



Московское Наследие

журнал № 3 (93) 2024
Департамент культурного наследия города Москвы

Московское Наследие

Учредитель **Департамент культурного наследия города Москвы**
Руководитель проекта **Алексей Емельянов**
Координаторы проекта **Светлана Талалаева, Казбек Таутиев**
Научный редакционный совет **Андрей Баталов, Леонид Вайнтрауб**
Научный руководитель журнала, председатель научно-редакционного совета, профессор, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, заместитель генерального директора Музеев Московского Кремля по научной работе **Андрей Баталов**
Редакция журнала «Московское Наследие»
Главный редактор **Филипп Смирнов**
Административный директор **Мария Ксенжик**
Дизайн-макет **Филипп Смирнов**. Вёрстка, препресс и корректура **Бюро «Sm'art», Андрей и Софья Дегтярёвы, Марианна Ионова**. Фотографии (если не указано особо) **Мосгорнаследие**
Издатель **Индивидуальный предприниматель Смирнов Филипп Игоревич, Москва, 119121, 1-й Неопалимовский переулок, 3/10, кв. 33**
Отпечатано **ООО «Тендер». 394036, Воронежская область, г. Воронеж, ул. Трудовая, д. 50, кв. 10. Телефон: +7 (995) 149-20-35. Адрес электронной почты: 89951492035@mail.ru. Заказ 2908**

Телефон горячей линии Департамента **+7 (916) 146-53-27**. Горячая линия Департамента культурного наследия города Москвы открыта для сбора информации о случаях, угрожающих историческому облику Москвы
По вопросам издательских проектов Департамента культурного наследия города Москвы — телефон: **+7 (495) 950-38-88, доб. (96762), (96765)**

Перепечатка материалов журнала невозможна без письменного разрешения Департамента культурного наследия города Москвы
© Департамент культурного наследия города Москвы, 2024



Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. Павильон «Механизация» (открытая площадка под крышей для демонстрации сельхозтехники). Позже павильон обретёт стены и станет «Космосом», а вместо статуи Сталина на площади появятся самолеты ТУ. Фото: И. Шагин, 1939 год

На обложке: ВДНХ. Фонтан «Дружба народов». Фрагмент. Фото: Б.Ш. Томбак, 1980-е годы. Музей Москвы

Департамент культурного наследия города Москвы

№ 3 (93) • 2024

Содержание

От редактора Филипп Смирнов Что это за место?	4
ВДНХ / Реставрация Юрий Вайс Скульптуры «Быки» павильона «Мясная промышленность»: опыт воссоздания.	12
ВДНХ / История вопроса Михаил Коробко Из истории ВСХВ-ВДНХ: от «советских тропиков» к «цветоводству и озеленению».	20
ВДНХ / Персона Ирина Чмырева Безграничная архитектура: Борис Томбак	32
ВДНХ / Забытые имена Елена Черданцева Зинаида Баженова	46
Топонимика Александра Шапиро Московские топонимы: по следам курьих ножек, сапожек и башмаков	56
Нематериальное наследие Михаил Тренихин «Москва объединила Русь. Русь объединит славянство». Некоторые аспекты художественной агитации в Первую мировую войну	70
Историческая прогулка Галина Ульянова Усадьба Нескучное: от загородной местности к императорской резиденции	82
Персона Наталия Корина «Коренной житель Замоскворечья...» Штрихи к биографии художника Николая Васильевича Неврева	98
Усадьбы Москвы Михаил Коробко Усадьба Воронцово: опыт реставрации	112

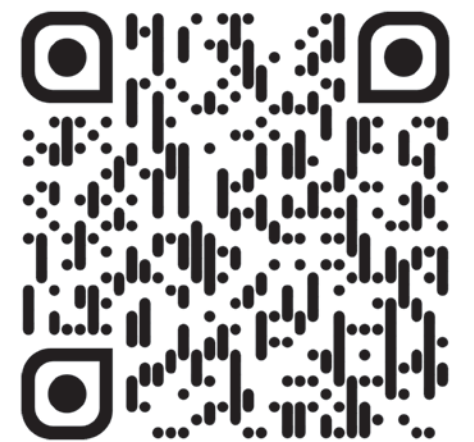


Москва

ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ СХЕМА

Объекты культурного наследия на иллюстрированной схеме Москвы 1957 года

- 1 — Павильон «Мясная промышленность» на ВДНХ.
- 2 — Павильон «Цветоводство и озеленение» на ВДНХ.
- 3 — Фонтан «Дружба народов» на ВДНХ.
- 4 — Товарищество скоропечатни А.А. Левенсона.
- 5 — Церковь Николая Чудотворца на Курьих ножках. Разобрана в 1934 году.
- 6 — Сапожковская площадь.
- 7 — Церковь Похвалы Пресвятой Богородицы в Башмакове. Снесена в 1932 году.
- 8 — Александрийский дворец усадьбы Нескучное.



Автор:
Филипп Смирнов,
главный редактор журнала
«Московское наследие»

Что это за место?

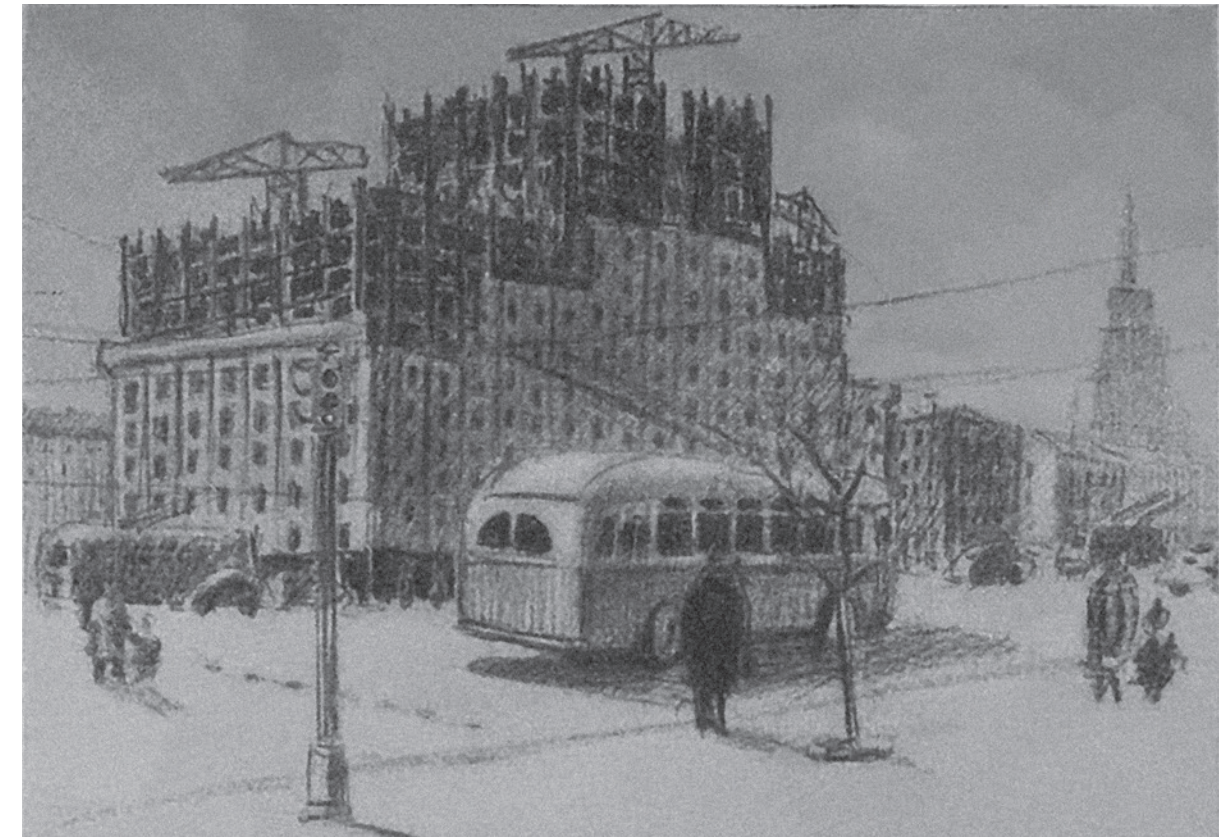
Канал.
Анатолий
Звягин, 9 лет
(Москва).
1933 год



1 июня в Москве прошло награждение победителей шестого конкурса детского рисунка «Наследие моего района». В этом году школьники прислали на суд жюри свыше 4,5 тыс. работ с любимыми местами своих районов.

Дети рисовали свой город издавна, и в 1930-е годы тоже. А в 2020 году отдельной темой конкурса стала ВДНХ.

Район
строится.
Владимир
Садыгин.
1954 год



Как известно, Первый съезд колхозников-ударников состоялся в Москве 15–19 февраля 1934 года. То есть 90 лет назад. Присутствовало 1513 делегатов — представителей колхозов. Для понимания — тогда их было чуть больше 200 тысяч по всему Союзу. Повестка дня была простой: укрепление колхозов и задачи весеннего сева. Съезд подвёл итоги достижений колхозного движения, обсудил вопросы улучшения работы колхозов, принял «Обращение Первого съезда колхозников-ударников ко всем крестьянам-колхозникам Союза ССР».

Второй съезд колхозников-ударников можно назвать эпохальным. Он проходил в Москве 11–17 февраля 1935 года. Присутствовало 1433 делегата, представлявших, в отличие от 1-го съезда, колхозы всех краёв, областей и национальных республик. Съезд обсудил и принял Примерный устав сельскохозяйственной артели, а также внёс предложение в ЦК ВКП(б) и СНК СССР об организации в 1937 году в Москве Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. А вот Тре-

тий съезд колхозников состоялся в Москве 25–27 ноября 1969-го.

Историю ВДНХ всегда рассказывают приблизительно одинаково.

По решению II Всесоюзного съезда колхозников-ударников открытие 100-дневной Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (ВСХВ) планировали приурочить к 20-й годовщине Октябрьской революции. По замыслу идеологов, **«выставка должна показать, как большевики превратили старую, убогую царскую деревню в цветущую, советскую колхозную деревню»**. Местом для демонстрации достижений колхозного строительства выбрали Останкинский парк.

В августе 1935 года для руководства строительством ВСХВ был создан Выставочный Комитет, который возглавил нарком земледелия СССР М.А. Чернов. Вскоре начали возведение временных деревянных сооружений выставки. Несмотря на то, что к середине 1937 года уже успели построить Главный павильон, ряд республиканских, областных и отраслевых павильонов, завершить



Останкинская башня в ночи. Анастасия Ребане (номинация «Профессионалы», 7–11 лет). Рисунок вошёл в число победителей конкурса 2024 года

грандиозную стройку к знаменательной дате не удалось. Сезонные деревянные павильоны решили перестроить в более долговечных материалах со сроком эксплуатации 5 лет (в действительности некоторые из них пережили не одно десятилетие). Открытие наметили на август 1938 года. Однако чистки в рядах членов Выставочного комитета — расстрел его председателя М.А. Чернова, начальника стройки И.Е. Коросташевского, высылка в Воркуту главного архитектора — В.К. Олтаржевского — отодвинули перспективу открытия выставки ещё на год.

Тем временем на подъездной аллее установили скульптуру Веры Мухиной «Рабочий и колхозница», привезённую с парижской выставки «Экспо-37». Директором выставки назначили учёного-селекционера Н.В. Цицина, а главным архитектором С.Е. Чернышёва. Рядом с мэтрами Чернышёвым, Шуко, Гельфрейхом над созданием ансамбля ВСХВ трудились представители национальных архитектурных школ: Курдиани, Таций, Иванченко, Усейнов, Дадашев, Сафарян и многие другие. Сотни скульпторов, художников, народных мастеров со всего Союза участвовали в оформлении уникального выставочного комплекса, раскинувшегося на 136 гектарах бывшего пустыря на северо-востоке столицы.

85 лет назад, в августе, на открытии Главной выставки страны побывало 10 тысяч человек, а затем каждый месяц на территорию ВСХВ прибывало по 3,5–4 млн человек.

В восьмом номере журнала «Архитектура СССР» в статье «Всенародный смотр побед колхозного строя» (а она открывала журнальный выпуск) Выставку называют событием огромного мирового значения. Сообщается, что, так как на душу населения (по данным 1938 года) приходится 361 кг пшеницы и ржи, можно утверждать, что проблема зернового хозяйства «в основном блестяще решена» и нужно лишь увеличить ассортимент культур и повышать урожайность. И выставка показывает бурный рост сельского хозяйства.

Удержаться от цитирования невозможно: **«У нас есть множество колхозников, вырабатывающих десятки тысяч рублей, живущих зажиточной культурной жизнью. Лучшие из них также представлены на выставке в качестве её участников или почётных гостей. Выставка ярко показывает, что только укрепляя колхозы, борясь с лже-колхозниками, бездельниками, прогульщиками, рвачами, норовящими разбазарить колхозную землю и увеличить сверх нормы приусадебные участки, — крестьянство обеспечит полный расцвет сельского хозяйства, сделает благосостояние всех колхозов изобильным [...] Наша деревня стала новой деревней, — в ней нет и следа того “идиотизма деревенской жизни”, который усиленно насаждался царским правительством, поме-**

щиками, кулаками. Кулака в деревне уже нет давно, нет в деревне давно и крестьянской бедноты. В колхозах крестьянин приобретает общественные навыки, он работает для коллектива и тем самым — для самого себя, для собственного счастья»¹.

Из этих абзацев понятно, что идея выставки состояла в том числе в демонстрации коренной перестройки советской деревни. Там, где красовались кабак и церковь, — теперь хорошая школа и клуб. На село пришли наука и культура — агрономы, инженеры, врачи, учителя, трактористы, комбайнёры, доярки, бригадиры, звеньевые и др., причисленные в статье к сельской интеллигенции, появившейся на культурный профиль деревни.

Далее утверждается, что выставка «рельефно показывает» великую силу Союза, беспредельную любовь народа к Родине и патриотические устремления «внести нечто ценное в сокровищницу социалистического строительства».

Эти благие цели достигались через раздел «Новое в деревне» и через архитектуру, изобразительное искусство и народное творчество.

Строительство ВСХВ поставлено в этой статье в один ряд с Московским метрополитеном и каналом Москва — Волга.

И, собственно, хочется понять, что находил на выставке рядовой посетитель, который не всегда был способен рассмотреть в архитектурном творчестве «образцы смелого и талантливого архитектурного мастерства», «характеристики народного творчества», «впечатление единства и разнообразия жизни народов»...

Три страницы от редакции отреагировали на торжественное открытие, и статья написана с открытым финалом. Если взглянуть на содержание номера 8 за 1939 год, там больше нет ничего про ВСХВ. Есть про силуэт города, про дома коридорного типа (апартамент-хауз), про проектирование жилья на юге, про экономику жилищного строительства, про типовые убежища в Англии и США, строительство русских городов в XVIII и XIX веках.

А дальше каждый человек, каждый из посетителей Выставки отыскивал для себя в Выставке своё. Сложил семейные тради-



ции — посещение в выходные ресторанов и кафе Выставки или прогулку среди клумб и боскетов партера во время романтического свидания. Вступил в разговор с архитектурными деталями — когда зафиксировал их для семейного альбома. Нарисовал пространство любимых аллей сложившегося архитектурного ансамбля.

В 1948 году Совет министров принял решение возродить ВСХВ к 1950 году. Но реконструкция заняла не два года, а шесть. Открытие состоялось лишь в 1954 году. К этому времени территория Выставки выросла до 207 га.

Появилось несколько фонтанов: «Дружба народов», «Каменный цветок» и «Золотой колос». Построена пятикилометровая магистраль с троллейбусным движением. Большинство павильонов перестроили. Изменилась планировочная структура Выставки, поэтому переместился Главный вход. Трёхпролетная триумфальная арка, которая раньше была Главным входом, теперь стала называться Северным.

И 70 лет назад Выставка открылась вновь. Обновлённая.

Фонтан ВДНХ. Вероника Макаренко, 11 лет (номинация «Профессионалы»). Один из победителей конкурса 2020 года

¹ Архитектура СССР. 1939. № 8. С.1–2.



ВДНХ. «Рабочий и колхозница». Зарина Соскиева, 14 лет. Один из победителей конкурса 2020 года

Журнал «Архитектура СССР» отреагировал на открытие Выставки в духе времени: опубликовал в сентябре 1954 архитектурный обзор с указанием отдельных недостатков и недочётов, допущенных при реконструкции ансамбля. В статье есть отсылки к выставке 1923 года и к выставке 1939-го, но уже про образ этого места рассуждения отсутствуют.

В какой-то мере это стало главенствующей тенденцией мысли о Выставке в ближайшие десятилетия — содержание своё (отраслевое, республиканское, индивидуальное) в парадной обстановке.

«В практике строительства трёх сельскохозяйственных выставок мы наблюдаем становление самобытного типа ансамбля, имеющего свои специфические черты. Он

во многом не схож с современным городским ансамблем и ещё больше отличается от исторически сложившихся архитектурных ансамблей акрополей, кремлей и т. п. Отличие выставочного архитектурного комплекса от городского ансамбля состоит, во-первых, в том, что выставка является единственным ансамблем, в котором может быть широко представлено архитектурное творчество всех народов нашей страны. И действительно, новая выставка как бы в миниатюре воспроизводит все оттенки колорита, стилистических особенностей и типических черт национального зодчества. Это обусловило неповторимое стилевое многообразие её архитектуры. Во-вторых, архитектура каждого павильона выражает определенную тематику с острой конкретизацией архитектурного образа и с широким использованием возможностей синтеза изобразительных искусств. Выставка включает в себя сооружения самого различного назначения, самой разнотипной архитектуры. Кроме того на её территории имеются общественная площадь и загородный парк. Всё это коренным образом отличает выставку от застройки городской площади или улицы».

И вновь каждый из посетителей должен был найти что-то своё в ансамбле и в самом посещении места.

И ответить на вопрос (себе самому): что это за место для меня?

И так уже много лет.

И 85, и 70, и 50, и 15.

«Выставка достижений народного хозяйства — крупнейший экспозиционный, музейный и рекреационный комплекс в мире. С момента открытия 1 августа 1939 года название менялось несколько раз — ВСХВ, ВДНХ СССР, ВВЦ. Сегодня ВДНХ — уникальное пространство музейно-выставочных проектов, международных деловых выставок и конгрессов, фестивалей и праздников.

Именно на ВДНХ можно увидеть выдающиеся архитектурные шедевры, которые вместе представляют собой памятник советской эпохе и образец господствующих в разное время стилей. Среди них монумент «Рабочий и колхозница», фонтаны «Дружба народов» и «Каменный цветок», павильоны «Земледелие», «Советская культура», «Космос» и другие». Это



Арка главного входа ВДНХ. Алексей Смирнов (Основная номинация). Конкурс 2020 года

сказано на официальном сайте. И с этим никто не спорит.

В момент, когда ВСХВ открыли, почти сразу появились детские рисунки про эти места. Дети не знают про карнизы, антаблемент и портики с ордерами. Им это не нужно. Им выставка даёт другое. Я не рисую. И уже не ребёнок.

Но для меня, например, это место, где мы с мамой и братом бывали обязательно весной, чтобы мама (пока мы идём к павильону «Садоводство», где можно было купить «мичуринские» саженцы) рассказывала нам, как девочкой её брала на маршрут наша с братом бабушка — она водила по ВДНХ троллейбус «Выставочный». Или это место, куда мы школьниками после уроков доезжали на троллейбусе 9 маршрута, чтобы, накупив на трамвайном кругу «правильных» пончиков, с масляными губами кататься на специальном сочленённом РАФике. Это место, куда я уже юношей приходил на книжные выставки к отцу, представлявшему здесь очередное столичное

издательство, чтобы потом, гуляя по дальним аллеям, говорить с ним о том, что видел и что запало в душу.

И место, откуда легко уйти в Ботанический сад с его особенной атмосферой, и место, где вкуснейшие были сосиски с горошком и половинкой яйца под майонезом...

А потом прекрасная площадка для чтения лекций (павильоны «Умный город», «Слово» и «Транспорт СССР»), выступлений перед радиоаудиторией (зал у крупнейшего в Москве зимнего катка).

А ещё — лодочная станция. А ещё — шикарные розы. А ещё — городская ферма...

Но описать одним словом всё равно не смогу. И набор для каждого будет свой.

Хочу лишь порадоваться, что сегодня без малого полсотни павильонов — памятники культуры и истории — бережно восстанавливаются. И в «день рождения» этого феномена пожелать, чтобы всё временное, почти неуловимое, связанное с настроением, оставалось навсегда.



ВДНХ СССР. Площадь
Промышленности в день
открытия выставки. 28 мая
1958 года Совет министров
СССР принял постановление
об объединении
сельскохозяйственной,
промышленной
и строительной (на
Фрунзенской набережной)
выставок в Выставку
Достижений Народного
Хозяйства СССР (ВДНХ).
16 июня 1959 года выставка
была открыта.
Фото: В. Егоров, В. Соболев,
1959 год. ИТАР-ТАСС

Автор:
Юрий Вайс,
монументалист, реставратор

Скульптуры «Быки» павильона «Мясная промышленность»: опыт воссоздания

В прошлом году завершилась реставрация одного из самых зрелищных объектов ВДНХ — павильона № 51 «Мясная промышленность». Теперь полюбоваться можно не только эффектными импостами с бычьими торсами и знаменитой скульптурой быка, нависающего над портиком. На историческое место возвращены монументальные скульптуры двух быков, утраченные в 1970-е годы прошлого века.

Фигура быка, выполненная для довоенного павильона «Главмясо» Павлом Баландиным, была отмечена советскими критиками как незаурядный образец анималистической пластики. Быков сохранили при разборке старого сооружения и органично вписали в объём павильона 1954 года.

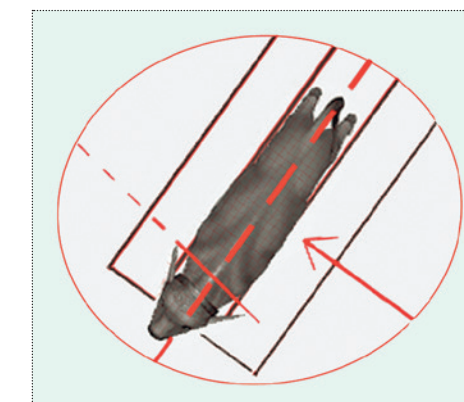
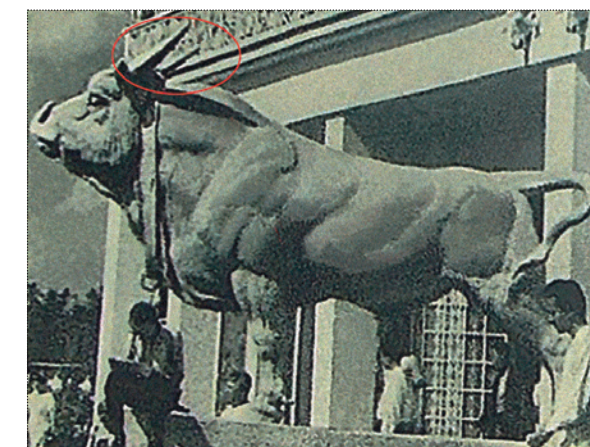
Последующие два десятилетия под открытым небом, грубое окрашивание и ремонты губительно сказались на состоянии скульптур, что привело к их утрате. О воссоздании одного из самых выразительных анималистических образов ВДНХ рассказывает художник, монументалист, реставратор Юрий Вайс.



Правофланговый бык. Все фото автора
(кроме особо обозначенных)

Воссоздание скульптур «Быки», установленных перед павильоном «Главмясо» в конце тридцатых годов, разобранных и собранных вновь в пятидесятые перед новым павильоном «Мясная промышленность» и окончательно утраченных в семидесятые, увлекло меня своей сложностью и масштабом.

Разборка и сборка не пошли на пользу скульптурам, что показывают архивные



фотографии середины пятидесятых. Поэтому было решено работать, опираясь на довоенные фотографии скульптур. Их подробный анализ помог увидеть, что скульптуры не статичны, как предполагалось ранее. Динамика скульптур выражается в повороте голов от оси входной группы и движении хвостов в противоположном направлении.

Модель в пластилине в масштабе 1×6 как первая попытка пластического решения задачи была выполнена успешно.

К этому моменту были изготовлены несущие каркасы из стальных уголков 63×63×6 мм, и предполагалось лепить модель в масштабе 1×1 на таком каркасе. К сожалению, скульпторов не удалось убедить в правильности такого решения, и объём модели был набран монтажной пеной на временном деревянном каркасе. Над моделью в глине М1×1 трудились скульпторы Андрей и Станислав Смоляниновы и Ангелина Горпиненко. Лепка модели в глине — процесс трудоёмкий, требующий постоянного контроля объёмов и пластики.



Глиняная модель 1 × 1



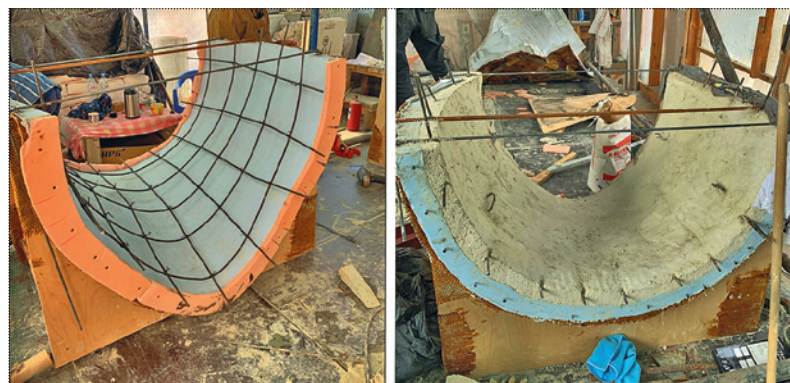
Модель 1 × 6 пластилин



Формовка глиняной модели



Набранный объём монтажной пеной 1 × 1 над моделью 1 × 6



Армирование деталей верхнего пояса и набивка бетоном



Изготовление кожуха

Тон глины несколько нивелирует рельеф, что приводит к его излишнему «вытягиванию». При лепке мощного по пластике «торса» быка это приводит к дробности и работе «тщательно» вылепленных мышц на себя, в ущерб целому.



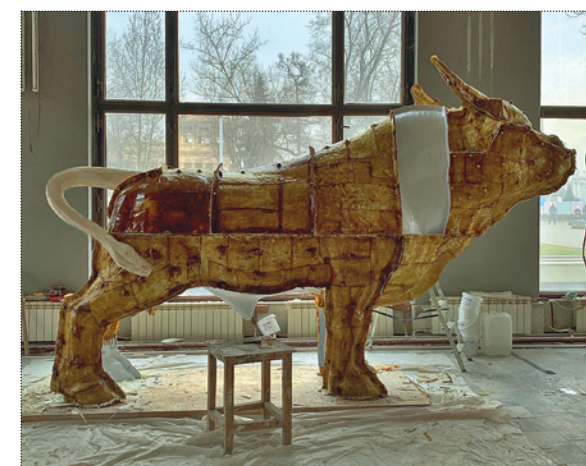
Мастер-модель

После снятия черновых форм с глиняной модели и отливки модели в гипсе стало очевидно, что полученный результат требует серьёзной доработки. Гипс проявил все ошибки пластики и ясно показал отсутствие цельности скульптуры. То есть гипсовая модель в натуральную величину не дотягивала до состояния мастер-модели. Её пришлось дорабатывать, добиваясь пластической цельности и выразительности форм. Доводкой мастер-модели завершилась первая «творческая» часть работ по воссозданию скульптур «Быки» павильона «Мясная промышленность».

