, мамочка говорила, что готова жить хоть под Кировским мостом, лишь бы вернуться обратно. Меня преследовал один сон, который повторялся неоднократно: я оказывался в Ленинграде, на углу Бармалеевой улицы и Большого проспекта, рядом с моей школой, но не успевал обрадоваться, как до меня доходило, что это опять сон, а я по-прежнему нахожусь в «Солнечном Дагестане». И еще я мечтал о ленинградском дожде. Сестренке, которая окончила школу и уже там преподавала, кто-то из ее учеников подарил подборку фотоминиатюр с видами довоенного Ленинграда, она отдала их мне. Эти фотографии стали первыми предметами моей коллекции о нашем городе, которая, как считают многие, стала одной из самых <неразборчиво> такого рода.

Хорошо помню День Победы: ночью нас разбудила стрельба, как потом оказалось, это стреляли из окон домов люди, имеющие охотничьи ружья или другое оружие. Вскоре к нам прибежал мой приятель по работе, он узнал о конце войны и спешил поделиться радостью с нами.

Сестренка получила вызов из Ленинграда и незамедлительно вернулась туда. Мы же были вынуждены еще до середины 1946 года находиться на Кавказе, так как меня не отпускали с завода, пока я не нашел себе замену.

И вот «чудесный миг» наступил — мы снова в Ленинграде. Думая о возвращении, я предполагал, что сразу пойду учиться, но суровая действительность показала, что надо идти работать. Нам пока вернули только одну комнату, а нас было уже шестеро: сестра, выйдя замуж, родила сына.

И вот мы в комнате, в которой, кроме одной железной кровати, покрытой досками, ничего нет. На этой кровати спали мама и сестренка, а отец, я и младший брат спали на полу, на отцовской плащ-палатке, и прикрывались его шинелью.

В городе много разрушений, вместо стекол фанера, даже в трамваях. Дрова — острый дефицит, и тут еще неурожай 46-го года, опять не хватает хлеба и всего остального. Едим шроты — это блокадное изобретение, по виду похоже на творог, на самом деле какой-то жмых. Больно было смотреть на отца, который, наверно, за всю войну впервые ощущал голод. Но в 1947 году прошла денежная реформа, отменили хлебные карточки, тогда я впервые наелся досыта хлебом. Сестра отца, тетя Лера, вернувшись в Ленинград с Урала, рассказала мне о разговоре со своей маленькой дочкой. Она ей сказала, что после войны не будет хлебных карточек, и Лелечка очень испугалась: «А как же без хлеба жить?» Тогда мать ей объяснила: хлеб будет продаваться в магазинах просто так, и ты можешь взять сколько хочешь. На это Лелечка сказала, что зря отменяют карточки, а то бы можно было взять хлеба сколько хочешь, а потом еще и по карточкам.

По приезду в Ленинград я посетил музей «Оборона Ленинграда». Многие его экспонаты были мне очень близки. И кусочек блокадного хлеба весом в 125 граммов, и многие обезвреженные бомбы, и снаряды, падавшие недалеко от нашего дома, и многочисленные изображения, и панорамы блокадного города и «Дороги жизни», по которой мы были вывезены. До закрытия музея я несколько раз посетил его, и был он мне дороже всех других музеев города. Теперь у меня есть собственный музей, собранный почти за 30 лет, — это почти все открытки, изданные в блокадном Ленинграде, многие книги этого периода, журналы, газеты, плакаты, приглашения, билеты и т. п. Кстати, в моем музее имеется книга — путеводитель по музею «Оборона Ленинграда», со многими иллюстрациями, подписанная к печати 8 мая 1945 года, то есть в последний день войны.

Жизнь стала постепенно налаживаться. Я поступил на завод, который был родственным своему кавказскому собрату, и так и проработал на нем около 30 лет. Сначала экономистом, а потом, после окончания вечернего факультета Кораблестроительного института, инженером-конструктором. Братишка окончил Ленинградский университет и тоже работал, а сестра, окончив педагогический техникум, преподавала в школе, в которой мы с ней когда-то учились.

Встречался ли я с неблагоприятными поступками? Да, конечно, и сам изрядно их совершил, о чем сейчас мне стыдно вспоминать. А вот о людоедстве я имел только косвенные сведения. Рядом со мной в отделе работала Валя Масленникова, так вот, в блокаду ее похитили и вели на съедение. Только случайная встреча с родственником ее спасла. Другая моя знакомая, живущая на Крестовском острове, показала мне людей, у которых были съедены родственники, и тех, кто это сделал, а жили они в соседних домах и знали об этом происшествии.