Следующие работы: формовка мастер-модели, изготовление кожуха на основе стеклоткани и эпоксидной смолы, укреплённого каркасом из стальной профильной трубы 30 × 30 мм, необходимая

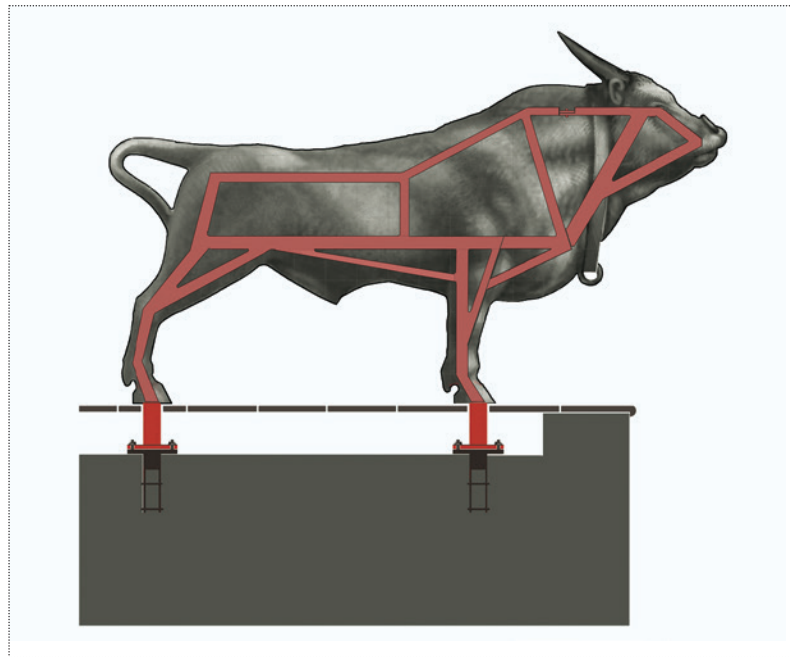


Монтаж второго фрагмента верхнего пояса



Изготовление кожуха мастер-модели
поверх формовочного слоя

подготовка под набивку фрагментов форм бетоном. Перед набивкой форма армировалась в виде квадратной сетки стальной проволокой диаметром 6 мм и обрабатывалась антикоррозионным составом. После набивки концы сетки выступают из бетонного фрагмента на 10 см по периметру. Эти концы арматуры в дальнейшем позволят прочно



Несущий каркас.
Проект



Несущий каркас

связать бетонные фрагменты скульптур между собой. При формовке мастер-модели формы были разделены на два пояса по горизонтали, примерно равных по объёму. Формы нижнего пояса были собраны в единое целое, армированы и залиты раствором бетона как монолитный объём. Это должно было придать будущей скульптуре прочное основание своей монолитностью и весом. Верхний пояс, начиная с головы, устанавливался на нижний и крепился к нему выступающей по периметру арматурой с такой



Подгонка фрагментов верхнего пояса



Монтаж фрагментов верхнего пояса при помощи «карусели»

же арматурой нижнего пояса. Следующий фрагмент устанавливался на нижний пояс, крепился к нему и фрагменту, установленному перед ним. В процессе монтажа проявила себя ошибка при выборе каркаса для глиняной модели. Несущий каркас в неко-

Форма и кожу
нижнего пояса
в каркасе



торых местах пришлось корректировать при сборке бетонных фрагментов.

Сам монтаж фрагментов оказался задачей непростой. Вес некоторых превышал двести килограмм. Поднимать такой вес вручную на высоту три метра не только трудно, но и опасно. Применять кран в условиях ограничения по времени и часто неточной работы крановщика тоже рискованно. Поэтому пришлось соорудить из подручных материалов нечто вроде карусели, дающей возможность трём участникам поднимать тяжёлый фрагмент неограниченно по времени, точно и безопасно устанавливать на нужное место или держать на весу, выполняя, если необходимо, подгонку. После полной сборки скульптур следующий ответственный этап: заделка монтажных швов. Заполнение швов с внутренней стороны производится одновременно с монтажом. К концу монтажа швы заполнены, и нужна пара дней для того, чтобы раствор «схватился». После этого швы снаружи можно набивать плотно, с усилием, не боясь, что раствор

будет проваливаться вовнутрь. Это важный момент, определяющий прочность монтажных швов.

После заполнения и зачистки швов на скульптуры был нанесён слой раствора с добавлением 5-процентного клея ПВА. Этот слой защищает бетонный корпус скульптуры от проникновения влаги. Особенно это важно в отношении монтажных швов. Замес просеянной бетонной смеси с добавлением ПВА усиливает адгезию и выполняет роль гидрофоба. Нанесённый флейцами и шпателями с определённой насечкой слой создаёт необходимую фактуру, соответствующую образу мощного животного, осознающего свою силу. И последнее — это слой износа: принимая на себя все негативные воздействия, он первым предупредит о необходимом вмешательстве реставратора. Своевременное восстановление повреждённых участков слоя — процесс несложный и не требующий больших затрат.

МН

Павильон № 51
«Мясная
промышленность».
С 2021 по 2023 годы
реставраторы
вернули
исторический
облик фасадам
и интерьерам
павильона.
Восстановили
подлинные
элементы парадных
залов — двери,
мраморную
облицовку,
стеклянный
купол, живопись,
керамические
панно на
анималистические
сюжеты,
светильники,
а также венчающую
здание композицию
Н.А. Конгиссера
«Боец с быком».
Возвратили на
историческое
место воссозданные
скульптуры быков.
Фото: А. Горяинов,
2024 год



Автор:
Михаил Коробко,
историк,
лауреат Макарьевской премии

Из истории ВСХВ–ВДНХ: от «советских тропиков» к «цветоводству и озеленению»



Павильон «Цветоводство». Фото 1954–1956 годов

Открытие Всероссийской сельскохозяйственной выставки (ныне ВДНХ) стало значимым событием как для Москвы, так и для страны в целом. Сейчас невозможно представить столицу без этого объекта. Кроме того, благодаря строительству выставки импульс развития получил северо-восток Москвы. ВДНХ можно считать одним из лучших архитектурных комплексов сталинской эпохи, на образ которой практически не повлияли работы, проводившиеся как в хрущёвско-брежневские времена, так и позже, несмотря на неизбежные потери. В частности, грандиозный образ огромных оранжерей и теплиц павильона «Цветоводство» был заменён модернистским зданием, сохранившим прежнее назначение, но далеко не таким эффектным.

На проходившем в феврале 1935 года в Москве II-м Всесоюзном съезде колхозников-ударников, констатировавшем «полную победу социализма в деревне», народный комиссар земледелия М.А. Чернов¹ предложил к 20-летию Революции провести выставку достижений советского сельского хозяйства. «Всесоюзная выставка сельскохозяйственного хозяйства будет иметь величайшее значение, — сказал он. — Делом чести, делом славы каждого нашего колхоза является право участия на этой выставке. А это право надо завоевать удвоением и утроением урожаев, удвоением и утроением удоев, выхода мяса, шерсти и так далее»².

Съезд обратился к Совету народных комиссаров СССР, те к правительству, после чего события стали развиваться с удивительной быстротой. Уже в тот же день было принято Постановление Совета народных комиссаров и Центрального комитета ВКП(б) «Об организации Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве», подписанное И.В. Сталиным и В.М. Молотовым, что позволяет предположить, что М.А. Чернов лишь озвучил уже подготовленное решение, а главный инициатор выставки — лично И.В. Сталин, разыгравший этот спектакль чужими руками.

В Постановлении предполагалось «Организовать согласно предложению II Всесоюзного съезда колхозников-ударников Всесоюзную сельскохозяйственную выставку в Москве в 1937 году, с тем чтобы в дальнейшем использовать территорию, помещение и оборудование этой выставки для построения Всесоюзного дома колхозов»³. Таким образом, самая первая версия ВСХВ рассматривала её как исключительно временное юбилейное явление наподобие крупных дореволюционных выставок 1864 или 1872 годов или Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве 1923 года, но в отличие от них носившее исключительно характер подведения итогов развития отечественного сельского хозяйства за двадцать лет к октябрьским торжествам 1937 года.

Согласно программе всесоюзного конкурса на эскизный проект Генплана и павильонов комплекса ВСХВ, принятой 30 мая 1935 года, она должна была быть устроена



Политбюро и руководители правительства на I-м Всесоюзном съезде колхозников в Московском кремле. Фото: Е.А. Халдей, 1935 год

в Петровско-Разумовском на территории, прилегающей к Тимирязевской сельскохозяйственной академии.

Концепция В.К. Олтаржевского

Наркомзем СССР объявил заказной конкурс на эскизный проект Выставки и привлёк к этой работе Всесоюзную академию архитектуры и другие проектные организации, причём не только московские: проектные мастерские Моссовета №№ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; планировочные мастерские Моссовета № 2 и 4; мастерскую Наркомтяжпрома № 1; мастерскую Архитектурного института; мастерскую Всесоюзной академии архитектуры; мастерскую Г.А. Симонова (Ленинград); мастерскую А.М. Вербицкого (Киев);

¹ Чернов Михаил Александрович (1891–1938), комиссар земледелия СССР в 1934–1937 годах, незаконно репрессирован и расстрелян по фальсифицированному делу «Анτισоветского правотроцкистского блока», в 1988 году реабилитирован.

² Второй всесоюзный съезд колхозников-ударников. 11–17 февраля 1935 года. Стенографический отчёт. М., 1935.

³ Собрание законов и распоряжений Рабоче-Крестьянского Правительства СССР за 1935 г. Отдел первый. М., 1947. С. 147.

мастерскую Выставочного комитета. Составление контрольного проекта поручалось планировочной мастерской Моссовета № 10.

Согласно программе конкурса на проект ВСХВ участники должны были представить: генплан и общий план местности; эскизный проект центрального здания выставки — Дворца науки, техники и политики партии в деревне; эскизный проект одного из трёх зданий: здания трактора, автомобилей и сельхоздвигателей, здания электрификации сельского хозяйства или здания гидротехники и мелиорации (по своему выбору); эскизный проект одного из комплексов выставки: образцовая усадьба колхоза, усадьба машино-тракторной станции и т. д.; макет территории; схему движения потока посетителей и внутривыставочного транспорта; эскизный проект вертикальной планировки; эскизный проект оформления главной аллеи выставки. Каждый из удовлетворяющих условиям конкурса проектов оплачивался суммой 50 тысяч рублей, лучшие проекты премировались пятью премиями (1-я премия составляла 25 тысяч рублей)⁴.

Однако программа конкурса, предусматривавшая строительство Выставки на территории, прилегающей к Тимирязевской сельскохозяйственной академии, по существу, оказалась предварительной. Идея ВСХВ оказалась принципиально изменена после назначения главным архитектором выставки В.К. Олтаржевского. Он видел ВСХВ более масштабным явлением, чем оно представлялось Выставочному комитету, председателем которого был М.А. Чернов, и настоял на изменении предполагавшегося места выставки на более масштабное с перспективами развития. Безусловно, это не могло не быть согласовано со И.В. Сталиным, в результате чего события, связанные с ВСХВ, продолжились развиваться с достаточной быстротой пусть не так молниеносно, как в самом начале, но тем не менее в режиме наибольшего благоприятствования.

Поэтому В.К. Олтаржевскому без проблем удалось убедить Выставочный комитет в преимуществах перед Тимирязевской академией огромного участка к северо-востоку от музея-усадьбы «Останкино» — «часть территории Останкинского лесопарка и села

Алексеевское с прилегающими “бросовыми” землями у Ярославского шоссе» — на северной осевой линии Генерального плана Москвы, принятого 10 июля. И уже 17 августа 1935 года Совет народных комиссаров СССР постановил: разместить выставку в районе Останкина, фактически внося значительные коррективы в Генеральный план⁵.

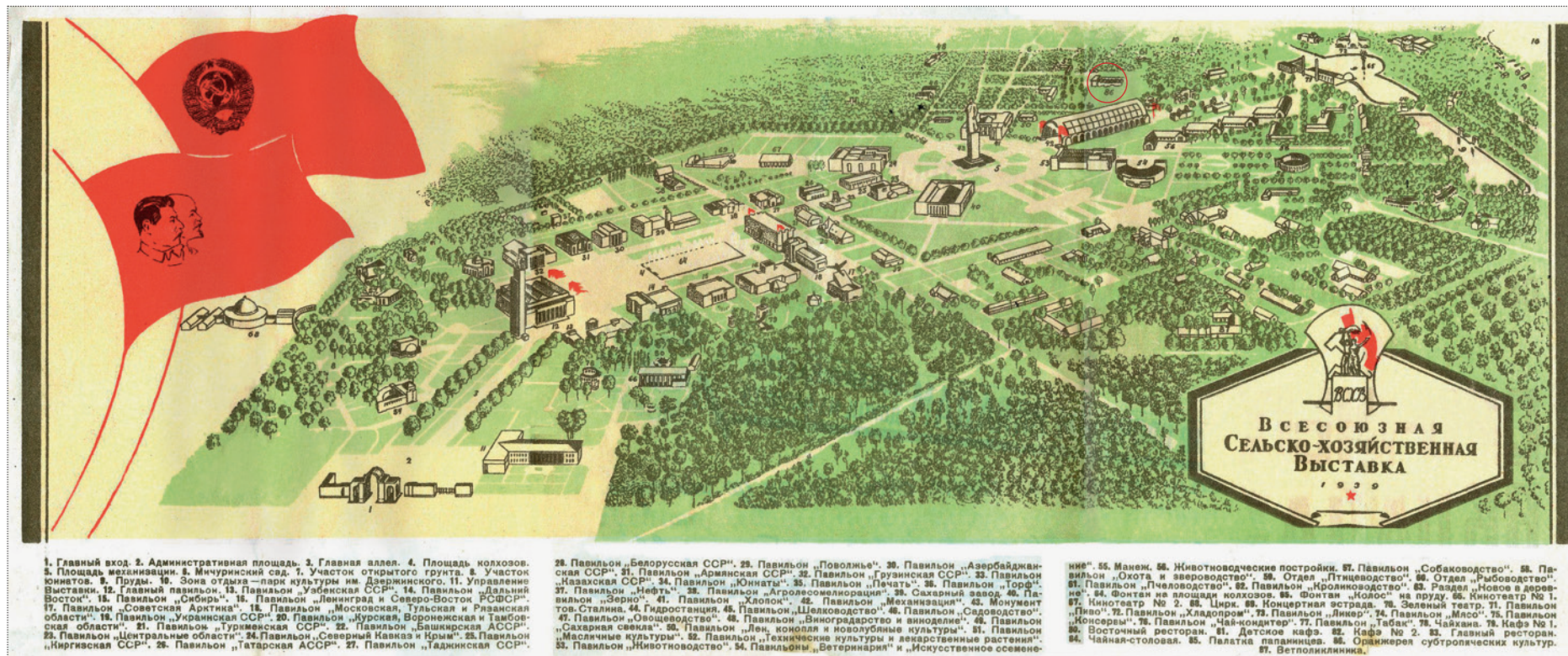
Следующий крупный успех В.К. Олтаржевского, руководившего отделом проектирования ВСХВ, он фактически оказался победителем конкурса на проект Генплана и павильонов ВСХВ. По результатам конкурса ему поручили разработать новый проект генерального плана ВСХВ, учитывающий удачные предложения из других конкурсных проектов. Несомненно, это также было личное решение И.В. Сталина.

26 августа 1935 года Выставочный комитет утвердил предварительную программу и проект задания для составления генерального плана, в котором фигурировала новая архитектурно-художественная программа, однако по-прежнему выставка рассматривалась как одноразовая⁶.

Структурно ВСХВ по В.К. Олтаржевскому делилась на три части: входная площадь с административным зданием, площадь Народов, по периметру которой размещались Главный павильон и двенадцать республиканских, и площадь Механизации с производственным центром сельского хозяйства.

От входной площади ось упиралась в угол Главного павильона, развёрнутого фронтально на площадь Народов. Дальше от Главного павильона она, несколько смещаясь, поворачивала к площади Механизации и продолжалась за ней до конца территории выставки. Кроме того, свободная связь отдельных частей генплана предполагала осевую внутреннюю симметрию композиции в каждой отдельной части.

По сути, В.К. Олтаржевский спроектировал грандиозный дворцово-парковый ансамбль — своего рода гигантскую усадьбу, в которой есть абсолютно всё, что можно придумать, — уникальнейший огромный комплекс, превосходящий по своим масштабам любую императорскую резиденцию, причём деревянный. Поскольку выставка ещё рассматривалась как временная, все павильоны должны были быть деревянными.



АксонOMETрический план ВСХВ. 1939 год. Оранжерея субтропических культур отмечена под № 86

Проект генплана В.К. Олтаржевского (при участии Р.П. Подольского, Н.В. Алексеева, Студёнова, А.Б. Борецкого и Д.Г. Олтаржевского) был одобрен постановлением Совнаркома от 21 апреля 1936 года, и началась его реализация: был выстроен ряд значительных, в основном строго-функционалистских сооружений, в том числе здание Главного входа; особенно интересен был переходный от конструктивизма к неоклассике павильон «Механизация». Но торжественное открытие выставки, запланированное на 6 июля 1937 года — День Конституции СССР, — оказалось сорвано из-за неудовлетворительной работы по возведению павильонов и благоустройству территории.

В результате В.К. Олтаржевский был снят с должности главного архитектора выставки и арестован 11 июля 1938 года. Несомненно и тут не обошлось без И.В. Сталина. Человек, обещавший ему выстроить «город-сад» к юбилею Революции, свою задачу не выполнил и должен был быть наказан...

Концепция Верховного Совета СССР

Но несмотря на замену главного архитектора выставка всё равно не открылась 1 августа 1938 года. Для кардинального исправления ситуации с ВСХВ на Второй сессии 1-го созыва Верховного Совета СССР в августе 1938 года был принят «Закон о Всесоюзной сельскохозяйственной выставке». В нём отмечалось большое значение ВСХВ для страны, но вместе с тем было отмечено неудовлетворительное состояние её подготовки: **«До сих пор Наркомземом и Наркомсовхозов СССР ещё не установлены дифференцированные показатели для отбора участников выставки применительно к многообразным особенностям сельскохозяйственного производства в различных по климатическим, почвенным и другим условиям районах СССР, не закончены работы по строительству выставки, а отдельные, уже выстроенные павильоны явно не отвечают тем требованиям, которые поставлены перед Всесоюзной сельскохозяйственной выставкой»**⁷.

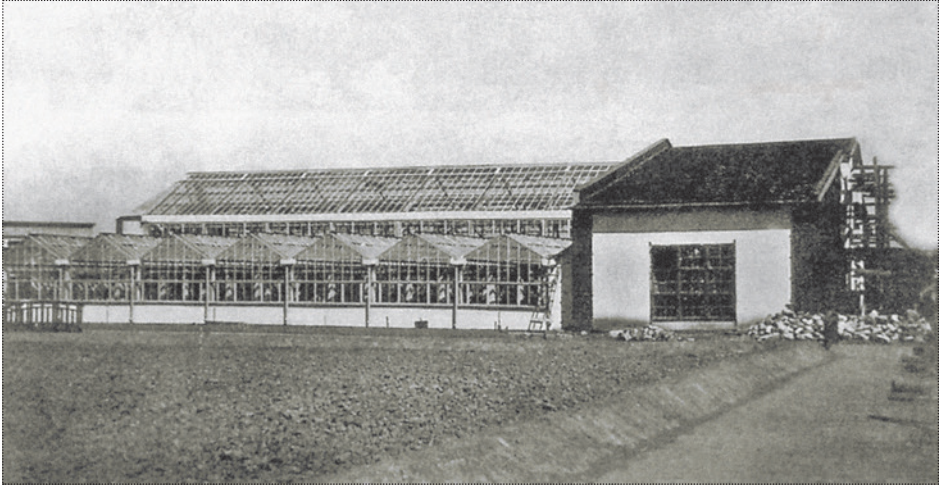
Эти недостатки должны были исправить наркомат земледелия и наркомат

совхозов СССР, дальнейшее руководство строительством было передано в Комитет по делам искусств, новым главным архитектором выставки был назначен главный архитектор Москвы С.Е. Чернышёв. В 1939 году это место занял его заместитель А.Ф. Жуков.

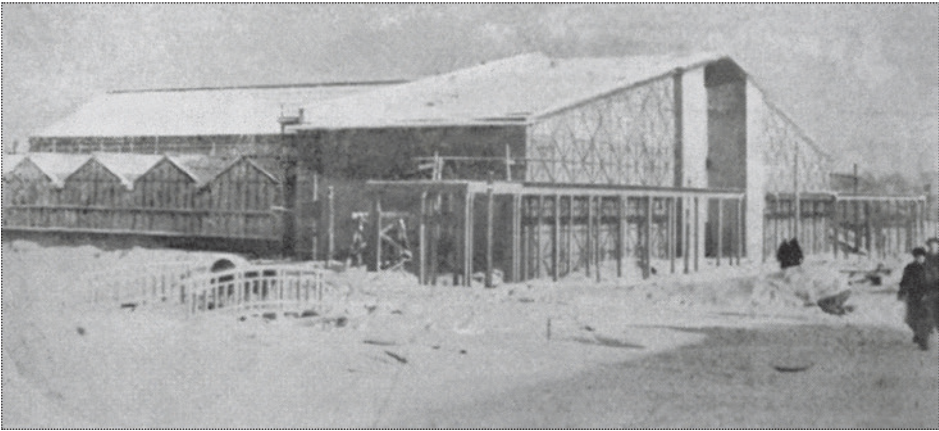
Поскольку ВСХВ стала позиционироваться не как временная, а как постоянная, и ей решили придать бóльший блеск и внушительность, было разобрано 11 уже построенных павильонов по проектам В.К. Олтаржевского и др., на их месте возведены новые здания в более помпезной стилистике, а все остальные его павильоны подверглись полной реконструкции с изменением внешнего вида. Тем не менее, несмотря на критику, генеральный план выставки не был принципиально изменён, а эволюционировал в сторону развития и в своих основных чертах сохранился до наших дней.

Оранжерейное дело России

Любой крупный дворцово-парковый ансамбль немыслим без оранжерейного хозяйства. Если в дореформенную эпоху усадебная оранжерея, как правило, была собранием редких растений, своего рода коллекцией, которую с гордостью показывали гостям наряду с коллекциями картин, оружия и т. п., она требовала учёного специалиста-садовника, как правило иностранца, и большого количества садовых рабочих, обслуживавших оранжерею, то в пореформенное время ситуация резко изменилась. Строительство Московско-Курской железной дороги, связавшей Москву с южными губерниями страны, существенно подорвало в 1860-е годы оранжерейную культуру подмосковных усадеб. Резко изменившиеся условия рынка сделали экономически бессмысленным содержание оранжерейных хозяйств, поскольку выращенные в них абрикосы, ананасы, арбузы, персики и другие фрукты, экзотические для средней полосы России, оказались значительно дороже привозных. Из-за этого резко упали цены на аренду оранжерей фруктоводами, что являлось существенной статьёй дохода во многих усадьбах. В результате многие владельцы усадеб сочли необходимым ликвидировать оранжереи, которые обычно сохраняли лишь в усадь-



Строительство павильона «Субтропики»
(Оранжерея субтропических культур) 1936 год.
Частное собрание



Строительство павильона «Субтропики»
(Оранжерея субтропических культур).
Фото: Виктор, 1937 год. Из изд.: «Крестьянская
газета». 1937. 15 февраля

бах наиболее состоятельных лиц, уже не в качестве доходной статьи, а как красивую и дорогую прихоть, своего рода элемент престижа. Тем не менее в конце XIX — начале XX века некоторые представители деловой элиты устраивали в своих имениях оранжереи в духе дореформенного времени, видя в этом в первую очередь воспроизведение классического усадебного быта. Обычно новые оранжереи, созданные в усадьбах, где существовали развитые хозяйства, были

устроены чисто функционально для выращивания цветов, овощей и фруктов, предназначенных на продажу.

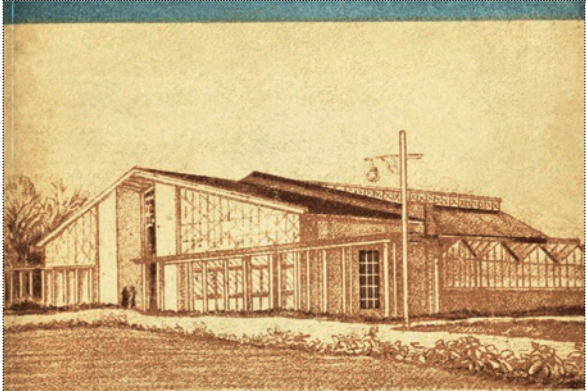
Национализация дач и усадеб в период Гражданской войны и после её окончания нанесла огромный ущерб садоводству и усадебным оранжереям. Многие оранжереи в тот период оказались бесхозными и были уничтожены.

Как правило, оранжереи централизованно сохранялись либо в музеефицированных усадьбах, либо в превратившихся в санатории по соображениям утилитарного характера: Узкое, Черёмушки-Знаменское, Мамоновское (Мамонова дача) и др. Таким образом, садоводство фактически поддерживалось лишь при учреждениях или при дачах и усадьбах, превратившихся в резиденции нэпманов или коммунистической элиты, и в крайне небольшом виде, не сравнимом с прежним, существовало в новых дачных посёлках.

Создание крупной демонстрационной оранжереи на ВСХВ было как бы принципиально новым шагом оранжерейной истории страны, с учётом развития усадебных оранжерей дореволюционной России с новациями советского периода.

Территория ВСХВ была строго структурирована и делилась на логически выстроенные разделы. Одним из них был раздел «Растениеводство». На его территории в 1939 году был выстроен павильон «Советские тропики», или «Субтропики», более известный как «Оранжерея субтропических культур» — образцово-показательное оранжерейное хозяйство, являвшееся главной экспозицией этого павильона, первоначально имевшего номер 86 — остеклённая конструкция с двумя крупными теплицами в центре и с большим количеством дополнительных теплиц по бокам, в которых было представлено много экзотических и редких растений.

Технологически Оранжерея субтропических культур была соединена с котельной, находившейся по соседству, то есть она отапливалась в холодное время года, что позволяло сохранять внутри специальные климатические условия, чтобы сохранять и выращивать субтропические растения. Перед павильоном построили перголу, кото-



Обложка путеводителя по павильону
«Химизация сельского хозяйства».
1940 год. Частное собрание

рую планировалось украсить различными растениями.

Отметим, что Оранжерея субтропических культур была и учебной, и исследовательской базой для находившегося по соседству павильона «Юные натуралисты», в котором обучали детей. Поэтому её окружали опытные посевы и огороды.

Химизация сельского хозяйства

Однако уже в 1940 году павильон «Советские тропики» был перепрофилирован в павильон «Химизация сельского хозяйства», получивший в связи с общей реорганизацией ВСХВ новый номер — 64⁸. Возможно, это связано с тем, что на ВСХВ тогда находилась и вторая оранжерея субтропических культур, являвшаяся составной частью павильона «Грузинская ССР»⁹.

⁸ Первая годовщина Всесоюзной сельскохозяйственной выставки // Вечерняя Москва. 1940. 1 августа. № 176.

⁹ Цветут камелии и пальмы. В оранжерее субтропических культур // Вечерняя Москва, 1946. 19 февраля. № 42.



Клумба перед павильоном «Цветоводство». Фото 1954–1956 годов. Частное собрание



Вход в павильон «Цветоводство». 1955 год. Частное собрание

По сути, павильон «Химизация сельского хозяйства» был наглядной иллюстрацией к словам И.В. Сталина в отчётном докладе XVII съезду ВКП(б): **«Одним из действительных средств поднятия урожайности технических культур является снабжение их удобрениями»**¹⁰. Его главной задачей было уже не экспонирование редкой советской экзотики, а рассказ о нереальных успехах в производстве минеральных удобрений и огромных запасах полезных ископаемых для их производства (вводный зал), достижениях сталинской советской науки и передовых совхозов и колхозов в области применения органических и минеральных удобрений (левый и правый залы). Это наглядно иллюстрировалось натуральными экспонатами, как живыми растениями в теплицах, так и образцами удобрений. Уровень химизации дореволюционной России традиционного 1913 года сравнивался с советскими достижениями 1939 года в этой области, безусловно, в их пользу¹¹.

Предполагалось, что в 1941 году состоится очередная реорганизация ВСХВ: **«Всесоюзная сельскохозяйственная выставка обогатится не только новым внутренним содержанием, но и изменит свой внешний вид»**¹². В частности, в павильоне «Химизация» будут выставлены скульптурные изображения Д.И. Менделеева и академика АН СССР Д.Н. Прянишникова — основателя Всесоюзного института по удобрениям, агро-технике и агропочвоведению (на базе агрохимической опытной станции при кафедре Тимирязевской сельскохозяйственной академии). Однако свои коррективы внесла война, во время которой наиболее ценные экспонаты ВСХВ были эвакуированы в Челябинск, а её территория использовалась под военные нужды. Только 25 октября 1948 года Совет министров СССР постановил возобновить работу Всесоюзной сельскохозяйственной выставки с 1950 года. Но работы затянулись, и её второе открытие состоялось только 1 августа 1954 года.

«Дворец цветов» и его гибель

В 1951–1954 годах бывший павильон «Химизация сельского хозяйства» был реконструирован по проекту архи-



Панорама Садовой аллеи от павильона «Цветоводство». Фото 1954 года. Частное собрание

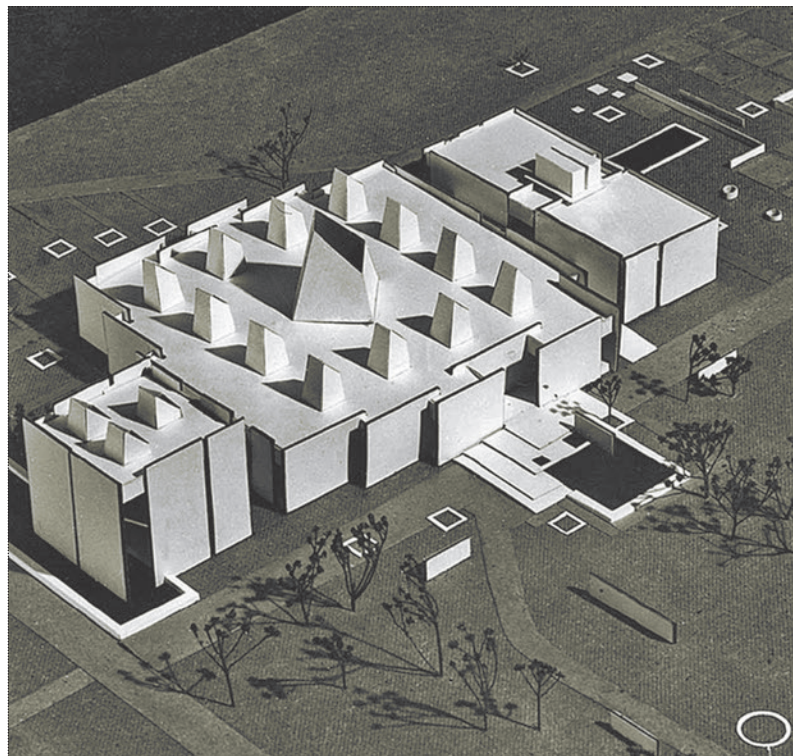
текторов В.В. Степанова и В.И. Капырина, получив новое название «Цветоводство» и номер — 29¹³. По сути, они создали ещё более яркий пышный оранжерейный образ с явными цитатами и отсылками даже не к усадьбам и дворцам рубежа XIX–XX веков, как было первоначально, а к XVIII веку, эдакую фантастическую огромную парадную гипертрофированную оранжерею екатерининской эпохи с центральным залом в виде беседки-ротонды, завершённой куполом, двух огромных оранжерейных залов слева



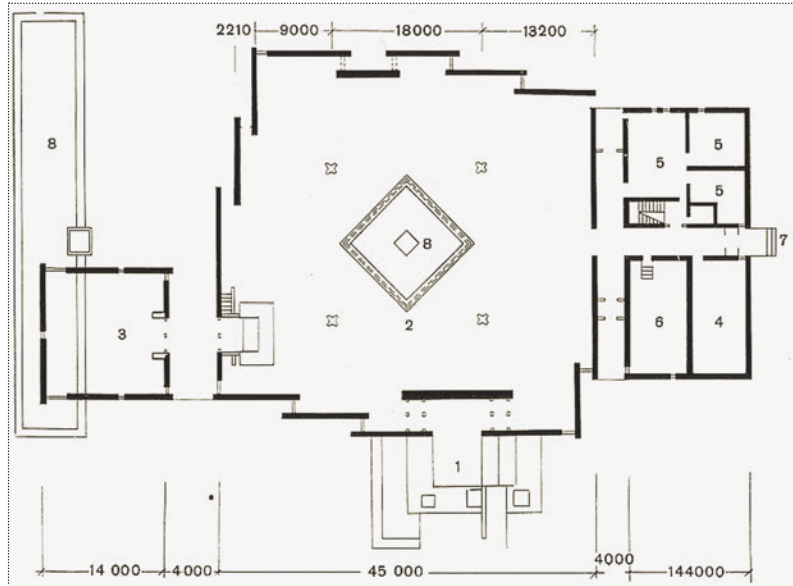
Павильон «Цветоводство». Фото: М.А. Трахман, 1955 год

¹³ Рогачёв А.М. Москва. Великие стройки социализма. М., 2014.

→ на стр. 29

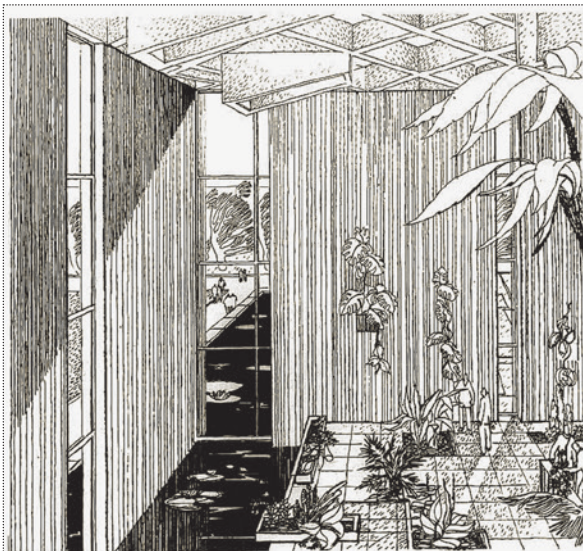
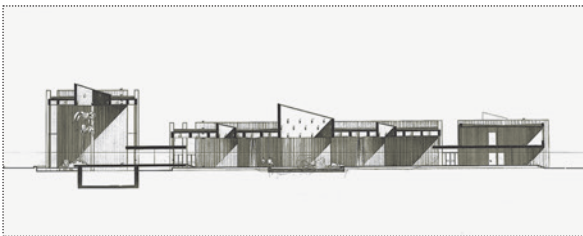


Макет павильона «Цветоводство и озеленение». 1960-е годы



План павильона «Цветоводство и озеленение». 1960-е годы

К сожалению, в 1969–1971 годах на месте «дворца цветов» был выстроен новый павильон — образец модернизма, более лапидарный и простой в обслуживании



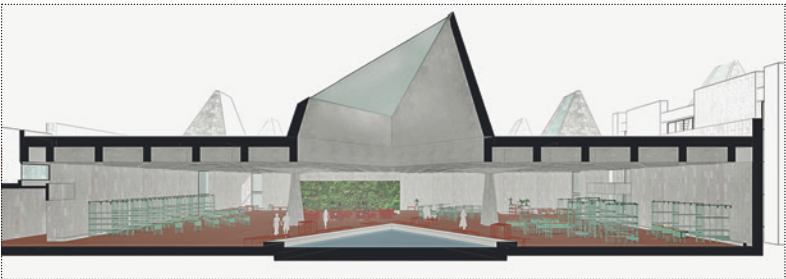
Проектная графика строительства павильона «Цветоводство и озеленение». 1960-е годы



Павильон «Цветоводство и озеленение». Фото 1976 года. Частное собрание

и справа от него и сохранением предыдущих теплиц. Это был поистине сказочный «дворец цветов» с постоянной экспозицией и выставками, который мог быть создан только в тот период. Через четыре месяца после его открытия состоялось Всесоюзное совещание строителей, и «практика украшения» в архитектуре закончилась...

К сожалению, в 1969–1971 годах на месте «дворца цветов» был выстроен новый павильон — образец модернизма, более лапидарный и простой в обслуживании. Он назывался почти также: «Цветоводство и озеленение», хотя в известной степени являлся злой архитектурной пародией на своего предшественника (архитекторы И.М. Виноградский, А.М. Рыдаев, Г.В. Астафьев, В.А. Никитин, Н.В. Богданова, Л.И. Мариновский, инженер М.М. Берклайд,



Проектная графика реконструкции павильона «Цветоводство и озеленение». 2010-е годы



В 2021 году в павильоне № 29 открыт
Эколого-просветительский центр «Цветоводство».
Фото: А. Горяинов, 2024 год

А.Г. Беляев, В.Л. Глазуновский, Р.Л. Рубинчик, скульптор Ю.А. Александров). Пышный дворец, по сути, заменил бетонный форт в духе американского архитектора Л. Кана — составленные вместе кубы, над которыми поднимаются косые шеды световых колодцев. Для облицовки использовался светло-охристый травертин, а во вставках над окнами — тёмный красно-коричневый камень, что визуально подчёркивало их цельность с остеклением. Все фасады павильона равноценны, лишь главный вход отмечен выпукло-вогнутым, ажурным рельефом «Флора» скульптора Ю.А. Александрова, изображающего директора павильона К.А. Севастьянову, тридцать лет занимавшую эту должность. Замена павильонов выглядела

настолько неравноценной, что постоянные посетители не один год привыкали к новому зданию.

В постсоветское время павильон «Цветоводство и озеленение» превратился в большой цветочный рынок, на котором продавали комнатные и садовые растения, рассады, удобрения и т. п. В 2017–2021 годах он был капитально отремонтирован для эколого-просветительского центра «Цветоводство», предназначенного для проведения лекций, семинаров, выставок, экскурсий и фестивалей по темам, связанным с экологией, цветоводством и озеленением. Если павильон не погибнет при очередной реконструкции, то со временем, несомненно, станет объектом культурного наследия, как редкий образец модернизма, почти не определяющего образ ВСХВ-ВДНХ.

МН



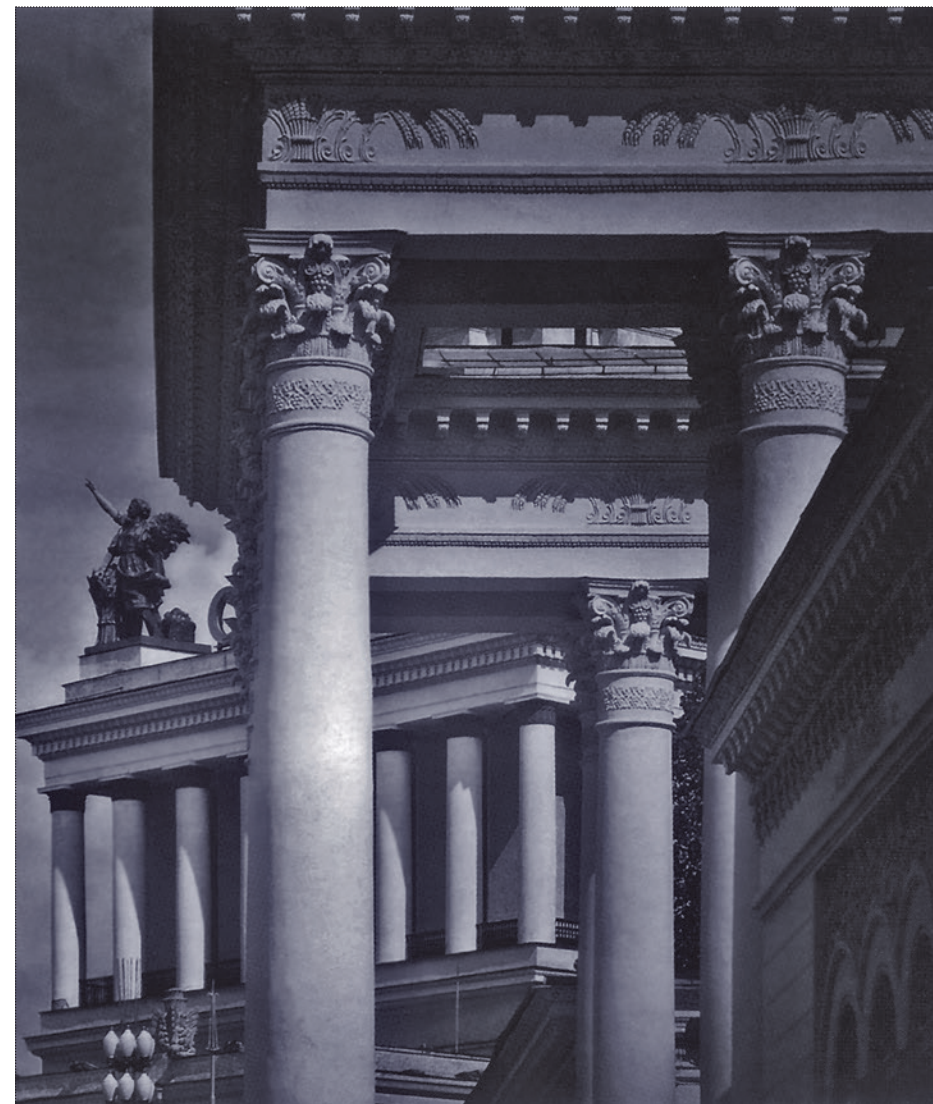
ВСХВ. Павильон «Цветоводство
и озеленение». Фото 1954 года

Автор:
Ирина Чмырева,
кандидат искусствоведения

Бесконечная архитектура: Борис Томбак

Произведения выдающегося московского фотографа архитектуры Бориса Томбака (1945–2013) украшают коллекции Музея архитектуры им. Щусева, Московского музея современного искусства, Музея Москвы. С 1970-х источником особого вдохновения для него оставался архитектурный комплекс ВДНХ, который он снимал на протяжении более 20 лет. Современное возрождение выставки возвращает в историю имена творцов, связанных с различными этапами эволюции её облика. Завораживающие фотографии Томбака открывают для нас непривычный ракурс ВДНХ позднесоветской эпохи.

В 2001 году в Музее архитектуры им. Щусева состоялась персональная выставка Бориса Томбака — **«подготовленное совместно с РОСИЗО шоу из 256 произведений — единственная на памяти у многих выставка здравствующего фотографа, проводимая с размахом представления классического искусства»**¹. Это были особенные времена: Томбак был любимцем не только сотрудников фототеки Музея (что случается между художниками и музейными сотрудниками), но и директора, легендарного Давида Саркисяна, изменившего не только свой музей, но пространство активности всех музеев столицы: он сократил дистанцию между



Из цикла
«Б. Иллюзия.
ВДНХ».
Б.Ш. Томбак.
Съёмка второй
половины
1980-х годов,
авторский
отпечаток
конца 1990-х.
Частное
собрание,
Москва

музеем-храмом искусства и современными публикой и искусством.

В той памятной рецензии в газете «Культура» поздней осенью 2001-го Томбак оказался в великолепной компании: британский фотограф лорд Сноуден и классик советской фотографии Борис Руйкович, персонаж, будто сошедший с экрана «Подкидыша». И между ними Борис Шаевич² Томбак, человек иной природы. Статья так и называлась: «Рыцари, волшебники и другие». Томбак — мастер архитектурной фотографии — и был магом, чьё присутствие на московской арт-сцене с выставкой в тот год было знаковым, а его экспозиция в музее так и называлась: «Архитектурные сны. Великий волшебник Борис Томбак». В те времена никого не смущали названия проектов в стенах государственных музеев, несущие

интригу, хлёсткие, определённые, заставляющие зрителя идти и смотреть, чтобы либо воочию убедиться, либо вступить с создателями экспозиции в диалог, который был одним из любимых времяпрепровождений Давида. С выставкой Бориса получилось иначе: те, кто приходил на неё, а были толпы, не только на открытии, но и на протяжении её показа, влюблялись в автора, заново открывали для себя архитектуру родного города и недоумевали: почему Томбак знало и любило профессиональное сообщество, но не был он ранее героем широкой публики. Вопрос был риторический, относящийся ко всей истории отечественной фотографии: почему мы так мало знаем её, почему так мало издано и ничтожно мало показано её в музеях?.. Но соединение счастливых обстоятельств времени и места в 2001-м всё-таки принесло Томбаку пусть недолгое, но безусловное признание и зрительский успех.

В Бориса Шаевича влюблялись заочно, как в автора мерцающих серебристых завораживающих импрессионистической игрой света отпечатков, но при личном знакомстве невозможно было устоять перед магнетизмом его натуры. Сухой, высокий; в начале XXI века с седыми волосами до плеч, в берете и круглых очках; по осени в длинном плаще. Уже описание его портрета напоминает романтических героев крымской интерлюдии 1920-х, когда там жили Александр Грин и художник Константин Богаевский, мистик и мистификатор Максимилиан Волошин и собирались его гости, неотмирные сего не только своими творениями, но и обличьем.

Длинное каре, удлинённые черты лица, нервные, как у музыкантов, руки фотографа напоминали героев фильмов по произведениям Грина, подобно тому, как призрачная сновидческая атмосфера повестей фео-досийского гения-затворника была сродни природе снимков Томбака, московского

¹ Рена Гвоздева. Рыцари, волшебники и другие. Газета «Культура», 2001, № 43, С. 12.

² В некоторых музейных собраниях отчество фотографа указано как Исаевич, но мы даём его по написанию имени на надгробном знаке на Донском некрополе, где фотография художника и годы жизни не оставляют сомнения в правильности указанных данных.



ВДНХ. Павильон «Советская культура». Б.Ш. Томбак, 1989 год, авторский негатив. Музей Москвы



ВДНХ. Павильон «Мясная промышленность». Б.Ш. Томбак, 1980-е годы, авторский негатив. Музей Москвы

визионера архитектуры. С Крымом, помимо мотива романтической надмирности, Бориса Шаевича могла связывать и семейная история: по одной из версий происхождения, имя его отца Шай имело тюркские и даже караимские корни, напоминало и османский «шай» (наименование воинской единицы в империи в средние века, когда полуостров входил в её состав).

В 2013 году Бориса Томбака не стало. Ему было шестьдесят восемь лет, немного по современным меркам. После его ухода, как бывает с одинокими художниками, имя его начало погружаться в забвение. Казалось, памятники московского позднего модернизма — московский брутализм, когда-то гордость советских архитекторов-семидесятников, — потерялись на фоне бурного строительства в стиле хай-тек, сталинский стиль «Победа» московских высоток тогда ещё не вернулся в моду, а судьба ВДНХ, тонувшего в пучине разрушения, была ещё более печальна. Кому, казалось, будут интересны фотографии певца архитектуры позднесоветской эпохи?

Но в 2020-е на волне возрождения комплекса ВДНХ историки обратились к исследованию авторов: архитекторов, художников, фотографов — участников строительства и развития легендарного комплекса. Так имя Томбака снова вернулось в ротацию имён, интересующих историков искусства. При этом до сегодняшнего дня комплекс его произведений, созданный на ВДНХ в 1980-е, ещё не становился предметом пристального внимания исследователей.

Хранение произведений Б.Ш. Томбака и его специфика

После проведения памятной персональной выставки 2001 года в Музее архитектуры можно предположить, что значительная часть наследия Бориса Шаевича будет найдена в фототеке Музея архитектуры им. Щусева. Но данные госкаталога.рф, сводные каталогов отдельных музейных собраний, свидетельствуют об ином: в музее действительно содержится корпус изображений, связанных с именем Бориса Томбака, но среди них немного работ, посвящённых архитектуре ВДНХ.

ВДНХ. Павильон «Советская печать». Б.Ш. Томбак, 1988 год, авторский негатив. Музей Москвы



Вероятно внутри большого корпуса фотографий, принятых Музеем архитектуры на хранение из Мосархитектуры, также есть снимки Б.Ш. Томбака, который сотрудничал с организацией с 1966 года. Но работа по их идентификации — это задача для будущих исследователей.

К сожалению, знаменитых отпечатков фотографа, которые так запомнились зрителям по персональной выставке 2001-го, в коллекцию Музея архитектуры попало лишь несколько: тогда, как и сейчас у музеев остаются сложности с закупкой произведений в собрание, даже с организованных самим музеем выставок.

Несколько авторских отпечатков Б.Ш. Томбака есть в собрании Московско-

го музея современного искусства (ММОМА). Они поступили туда в период организации музеем выставок современного искусства и фотографии о Москве в 2003–2006-м, когда ММОМА стал первым среди столичных музеев искусств, где был организован собственный отдел фотографических выставок и коллекций. Отпечатки Томбака в небольшом числе присутствуют в коллекции Мультимедиа-арт музея (МАММ), это означает, что уникальный автор представлен в пантеоне выдающихся фотографов нашей страны, чьи оригинальные произведения собраны в одной, представительной и всеохватной коллекции.

Фотографическое собрание Музея Москвы в 1990-х предшествовало созданию

ВДНХ. Павильон
«Космос /
Машиностроение».
Б.Ш. Томбак,
конец 1980-х годов,
авторский
негатив. Музей
Москвы



в 1997-м коллекции Московского дома фотографии, ныне МАММ. С появлением нового музея коллекция Музея Москвы стала ещё более фокусированной на представлении авторов, чья фотографическая деятельность была связана исключительно со столицей. А в начале 2010-х годов фотографическое собрание Музея Москвы получило ещё одно отличительное качество: здесь начали собирать электронные файлы авторских фотографий. Таким образом, на сегодняшний день эта коллекция является наиболее полной оцифрованной базой фотографии о Москве с аннотациями материала и максимально полным представлением его в госкаталоге.рф. Анализ данных на этом

ресурсе позволяет утверждать, что несколько сотен оригинальных негативов Томбака были оцифрованы и находятся в собрании Музея Москвы. Более половины этой коллекции — авторские негативы съёмок ВДНХ.

Уточним некоторые фотографические термины, которые позволят нам полнее описать творчество Б.Ш. Томбака и представить его наследие в фотографическом и шире в культурном контекстах. Поскольку архив Томбака в Музее Москвы представлен его авторскими негативами (и файлами после сканирования таких негативов), то остановимся только на тех процессах фотографии, которые так или иначе сопряжены

с негативно-позитивным фотографическим процессом, который практиковал фотограф Борис Томбак.

Фотографический негатив, также **исходник** — при двуступенчатом негативно-позитивном процессе фотографии — то изображение, которое было получено автором при непосредственной съёмке сюжета, находясь в определённом пространстве в конкретный отрезок времени. **Фотографический негатив авторский** является исходным носителем информации для всех прочих изображений, созданных на его основе в процессе манипулирования с разнообразием фотографических техник и технологий. **Фотографический негатив** не тождественен **фотографическому произведению**, как **авторскому** (отпечатку, созданному автором или под его присмотром), так и **его воспроизведению** (репродукции на других печатных носителях, в том числе в книгах, СМИ, бумажных и цифровых, в соцсетях).

Композиция авторского фотографического негатива зависит от трёх категорий факторов:

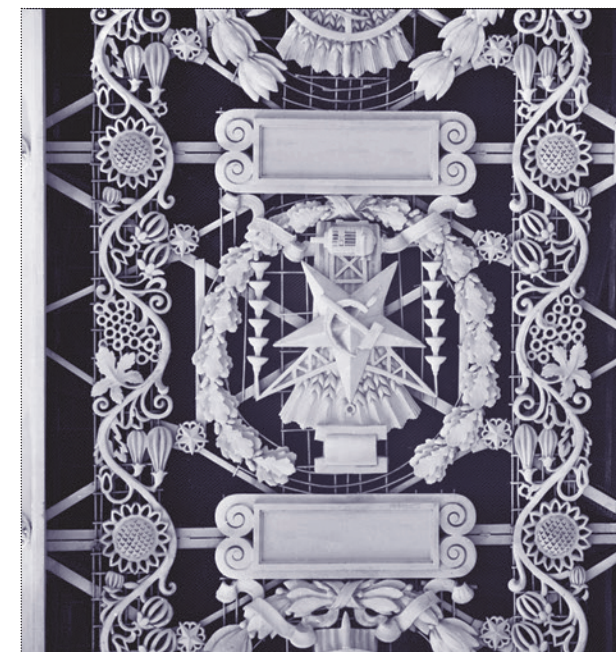
- ♦ авторского решения,
- ♦ технологических ограничений фотографической техники и носителей,
- ♦ пространственно-временных условий съёмки.

Под авторским решением мы понимаем выбор композиционного решения, принятие решений внутри коридора технологических возможностей (включая выбор типа камеры, выбор диафрагмы, времени экспозиции, объективов, фильтров и проч.); под технологическими ограничениями мы понимаем то, что возможно (или невозможно) запечатлеть определённым типом камеры при наличии конкретных носителей (например, фотоплёнки) в определённых пространственно-временных условиях, включая степень освещённости и наличие у автора дополнительных источников освещения, ограничения по свободе передвижения для выбора точек съёмки (продиктованные местоположением снимаемого объекта) и т. д.

Авторский негатив может стать исходником для получения дубль-негатива или **негатива-копии** с авторского, изобразительные возможности которого близки ориги-



ВДНХ.
Б.Ш. Томбак,
1980-е годы,
авторский
негатив.
Музей Москвы



ВДНХ.
Б.Ш. Томбак,
1980-е годы,
авторский
негатив.
Музей Москвы

нальному, но имеют большие технологические ограничения (например, отсутствие точки белого внутри изображения).