Написав воспоминания о блокадных днях, я хочу сказать, что это время врезалось мне в память как неизгладимая боль, с одной стороны, с другой — как самое героическое и памятное во всей моей жизни. В моей коллекции тема блокады — одна из самых дорогих.

С годами я потерял почти всех членов своей семьи. В 1951 году неожиданно, от сердечного приступа скончался отец, который при жизни никогда не болел. Это была тяжелая утрата для всех нас. Братишка, который был буквально копией

отца как внешне, так и по внутреннему складу, как и отец, практически не боля, умер на 52-м году жизни от сердечного приступа, оставив жену и двоих детей. Мамочка умерла за полгода до Сережи, тоже от сердечного приступа, ей было 85 лет. Виолетта скончалась в 65 лет, но она успела вырастить двоих сыновей и отчасти внука и внучку. А я вот живу, и помогает мне в этом коллекция, которая в основном и составляет мою жизнь.



ПИНЧУК В. Б. «Единым ударом!» [Под тремя флагами: американским, русским и английским, — союзники соединяют руки в один большой кулак. Внизу — вадающий Гитлер].
[Л.], «Искусство», ред. П. Е. Корнилов, тир. 25 000, ц. 30 коп., 15×10, тира. им. Ив. Федорова, многоц., М-9998, № 2217, зак. 32.



СОКОЛОВ В. М. [Фашистская свинья] 1942 г.

*Как ни злился враг постылым,
Крепнет наш Балтийский флот.
Нам — победой, вам — могилой
Обернется Новый год.*

На обороте надпись: Действующий Краснознаменный Балтийский флот. 1942 г.
Л., изд. Бульв. масс. отд. ПУБалта, лит. «Агропакат», 10×15, многоц., зак. 187.



СЕЛИВАНОВ В. Песня Кости Жигиева (из кинофильма «Человек с ружьем»).
[Л.]. Военназад НКО, 1943, ц. 40 коп., 15×10, многоц., Г-164019, зак. 1120.



ПИЛЬЩИКОВ И. И. Ленинградский фронт. Герой Советского Союза, детин-истрелитель И. И. Тотмн тарант в лоб вражеский истрелитель «Мессеримитт-109». Автолинограффия.
Л. «Искусство», ред. П. Е. Коринлов, 1943, тир. 25 000, ц. 50 коп., 14×10, ан. И, ЛТ-УИ-9, двуц., М-0870, № 2467, зак. 581.



ПИЛЯВСКИЙ В. [И.]. Комсомолка Мариа Забиролна. Бригадир лучшей молдоложно-комсомольской фронтовой бригады И-ского завода [фотопортрет].
Л. «Искусство», ред. Г. [В.] Семенов, 1944, тир. 15 000, ц. 50 коп., 15×11, ан. И, ЛТ-УИ-1, многоц., М-02973, № 2634, зак. 346.



ПИЛЯВСКИЙ В. [И.]. Комсомол Владимир Клязев. Товари, лучший производственик И-ского завода. Систематически выдывает 3—4 нормы в смену [фотопортрет].
Л. «Искусство», ред. Г. В. Семенов, 1943, тир. 15 000, ц. 50 коп., 15×11, ЛТ-УИ-1, многоц., М-02973, № 2582, зак. 3226.



НЕПРИЦЕВ Ю. М. Ленинградский фронт. Снайпер
тсв. Антонов огнем своей винтовки уничтожил 171 фашиста.