В Музее Москвы, насколько позволяет судить качественная оцифровка негативов Б.Ш. Томбака, хранятся сканы с оригинальных негативов и сами оригинальные негативы.

Но композиция оригинального негатива не равна авторской композиции финальной формы авторского произведения, отпечатка. Автор вправе кадрировать, менять угол наклона осей композиции, манипулировать с общей тональностью отпечатка, прорабатывать светом (высветлять) отдельные фрагменты изображения; автор волен



ВДНХ. Павильон «Мясная промышленность». Б.Ш. Томбак, 1980-е годы, авторский негатив. Музей Москвы



ВДНХ. Б.Ш. Томбак, 1980-е годы, авторский негатив. Музей Москвы

пригасить (затемнить, сделать менее детализированными) другие фрагменты изображения. Всё это происходит в зависимости от авторского композиционного решения в процессе создания личностного художе-

ственного визуального текста (авторского произведения) на основе того оптического материала, который находится в руках автора в виде созданного им негатива. Эту работу в процессе печати при создании финальной авторской версии фотографии можно сравнить с созданием и редактированием художественного текста в реалистической манере: есть исходный вербальный материал реальности, но отдельные слова, их последовательность, ритмизация, выбираются автором, и из невыразительного «шума будней» писатель в состоянии создать «музыку (и даже дух) времени».

Уподобление работы фотографа художника работе литератора и даже композитора представляется нам более чем справедливым: подобно тому, как материя слов или звуков расчленяется и пересобирается в процессе художественного творчества в новое произведение, не тождественное реальности, так и фотограф, беря в негативе оттиск «материи жизни», может удаляя или, наоборот, привнося в отпечаток новые элементы, работая с помощью инструментов эмоционального усиления (тоном) и смыслового редактирования (чаще кадрированием композиции) достичь рождения нового смысла в процессе печати изображения. При том, что новое изображение не существовало в реальности и не было увидено никем до того, как появилось в авторском произведении.

Эта абстрактная теоретическая вставка о работе фотографа над окончательной формой своего произведения, — над авторским отпечатком, — необходима нам, чтобы подчеркнуть, что природа творчества Бориса Томбака вполне укладывается в традицию работы фотографа-художника XIX–XX веков. С другой стороны, именно работа внутри традиции лабораторного манипулирования с негативом при печати делает процесс творчества отдельного автора столь индивидуализированным, позволяет нам говорить об уникальности метода художника внутри традиционных технологии фотографии.

Итак, в Музее Москвы хранятся негативы Бориса Томбака. Большинство из них сняты среднеформатной камерой; размер негативов 60 × 60 мм. Лишь несколько негативов

ВДНХ. Фонтан «Дружба народов». Б.Ш. Томбак, конец 1980-х годов, авторский негатив. Музей Москвы



из Музея Москвы имеют формат 24 × 36 мм и сняты дальномерной репортажной камерой на узкую плёнку 35 мм. Большинство негативов чёрно-белые. При полной печати кадра с негатива 60 × 60 мм изображение получится квадратным, его можно увеличивать с негатива в десятки раз, например, отпечаток размером 1000 × 1000 мм с такого негатива хороший печатник сделает красивым полнотелым по разнообразию оттенков серого, от глубокого чёрного до сияющей белизны в светах, также в таком отпечатке будут проработаны необходимые по смыслу детали. При таком увеличении некоторые незаметные в малом размере элементы ком-

позиции могут приобрести новое смысловое значение и даже стать акцентными.

Томбак на съёмках часто использовал среднеформатную камеру. Насколько я помню разговоры с Борисом Шаевичем в процессе подготовки его выставки 2001 года, он работал немецкой камерой «Linhof (Лингоф)» с размером негатива 60 × 90 мм и камерой «Москва», в которой стояла немецкая оптика, но аппарат был собран в СССР, которая позволяла ему выбирать между размерами негативов 60 × 90 и 60 × 60 мм. К сожалению, моя память не



ВДНХ. Павильон «Угольная промышленность». Б.Ш. Томбак, 1980-е годы, авторский негатив. Музей Москвы

сохранила, какой именно узкоплёночной камерой (для плёнки 35 мм) работал Томбак.

Работа на негатив среднего формата, особенно при съёмке архитектуры, позволяет получить детализированное, очень подробное изображение — это зависит от качества оптики на камерах среднего формата, также зависит от строения самой камеры и даже от качества эмульсии на среднеформатной плёнке.

Выбор Томбаком такой камеры кажется естественным для фотографа архитектуры. Будучи профессионалом, он понимал, что «воздух» («лишнее» пространство вокруг основного объекта съёмки), появляющийся на негативе среднего формата, даст ему большую свободу при кадрировании в отпе-



ВДНХ. Павильон «Товары народного потребления и услуги населению». Б.Ш. Томбак, 1986 год, авторский негатив. Музей Москвы

чатке. Тогда как съёмка с рук, репортажность, которую в работе с архитектурой другие фотографы как правило избегают, давала Томбаку возможность охотиться за игрой света, бликами, мгновенными скачками освещения в естественной среде, быть свободнее при смене ракурсов. Репортажная камера легче, ею можно манипулировать в момент съёмки, даже выносить её от себя в сторону, — «снимать кончиками пальцев на вытянутой руке», что иногда практиковал Борис Шаевич, — и что невозможно сделать среднеформатной камерой просто в силу особенности строения её затвора.

Борис Томбак, снимая архитектуру, относился к ней как к подвижной живой реальности и использовал на съёмках как традиционные для этого жанра съёмки среднеформатные камеры, так и репортажные.

Анализ негативов Томбака позволяет нам уверенно говорить, что они резкие, часто с высоким контрастом, но иногда, в погоне за эффектной композицией или сложным освещением, фотограф снимал на пределе технической воспроизводимости — балансируя на грани технических возможностей и камеры, и светочувствительности плёнки. В результате,



ВДНХ. Б.Ш. Томбак, конец 1980-х годов, авторский негатив. Музей Москвы

некоторые негативы, в том числе, кадры его знаменитых композиций ВДНХ «прозрачные», сложные для печати: с таких негативов получить отпечаток может только автор, понимая, какого выразительного эффекта в своём произведении он хочет (и может) достичь.

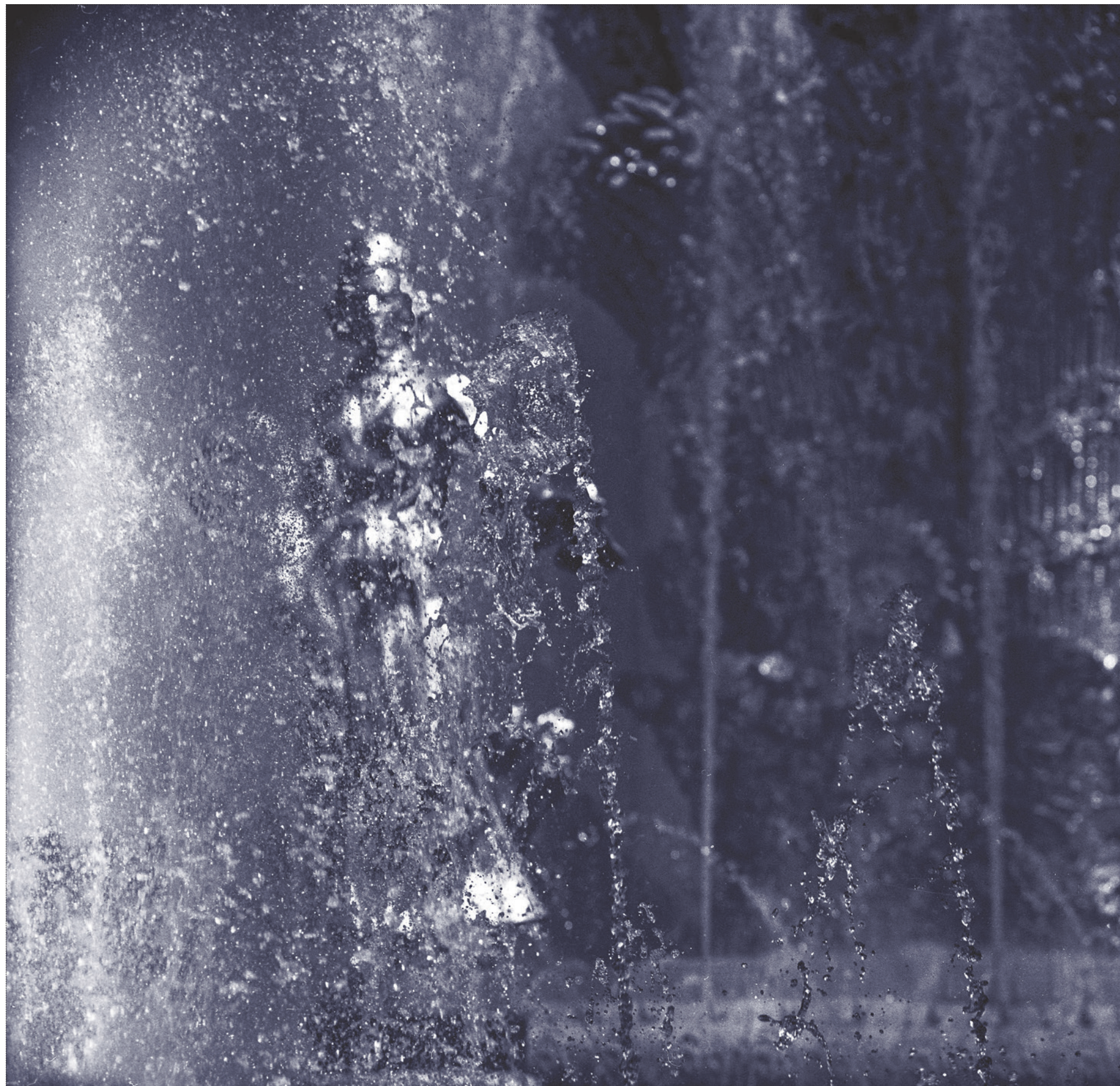
* * *

Вернёмся к размерам негативов в коллекции Музея Москвы: 60 × 60 мм и 24 × 36 мм, то есть соотношение сторон в этих негативах 1:1 и 2:3. Но на персональной выставке Томбака в 2001 году были представлены отпечатки с соотношением сторон 3:4 и 2:3, и на выставке не было квадратов! Мы возвращаемся к важнейшей для понимания метода работы фотографа-художника идее: его негативы — рабочий стол, эскизы, не равнозначные окончательной форме его произведения.

В этой публикации в журнале представлены изображения в кадрировке авторских негативов Бориса Томбака, но не его выставочных композиций. Увы, мы можем лишь предполагать, насколько неожиданными были бы композиции и авторские тональные решения отпечатков с опубликованных здесь снимков.

→ на стр. 43

Борис Томбак, снимая архитектуру, относился к ней как к подвижной живой реальности и использовал на съёмках как традиционные для этого жанра съёмки среднеформатные камеры, так и репортажные



ВДНХ. Фонтан «Дружба народов».
Б.Ш. Томбак, 1980-е годы, авторский негатив.
Музей Москвы

Несколько сохранившихся в музейных собраниях авторских произведений, напечатанных на серебряно-желатиновой эмульсии самим Борисом Шаевичем, дали нам возможность придать опубликованным здесь изображениям ту серебристую тональность, которой были знамениты отпечатки Томбака.

Подчеркнём, что данная публикация — частичная реконструкция знаменитых фотографий мастера, и частично — публикация его архива негативов, когда мы, исследователи, приоткрываем завесу над авторской кухней художника, показывая, как он кадрировал реальность при съёмке перед тем, как перейти к окончательной авторской «сборке» произведения в своей тёмной студии, освещённой только светом красного фонаря.

Фотография Бориса Томбака

Глядя на творчество Бориса Шаевича, мне иногда казалось, что он сосредоточил всё своё мастерство в одной сфере: показывать чужие идеи в их первозданной гармонии, без сора, без трещинок и грязи, которой мечты архитекторов обрастают, материализуясь в нашем мире.

Он пришёл в фотографию после ВГИКа — молодой человек с хорошим операторским образованием. Естественно, понятия ракурса, монументализма композиции, значимость того, как тоном можно усилить или размыть выразительность сюжета, — это школа, которую он блестяще освоил в годы учёбы. Заметим, что наследие русской конструктивистской фотографии, раскрытированное в советской фотографической практике (и скрыто применяемое как набор приёмов, но без ссылок на авторство конструктивистов, внутри практики соцреалистической фотографии), было активно развито в кинематографической операторской советской школе. Так, Сергей Урусевский, великий оператор фильма «Летят журавли», был учеником Александра Родченко,

а преподававший во ВГИКе кинорежиссёр Лев Кулешов был одним из адептов авангардистского кино- и фотомонтажа.

Помимо наследия фотографического авангарда, киношкола в СССР сохранила и память о пикториализме: Даниил Демуцкий, любимый оператор Александра Довженко, применял в своей практике мягкорисующую оптику и особую обработку негатива фильма для получения световых эффектов в финальной версии картины.

Поэтому мне представляется особенно важным, что в дальнейшем творчестве Бориса Томбака соединились две линии: конструктивистского жёсткого построения композиции, ракурсных «завалов», резких обрывов — и пикториальной мягкости с применением различных объективов для съёмки, специальным введением в кадр засветок и бликов, тщательностью в печати фотографии. Так, в творчестве одного художника произошло условное примирение двух противоборствовавших когда-то в истории фотографии лагерей — оптиков-компонистов и импрессионистов-светописцев.

В 1970-е и до начала 1990-х в архитектурной московской среде считалось, что есть буквально несколько фотографов, понимающих, как снимать строения и ансамбли зданий. Наум Грановский. Игорь Пальмин. Александр Викторов. Борис Томбак. Были и другие. Но эти — знаковые имена, мастера с ярко выраженным стилем, воспитанные в разных эпохах, в одном периоде времени они вдруг оказались современниками: все работали одновременно. Если нужна съёмка общих планов и строй линейности фасадов, почти безвоздушной резкости — вам к Грановскому. Съёмка исторических памятников архитектуры — к Пальмину и Викторову. Создать образ здания, символический портрет архитектурного проекта — к Томбаку.

Произведения Бориса Шаевича, высоко ценимые архитектурным сообществом, стали известны широкой публике после выхода книг «Музыка в камне» (1981), «Город и человек» (1983), «Шедевры архитектуры» (1989), «Архитектурные прогулки по Москве» (1997). Как видно по датам публикаций, большинство его книг вышли в 1980-е, и для фотографа это было временем расцвета карьеры: чуть за тридцать, он много



ВДНХ. Павильон «Мясная промышленность». Б.Ш. Томбак, конец 1980-х годов, авторский негатив. Музей Москвы

снимает, сотрудничает с книжными издательствами, свободен, материально независим и занят любимым делом. Обвал 1990-х погреб под собой многие проекты, в том числе так и не вышел альбом фотографий Бориса Шаевича, посвященный его любимому памятнику — комплексу ВДНХ.

1990-е годы стали для знаменитого архитектурного ансамбля Выставки достижений народного хозяйства СССР периодом тяжёлых испытаний. Но на снимках Бориса Шаевича вы не увидите никакого следа разрушений или запустения. И дело не только в том, что над образом ВДНХ мастер начал работать ещё в 1970-е годы — период, когда выставка была «лицом страны» и содержалась в образцовом порядке. Томбак, переплетая между собою различные подходы к съёмке, вводил окончательные фотографии из области реализма-натурализма к иллюзорности и метафизической образности.

Вглядитесь в его снимки: на них иногда мы видим общий абрис здания, но чаще всего

фотограф сосредотачивается на фрагментах декора, ракурсах геометрических объёмов, как бы дематериализуя физический объект, превращая его в прозрачную ясную модель чистой архитектурной идеи.

Томбака интересует вода и свет, лёгкость и текучесть, «идеальность», а не приземлённая конкретика каждого здания или фонтана. Для него архитектура — способ воздействия на воображение зрителя, стеклянный мост, уводящий из реальности в страну творчества и фантазии. Наверное, такое личное отношение к архитектуре вообще повлияло на выбор Томбаком любимого объекта съёмки. Пройдя через фотографии древнерусских белокаменных храмов, городской архитектуры XIX века, загородных усадеб XVIII–XX веков, он сосредоточился на съёмках архитектуры 1930-х — 1950-х, эпохи реализации выдающихся архитектурных утопий-мечтаний о прекрасном «не-здесь».

Если вдуматься, архитектура сталинского периода — пересобирание конструктора палладианских идей о гармонии строения, пропорциональной ордерной системе, знаковости декора.

Как правило, такие большие конструктивы становятся понятны десятилетия, а то и века спустя, — когда появляется временной отрыв, позволяющий обозреть масштабы явления. Томбаку удалось, будучи младшим современником, выросшим в тени этих величественных зданий, сохранить свой детский восторг перед ними.

Фотографии Томбака были сделаны в ту пору, когда сталинские высотки в Москве молодые образованные люди называли не иначе как Stalin sugar bit (сахарные головы). Был период, когда их помпезность казалась избыточной, давящей. Между тяжестью идеологии времени их создания и формой архитектуры буквально ставился знак равенства.

Проекты московских фотографов, например, Владимира Куприянова или Льва Мелихова, посвященные этой архитектуре, были жёсткими; башни высоток становились жестокими и острыми, агрессивными. Так художники 1990-х пытались отодвинуть от себя прошлое, подчеркнуть в нём характерность и драматичность вне-человеческого. Но не так поступил с этой архитектурой Борис Томбак. В его фотографиях сталинские



ВДНХ. Павильон «Мороженое» Б.Ш. Томбак, конец 1980-х годов, авторский негатив. Музей Москвы

высотки, здание Московского ипподрома и центральный комплекс его архитектурной фотографии — ВДНХ — парящие и воздушные. Томбак романтизирует сталинскую архитектуру. Она буквально парит, мерцает в воздухе.

И готику, которую по заведённой с XIX века традиции воспринимали тёмной и давящей, буквально чёрной (к тому веку она была безнадежно зачернена смогом и угольной пылью отопления старых городов), можно воспринимать совершенно по-разному. Посмотрите на очищенные после реставрации фасады соборов в Орвьето или Милане: готика там — настоящее светлое волшебство игры форм и бесконечной фантазии её строителей. Жаль, что Борис Томбак не снимал готическую европейскую архитектуру: мы бы увидели её с совершенно иной стороны. Но нам повезло по-новому взглянуть на историческое наследие советской архитектуры, впитавшей в себя все эпохи архитектуры европейской, благодаря снимкам Бориса Шаевича.

Для него архитектура — способ воздействия на воображение зрителя, стеклянный мост, уводящий из реальности в страну творчества и фантазии

Библиография:

Вальран Валерий. Советская фотография. 1956–1986. Калининград: Люди и книги, 2023.

Гвоздева Рена (псевдоним Чмыревой И.Ю.). Рыцари, волшебники и другие. Газета «Культура», М., 2001, № 43, 15–21 ноября, С. 12.

Стигнеев Валерий. Век русской фотографии. 1894–1994. М.: Комкнига, 2005.

Томбак Борис, автор фотографий; Александров Юрий, текст. Музыка в камне. М.: Московский рабочий, 1981.

Томбак Борис, автор фотографий; составители Муравьев Е.В. и Акоюн Л.В. Москва. Город и человек. Выпуск первый. М.: Московский рабочий, 1983.

Томбак Борис, автор фотографий; Резвин В.А. и Милова М.Ф., авторы текста. Прогулки по Москве. М.: Московский рабочий, 1988.

Томбак Борис, среди авторов фотографий; Макаревич Г.В., составитель, коллектив авторов. Белый город. Из серии «Памятники архитектуры Москвы». М.: Искусство, 1989.

Томбак Борис, автор фотографий; Нащокина М. и Бусева-Давыдова И., авторы текста. Архитектурные прогулки по Москве. М.: Ворон, 1997.

Томбак Борис. Портфолио. Журнал ARCHITEKTON, Екатеринбург, 1993, № 3.

Чмырева Ирина. Лексикон русской фотографии XX–XXI вв. М.: Индрик, 2022.

МН

Автор:
Елена Черданцева,
журналист, экскурсовод

Зинаида Баженова

Главными украшениями фонтана «Дружба народов» на ВДНХ, конечно же, являются аллегорические женские фигуры. Автором пяти из них — Латвии, Узбекистана, Казахстана, Азербайджана и Туркмении — была советский скульптор Зинаида Васильевна Баженова (02.10.1905 – 22.01.1987).

Как ни странно это звучит, но ещё в 2017 году о Зинаиде Васильевне почти ничего не было известно. И хотя в советские годы её имя было хорошо знакомо в творческих кругах, со временем память сошла на нет, и остались только краткие сведения в сети, где училась и что делала. Между тем среди её работ немало всем нам известных. Она автор надгробия А.С. Новикова-Прибоя на Новодевичьем кладбище в Москве, бюста поэта Джамбула Джабаева, который находится в постоянной экспозиции Государственной Третьяковской галереи. Баженова — автор множества скульптурных изображений Ленина. В 1940 году её работа — бюст маленького Володи Ульянова — была признана удачной и поставлена на поток. Она стояла во всех парках и пионерских лагерях страны. Когда-то почти в каждой семье имелись снимки с этой скульптурой. Помните пародийный сти-



Фонтан «Дружба народов». Фото из личного архива семьи З.В. Баженовой (далее — семейный архив)

шок «Когда был Ленин маленький / С кудрявой головой»? Вот это он самый.

А ещё в советские годы в домах было принято украшать полки фарфоровыми статуэтками. Были популярны и одиночные фигурки, например балерины, и различные жанровые композиции, с производственными, бытовыми, спортивными и сказочными сюжетами. Их серийно создавали на фарфоровых заводах, и, как правило, имя скульптора не указывалось на работе. Зинаида Баженова была автором моделей для таких фарфоровых изделий.

Диапазон созданных ею работ чрезвычайно широк, и это ставит её в ряд уникальных мастеров. Чаще всего скульпторы работают в одном жанре, монументалисты редко занимаются керамикой, и наоборот. Но Зинаиде Васильевне такие разноплановые вещи удавались. Справедливости ради отметим, что в советском искусстве такой универсализм не был явлением исключительным. Вспомним автора монумента Юрию Долгорукому и ряда скульптурных композиций на ВДНХ С.М. Орлова, который одновременно был признанным мастером-фарфо-



Бюст В. Ульянова. З. Баженова. Фото из семейного архива

ристом. Зинаида Баженова была из этой же когорты советских скульпторов. Она часто расписывала свои монументальные работы. Сегодня эта техника, известная со времён античности, забыта. Лишь по остаткам сохранившихся красочных фрагментов можно представить, какой была подлинная античная пластика, которую мы привыкли видеть и считать монохромной.

Сейчас работы Зинаиды Баженовой находятся во многих музейных и частных собраниях: в Государственной Третьяковской галерее, в Музее керамики усадьбы Кусково и других.

Если о работах Зинаиды Баженовой мы что-то знаем, то личность её оставалась тайной за семью замками. В общедоступных источниках имелось единственное её изображение, было известно, что родилась она в Ново-Николаевске, ныне Новосибирск. В 2017 году мой знакомый скульптор и реставратор Константин Синявин стал



Скульпторы
Зинаида
Баженова
и Абрам
Телятников.
Фото из
семейного
архива

искать её захоронение. Всё же Баженова — мастер незаурядный, а местонахождение могилы неизвестно. Константин обратился ко мне и моим коллегам, потому что мы занимаемся поиском захоронений известных людей.

С поиском могилы Зинаиды Баженовой помог автор сайта «Московские могилы» Павел Кац. Оказалось, что Зинаида Баженова похоронена вместе с матерью в нише закрытого колумбария № 18 на Донском (новом) кладбище Москвы. Поскольку фамилии у женщин одинаковые, мы решили, что Зинаида Баженова была одинока. На её нише не было даже снимка, хотя место под него имелось. Заведующий кладбищем, по нашей просьбе, пытался связаться с родственни-



Плита на месте захоронения
З.В. Баженовой в колумбарии Донского
(нового) кладбища. Фото автора

ками. Оказалось, что хоронила её сестра, но вряд ли она жива. Больше никто из родственников не появлялся.

Тогда появилось желание прикрепить к овалу на её плите хотя бы снимок. Однако в процессе возникла идея разместить там барельеф с изображением скульптора. Барельеф по фотографии был создан Константином Синявиным, сейчас он украшает плиту Зинаиды Васильевны.

И всё же нам хотелось узнать больше об этой женщине. Найти какие-либо интервью, которые она вероятно давала, не удалось. Получить доступ к её личному делу, которое наверняка хранится в каком-либо архиве, тоже затруднительно, ведь мы не родственники. Исследователям дают доступ к документам умерших лишь через 75 лет после их ухода. Поэтому можно представить наше воодушевление, когда К. Синявин обнаружил в библиотеке Музея-усадьбы «Кусково» книгу Галины Ростовцевой «Зинаида Васильевна Баженова» (издательство «Советский художник», 1961). Кстати, позднее она нашлась и в Российской Государственной библиотеке.

Творческий и жизненный путь скульптора там описан довольно подробно. Ока-

залось, что Зинаида Васильевна из семьи, связанной с искусством: **«Дед Баженовой, человек художественно-одаренный, весёлый и беспокойный, сбежал из духовной семинарии, предпочтя сану священника ремесло бродячего живописца, и, странствуя из деревни в деревню, расписывал дома, писал иконы, хотя и старательно, но не всегда умело. Грамотный и общительный человек, он много читал, с интересом присматривался к людям и передал потомству творческую жилку и жизнерадостность.»**

Братья отца были искусными столярами-краснодеревщиками, а из двух дядей с материнской стороны один писал маслом, другой был скульптором-лепщиком. Отец Баженовой жестянщик, в 1905 году был уволен из депо с волчьим билетом за участие в забастовке, уехал в Бийск и стал ремесленником. Мать, не получившая никакого образования, прекрасная вышивальщица, обладала тонким чувством красоты, горячо любила природу...»

Рисовать Баженова начала рано, рисовала мелом и углём на заборах, в 12 лет вылепила из глины голову мальчика, передав портретное сходство. Отец не хотел, чтобы дочь стала художником, но препятствовать этому не мог. Он умер в 1920 году во время эпидемии тифа, когда Зинаиде только исполнилось 15. Ей пришлось самой искать себе дорогу. Она работала воспитательницей и одновременно училась. Сначала в литографской мастерской, потом сумела поступить в Свердловский художественно-промышленный техникум. После училась в Москве и Ленинграде. Среди её учителей были Вера Мухина и Иван Шадр.

Баженова начинает работать над парковой скульптурой, которая в то время была очень востребована — в Москве создавались новые парки, скверы, спортивные площадки. Сама Зинаида Баженова была активной спортсменкой, лыжницей и конькобежкой. Она понимала, как пишет её биограф Галина Ростовцева, «поэзию движения». Большой пласт её работ — это фигуры спортсменов в движении: трёхфигурная композиция «Прыжок», двухфигурная группа «Эстафета», «Копьёметательница», «Дискотетательница», «Физкультурница с копьём», «Физкультурница с полотенцем».

Скульптура
для композиции
«Эстафета».
З.В. Баженова.
Фото из
семейного
архива



Зинаида
Баженова
(слева). Фото
из семейного
архива



Туркменка
в головном
уборе.
Керамика,
роспись.
З.В. Баженова.
1958 год.
Из частного
собрания
Р. Бабичева



Туркменка.
Для фонтана
«Дружба народов»
на ВДНХ
Майолика,
позолота.
З.В. Баженова.
Первая
половина
1950-х годов.
Из частного
собрания
Р. Бабичева



Также для парков и детских площадок она создала множество композиций, изображающих детей. Одна из них даже напоминает фонтан «Дружба народов»; дети стоят по кругу, а за их спинами находится фонтан. Жаль, что всё это создавалось в недолговечных материалах — гипсе и цементе — и про существовало недолго.

Во время Великой Отечественной войны Зинаида Баженова находилась в эвакуации в Ташкенте, где много работала. Там она создала целую галерею женских образов в самых разных материалах.

В 1948 году она участвовала в международной выставке в Париже «Женщина в искусстве и народном творчестве» со своими работами из майолики «Мать узбечка», «Узбечка с козой», «Узбечка с хлопком» и рядом других, которые принесли ей успех и награды. Когда задумывался грандиозный фонтан на ВДНХ, для создания женских фигур к работе привлекли Зинаиду Баженову. Самобытные национальные образы, создаваемые её руками, были уже хорошо известны.

Автор книги о Баженовой отмечает, что предварительные эскизы фигур, сделанные Баженовой, отличались большей динамичностью и **«изображали девушек в живых, непринужденных поворотах, как бы в танце: то опустившимися на одно колено, то выпрямляющимися, с руками, поднятыми вверх, или несущими музыкальный инструмент, пиалу, цветы [...] Несомненно в рисунках и в эскизах было больше жизни и выразительности, чем в созданных позднее бронзовых статуях».**

Ограниченная общей строгой композиционной схемой парадного сооружения и «высоким строем образов», Баженова вынуждена была отказаться от свойственной ей жанровости фигур. Выполненные ею 5 скульптур девушек, олицетворяющих Узбекистан, Туркмению, Казахстан, Азербайджан и Латвию, **«красивы по силуэту, естественны по своим позам, в пределах той, довольно строгой схемы, которая была предложена общим замыслом, решены достаточно обобщенно, с учётом применения позолоты, ломающей форму своим блеском и яркими бликами света».** Упрёки в однообразии поз и жестов, в отсутствии



Туркмения. Аллегорическая скульптура для фонтана «Дружба народов». З.В. Баженова. Из книги Галины Ростовцевой «Зинаида Васильевна Баженова» (М., 1961)

эмоциональности и пластичности образов, в неоправданном применении позолоты в погоне за репрезентативностью стали раздаваться фактически сразу после окончания



Казахстан. Модель для фонтана «Дружба народов». З.В. Баженова. Фото из семейного архива

строительства сооружения. Сегодня можно только фантазировать, каким бы мог стать знаменитый фонтан, если бы Зинаиде Васильевне удалось отстоять свою творческую позицию.

На этом наше знакомство с Зинаидой Васильевной могло и ограничиться. Однако вскоре эта история получила новый виток.

Всё же в начале прошлого века семьи были достаточно большими, и после одной из моих публикаций вполне ожидаемо откликнулись родственники скульптора. В Туле жила родная сестра Баженовой, Прасковья, которая вслед за ней уехала из Сибири. Внучка Прасковьи, Елена, написала нам с Константином. Оказалось, что в Туле хранятся три чемодана фотографий и архивов скульптора.



Фонтан «Дружба народов» создан к открытию ВДНХ в 1954 году по проекту архитекторов Константина Топуридзе и Григория Константиновского. Скульптуры для фонтана выполнили З.В. Баженова, А.И. Тенета, И.М. Чайков, З.В. Рылеева, В.П. Гаврилов. Расположен на Центральной аллее, на площади Дружбы народов (до 1954 года — площади Колхозов), рядом с Главным павильоном. Фонтан был закрыт на реставрацию с начала осени 2018 года, открыт снова в апреле 2019 года. Фото: А. Горяинов, 2024 год

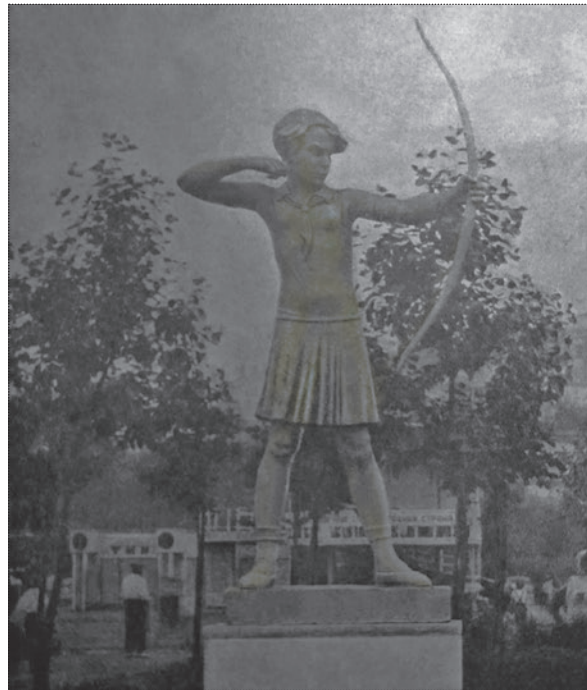
её фото. Елена видела в детстве Зинаиду Васильевну, помнит её в быту. Говорит, что она беспрерывно что-то мяла в руках, будто пальцы разминала. Даже чай пить садилась, держа кусок пластилина. Хотя у неё имелась отдельная мастерская, она работала постоянно и везде.

Когда мы изучали старые снимки работ Баженовой, то, пожалуй, самое сильное впечатление производили скульптуры Ленина. К сожалению, все фотографии чёрно-белые... Но, судя по снимкам, работы с изображением вождя революции были полихромными. Расписала она и бюст маленького Володи Ульянова, и бюст взрослого Ленина. Баженова ставила эксперименты, и, если бы они получили одобрение, то, возможно, искусство создания скульптуры получило бы другой вектор, кто знает...

Был ещё один факт в биографии Зинаиды Васильевны, о котором мы узнали только от её родных. Она была замужем, её супругом был скульптор Абрам Петрович Телятников (01/13.07.1898—01.11.1979). Известно, что они были однокурсниками. Есть совместные снимки, где они ещё молоды, есть и фотографии в пожилом возрасте. У пары не было общих детей, однако у Телятникова имелась дочь от первого брака. Когда он умер, именно она занималась его похоронами. Поэтому тульская родня Баженовой даже не знала, где находилось его захоронение.

Услышав историю о муже, я стала искать его могилу. Оказалось, что скульптора Абрама Телятникова похоронили в нишу, где покоился прах его близких, в открытом колумбарии на Донском (новом) кладбище. Нет надписи, сообщающей, что здесь похоронен заслуженный скульптор. Только фамилия, инициалы и годы жизни. Ну что же, это особенность данного кладбища. Огорчает то, что они похоронены не рядом, хотя, скорее всего, хотели быть вместе после смерти. Печально и то, что последним напоминанием о земной жизни двух талантливых скульпторов стали безликие плиты, не соразмерные их творческому масштабу. Кстати, Абрам Телятников был учеником скульптора Иосифа Чайкова, соавтора Баженовой по работе над фонтаном

Пионерка с луком.
Скульптура
работы
А.П. Телятникова,
установленная
в Детском городке
парка Горького.
1937 год



«Дружба народов», который также похоронен на Донском (новом) кладбище. И на его могиле стоит его собственная работа.

Баженова пережила мужа на семь лет. Последние годы жизни за ней ухаживала её сестра Прасковья. После смерти Баженовой случилась странная история. Сестра кремировала её, а потом забрала урну с прахом и... привезла в Тулу. Урна долго хранилась в квартире. Никто из родни до сих пор не знает, зачем. Бабушка им своих действий не объяснила. Я предполагаю, что она хотела добиться разрешения от семьи Телятникова, чтобы похоронить супругов вместе. Но, видимо, ей это так и не удалось. Пришлось ей привести урну с прахом в Москву и похоронить в нише вместе с их матерью. Вот такая грустная история.

Абрам Петрович Телятников, как и его супруга, создал много работ для Москвы. Иногда они даже работали вместе. В архиве Зинаиды Васильевны есть заявление, написанное мужем для справки о трудовом стаже. Там он перечисляет основные свои работы: бюст Стасова В.В. (мрамор, 1949), бюст Докучаева В.В. (мрамор, 1950), портреты Маркса и Ленина (мрамор, 1957), портрет Докучаева В.В. для Музея им. Тимирязева, портрет Стасова В.В. для Государственной Третьяковской галереи...

Не так давно нашёлся человек, который создал страницу Абрама Телятникова



Плита на месте захоронения
А.П. Телятникова на Донском (новом)
кладбище. Фото автора

в сети. Он связался со мной, я помогла ему с датами, потому что у меня были снимки ряда документов. А он прислал мне снимки работ Абрама Телятникова, в частности его парковых скульптур когда-то украшавших Москву.

История поисков, связанная со скульптором Зинаидой Баженовой, длится уже несколько лет. Каждый раз ставишь точку, но она оказывается запятой, и появляется продолжение. Для нас было важно вернуть имена этих двух талантливых людей в информационное пространство. Надеюсь, нам это удалось.

Мн



ВДНХ летней ночью. Главный павильон
и фонтан «Дружба народов». Фото:
С. Фридлянд, Е. Умнов, 1954 год

Автор:
Александра Шапиро,
журналист, экскурсовод

Московские топонимы: по следам курьих ножек, сапожек и башмаков

Один из героев повести Ивана Сергеевича Тургенева «Несчастливая» — живущий в Москве иностранец — говорит о храме на Большой Молчановке: «Отсюда в церковь Николы на Курьих Ножках [...] Странные какие имена у ваших русских церквей». «Странные имена» — это уточняющие, «адресные» части названий церквей, некогда указывавшие на их месторасположение в городе. Мало какие из них остались в современной столичной топонимии — исчезли во время переименований или вместе с храмами; также лишь малую их часть исследователи могут однозначно объяснить.

По «странным именам» московских церквей можно изучать историю, географию, культуру, быт и язык древней Москвы. Когда-то в столице стояли церковь Николая Чудотворца на Курьих ножках, церковь Николая Чудотворца в Сапожке, Церковь Похвалы Пресвятой Богородицы в Башмаках. Что же, вооружившись историческими источниками



Церковь
Николая
Чудотворца на
Курьих ножках
за несколько
лет до сноса.
Фото 1931 года

и словарём, изучим связанные с ними топографические легенды.

Как Никола на курьи ножки «встал»?

Весной 1820 года в «историческом, политическом и литературном» петербургском журнале «Сын отечества» начали печатать поэму Александра Сергеевича Пушкина «Руслан и Людмила». Все мы знаем наизусть:

«Там чудеса: там леший бродит,
Русалка на ветвях сидит;
Там на неведомых дорожках
Следы невиданных зверей;
Избушка там на курьих ножках
Стоит без окон, без дверей».

Избушка «пришла» в поэму из русских народных сказок, но интересна между тем и некоторая связь автора с московской церковью Николая Чудотворца на Курьих ножках. Примерно с сентября 1810 года и по октябрь 1811 года родители поэта, Сергей Львович и Надежда Осиповна Пушкины, снимали на углу улицы Большой Молчановки и Борисоглебского переулка (№ 26/4,

¹ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленингр. гос. ордена Ленина ун-та, 1946. С. 51.

давно не существует) небольшой деревянный домик, принадлежавший Василию Иванову — священнику церкви Николая Чудотворца на Курьих ножках. В метрических книгах как раз этой церкви были сделаны в сентябре и в декабре 1810 года записи о смерти младших брата и сестры Александра Сергеевича — прожившей год и восемь месяцев Софии и пятимесячного Павла. Принято считать, что именно из этого дома будущий «наше всё» уехал в Санкт-Петербург поступать в лицей. Что же, необходимо разобраться, откуда у сказочной избушки и московской церкви взялись курьи ножки.

Начнём с избушки. Советский филолог и фольклорист Владимир Яковлевич Пропп (1895–1970) видел исторические корни волшебной сказки в древнем, эпохи общинно-родового строя, обряде инициации — определённом наборе испытаний, после которых молодые люди становились полноправными членами сообщества. Обряд неизменно был связан с лесом, символом другого, потустороннего мира и некоей постройкой в нём. Пропп писал: «Древнейшим субстратом можно признать устройство хаты животной формы при обряде инициации. В этом обряде посвящаемый как бы спускался в область смерти через эту хижину. Отсюда хижина имеет характер прохода в иное царство. В мифах уже теряется зооморфный характер хижины, но дверь, а в русской сказке столбы, сохраняют свой зооморфный вид»¹. То есть учёный соотносил птичьи-курьи ножки сказочной избушки с зооморфными столбами сооружения для инициации. А обитающую в избушке Бабу-Ягу — с древней хранильницей входа в «иное царство». Вот, например, описание избушки из сказки о Василисе Прекрасной в обработке историка, литературоведа, собирателя русского фольклора Александра Николаевича Афанасьева (1826–1871). «Василиса прошла всю ночь и весь день, только к следующему вечеру вышла на полянку, где стояла избушка яги-бабы; забор вокруг избы из человеческих костей, на заборе торчат черепа людские, с глазами; вместо дверей у ворот — ноги человека, вместо запоров — руки, вместо замка — рот с острыми зубами. Василиса обомлела от ужаса и стала как вкопанная. Вдруг едет опять всадник: сам



Соловей-разбойник. Н.К. Рерих. 1910 год. Из собрания Государственного Русского музея. В начале XX века Н.К. Рерих реконструировал облик древнего погребального сооружения. При создании серии панно «Богатырский фриз» он поместил в такую избушку сказочного Соловья-разбойника



Иллюстрация к сказке «Василиса Прекрасная» в обработке А.Н. Афанасьева. И.Я. Билибин. 1902 год

чёрный, одет во всем чёрном и на чёрном коне; подсказал к воротам бабы-яги и исчез, как сквозь землю провалился, — настала ночь. Но темнота продолжалась недолго: у всех черепов на заборе засветились глаза, и на всей поляне стало светло, как среди дня»². А походы Василисы в дремучий лес, к «яге-бабе» были своего рода испытаниями, устроенными мачехой.

Историки и археологи видят прообразы избушек на курьих ножках в древних погребальных обрядах. Ещё в «Повести временных лет», созданной в 1110-х годах, летописец рассказывает о традиции славянских племён радимичей, северян, кривичей, вятичей помещать прах предков «на стълпе» — то есть в домовину-столп. Знаменитый археолог, исследователь славянской культуры и истории Древней Руси академик Борис Александрович Рыбаков (1908–2001) полагал, что образ «столпов» хорошо визуализировал художник и археолог с большим стажем Николай Константинович Рерих (1874–1947). На его рисунке «Изба смерти» зооморфный облик свай домовины обусловлен грубой обработкой стволов деревьев. Интересно, что Рерих создал умозрительный образ славянского языческого погребального сооружения в 1909 году, а в 1929 году археологические раскопки в Воронежской области подтвердили его «художественное предвидение». Существование на территориях от Русского Севера до Дона деревянных срубных домовин-столпов фиксируют также этнографические данные. Осенью 2022 — зимой 2023 года москвичи могли увидеть «избушку на курьих ножках» на археологической выставке «Сны Сибири» в Государственном историческом музее: вход на одну из экспозиций был оформлен в виде домика на сваях, характерного для погребального обряда финно-угорских племён Урала и Западной Сибири.

Итак, с ножками у сказочной избушки разобрались, теперь можно приступить и к рассказу о московской церкви Николая Чудотворца на Курьих ножках, которая когда-то находилась на углу улицы Большой Молчановки, 26–28 и Большого Ржевского переулка, 1. Необходимо сразу оговорить: «подозревать» в её прошлом «избу смерти» не стоит — слишком велик разрыв во времени между древними обрядами и христианской Москвой. Хотя в истории церкви и есть момент, связанный с погребениями. В 1657 году по приказу царя Алексея Михайловича составили Строельную книгу церковных земель. Повод был печальным: после масштабной эпидемии чумы, бушевавшей в Москве с июня 1654 по январь 1655 года, прежние кладбища при церквях оказались



«Избушка на курьих ножках» на выставке «Сны Сибири». Фото: С. Киселёв, 2022 год

³ Строельная книга 1657 года цитируется по изданию: Забелин И.Е. Материалы для истории, археологии и статистики московских церквей. М.: Моск. гор. тип., 1891.

⁴ Макаров М.Н. Русские предания. Третья книжка, изданная М.Н. Макаровым. М.: тип. Николая Степанова, 1840. С. 23–26.

переполнены и требовалось выделить землю для новых. Так, в Строельной книге появилась деревянная церковь под названием «Благовещения Пречистые Богородицы, да придел Николы Чюдотворца, что в Трубниках, на Курье ношки», у которой после морозного поветрия «попа и жильцов нет»³. Прежнее её «пространное» (большое) кладбище огородили «заборами наглухо», а огороженное «надолбами изредка» новое устроили на «порозжих» (свободных, ни за кем не закреплённых) близлежащих землях. Возможно, именно это обустройство и породило несколько так называемых топографических легенд — народных преданий, объясняющих происхождение названия церкви. Как правило, предания складывались из устных рассказов очевидцев или участников тех или иных событий, а со временем подвергались изменениям, порой совершенно кардинальным. Возникла, например, легенда: в царствование Алексея Михайловича причт просил в челобитной выделить для строительства церкви земли хотя бы с «курью ножку». Другую легенду изложил фольклорист, писатель, лексикограф, исследователь русского быта Михаил Николаевич Макаров (1785–1847) в одной из книжек своих «Русских преданий», изданной в 1840 году. Приведём её в некотором сокращении.

«Устроилася при московских царях поварня, и много было поваров при той при поварне, [...] и отвели тем поварам место на слободу, а назвали ту слободу Поварскою.

Много было у той у Поварской хозяйского приюта. Юн был царь Михаил Феодорович, а знал он царский порядок. Не живали до него, с его порядком, князья и цари московские. В особую статью поставил он поваров, хлебню; особый же приют дал он слугам столовым: скатертникам (столешникам), молочникам, коровникам, птичникам. И завел он тут большой куриный двор. А стоял тот двор у часовни Никольской, огорожен он был тыном узорочно [...] Напорядке тоже было ссор и всякого дрязга у пристольного (приставленного) народа. И просили они царя о рассуде не единожды [...] И вот царь сам изволил слушать и судить эту всякую мелочь. И вот — правда или нет, за что куплено, за то и продажа: жаловались повара царю, что мал-де наш погост на кладбище, что у всех-де других буйвища широкие и есть-де где о родителях и повить и поплакать. Призадумался на ту на просьбу царь-государь и скорой речи поварам не дал. А как пошел слух, что у поваров будет-де шум со слободскими, то промолвил царь: “Как быть”? Скоро пришли повара и вдругоредь на двор царской. И говорили старики царю: “Государь! Ты наш царь, отец милосердный! Смилуйся! А чем-де лучше нас кречетники да конюшни; но ведь богаты они раздольем в буйвище? У нас только грешных теснота родителям!” И отвечал им государь: “Знаю. Да где ж я отведу вам буйвище, того и сам не ведаю?” Ласково это было слово царское; смело опять повара поклонились царю до земли и указали на Николину часовню при дворе курином. “Не малую-де ножку та часовня занимает; а ножка-де та лежит в пусе: ни у конюших, ни у кречетников она не в уборе”. “Дело! — вымолвил государь. — В пусе земля ничья, живет она людскими руками”. И пожаловал тут он поварам грамоту на Николино кладбище и с тем же вместе при курином дворе две от того двора “ножки”. И вот с той поры прослыло то урочище на Курьих ножках»⁴.

Здесь, как видно, история с «буйвищем» (в данном контексте — с площадью, местом около церкви или её кладбища; самим церковным кладбищем) бытует во времена царя Михаила Фёдоровича, которому легенда приписывает и создание более ранней Поварской слободы. Что же, в Строельной книге времён Алексея Михайловича упомянуто и «старое



Церковь
Николая
Чудотворца на
Курьих ножках.
Фото 1881 года
из альбома
Н.А. Найдёнова

⁵ Ружная книга 1680 года цитируется по изданию: Забелин И.Е. Материалы для истории, археологии и статистики московских церквей. М.: Моск. гор. тип., 1891.

⁶ Мурзаев Э.М. Курья и курень. Русская речь. № 3. 1983. С. 121–126.

кладбище», так что легенда вполне может излагать как раз его устройство.

Так или иначе, но со словом «ношка» история происхождения названия церкви оказывается во вполне реальной этимологической плоскости. «Словарь русского языка XI–XVII веков» фиксирует «ножку» («ношку» в московском варианте) в делопроизводственных документах ещё с XVI века: это узкая полоса земли, вдавшаяся в чужую территорию. Например, когда в 1691 году **«Кирилло Вершинин да Якимко Балакур разделили промеж себя за Двиною рекою ораные земли и пожни полюбовно с жеребья»**, то среди прочего Якимке стало принадлежать **«под сосенем поле, по верхнюю сторону с ножкою от Пономарицы»**. То есть адрес московской церкви звучал так: в Трубниках — то есть в Трубничьей слободе, на участке рядом с «куриным» двором — на «курьей ношке». «Курья ношка» в данном случае попадает в ряд топонимов с предлогом «на», например — «на Ржищах», «на Поганом пруде». Хотя, конечно, по правилам русского языка того времени двор был бы всё

же «куретным». И, скорее всего, «куриный двор» — более позднее «освоение» в легенде некоего созвучного слова. Как, например, «кулига» и «кулижки»–«кулишки» могли трансформироваться в выражении «у черта на куличках».

Тогда возникает вопрос: а какое же слово присоединилось к ножке-наделу земли? Версия первая: личное имя. Ещё в конце XIX века в некоторых губерниях обозначали принадлежность участков как «Борисова ножка», «Марьиная ножка». А Курья, Кур — народные формы крестильного мужского имени Кириан, переделанного в Курьян. Может быть, ножка-ношка, на которой была выстроена некогда церковь «Благовещения Пречистые Богородицы, да придел Николай Чудотворца», принадлежала некоему Куре-Курьяну. Адресные уточнения с именами владельцев не были редкостью, так в Ружной книге (руга — выплата духовенству храма или монастыря, выдаваемая из казны или личных средств государя) 1680 года есть церковь Воскресения Христова, что на Дурове огороде, церковь Симеона Столпника на Дехтярем огороде, церковь Николая Чудотворца у Русалкина двора, церковь Успения Пречистая Богородицы и придела Козмы и Дамиана, что за Шейным двором⁵.

Версия вторая: географический термин. Древним словом «курья» называли речной залив, заводь; узкий проток реки, текущий параллельно с нею; часть реки; цепочку мелких озёр в старице; небольшую речку без названия; лужайку, косу, островок (вторичные значения). То есть Курья ножка — урочище у обмелевшей или пересохшей со временем речки. Однако доктор географических наук, топонимист Эдуард Макарович Мурзаев (1908–1998) локализовал «курью» как термин преимущественно в русских говорах северных и северо-западных областей, Урала, Сибири⁶. И сейчас в Архангельской, Вологодской, Кемеровской, Свердловской, Тюменской, Томской областях; в Алтайском, Пермском, Красноярских краях, в Удмуртии есть деревни, сёла, реки и озёра под названием Курья. Но московские топонимы, отражающие характер почвы, рельеф местности, как правило, восходят к ранней истории города — те же Кулишки, Глинищи, Пески, Грязи и пр.; и присутствуют порой в названиях

Угол Большой Молчановки и Большого
Ржевского переулка, где находилась церковь
Николая Чудотворца на Курьих ножках.
Сейчас здесь школа № 1234 (бывшая № 72).
Фото: Н. Илюхина, 2018 год

храмов, расположенных в разных районах. И при всей насыщенности древней Москвы реками, речушками, ручьями и ручейками упоминаний о курье и курьях нет. Маловероятно, что в районе церкви Николая Чудотворца, имевшем с давних времён очень плотную застройку, вспомнили о некогда обмелевших здесь речке или ручье.

Иными словами, истинная принадлежность ножки не установлена; можно говорить лишь о приоритетности тех или иных версий. Думается при этом, что исследования со словарём лексики русского языка определённой эпохи имеют смысл.

Топоним «Курья ножка» и церковь упоминал в своих изысканиях историк Москвы и её храмов, специалист по церковной топонимике, сын протоирея Михаил Иванович Александровский (1865–1943). **«В 1681 г. в селе Новом Воскресенском на Пресне была поставлена старая деревянная церковь св. Николая, перенесённая с Курьей ножки из города, а приходу за это выдано на постройку новой из Каменного приказа 63 рубля 22 алтына 4 деньги кирпичом. Следовательно, нынешняя церковь выстроена каменной в 1681 г. Каменный придел великомученицы Екатерины известен с 1722 г. Нынешняя трапезная с приделом и колокольней 1805 г. В 1897 г. церковь обновлена, расширена арка между главным храмом и трапезной, поставлен наверху новый прорезной крест. Предметов древности внутри не сохранилось»**⁷. Написано это было Александровским до сноса церкви в 1934 году. Потом на её месте выстроили школу (церковь находилась с крайней правой части здания); сейчас здание принадлежит школе № 1234. Сегодня мы можем судить о церкви по фотографии 1881 года из альбома Николая Александровича Найдёнова.

А затем в истории церкви наступили новые времена. Известный москвовед, историк Павел Васильевич Сытин (1885–1968)



в своей не менее известной книге «Из истории московских улиц» написал: **«С древних времён на Большой Молчановке, между Борисоглебским и Б. Ржевским переулками стояла небольшая церковь Николы “что на Курьей ножке”. Ещё недавно предполагали, что она стояла на меже (по-старинному “ношке”) с Курьим царским двором Алексея Михайловича, но документами это не подтверждается. Естественнее предположить, что название было дано церкви, когда она была деревянной и стояла на высоких пнях срубленных здесь деревьев, которые в народе назывались “курьими ножками”. Отсюда, вероятно, и сказочная “избушка на курьих ножках”**⁸. К этому позже прибавились предположения в духе народной этимологии: мол, столбы-сваи-высокие пни, на которые ставились дома, обкуривали дымом — для прочности, и поэтому столбы-ножки из «курных» превратились постепенно по созвучию в «курьи». И теперь деревянная церковь на курных пнях «шагает» из одной сетевой публикации в другую, уходя

⁷ Рукопись Александровского М.И. Исторический указатель московских церквей. М., 1917 (с дополнениями до 1942 г.). Цит. по: Паламарчук П.Г. Сорок сороков. Т. 2: Москва в границах Садового кольца. М., 1994.

⁸ Сытин П.В. Из истории московских улиц. 3-е изд. М., 1958. С. 395–396.

из топонимии Москвы всё дальше и дальше. Также в подобных статьях Александр Сергеевич Пушкин «вспоминает» во время создания поэмы «Руслан и Людмила» церковь Николая Чудотворца на Курьих ножках или даже «вдохновляется» её обликом.