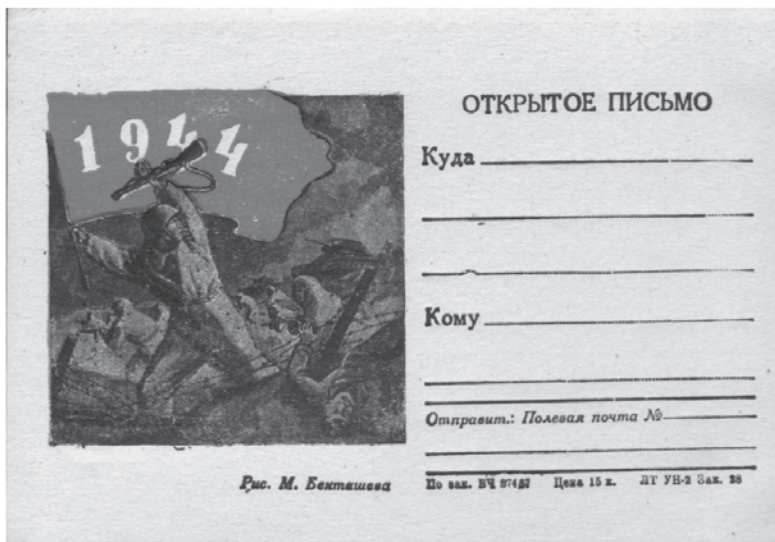
Л. «Искусство», ред. В. М. Соколов, 1943, тир. 15 000,
л. 50 коп., 10×14, ан. III, 21-я тип. ОГПЗ им. Ив. Федорова,
автография н.в., М-09474, № 2293, зак. 118.
Перепечатана в 1944 г. с этими же выходными данными.



ПРОРОКОВ Б. И. Новогодний балтийский привет:
Л. изд. культ. масс. отд. [Политуправление КБФ], лит. «Агро-
плакат», многоц., зак. 737.



СЕРОВ В. А. Герой Ленинградского фронта Кларисса Чернявская. Вынесла с поля боя свыше 300 раненых. В одном из боев под Ленинградом шесть раз бесстрашно ходила в атаку. Награждена орденом Ленина.
[Л.], 1943, ц. 35 коп., 15×10, полиграф. маст. ЛССХ, хромолитография, М-0827, зак. 29.



БЕКТАШЕВ М. Открытое письмо [Боец идет в атаку, в руках красное знамя, на нем надпись: «1944»].
[Л.], по зак. в/ч 83467, ц. 15 коп., 10×15, ЛТ УН-2, двуклн., 48} 7467, зак. 28.



РУДАКОВ К. И. Письмо на фронт.

«Папа, бей фашистов!»

[1942], п. 35 коп., 14×10, зп. VI, полиграф. маст. ЛССХ, хромолитография, М-10625, зак. 39.



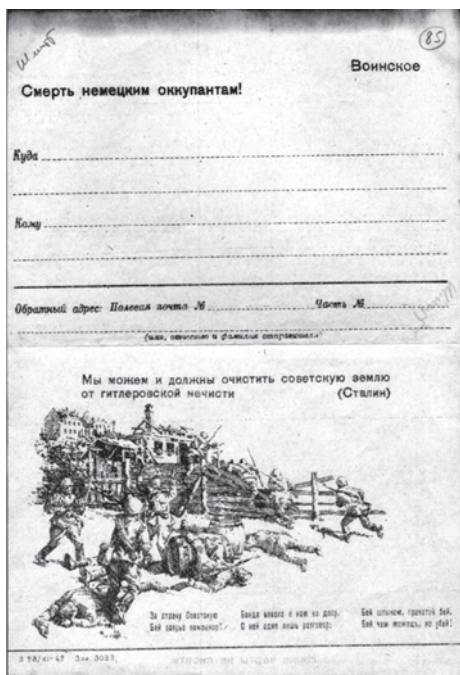
Многие забудут в мире люди,
Но, бессмертным счастьем горя,
Эту дату мы не забудем —
Восемнадцатое января.

СОКОЛОВ В., текст Е. Рывиной. Блокада прорвана!

18 января.

*Многие забудут в мире люди,
Но, бессмертным счастьем горя,
Эту дату мы не забудем —
Восемнадцатое января.*

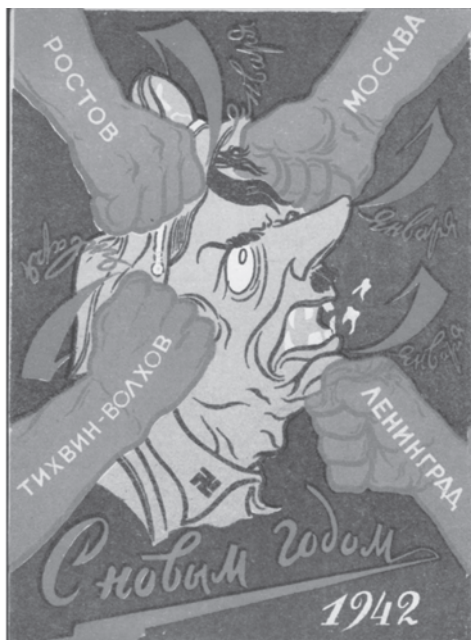
[Л.], п. 25 коп., 10×14, 2-й тип. Военздата НКО им. Ворошилова, многоцв., ГМ-00416, зак. 257.