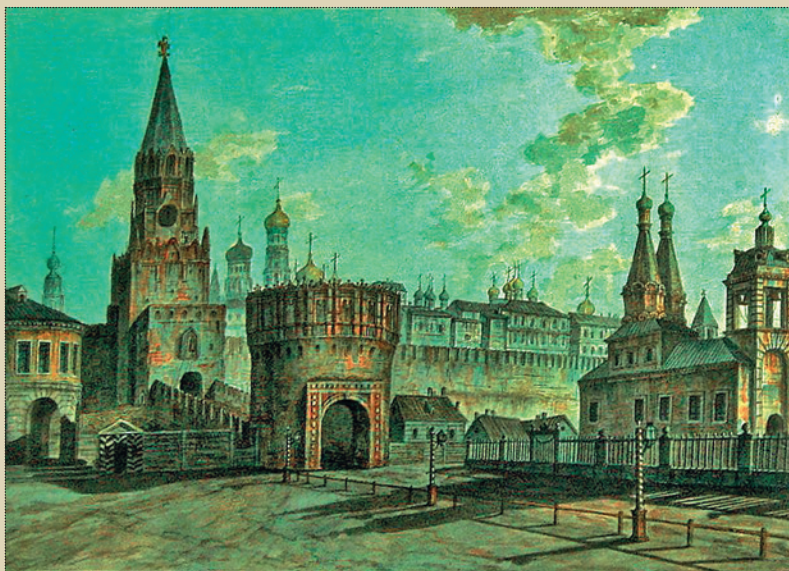
«У Николы на Сапожке»

Век топонима «на курьих ножках» был недолог: скорее всего, со второй половины XVII века он начал утрачивать актуальность. А вот именование церкви Николая Чудотворца в Саложке породило топоним, исчезнувший с карты Москвы лишь в 1934 году. Однако и с этим топонимом не всё однозначно.

История церкви довольно кратка. В 1493 году, перед возведением Кутафьей башни Московского Кремля, была разобрана церковь во имя Святого Симеона, поставленная около 1470 года. В XVI веке её возобновили с посвящением Николаю Чудотворцу, 5 августа 1648 года отстроили в камне, в 1788 году дополнили новой колокольной. В 1838 году по указу императора Николая I церковь разобрали. С 1843 года в полукруглой пристройке к восточному фасаду Манежа помещалась церковь Николая Чудотворца, служившая домовою для 1-го Лейб-гренадёрского Екатеринославского Его Величества полка. Вместо колокольни была звонница в нише одного из окон. Церковь закрыли в 1929 году, пристройку разобрали в 1930-м. Облик церкви XVII века сохранили две акварели: начала 1800-х годов, работы Фёдора Яковлевича Алексеева (1753–1824) и 1817 года, работы Максима Никифоровича Воробьёва (1787–1855). Современным адресом Николая Чудотворца в Сапожке был бы дом 1/9 по Моховой улице.

Знаток московских церквей Михаил Иванович Александровский излагал такую топонимическую легенду: название «в Сапожке» церковь получила по храмовой иконе, на которой святой Николай был изображён в серебряных вызолоченных сапожках. Рассмотрим её.

Названия церквей по каким-то особенностям их архитектуры или обустройства были редки. В той же самой Строельной книге 1657 года среди более чем 200 церквей выделяются лишь Николы Чудотворца, **«что**



Церковь Николая Чудотворца в Сапожке, Кутафья башня Московского Кремля, Троицкий мост (он же «каменный» и «старый каменный» мост).
Ф.Я. Алексеев. Начало 1800-х годов

словес у Красных колокол» и Николы Чудотворца, **«что у Большого Креста, у Ильинских ворот»**. Первая церковь со временем стала «Красных колокол» или «Красный звон», вторая — «Николой Большой Крест». С красными колоколами всё понятно — красивый звон, а вот «Большой крест» — наглядный пример рождения топографической легенды. В 1657 году церковь была записана каменной; в 1680 году архангелогородские купцы Филатьевы возвели новое каменное здание. В новой церкви поместили изготовленный по заказу храмоздателей большой деревянный крест с многочисленными мощевиками. И сегодня читаем во многих популярных статьях: **«храм получил название “Большой Крест” именно по этому кресту»**. Но напомним, что «Большой Крест» в названии фигурировал ещё до креста Филатьевых. И здесь возможны два варианта: либо подобная реликвия находилась и в более ранней церкви, либо написание 1657 года **«что у Большого Креста, у Ильинских ворот»** — топоним, название Ильинского крестца.

Теперь вернёмся к церкви Николая Чудотворца в Сапожке или в Сапожках. В Строельной книге и более поздних документах XVII века она записана как «Николая

Церковь
Николая
Чудотворца
в Сапожке.
Напротив —
недавно
возведённое
здание Манежа.
М.Н. Воробьёв.
1817 год



Чудотворца у Каменного моста» (каменным в просторечье того времени именовали Троицкий мост через Неглинку). Когда именно появилось уточнение про «сапожки» — неизвестно. Выше шла речь о связи иконографии святого и названия. Подобное встречалось: можно вспомнить церковь Николая Чудотворца, что в Хлынове — по иконе, принесённой некогда из Хлынова (Вятки), или церковь Николая Чудотворца, «что словоет Мокрово» — по образу «Николы Мокрого». Однако странным образом, казалось бы, такая приметная икона в именование церкви с древней историей не попала. Возможно, икона с «сапожками» появилась много позже, но всё же легенда о ней видится гораздо поздней попыткой осмысления неких прежних реалий.

Каких? Михаил Николаевич Макаров считал сапог или сапожок «родственником» ножки — земельным наделом определённой конфигурации. Правда, в отличие от ножки и курьи значение «сапога» как формы участка в «Словаре русского языка XI–XVII веков» не встречается. Можно предположить, что «в Сапожке» — топоним по имени владельца или обитателя близлежащего участка. Например: «в Вешняках»–«в Вишнякове» — по главе одного из стрелецких приказов Матвею Михайловичу Вешнякову; «в Зубове» — опять-таки по имени стрелецкого

командира Ивана Дмитриевича Зубова; «в Шубине» — по землям боярина Иакинфа Шубы и так далее. Здесь владелец мог прозываться Сапожком, Сапожковым.

Что же, изложив все версии происхождения названия церкви Николая Чудотворца в Сапожке, переходим к образованным от него топонимам. На «Плане императорского столичного города Москвы, сочинённого смотрением архитектора Ивана Мичурина в 1739 году» церковь значится как «Николая Чудотворца, что у Старого каменного моста», то есть снова без «сапожка». Хотя при этом записан «Никола на Курьих ножках». Но тем не менее есть упоминание, что в 1780-х годах существовал адрес «у Николы на Сапожке». В 1878 году архитектор, реставратор, археолог, москвовед Алексей Александрович Мартынов (1818–1903) в списке «прозвищ некоторых старинных кабаков» в Москве назвал заведение «на Сапожке», не уточняя, правда, время его бытования и месторасположение⁹. Позже Сытин напишет, что кабак находился к востоку от церкви¹⁰. В Государственном Историческом музее хранится любопытный документ с упоминанием кабака «на Сапожке». Суть такова. В своё время Московская Компанийская контора просила в вышестоящих инстанциях о **«постройке в Москве вместо пришедших в ветхость питейных домов»** новых — **«с ледниками и со всеми к ним при**

⁹ Мартынов А.А. Московская старина. Археологическая прогулка по московским улицам. Тверская улица. Русский архив, вып. 3. М., 1878. С. 284.

¹⁰ СЫТИН П.В. Указ. соч. С. 169.



Вид с Троицкого моста на Сапожковскую площадь. Слева — бывший доходный дом князя Г.Г. Гагарина с необычным тройным адресом (Воздвиженка, 1 / Моховая, 16 / Манежная, 13). На этом месте до 1838 года находилась церковь во имя Николая Чудотворца с приставкой «что у Старого Каменного моста», а затем — «что в Сапожке». Фотобанк Лори, 2013 год

надлежностями. Казённый питейный дом «на Сапожке» входил в их число. «Наверху» строительство разрешили, причём «на тех же самых местах, на которых они ныне стоят», но с условием: как только начнётся реализация утверждённого императрицей Екатериной II плана строения улиц и переулков Москвы от 7 июля 1775 года, то здания сломают, а места их очистят «без продолжения», потому что «онные места отходят в площади и проезды»¹¹.

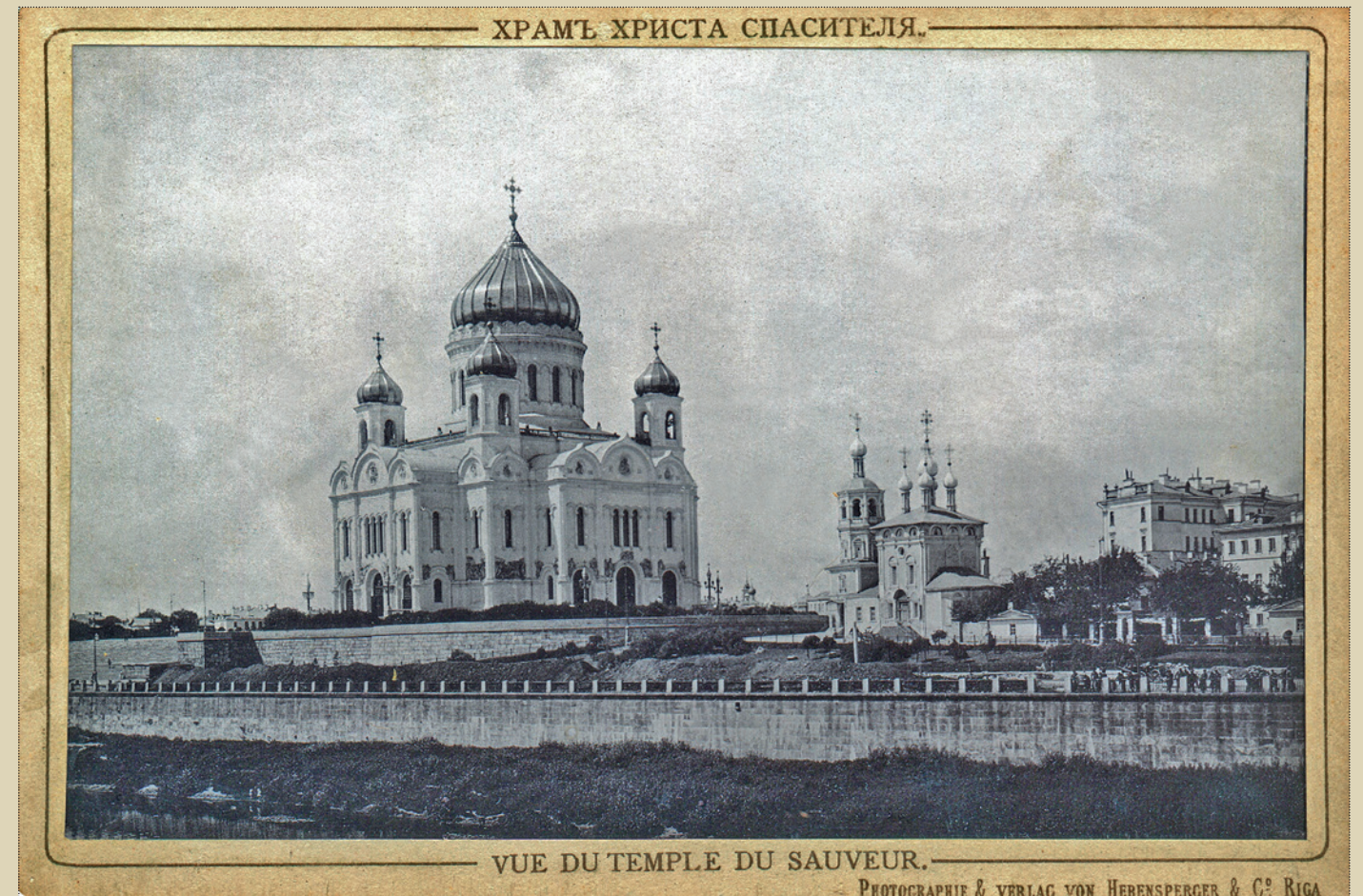
Территория, локализуемая сегодня между Кутафьей башней, зданием Манежа и домом 1 по Воздвиженке (он ещё числится как 13 по Манежной улице и 16 — по Моховой улице), в определённый период стала называться Сапожковой или Сапожковской площадью. Высказывают версии, что назва-

на она была уже по кабаку — как, скажем, по одной из легенд, часть улицы Пречистенки стала Волхонкой по одноименному заведению.

В конце XIX века площадь «влилась» в Воздвиженку, а в начале XX века её объём именовали по Троицкому мосту Троицким проездом. Затем в 1921 году в комиссии по переименованию московских улиц вспомнили о старине, и площадь в 1922-м стала снова Сапожковской. Но уже в 1934–1940 годах она — Манежная площадь, а потом включается в тогдашнюю улицу Калинина.

Однозначные Башмаки

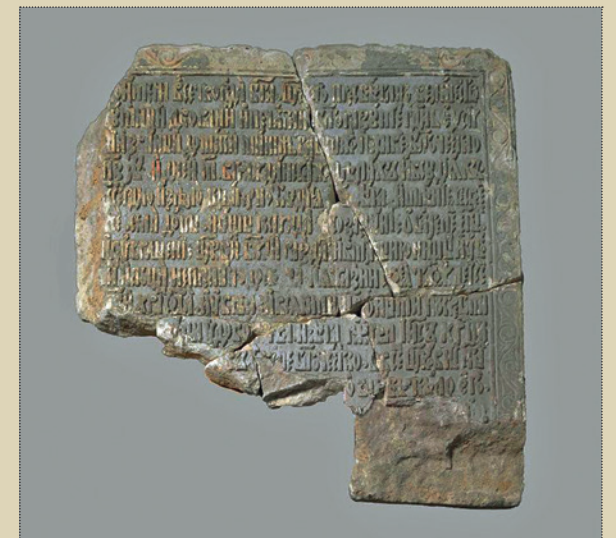
Ещё один «обувной» московский топоним имеет вполне однозначное толкование. Когда-то на Пречистенской набережной стояла очень красивая церковь, возведённая после 1680-х и до 1705 года, а снесённая в 1932 году. Её дореволюционный адрес — набережная Храма Христа Спасителя, 3 / Всехсвятский проезд, 3; сегодня почти на этом месте стоит дом 43 по Пречистенской набережной. У церкви было несколько предшественниц: первая упоминается в описании московского пожара сентября 1475 года;



Церковь Похвалы Пресвятой Богородицы в Башмакове в панораме Храма Христа Спасителя. Открытка 1895–1898 годов

в 1629 году отмечена постройка каменной. В Строельной книге 1657 года фигурирует название **«Николы Чудотворца Явленско-го, что в Пречистенской улице»**. Со временем главным стал престол во имя Похвалы Пресвятой Богородицы. Церковь называли и Старой Прощей («проща» — исцеление от чудодейственной иконы), и в Старых Рощах (скорее всего, фонетическая переделка Старой Прощи); потом их сменили именами-синонимами — Похвалы Пресвятой Богородицы в Башмакове или в Башмаках и Николая Чудотворца в Башмаках или в Башмачках (слышится нечто похожее на Николу в Сапожках, не правда ли?).

Башмаково — топоним по имени Дементия Минича Башмакова, строителя и попечителя последнего здания церкви. Выбор церкви им был не случаен — Башмаков имел по соседству палаты. Надо сказать, что среди служилой бюрократии XVII века Башмаковых известно очень много; дворы некоторых



Надгробная закладная плита Дементия Минича Башмакова из подклета церкви Похвалы Пресвятой Богородицы в Башмакове. Белый камень, резьба. Из собрания Музея-заповедника «Коломенское»

→ на стр. 67

¹¹ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Ед. хр. 945. Л. 158–159.

Церковь Похвалы Пресвятой Богородицы в Башмакове на открытке 1910–1917 годов



Неизвестный художник конца 1830-х годов изобразил один из дворов позади церкви Похвалы Пресвятой Богородицы в Башмакове. Из собрания ГИМ

издавна располагались в окрестностях церкви Похвалы Пресвятой Богородицы. Но Дементий Минич стал фигурой уникальной. Он родился в 1618 году, а скончался 10 сентября 1705 года, проживя, как гласит эпитафия на его надгробной закладной плите, **«благочестно 87 лет 40 дней»** и в **«гражданских делах и в судиях усердно и зело тщательно трудился 72 лета»**. Он начал службу подъячим при царе Михаиле Фёдоровиче и, пережив правления его, Алексея Михайловича, Фёдора Алексеевича, регентство царевны Софьи Алексеевны при царях Иване и Петре Алексеевичах, закончил печатником (хранителем государственной печати) и думным дворянином при единолично правящем Петре I (в 1701 году государь принял «челобитье» Башмакова об отставке «для старости»). Он прослужил в общей сложности в шестнадцати приказах, был доверенным лицом царя Алексея Михайловича и участником практически всех государственных дел эпохи — от денежной реформы до ссылки протопопа Аввакума и следствия над участниками Медного бунта, от работы над Строельной



Резные белокаменные колонны конца XVII века из церкви Похвалы Пресвятой Богородицы в Башмакове. На одной сохранилось полихромное красочное покрытие. Из собрания Музея-заповедника «Коломенское»

книгой и описью архива Разрядного приказа до дипломатических миссий. Упокоился Дементий Минич Башмаков в подклете церкви, которую **«созда и украси и всякими церковными потребами и колоколами удовольстви»**. **«И положено его тело на сем месте. Гроб же сей кто узрит: Господи Боже! Упокой душу его с праведными во блаженстве и радости вечныя, аминь!»** Во время сноса церкви учёным удалось спасти белокаменную надгробную закладную доску Дементия Минича и доску с именами его матери и дочери, а также резные колонки и детали иконостаса. Теперь они хранятся в фондах Музея-заповедника Коломенское.



Современный дом 43 по Пречистенской набережной на месте церкви Похвалы Пресвятой Богородицы в Башмакове. Вид со смотровой площадки Храма Христа Спасителя. Фото: А. Доколина, 2023 год

¹² Мартынов А.А. Названия московских улиц и переулков с историческими объяснениями, составленными А. Мартыновым. М., 1878. С. 1.

Топоним Башмаково-в Башмаках долго не прожил, но в названии церкви периодически сохранялся. Так, на Мичуринском плане 1739 года значится «Николая Чудотворца, что в Башмакове», а вот на фотографии 1881 года из альбома Найдёнова церковь именуется Похвалы Пресвятой Богородицы, что у Каменного моста (вариант назва-

ния Большого Каменного моста через реку Москву).

Послесловие

Завершить же изыскания по «странным именам» старинных московских церквей хотелось бы словами Алексея Александровича Мартынова. **«Восстанавливать старые названия, доискиваться их причины и смысла — работа трудная, но в высшей степени интересная. В них оживает, так сказать, перед нами забытое прошлое»¹².**

МН



Церковь Похвалы Пресвятой Богородицы близ Каменного моста. Фото 1881 года из альбома Н.А. Найдёнова

Автор:
Михаил Тренихин,
кандидат искусствоведения

«Москва объединила Русь. Русь объединит славянство». Некоторые аспекты художественной агитации в Первую мировую войну

2024 год ознаменован круглой датой — 110-летием начала Первой мировой войны. Нельзя сказать, чтобы дата была праздничной, поскольку война, названная Великой, для России оказалась страшной с точки зрения как огромных людских потерь, так и падения монархии, краха государственности, трагедии русской смуты. Незаслуженно забытая и замещённая в советской историографии героикой Гражданской войны, эта война в российском народном сознании занимает меньшее место, чем в британском и французском. Тем не менее сегодня мы с интересом смотрим на артефакты того времени, не только как на исторические источники, но и как на отражение стиля, моды, настроений. И такие предметы с удовольствием подбираем в коллекцию.

Уже Сараевское убийство стало сюжетом для открытки. Тут, правда, вопрос, что это в первую очередь: агитация или коммерция? Гаврила Принцип застрелил наследника австро-венгерского престола эрцгерцога Франца Фердинанда и его жену герцогиню Софию Хотек в Сараево 28 июня 1914 года. Издательство в Вене Postkartenverlag



Траурная почтовая карточка на убийство в Сараево Франца Фердинанда и Софии Хотек. Postkartenverlag Brüder Kohn, Вена. 1914 год. Коллекция Михаила Тренихина

¹ Русский плакат Первой мировой войны. М.: Творч.-произв. фирма «Искусство и культура», 1992. 119 с.; Дакина В.Д. «Великая война» (1914–1918) и судьбы европейского искусства. М.: БуксМАрт, 2014. 228 с.

Brüder Kohn выпустило траурную открытку, которая уже 6 июля, спустя неделю, прошла почту в баварском городе Бамберг. Кому повод к войне, а кому и прибыль от выпуска полиграфии!

По началу встречались и потрясающие казусы. Такова, например, открытка, которую можно было бы назвать «русский с поляком — братья на век». Шутка ли — польский солдат в конфедератке и русский в военной форме топчут германского императора Вильгельма II. Вот уж агитка — так агитка! Вся история русско-польских взаимоотношений говорит о фантасмагоричности такого сюжета. Но тем не менее — факт.

«Всё для фронта — всё для Победы» — лозунг, известный прежде всего по годам Великой Отечественной. Но он актуален и сегодня. Был актуален и в годы Первой мировой. И, как можно увидеть, различной агитационной продукции было выпущено немало. Более всего в этой связи известен плакат. Ему посвящены монографии¹. Печатались они в разных городах.



Почтовая карточка на объявление войны Германии «1 Sierpień 1914» (1 августа 1914 года). Wydawnictwo Stef. Granke. Druk K. i S-ka. Варшава, Царство Польское, Российская империя. Ноябрь 1914 года. Коллекция Михаила Тренихина

Москва, хоть и не была в тот момент столицей, отличилась немалым количеством выпущенных плакатов. «Москвичи! Не уставайте жертвовать, как не устают биться за честь и величие нашей Родины те, кому Вы жертвуете». «Жертвуйте на переносные бани в окопы!». «Посильное участие в займе — патриотический долг каждого». «На помощь жертвам войны». «Жертвуйте тёплую одежду, носильное платье, бельё, обувь, пищевые продукты раненым, по выздоровлению отправляемым на своё жительство, и нуждающимся семьям запасных — вдовам и сиротам». «Русской армии артисты Москвы». «Помогите детям воинов!» «На табак солдату». «Граждане Москвы, оденьте беженцев!» По самим лозунгам понятно, что требовалось для фронта. Собственно, поразительно похоже на сегодняшний день. Что сегодня несколько удивляет — обилие текста



Товарищество скоропечатни А.А. Левенсон.
Реклама, 1912–1913 годы



Марки непочтовые добровольного взноса
«Жертвам войны» Московского городского
общественного управления. Номиналы 3, 5
и 10 копеек. Товарищества А.А. Левенсон.
1914 год. sammlung.ru



Агитационные плакаты. 1914–1916 годы.
Российская государственная библиотека

на плакатах. И этот текст не «забывает» композицию, а сами шрифты ритмически просто великолепны.

Многие из них были изготовлены в знаменитой типографии — Товариществе скоропечатни А.А. Левенсон. Типография А.А. Левенсона открылась 31 марта 1881 года в Рахмановском переулке в доме отца основателя типографии, известного московского доктора А.Б. Левенсона. Первоначально, имея всего одну типографскую машину и ручной типографский станок, получало незначи-

тельные заказы на печать визитных карточек и коммерческих счетов. Спустя несколько лет был получен заказ на печатание газеты «Новости дня». В 1887 году, с привлечением к себе пайщиков, она превратилась в товарищество на вере «Торговый дом А. Левен-



Дом
Товарищества
скоропечатни
А.А. Левенсон.
Фото 1901–
1902 годов

сона и К^о», а в 1890 году было реорганизовано в Товарищество скоропечатни А.А. Левенсон с капиталом 210 тысяч рублей и инвентарём, который оценивался в 102,5 тысяч рублей. Но мы знаем о типографии не только по продукции: в 1900 году в Трёхпрудном переулке, на углу с Мамоновским переулком по проекту архитектора Ф. Шехтеля специально для типографии Товарищества А.А. Левенсона было построено одно из самых красивых зданий Москвы. Для приёма заказов, в доме Коровина на Петровке, было открыто отделение с писчебумажным магазином. Типография просуществовала до 1917 года, но здание сохранилось до сих пор и является объектом культурного наследия федерального значения.

В числе агитационной продукции Левенсона не только плакаты, но и открытки. Хотя и их можно назвать плакатом в миниатюре. И такое тоже было: плакат, открытка



Знаки добровольных сборов «Помогите Сербии и Черногории». С.К. Родионов. Товарищество А.А. Левенсон. 1915 и 1916 годы. Коллекция Михаила Тренихина



Почтовые карточки с портретами короля Сербии Петра I Карагеоргиевича, регента-престолонаследника Королевства Сербии Александра I Карагеоргиевича и короля Черногории Николы Негоша. ~1914–1915 годы. Коллекция Михаила Тренихина



Почтовые карточки панславистского содержания. Слева — Всеславянский съезд в Софии (1910), Королевство Болгария. В центре — Россия–Сербия. Художник Н.С. Матвеев. «О, Сербия! Ты доблести полна, Ты на Балканах луч во мгле тумана...» (стихотворение Владимира Гиляровского). 1915 год. Товарищество скоропечатни А.А. Левенсона. Справа — «Знаменосец Чешской дружины [Ярослав Гейдук, чеш. Jaroslav Hejduk / Hejduk, 1863–1918]. В пользу Фонда Чешской дружины. Издательство Чехословака» (чеш. Praporečník České Družiny. Ve prospěch Fondu České Družiny. Vydavatelství Československa). Российская империя. 1914 год. Коллекция Михаила Тренихина

и виньетка добровольного сбора — с одним сюжетом. Но тут необходимо пояснение.

Знаки добровольных сборов — непочтовые марки и виньетки, выпущенные по общественной инициативе, в некоторых

случаях под покровительством государства, для добровольного сбора денег на решение общественных задач. В среде коллекционеров виньетки называются «знаками кружечного сбора». Одной из интересных групп знаков добровольных сборов является «милитария» — знаки, имеющие отношение к войнам и вооружённым силам. В зависимости от целей пожертвований в «Милитарии» включаются знаки добровольных сборов следующих категорий: 1) на усиление обороноспособности страны в мирное и военное время (помощь вооружённым силам, их развитие, военная подготовка); 2) помощь воинам, сражающимся с врагом (сборы на медицинское оборудование и санитарное обслуживание, подарки, обмундирование,

просвещение); 3) помощь жертвам войны (раненым, инвалидам, сиротам, семьям воинов, беженцам, военнопленным, депортированным, интернированным). Занятные исторические документы, популярные у коллекционеров в качестве дополнения и раскрытия разных тематических собраний.