Незав. художник. Воинское [письмо] [Пастушаконие по-хоты]. Мы можем и должны очистить советскую землю от гитлеровской нечисти (Сталин).

За страну Советскую
Бей врага покрепче!
Вперед шагнул и нем на дно,
С ней один лишь человек:
Бей, бей, бей, бей, бей,
Бей, бей, бей, бей, бей!

[Л.], 1942, 10x14 (двойная), одноцвет. зак. 3033.



Незав. художник. С Новым годом, 1942 [Четыре красных кулака с надписями: «Ростов», «Москва», «Ленинград», «Тихвин»—«Волхов».

Л. Воениздат, 1941, 14x10, Действующий Краснознаменный Балтийский флот.



Нам организовали встречу друг с другом, которой не было столько лет... Уходя из Дворца, отработав здесь по 50 лет и больше, мы думали, что про нас забыли... Мы пришли семнадцатилетними в «Реставратор», а сейчас всем за 80... Нам говорили: надо восстанавливать город, его дворцы и парки. Мы работали, понимая, что это наш долг. Работали вечерами и ночами. Мы понимали, что надо срочно сдавать объекты и работали. Иногда нам по четыре месяца задерживали зарплату, листки золота для золочения Москва выделяла в небольшом количестве, его не хватало. Но мы все равно работали, зная, что мы ленинградцы... Дворцы и парки были нам знакомы до войны. Мы видели, какими они были и видели, какими стали...

*Из письма реставратора
Елены Александровны Комлевой*



Участники и слушатели конференции



Ветераны-реставраторы на Парадной (Купеческой) лестнице
в Большом Петергофском дворце. Апрель 2010 г.



В.Г. Корбан, Е.А. Комлева и П.Н. Митрохин
в Танцевальном (Купеческом) зале Большого Петергофского дворца



Генеральный директор ГМЗ «Петергоф» Е.Я. Кальницкая
на встрече реставраторов-ветеранов



Президент ГМЗ «Петергоф» В.В. Знаменов выступает на встрече реставраторов-ветеранов



Реставраторы — участники встречи



Заместитель директора ГМЗ «Петергоф» по экспозиционно-выставочной работе Т.Б. Вергун, директор ГМЗ «Павловск» Н.С. Третьяков, президент ГМЗ «Петергоф» В.В. Знаменов, генеральный директор ГМЗ «Петергоф» Е.Я. Кальницкая, директор ГМЗ «Царское Село» О.В. Таратынова, директор ГМЗ «Гатчина» В.Ю. Панкратов



А.В. Кибовский возвращает альбом из гатчинской библиотеки директору ГМЗ «Гатчина» В.Ю. Панкратову.
Слева направо: президент ГМЗ «Петергоф» В.В. Знаменов, руководитель Федеральной службы по надзору за соблюдением законодательства в области охраны культурного наследия (Росохранкультура) А.В. Кибовский, генеральный директор ГМЗ «Петергоф» Е.Я. Кальницкая, директор ГМЗ «Царское Село» О.В. Таратынова, директор ГМЗ «Гатчина» В.Ю. Панкратов



Скульптор-реставратор Г.Л. Михайлова с супругом и заведующей
отдела «Новые музеи и выставки» ГМЗ «Петергоф» А.В. Луговой

Научное издание

Послевоенная реставрация:
век нынешний
и век минувший

*Сборник статей
по материалам научно-практической конференции
ГМЗ «Петергоф», 2010*

Директор издательства
Е.Н. Кальщиков

Корректор
О.С. Каптьоль

Обложка
А.Г. Леонтьева

Оформление, макет
Т.Б. Николаевой

ЛР № 065334 от 7 августа 1997 г.

Формат 70х100/16.
Бумага офсетная Печать офсетная.
Печ.л. 19,6. Тираж 300 экз.
Заказ №

Издательство «Европейский Дом»
191187, Санкт-Петербург, ул. Гагаринская, 3
E-mail: evrodom2006@list.ru