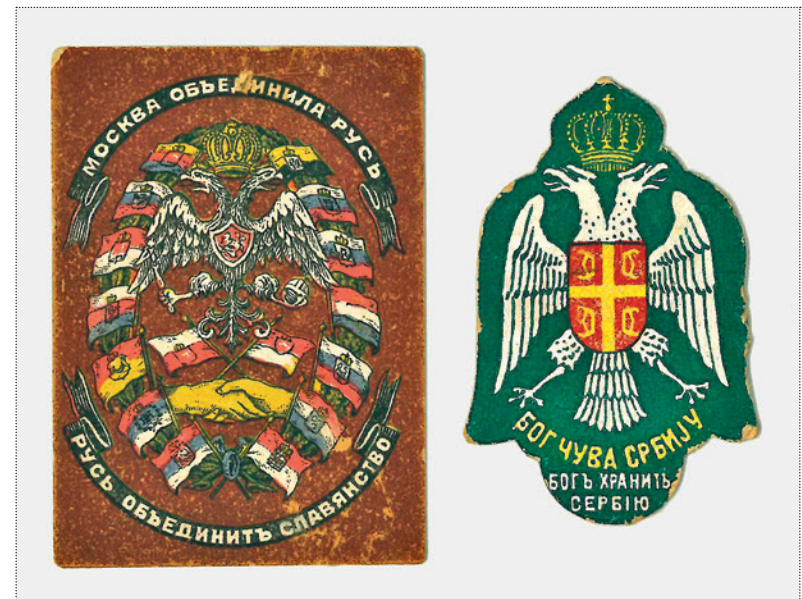
Среди сюжетов, которые были на плакатах, а потом воспроизводились на открытках и знаках добровольных взносов — работа С.К. Родионова «Помогите Сербии и Черногории» с изображением святых покровителей славянства солунских братьев Кирилла и Мефодия. Причём эти сборы проводились вначале 11–12 января 1915 года, а потом — 25 апреля 1916 года. На обороте некоторых встречается лозунг «Москва объединила Русь, Русь объединит славянство».

В типографии Левенсона выполнена одна из самых, по мнению автора, красивых и символических открыток периода Первой мировой войны, посвящённая русско-сербским отношениям. Это работа 1915 года художника Н.С. Матвеева, на которой двуглавый русский орёл укрывает крыльями сербскую и черногорскую девушек. На обороте напечатано стихотворение Владимира Гиляровского «О, Сербия! Ты доблести полна, // Ты на Балканах луч во мгле тумана...» Отметим, что сербская и черногорская девушки в национальных костюмах этнографически достоверны. Идея патриотическая — защита славянских православных братьев, характерная не только для этого периода, но и имеющая значительно более давнюю традицию (все русско-турецкие войны). Но вот такого красивого воплощения до того и после не было. Всё больше выпускалось по французской и британской моде Антанты, а там рисунки тоже великолепные, но идеологически совершенно иные. Стихотворение Гиляровского приведём с оригинальной орфографией и пунктуацией:

О, Сербія! Ты доблести полна,
Ты на Балканахъ луч во мглѣ тумана,
Великолѣпная и гордая страна
Потомковъ сильнаго Душана.

Вновь поле Косово воскресло предъ тобой,
Въ развалинахъ дымящихся конаковъ,
Гдѣ твой народъ ведетъ неравный бой
И бьетъ войска презрѣнныхъ австріяковъ.

² Тренихин М.М. Сокольское движение. Забытая эстетика // Московское наследие, 2023. № 2. С. 66–85.



Виньетки (непочтовые марки) добровольных благотворительных сборов к Всеславянскому дню 19 февраля 1915 года (сбор «Москва объединила Русь. Русь объединит славянство»). Российская империя. Коллекция Михаила Тренихина

Полураздѣтыя, разутыя войска
Врага могучаго разбили, —
Еще тверда кровавая рука,
Еще народъ полуголодный въ силѣ!

Еще безстрашенъ и великъ
Съ ружьемъ, на гребнѣ грознаго окопа,
Въ пороховомъ дыму сѣдой старикъ —
Король — какихъ не видѣла Европа.

И встанетъ изъ развалинъ твой Бѣлградъ.
Заплечетъ флагъ въ горахъ Калимегдана
И подвиги твоихъ героевъ воскресятъ
Былую Сербію Великаго Душана.

Ярким, но не слишком долгим проявлением панславизма было сокольское движение, о котором мы подробно писали ранее². Так или иначе, «соколы» участвовали в различных патриотических акциях.

Кстати, идеи панславизма выразились в большом мероприятии. «11 января 1915 года в Москве праздновался славянский день. После торжественного молебствия в Сербском подворье и в Успенском соборе по улицам Москвы состоялось торжественное шествие с манифестациями у памятников Царю-Освободителю, Александру III и генералу Скобелеву.



«У памятника Царю-Освободителю», «Перед “Белым генералом”». Фотографии А.И. Савельева. Славянский день в Москве // Иллюстрированный художественно-литературный журнал «Искры». 1915. № 3. С. 20–21

Вечером в “Метрополе” состоялась славянская трапеза на 850 участников, с произнесением речей, и концерт “Лепта артистов славянам” с участием Л.В. Собинова.

Из Петрограда с целью принять участие в торжестве прибыли видные общественные деятели и сербский посланник Спалайкович. Деятельное участие приняли также и иностранные славянские колонии Москвы, городская дума, ассигновавшая на помощь Сербии 100 000 и Черногории 25 000 рублей и решившая отправить в Сербию санитарный отряд, земство и другие общественные организации. По городу был организован всенародный сбор пожертвований, продавались жетоны и открытки³.

На фотографиях очень интересен лозунг «Крест на Святую Софию» — идея воссоздания Константинопольской империи под протекторатом Российской, захват проливов и, соответственно, восстановление Софии Константинопольской из мечети в храм. Также на транспарантах портреты короля Сербии Петра Карагеоргиевича, его сына — регента-престолонаследника Александра Карагеоргиевича и короля Черногории Николая Петрович-Негоша.

Чрезвычайно интересна виньетка благотворительного сбора «Москва объединила Русь. Русь объединит славянство» с Всеславянского дня 19 февраля 1915 года. В центре — имперский орёл Рос-



Бланк свидетельства о награждении Георгиевским крестом. Н.С. Самокиш (1860–1944). Петроград: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1916. Надписи «Петроград, дозволено военной цензурой, 8 июня 1916» и «Продаётся в магазине Главного Штаба. Петроград, Невский 4». forum.faleristika.info

сийской империи. И рукопожатие! Дружба! А вот флаги в основном славянских земель Австро-Венгрии. То есть идея такова: «Отторгнем их территории и сделаем насе-



Почтовая карточка «Правители стран Антанты»: Российской империи, Британской империи, Бельгии, Франции, Сербии, Черногории, Японской империи. Российская империя. 1915 год. Коллекция Михаила Тренихина



Российская империя — Георгиевский крест IV степени; Великобритания — Военная медаль (англ. Military Medal); Бельгия — Военная медаль («Военная награда»; гол. Militaire Decoratie, фр. Décoration Militaire); Франция — Военный крест 1914–1918 (фр. Croix de guerre 1914–1918); Сербия — Медаль Милоша Обилича «За храбрость» (серб. Медаља за храброст); Черногория — Медаль «За храбрость» (серб. Медаља за храброст); Японская империя — Орден Золотого коршуна (яп. 金鷲勳章 кинси-кунсё; 7 степени. Коллекция Михаила Тренихина

ление своими гражданами». Естественно, при поддержке самих граждан. Правда, мы знаем, что случилось, например, с русинами, которые были настроены на сближение с Россией. А иные славяне, как чехи и поляки, совершенно не собирались становиться русскими. На виньетке можно безошибочно идентифицировать флаги: красно-жёлтый — кондоминиум Боснии и Герцеговины, жёлто-красно-синий — маркграфство Истрия, бело-сине-красный — Краинское герцогство. Как показали две мировые войны, да и самые последние события, с панславизмом не очень вышло, но проект был интересный. Как подчеркнул ещё император Александр III: «У России есть только два союзника — армия и флот».

Хотя поначалу, конечно, было ощущение, что союзников много. Периодически появлялись плакаты, открытки, жетоны с портретами правителей союзников по Антанте. Как правило, это русский и британский императоры и президент Франции. Иногда рядом был король Бельгии. А иной раз и более расширенный состав, как, например, на открытом письме, отправленном в мае 1915 года. Там перечислены Его Величество Государь Император Николай Александрович Самодержец Всероссийский; Его Величество Король Англии, Император Индии Георг V; Его Величество Король Бельгии Альберт; президент Французской Республики Раймонд Пуанкаре; Его Величество Король Сербии Пётр; Его Величество Король Черногории

³ Славянский день в Москве // Иллюстрированный художественно-литературный журнал «Искры». 1915. № 3. С. 20–21.



Жетон «Император Николай II. В память Великой войны». На реверсе портреты президента Франции Р. Пуанкаре, английского короля Георга V, бельгийского короля Альберта, короля Сербии Петра Карагеоргиевича, короля Черногории Никола Негоша, короля Италии Виктора Эммануила. Российская империя. 1915 год. Коллекция Михаила Тренихина



Немецкий жетон «В память Великой войны 1914–15. Первый гвардейский пехотный полк» (нем. „Zur Erinnerung an den Weltkrieg 1914–15. 1. Garde-Regiment zu Fuß.“). Не ранее 1915 года. Коллекция Михаила Тренихина

Николай; Его Величество Император Японии [Ёсихито]. Имя японского монарха то ли не уместилось, то ли не знали, как написать.

В 1915 году в войну вступила Италия, и её король тоже появляется на «агитках», в т. ч. на отечественных памятных жетонах.

Кстати, нередко как символ братства по оружию выступали награды. Но мы покажем сами солдатские награды, вручаемые за храбрость.

Кстати, если брать не только крест, как символ воинской доблести, но и дополняю-



Жетоны Российского общества нумизматов «Русская столица героям-славянам. 1914–1915 гг.». надписи БОГ ЧУВА СРБИУ (серб. Бог хранит Серию); ЈУНАЦИМА СРБИЈЕ И ЦРНЕ ГОРЕ (серб. Героям Сербии и Черногории). Подпись мастерской «А. Жакар». Гравёр Малышев. Мастерская Жакара, Петроград, 1915 год. Коллекция Михаила Тренихина

щий её бланк, на котором писали, кому и за что вручалась награда, отметим потрясающей красоты свидетельство к Георгиевскому кресту с изображениями государственного герба, знамён и трофеев. Этот бланк был создан в 1916 году по рисунку блестящего графика, академика живописи (1890) и действительного члена Императорской Академии художеств (1913) Николая Семёновича Самокиша (1860–1944).

Из трогательных предметов отметим немецкий жетон «В память Великой войны 1914–15. Первый гвардейский пехотный полк» с фотографическим портретом рядового Германской имперской армии, спрятанным под стилизованным погоном. Этот жетон — пример патриотики. Весьма многочисленной и разномастной. Хотя такой продукции было больше в Германии и Австро-Венгрии. Чего только не делали: знаки, жетоны, браслеты, кулоны и т. д. Часто — кустарно. Иногда и в ювелирных мастерских. В случае с представленным образцом можно видеть как раз второй вариант, когда покупатель



Медаль «Мир с великой Россией. 3 марта 1918 года». Карл Ксавьер Гётц (1875–1950). Чугун, диаметр 58 мм. forum.faleristika.info



Межсоюзническая победная медаль. Италия (1920, медальер Gaetano Orsolini, 1884–1954), Британская империя (1919, медальер William McMillan, 1887–1977), Бельгия (1919, медальер Paul Du Bois, 1859–1938), Франция (1922, медальер Pierre-Alexandre Morlon, 1878–1951). Коллекция Михаила Тренихина

мог поместить своё фото, а на крышке гравировать дополнительную информацию, в данном случае — номер полка, в котором воевал немец. Такие памятные предметы заказывали себе матери, жёны и невесты, помещая портрет близкого человека.

В России была выпущена серия жетонов (как монетовидных, так и с ушками) «Российское общество нумизматов Красно-



Масонская медаль Объединённой великой ложи Англии в память Версальского мирного договора. Лондон, 1919 год. Коллекция Михаила Тренихина

му Кресту». Среди них: «Русская столица героям-славянам. 1914–1915 гг.», «Гордость России — русский солдат 1914–1915 гг.», «Геройскому и благородному бельгийскому народу — дань восхищения русских людей. 1914 г.», «Русские — братьям полякам», «Русские — армянам в годину испытаний 1915», «Помощь раненым. Слава русской женщине в её подвиге. 1914–1917».

Тяжёлые потери усиливали в русском обществе ропот недовольства затянувшейся войной. Война всё больше походила на войну взаимного истощения сил, ресурсов и воли. Несмотря на усталость армии, правительство готовилось в 1917 году победоносно закончить войну, проведя общее наступление на всех фронтах, однако этого не произошло из-за предательских действий и стремительного развала российской государственности в феврале 1917 года.

3 марта 1918 года был заключён «позорный» Брестский мир между уже Советской Россией и Германией, Австро-Венгрией, Болгарией и Турцией. Что интересно, на это событие в Германии была выпущена медаль, автором которой стал известный немецкий



Межсоюзническая победная медаль. США. Медальер James Earle Fraser (1876–1953). Оккупационные планки “Russia” и “Siberia”. 1920 год. Коллекция Михаила Тренихина

гравёр Карл Ксавьер Гётц (нем. Karl Xaver Goetz; 1875–1950). Он создавал нередко очень нестандартные произведения, за которыми теперь охотятся коллекционеры. Но именно этот экземпляр достаточно традиционен. И, что характерно, немцы хоть и были врагами, но название медали «Мир с Великой Россией». Позорный мир с Германией «любой ценой» не принёс мира России.

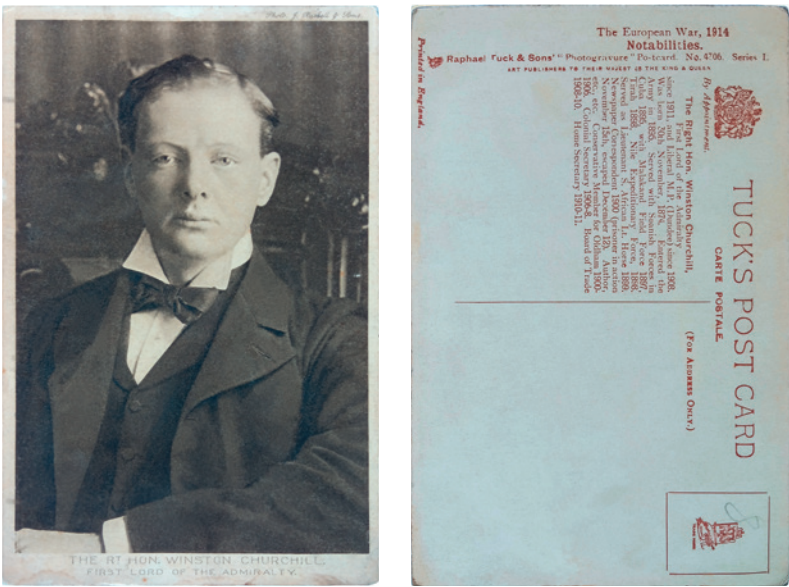
28 июня 1919 года на Парижской мирной конференции Германия была вынуждена подписать Версальский договор, составленный государствами-победителями. Это событие также было отражено на одном интересном артефакте из Лондона. Масонская медаль Объединённой Великой ложи Англии (англ. United Grand Lodge of England) с надписью “Peace 1919”.

Но мир — это у них там, а у нас самый разгул Гражданской войны. Занятен и герб ложи на реверсе. Выполнен он не столь изящно, как аверс. Козлоногие мальчики с крыльями вместо рук. Крылатые сатиры? Оказывается, это саранча: **«По виду своему саранча была подобна коням, приготовленным на войну; и на головах у ней как бы венцы, похожие на золотые, лица же её — как лица человеческие; и волосы у ней — как**

волосы у женщин, а зубы у ней были, как у львов. На ней были брони, как бы брони железные, а шум от крыльев её — как стук от колесниц, когда множество коней бежит на войну; у ней были хвосты, как у скорпионов, и в хвостах её были жала; власть же её была — вредить людям пять месяцев» (Откровение Иоанна Богослова, 9:7–II). Надпись “Audi, vide, tace” — (лат. «услышь, увидь, молчи») — один из девизов масонства и иных тайных обществ. Вверху герба изображён Ковчег Завета. В общем, интересная вещица.

Но были и официальные награды, причём, что интересно, в разных странах. Это т. н. «Межсоюзническая победная медаль», или просто «Медаль Победы». В ознаменование победы в Первой мировой войне, в союзнических странах-победительницах — Бельгии, Бразилии, Великобритании, Греции, Италии, Кубе, Португалии, Румынии, Сиаме, США, Франции, Чехословакии, Южно-Африканском Союзе и Японии — были выпущены медали схожего дизайна. На аверсе у них были разные варианты крылатой фигуры Ники (кроме Японии и Сиаме, для которых этот образ не отражает символики воинских побед) и с одинаковой лентой цвета двойной радуги (правильной, семи цветов). Но кто стал инициатором их создания? Это маршал Франции Фердинанд Фош, с апреля 1918 года бывший верховным главнокомандующим вооружёнными силами Антанты и одним из организаторов вооружённой интервенции в Россию. То есть их выпустили бывшие союзники. Но, к примеру, не сделали Сербия и Черногория, объединившиеся в Королевство сербов, хорватов и словенцев (Югославию), Китай и, конечно, Россия, раздираемая Гражданской войной.

Интересно, что на американской версии медалей встречаются планки (Army / Navy Service Clasps) на лентах. И среди них есть с надписями “Russia” и “Siberia”, что недвусмысленно говорит о том, что перед нами медали интервентов. Планку «Russia» могли поместить на медаль за службу в Американском экспедиционном корпусе в европейской части России (наиболее знаменит Архангельск) с 12 ноября 1918 года по 5 августа 1919 года (по 5 июля для флота). А “Siberia” — за службу в Американском экспедиционном



Почтовая карточка The Right Honorable Sir Winston Churchill First Lord of the Admiralty (Уинстон Черчилль Первый Лорд Адмиралтейства). Tuck’s post card. Raphael Tuck & Sons. Англия. 1914 год. Коллекция Михаила Тренихина

корпусе «Сибирь» (American Expeditionary Force Siberia, AEF Siberia) с 12 ноября 1918 года по 5 августа 1919 года (по 30 марта 1920 года для флота). Однако не будем ругать только американцев. В интервенции «союзников» по Антанте участвовали кроме них Британская империя, Франция, Сербия, Польша, Румыния, Греция, Италия.

Результатами Первой мировой войны стали Февральская и Октябрьская революции в России, революция в Германии в ноябре 1918 года, ликвидация четырёх империй: Российской, Германской, Османской и Австро-Венгерской. Первый лорд Адмиралтейства Уинстон Черчилль, который никогда не был большим другом России, тем не менее писал: **«Ни к одной стране судьба не была так жестока, как к России. Её корабль пошёл ко дну, когда гавань была в виду. Она уже претерпела бурю, когда всё обрушилось. Все жертвы были уже принесены, вся работа завершена. Отчаяние и измена овладели властью, когда задача была уже выполнена. Долгие отступления окончились; снарядный голод побеждён; вооружение притекало широким потоком; более сильная,**

⁴ Winston Churchill. The world crisis. 1916–18. Vol. I. London, 1927. 346 p.



Агитационный плакат «Согласие», посвящённый политическому союзу России, Франции и Англии в годы Первой мировой войны, издавался в 1914–1916 годах в типографии С.М. Мухарского (Большая Никитская улица, 20). Россия предстает на плакате в образе Веры, Франция — Любви, Англия — Надежды

более многочисленная, лучше снабжённая армия сторожила огромный фронт; тыловые сборные пункты переполнены людьми [...] Никаких трудных действий больше не оставалось: оставаться на посту; тяжёлым грузом давить на широко растянувшиеся германские линии; удерживать, не проявляя особой активности, слабеющие силы противника на своём фронте; иными словами — держаться; вот всё, что стояло между Россией и плодами общей победы [...] В марте Царь был на престоле; Российская империя и русская армия держались, фронт был обеспечен и победа бесспорна»⁴. История не знает сослагательного наклонения. Но надо помнить её тяжёлые уроки.

Автор:
Галина Ульянова,
доктор исторических наук

Усадьба Нескучное: от загородной местности к императорской резиденции

Большая парадная зала (ныне зал заседаний Президиума Российской Академии наук). Роспись потолочного плафона и фрагменты интерьера. Фото автора, 2021 год



О новом этапе возрождения усадьбы Нескучное в июне этого года объявили столичные власти. В преддверии грядущей реставрации в двух номерах журнала «Московское наследие» мы будем знакомить читателей с историей усадьбы и окружающего её сада. Первый очерк посвящён Нескучному в XVIII – первой трети XIX века, загородным владениям аристократии и садово-парковому пространству отдыха и увеселений горожан.



Александринский дворец. 1884 год. Из альбома Н.А. Найдёнова «Москва. Виды некоторых городских местностей, храмов, примечательных зданий и других сооружений»

Предисловие

Нескучный сад или усадьба Нескучное — одна из московских достопримечательностей, привлекающая интерес горожан и любителей старины последние 250 лет. Архитектурным и символическим центром этого пространства является Александринский дворец (ныне здание Президиума Российской Академии наук), окружённый большим парком с аллеями, прудами, мостиками и цветниками. Границы парка — фактически заповедника в центре современного города — обозначены магистралью Ленинского проспекта (до 1957 года Большая Калужская улица) и рекой Москвой.

В столице пространство это уникально. Видный современный историк архитектуры Вл.В. Седов поэтически и очень точно написал в недавней статье об усадьбе: «**Это удивительный мир в центре Москвы, не уголок, а именно мир. Перед нами усадьба графини Орловой, превращённая в императорскую летнюю резиденцию в начале тридцатых годов позапрошлого века. Это редкий, редчайший в России пример подлинности, сквозящей и в парке, и в служебных корпусах, и в самом дворце, той подлинности, которая составляет значительную часть ценности этого многосоставного и разнообразного комплекса**»¹. И далее: «**Этот комплекс не только состоит из полутора десятков зданий, он еще разворачивается вглубь, несколькими временными пластинами: как при раскопках открывая за одним слоем другой**»².

В 1880-е годы было подмечено, что Нескучное является удивительным оазисом спокойствия и уединения в шумном мегаполисе: «**Несмотря на близость города, здесь господствует полная тишина и покой ненарушимый, так как дворец удален от улицы, к которой ведут липовые аллеи. Он весь окружен зеленью, с трех сторон охвачен старинным, вековым парком**»³.

Ширина великолепного зелёного пространства Нескучного сада составляет от 700 метров до 1 километра, а длина вдоль Ленинского проспекта — около двух километров (от больницы до площади Гагарина). За северо-восточной границей, по направлению к центру Москвы, Нескучный сад продолжается парком Первой Градской больницы и далее Парком культуры и отдыха имени Горького.

Основными владельцами Нескучного в течение почти 180 лет (до 1917 г.) были представители российской элиты — уральские

¹ Седов Вл.В. Очерк архитектуры Александринского дворца // Академия наук в Александринском дворце. К 300-летию Российской академии наук. М.: Институт археологии РАН, 2022. С. 73.

² Там же.

³ Коронование их императорских величеств Александра Александровича и Марии Феодоровны в 1883 г. СПб., 1883. С. 90.



Военно-топографическая съёмка г. Москвы. 1838 год.
Рекогносцировка 1852 года. Фрагмент. РГВИА. Ф. 386.
Оп. 1. Д. 6381

горнопромышленники Демидовы, затем князья Вяземские, позже графы Орловы.

У Орловых в 1832 году усадьбу выкупило Министерство Императорского Двора, о чём министр Императорского Двора князь П.М. Волконский писал в августе сего года обер-гофмейстеру Двора князю Гагарину: **«По Высочайшему повелению [...] куплен у графини Орловой-Чесменской на счёт сумм Императорского Величества на счёт сумм Кабинета дом под названием Майский, находящийся в Москве, Серпуховской части, 3-го квартала [...] со всеми принадлежащими [...] землями, строениями и с имуществом за один миллион пятьсот тысяч рублей... Дом сей Высочайше повелено именовать Александринским летним дворцом»**⁴. Название дворцу было дано Николаем I в честь его супруги, императрицы Александры.

За два с половиной столетия здесь происходило много примечательного. Интересно, что эта местность уже с XVIII века была связана с научными изысканиями владельцев.

Изучение истории Александринского дворца и окружающей местности

Об истории Нескучного начали писать ещё в XIX веке. Этой теме бытописатель-популяризатор М.И. Пыляев посвятил главу в книге «Старая Москва», представляю-

щей собой компиляцию преимущественно мемуарных сведений (иногда непроверенных и недостоверных) и выдержавшей десятки изданий⁵.

Эволюцию переходов участков из рук в руки во второй половине XVIII века реконструировали несколько исследователей. Прежде всего известный энтузиаст дореволюционного «усадебоведения» Юрий Шамурин, создавший обобщающий очерк «Нескучное» для своего труда «Подмосковные» (1912–1914) и работавший, в частности, с материалами Московского отделения Министерства Императорского Двора, тогда находившимся в Петербурге, а в 1930-е годы перемещёнными в Москву, в РГАДА (Российский государственный архив древних актов).

В 1920-е годы ряд позиций, высказанных дореволюционными авторами, уточнил Л.П. Александров, который в 1922 году прочёл свой доклад «Нескучный сад и его историческое прошлое» на заседании Комиссии по изучению старой Москвы Московского археологического общества, а вскоре выпустил небольшую книгу⁶.

Интерес к истории Нескучного возродился в 1970-е годы. В 1983 году была опубликована подробнейшая статья историка архитектуры Г.М. Анциферовой «Дворец в Нескучном», уточнившая по архитектурным планам и документам даты и факты по истории этой территории и дворца⁷. Позже, также по архивным данным, последовали дальнейшие открытия и уточнения. Их результаты были представлены в серии статей известного архитектора-реставратора В.А. Киприна⁸, а также в статье в одном из

Усадьба
Н.Ю. Трубецкого
«Нескучное»
на плане
1753 года.
Усадьба
располагалась
в южной части
нынешнего
Нескучного
сада. Музей
архитектуры



томов известной серии «Памятники архитектуры Москвы»⁹.

Совсем недавно к 300-летию Российской Академии наук был выпущен альбом-путеводитель под названием «Академия наук в Александринском дворце. К 300-летию Российской академии наук» (М., 2022), в котором исследователи вновь обратились к истории Нескучного, обнаружив множество ранее неизвестных фактов, что позволило переосмыслить значение этой замечательной древней (по нынешним меркам) местности столицы.

Нескучное в XVIII веке: владельцы и слияния участков

История усадьбы отсчитывается с 1730-х годов. Историки, краеведы, искусствоведы посвятили ей несколько сочинений, где изложены немного различающиеся версии преемственности владений и владельцев.

Далее будет представлена обобщённая краткая история переходов владений от одного собственника к другим, как на основе архивных документов, так и на основе ряда исследований.

В издании «Памятники архитектуры Москвы» представлена схема большой тер-

ритории Нескучного сада — от Калужской заставы на юге до Голицынской больницы на севере. Дана разбивка на три фрагмента: усадьба Орловых в северной части, усадьба Н.Ю. Трубецкого (позже Л.А. Шаховского, затем Дворцового ведомства) в южной части, Голицынский сад (владение Н.П. Голицыной, позже её сына Д.В. Голицына, генерал-губернатора Москвы) между ними¹⁰. Г.М. Анциферова пишет, что усадьба Шаховского куплена Дворцовым ведомством (Московской дворцовой конторой) в 1826 г., усадьба Орловых в 1832 г., голицынское владение — в 1842 г.

Собственно, северная часть — усадьба Орловых — и является нынешней территорией Президиума РАН и прочих строений, ранее в 1832–1917 годах принадлежавших

⁹ Памятники архитектуры Москвы. Юго-восточная и южная часть территории между Садовым кольцом и границами города XVIII века (от Земляного до Камер-Коллежского вала). М., 2000. С. 304–310.

¹⁰ Памятники архитектуры Москвы. Юго-восточная и южная часть территории. С. 304.

¹¹ Сравни у Г.М. Анциферовой: «Владение справа от Голицыной во второй половине XVIII в. состояло из четырех участков: Походяшина, Соимоновых, Демидовой и Серикова. Именно на общей территории этих четырёх участков находится Александринский дворец со всем комплексом относящихся к нему зданий».



Схема трёх частей Нескучного сада. Около 1850-х годов. Отдел письменных источников ГИМ. Левая треть — владение Трубецких (позже Шаховского) под надписью «Нескучный сад», центральная треть — владение Голицыных под надписью «Голицынский сад», правая треть — владение, где были имения Куракиной, Соймонова, Серикова, позже Походяшина и Демидова, позже Орловых, с 1832 года царская резиденция, ныне Президиум РАН

Дворцовому ведомству и составлявших инфраструктуру царского Александринского дворца¹¹.

Эта же разбивка на три фрагмента хорошо видна на плане середины XIX века из ОПИ ГИМ.

Протовладения на территории Нескучного сада в 1730-х — 1740-х годах

Начнём рассказ с 1730-х — 1740-х годов. В «Переписной книге города Москвы 1738 и 1742 годов по Якиманской части» перечислены три двора, располагавшихся в пределах территории будущей царской усадьбы Нескучное¹².

Во-первых, двор княгини Марьи Куракиной (в виде неравнобедренного четырёхугольника со сторонами в ширину у ворот 40 м, а в конце участка — 108 м, а в длину — 203 и 238 м¹³).

Во-вторых, двор вице-адмирала, а позже сенатора и сибирского губернатора Фёдора Ивановича Соймонова (1682–1780), соратника Петра I. Двор Соймонова имел размеры по четырём сторонам — 83 м, 159 м, 33 м, 206 м.

Третий, самый большой двор принадлежал «суконной фабрики содержателю» Фёдору Ивановичу Серикову, по длине сторон он имел следующие размеры: по Большой Калужской 611 м, по правой и левой боковым сторонам по 430 м и по заднему поперечнику (к Москве-реке) — 263 м.

Ближе к реке в Переписных книгах упомянуты также находившиеся там кирпичные заводы, использовавшие местную глину.

Характеризуя эти владения, следует сказать, что у Куракиной и Соймонова были усадьбы преимущественно для летне-

¹² См.: Переписные книги города Москвы 1738 и 1742 годов. Переписная книга. Том II. XI команды: Якиманская часть. М., 1881. Стлб. 90; Впервые на переписные книги как источник обратил внимание В.А. Киприн, см.: Киприн В.А. К истории приобретения Нескучного сада императорской фамилией // Царские и императорские дворцы. М., 1997. С. 202–203.

¹³ В источнике размеры приведены в саженьях. Здесь даны в переводе на метрические меры.

го проживания, так называемые «загородные дворы», а у Серикова — промышленного назначения. Во владении Соймонова, к примеру, находился сад, где росли 90 яблоневых и грушевых деревьев¹⁴. В усадьбе Серикова была построена суконная фабрика. Остановимся подробнее на её истории, поскольку в литературе этот сюжет мало освещён.

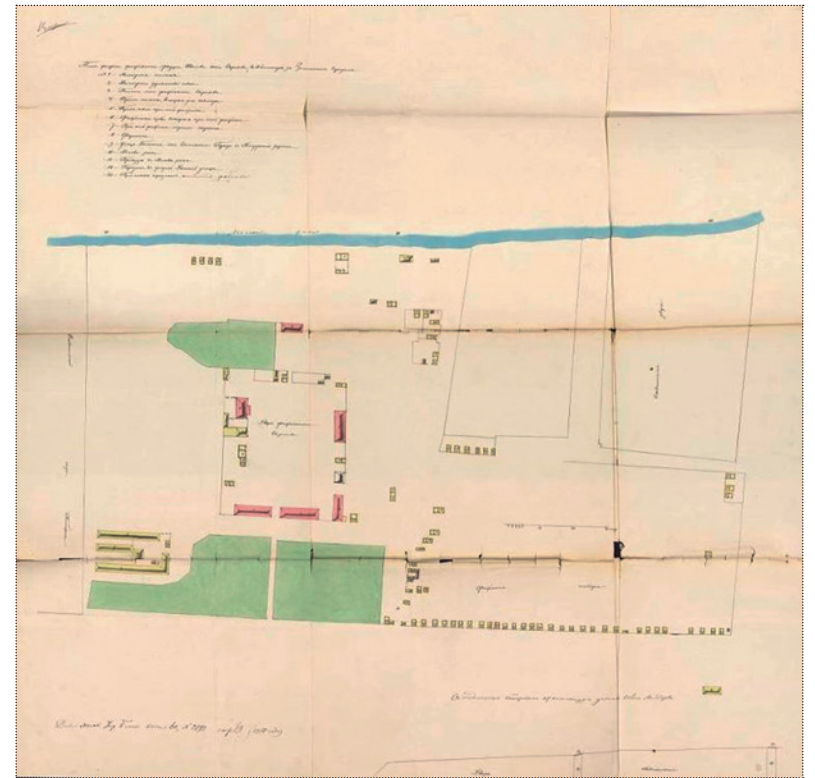
Суконная фабрика купца Фёдора Серикова

По изысканиям историка архитектуры В.А. Киприна, владение Фёдора Серикова, а затем его сына Григория, с 1735 по 1785 год занимало южную часть будущей дворцовой резиденции, территории, позже (с 1832 года) вошедшей в состав дворцовой резиденции. Там находились каменные палаты самого купца-фабриканта, ряд фабричных построек, а также фабричная слободка с 33 деревянными избами для рабочих¹⁵.

Сериков, уроженец Серпухова, был крупной фигурой в коммерческой жизни России XVIII века. Ещё в 1720 году он по указу Петра I вошёл в число «компанейщиков» — купцов, образовавших компанию для содержания московской суконной фабрики и выработки в России собственного хорошего армейского сукна (которое бы заменило импортируемое), предназначенного для поставок в мундирную канцелярию и в Адмиралтейство¹⁶.

Позже Сериков завёл в Москве и собственное предприятие «у Калужской заставы». Сукна выпускались (по сведениям 1743 года) красные, синие и зелёные¹⁷. Фабрика была довольно крупной — в 1761 году там трудились 245 работников, в 1766–1770 годах — 291–297 человек, в 1773-м — 87 человек, в 1778-м — 68 человек.

На предприятии Серикова использовался принудительный труд, то есть к фабрике прикрепляли «вечноотданных» рабочих людей (часто из крестьян), но они не выдерживали эксплуатации и мизерного заработка и убегали. Об этом владелец Сериков сообщал, что в 1760 году у него простаивает четверть ткацких суконных станков и пятая часть каразейных (каразея — грубая шерстяная ткань, употреблялась для утепления верхней одежды) **«за разбеганием [...] рабочих людей без малого до 170 человек мужеска и женска полу»**¹⁸. После эпидемии



План фабрики Ф. Серикова. 1750 год. ОПИ ГИМ

чумы 1775 года Сериков принял на фабрику «вольных по пашпортам» более 50 человек, но они работали неважно, проявляя, по словам фабриканта, **«неумение в суконном деле хорошева искусства»**¹⁹.

Фабрика купца Серикова относилась к предприятиям, созданным для обеспечения российской армии мундирным сукном. Она была устроена «по привилегии», выданной императрицей Анной Иоанновной и, видимо, с получением денежной ссуды из казны. Предприятие просуществовало 50 лет,

¹⁴ Цит. по: Киприн В.А. Из истории Александринского летнего дворца императорской фамилии // Русская усадьба. Сборник Общества изучения русской усадьбы (ОИРУ). Вып. 3 (19) М., 1997. С. 234.

¹⁵ Ковальчук А.В. Мануфактурная промышленность Москвы во второй половине XVIII века. М., 1999. С. 186, 198, 200–202.

¹⁶ ПСЗ I. Т. VI. № 3526.

¹⁷ Там же. Т. XI. № 8741.

¹⁸ Цит. по: Ковальчук А.В. Мануфактурная промышленность Москвы. С. 310.

¹⁹ Там же. С. 378.



Титульный лист и рисунок из книги Ф. Соймонова «Краткое изъяснение о астрономии»

²⁰ Берх В.Н. Жизнеописание первых российских адмиралов, или Опыт истории российского флота. Ч. 2. СПб., 1832. С. 113–164.

²¹ Центральный государственный архив г. Москвы (далее ЦГА г. Москвы). Ф. 32. Оп. 3. Д. 7041. Л. 2–3, 5–9.

²² Там же. Д. 3326. Л. 3–6.

²³ См.: Киприн В.А. Из истории Александринского летнего дворца. С. 235; Москва. Актовые книги XVIII столетия. Т. VIII. М., 1898. С. 212, 229.

а после его закрытия территория вновь превратилась в садово-парковую местность при загородной усадьбе.

Владение Фёдора Ивановича Соймонова

Ещё один сюжет из XVIII века относится к выдающемуся военачальнику и государственному деятелю Фёдору Ивановичу Соймонову (1782–1780), прожившему 98 лет. Соймонов — владелец одного из «дворов», расположенных ранее на месте усадьбы Нескучное, был генералом и вице-адмиралом, а позже сенатором и сибирским губернатором. Известен как соратник Петра I по морским походам, в частности по Персидскому походу 1721 года, когда Соймонов командовал флотилией из 442 кораблей, плывшей по Каспийскому морю, и **«был неотлучно при государе»**²⁰.

Соймонов был автором нескольких научных сочинений, опубликованных Академией наук. Наиболее известно его «Описание Каспийского моря и чиненных на оном российских завоеваний, яко часть истории государя императора Петра Великого» (СПб., 1763). Представляет интерес книга выписок из астрономических и физических сочинений разных авторов: «Краткое изъяснение о астрономии, в котором показаны величины и расстояния небесных тел, купно

с порядком в их расположении и движении по разным системам, и о величине и движении земного глобуса» (СПб., 1765).

Переходы имений к новым владельцам — Демидову и Походяшину

В 1785 году Григорий Сериков был вынужден вследствие финансовых затруднений продать фабрику обер-провиантмейстеру Н.М. Походяшину. В числе причин он указал две — необходимость возмещения убытков за обучение его сына Ивана в коммерческом училище Воспитательного дома и обязанность после смерти жены возвратить её приданое её брату, купцу Ливенцову²¹. Походяшин недолго владел этим участком и уже через год уступил его Орлову, желавшему устроить себе загородный дворец и начавшему скупать здесь владения у прежних хозяев.

В 1786 году генерал-аншефом, графом Ф.Г. Орловым был куплен у обер-провиантмейстера Н.М. Походяшина **«двор со строениями, березовой рощей и другим имуществом»**, как указано, **«за Калужскими воротами»**²².

Рядом с владением Серикова находилась усадьба Демидовых. Она, как указано в исследовании В.А. Киприна, сформировалась в 1754 году после того, как Матрёна Антиповна Демидова, жена Прокофия Акинфиевича Демидова, приобрела два двора — один в 1750 году у детей Ф.И. Соймонова за 500 руб., а другой в 1750 году у Дарьи Фёдоровны Репниной — вдовы князя В.Н. Репнина за 1000 руб. Дарья же Репнина получила это владение по закладной княжны Прасковьи Михайловны Куракиной, дочери вышеупомянутой М.Д. Куракиной (владелицы по Переписным книгам рубежа 1730-х — 1740-х годов)²³. Супруг Матрёны Демидовой пережил жену на 22 года, его усадьба (юридически принадлежавшая трём его детям) славилась уникальным ботаническим садом, а на известном портрете кисти Д.Г. Левицкого Прокофий Демидов изображён указывающим на растения в кадках как на символ своей увлечённости ботаникой.

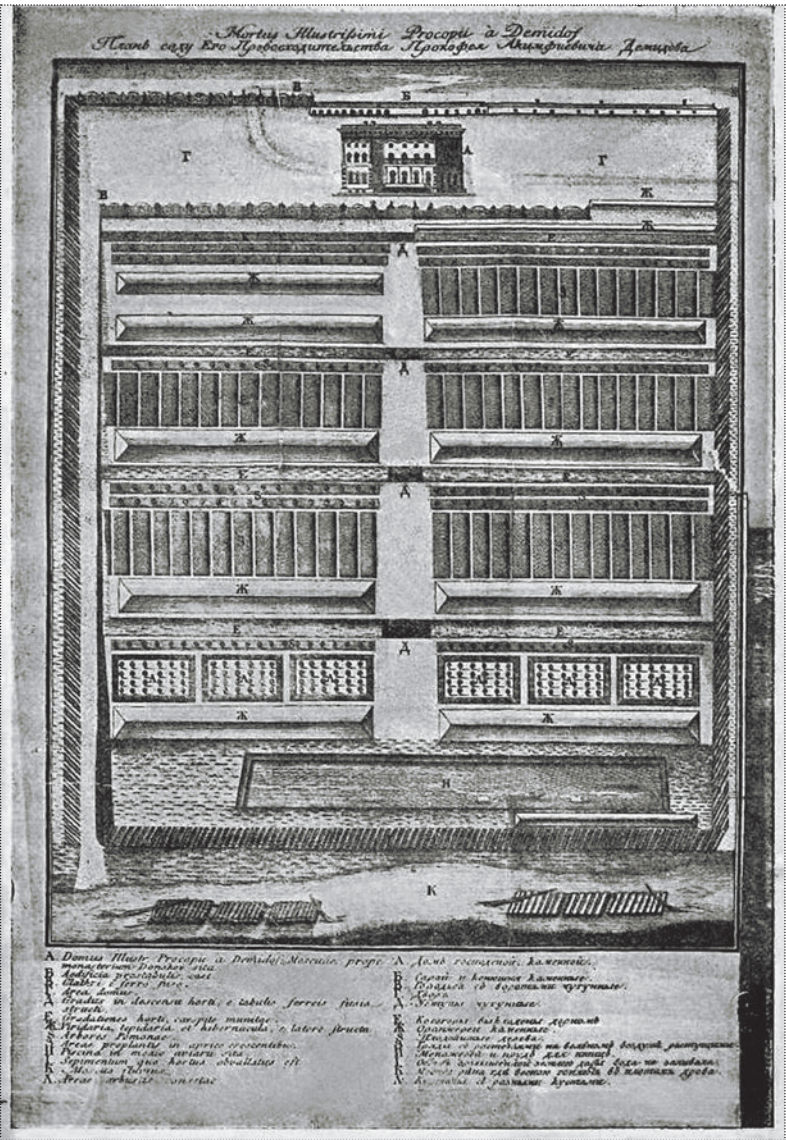
В 1781 году, по приглашению владельца усадьбы Прокофия Демидова, у него гостил знаменитый биолог, естествоиспытатель



Портрет Прокофия Акинфиевича Демидова. Художник Д.Г. Левицкий. 1773 год. Государственная Третьяковская галерея

Пётр Симон Паллас (1741–1811) — действительный член Петербургской Императорской академии наук и Лондонского Королевского общества. Паллас приехал в Россию в 1767 году, трудился здесь 42 года и лишь в преклонном возрасте вернулся на родину в Берлин. С экспедициями Паллас со своими русскими сотрудниками объездил всю Россию.

В усадьбе Демидова Паллас прожил месяц, изучая собрание редких растений. Ботанический сад был устроен Демидовым на большой территории на берегу Москвы-реки — он амфитеатром спускался террасами к водной глади. В саду трудились 700 садовников, возделывая гряды, клумбы. В нескольких оранжереях выращивали тропические растения, в том числе, по описаниям современников, имелись оранжерея для выращивания ананасов и оранжерея для

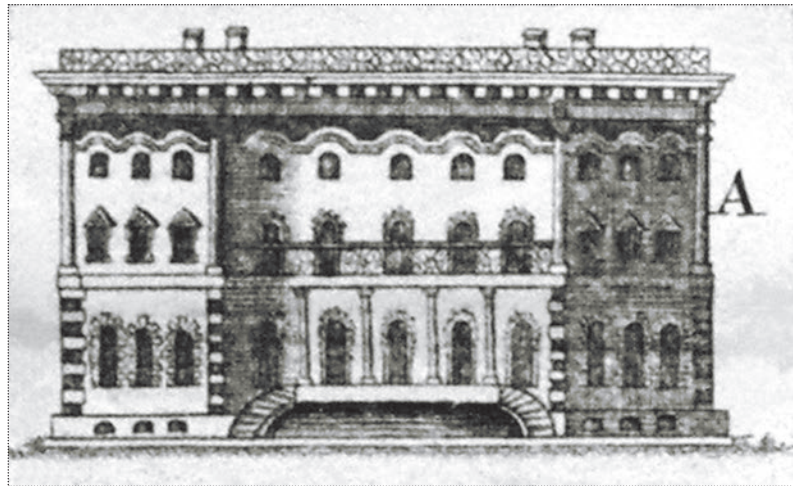


План ботанического сада Демидова. Сад располагался террасами на спуске к Москве-реке. 1780-е годы. Из книги П. Палласа «Каталог растений <...> в саду действительно статского советника Прокофия Демидова»

пальм. Там находился и птичий двор с коллекцией редких птиц (включая кур и уток), привезённых из Англии и Голландии.

Паллас считал, что демидовский ботанический сад в 1780-е годы **«не только не имеет себе подобного в России, но может смело равняться с лучшими иностранными садами, как по редкости собранных в нем растений, так и по их многочисленности»**²⁴. Каталог Палласа описывал 2224 растения этого сада, а последующий каталог 1786 года,

²⁴ Цит. по изд.: Маракуев В.Н. Пётр Симон Паллас, его жизнь, учёные труды и путешествия. М., 1877. С. 52.



Вид дворца с плана из книги П. Палласа «Каталог растений <...> в саду действительного статского советника Прокофья Демидова»

подаренный Демидовым императрице Екатерине II, — 4363 растения²⁵.

После смерти Демидова владение перешло к генерал-прокурору, действительному тайному советнику князю А.А. Вяземскому, позже к его вдове²⁶. У княгини Е.Н. Вяземской в мае 1793 года Ф.Г. Орлов купил дом со строениями и другим имуществом на Большой Калужской улице, на берегу Москвы-реки²⁷.

Г.М. Анциферова строит преемственность владельцев главного дома усадьбы (впоследствии, после перестроек Александринского дворца) так: П.А. Демидов (1781–1788), А.А. и Е.Н. Вяземские (1788–1793), Ф.Г. Орлов (1793–1796), А.Г. Орлов (1796–1808), А.А. Орлова (1808–1832), Министерство Императорского Двора (1832–1917).

Нескучный сад как садово-парковое пространство отдыха и увеселений горожан в 1790-х – 1800-х годах при графе А. Орлове

Александров, автор небольшой книжечки «Прошлое Нескучного сада. Историческая справка» (1923), писал, что как местность и топоним **«Нескучный сад существует с 1826 года, но он далеко не сразу явился в том виде и размерах, как мы его знаем теперь. Он составилс**

частей». Название «Нескучный сад» вначале относилось к имению князя Шаховского «Нескучное», приобретённому в 1826 году Министерством Императорского Двора (оно же Дворцовое ведомство). К этому участку было, как сказано выше, в 1832 году присоединено владение, купленное у графини Анны Орловой-Чесменской (1875–1848), — там находился летний Александринский дворец с большим садом. В 1842 году Дворцовое ведомство купило у князя Голицына третье имение, находившееся между имениями, бывшими Шаховского и Орловой. **«Все эти три части составили одно большое владение, которое и стало известным под общим названием Нескучный сад. Постепенно историческое прошлое Нескучного сада забылось, хронология перепуталась и истину заменила легенда»**²⁸.

В царствование Екатерины II входят в моду гулянья в садах. Начало массовым развлечением в этой местности было положено при Орловых — владельцах в 1793–1832 годах. Вначале, как упомянуто выше, Фёдор Орлов (один из четырёх братьев, известных деятелей эпохи Екатерины II) купил участки, где ранее наиболее известными владельцами были богач-коллекционер и благотворитель Демидов и купец-фабрикант Сериков.

Граф Фёдор Григорьевич Орлов (1741–1796) — генерал-аншеф, обер-прокурор Правительствующего Сената — имел не одно подмосковное имение, но чаще он проживал не в усадьбе на окраине Москвы (нынешнем Нескучном), а в имении Неразстанное (Отрада-Семёновское на берегу р. Лопасня на юге Московской губернии), где воспитывались его семеро детей от двух возлюбленных, с которыми он не состоял в официальном браке.

Нескучное Ф.Г. Орлов оставил по завещанию любимой племяннице Анне Орловой, которой в тот момент было 10 лет. Но фактическим владельцем до совершеннолетия Анны стал его любимый старший брат, легендарный герой Чесменской битвы граф Алексей Григорьевич Орлов-Чесменский (1737–1807)²⁹. Он участвовал в приведении на престол Екатерины II, а также прославился благодаря выведению знаменитой породы орловских рысаков.

Десятилетие, когда имением владел А.Г. Орлов, было блестящим. Проходившие

каждое воскресенье в Нескучном праздники-феерии на открытом воздухе, а также балы во дворце отражены во множестве мемуаров и исторических очерков. Здесь устраивались для потехи владельца и публики праздники с фейерверками, рысистые бега (с мая по сентябрь), кулачный бой, охота, голубиный гон, катанья на лодках по Москве-реке. Как писал один из авторов уже в начале XX века, **«все удовольствия, которые особенно были по душе московскому человеку среднего и хорошего достатку»**³⁰.

Орлов упивался устройством этих проводимых с невероятным размахом празднеств, собиравших не только участников, но и толпу зрителей из простонародья. Живший в это время Сергей Жихарев, будущий писатель, а тогда студент университета, не раз видевший А.Г. Орлова, писал в воспоминаниях о графе: **«Какое-то очарование окружало богатыря Великой Екатерины, отдыхавшего на лаврах в просторе частной жизни, и привлекало к нему любовь народную. Неограниченно было уважение к нему всех сословий Москвы, и это уважение было данью не сану богатого вельможи, но личным его качествам»**³¹.

12 февраля 1805 года Жихарев написал в дневнике, что после воскресной обедни в церкви Голицынской больницы (в сопредельном владении с Нескучным) он с друзьями заехал «на бег» к Орлову. 67-летний Орлов был в центре развлекательного события: **«Герой чесменский, в бархатной малиновой шубе, сам несколько раз принимался ездить на любимых рысаках своих Любезном и Катке. Охотников было много и все щеголяли друг перед другом, кто на рысаках, кто на иноходцах»**³². Вообще же в манеже Нескучного сада (сейчас здание Минералогического музея) **«постоянно устраивались великолепные и роскошные карусели»**³³. Каруселями назывались конные состязания в подражание рыцарским турнирам. В них участвовали молодые люди из знатнейших семейств.

При этом у Орлова **«все эти удовольствия, благодаря его огромным средствам, принимали только размеры головокружительные, а для московской толпы это были её собственные, только в большем масштабе взятые, увеселения и удовольствия, к которым**

Портрет Алексея Григорьевича Орлова (с двойного портрета братьев Орловых). Художник К.Л. Христинек. 1773 год. ГИМ



Граф Алексей Григорьевич Орлов-Чесменский в сани, запряжённых серым рысаком. Неизв. художник. 1778 год. Государственный Эрмитаж

³⁰ Князьков С.А. Быт дворянской Москвы конца XVIII-го и начала XIX-го веков // Москва в её прошлом и настоящем. Вып. 8. М., 1911. С. 27.

³¹ [Жихарев С.П.] Записки Степана Петровича Жихарева. 1805–1807. Дневники студента и чиновника. СПб., 1890. С. 18.

³² Там же.

³³ Князьков С.А. Быт дворянской Москвы. С. 28.

Мостик
в дворцовой
части парка.
Фото:
А. Горяинов,
2024 год



радушный инициатор этих увеселений ещё и любил привлекать толпу»³⁴. В ряде мемуаров описаны размах и затейливость этих развлечений, где граф и другие представители знати, приглашённые к нему в гости, предавались забавам, а зрители из простонародья с восторгом следили за этим невероятным спектаклем. Известная мемуаристка, гранд-дама Елизавета Петровна Янькова рассказывала, что граф Орлов **«тешил весь город своими праздниками»**³⁵.

Граф Алексей Григорьевич Орлов то, торжественно сопровождаемый кавалькадой всадников и карет, выезжал на бега, в которых сам лично участвовал на своих великолепных рысаках, то устраивал в своём имении «голубиный гон», — по воспоминаниям современников, Орлов в окружении толпы московской знати стоял на живописном лугу и любовался полётами своих редкостных голубей. Ценились в то время у богачей голуби-летальщики, парящие весело (термин того времени) по большому и мелкому кругам, образуя красивые траектории, а Орлов искал таких голубей по всей России и собирал в своих вотчинах для селекции и удовольствия от наблюдений. Интересно, что Орлов и его гости смотрели на птиц, не запрокидывая голову в небо,

а смотря на отражение голубиных стай **«в огромной серебряной мисе, налитой ключевой водой»**³⁶, и так, видимо, могли видеть по очертанию этого огромного серебряного таза, насколько чисто и правильно выполняются пируэты орловские голуби.

Проходили у Орлова также иллюминации, фейерверки, маскарады, при этом из рук графа в толпу народа летели пригоршни мелкой серебряной монеты. Проводились кулачные бои с награждением победителей ценными призами³⁷. По мнению одного из историков (писавшего в начале XX века), показательные удовольствия знати, наблюдаемые сотнями зрителей, и эпатажное яркое поведение графа Орлова — **«всё это поддерживало постоянную связь московской толпы с сиятельным вельможей, и так как каждое его появление в народе обещало зрелище, то в Москве прямо сторожили выезды графа»**³⁸.

Обретая славу как военачальник и победитель в морских сражениях в Чёрном и Средиземном морях, граф Алексей Григорьевич Орлов оставил о себе добрую славу в истории российского животноводства и птицеводства благодаря выведению пород орловского рысака, орловских кур (считалось, что он вывез их первый выводок из иранской провинции Гилян во время персидских похо-

дов³⁹) и орловских голубей. Конные и птичьи представления и состязания регулярно проводились в усадьбе в Нескучном саду.

В период владения Орлова Нескучный сад был благоустроен в виде холмов и долин, разделяемых оврагами и соединённых множеством дорожек и мостиков. Среди этого рукотворного пейзажа были поставлены беседки в форме павильонов, храмов, развалин, купален. И **«все эти памятники и постройки должны были напоминать подвиги и победы графа А.Г. Орлова»**. В театре на открытом воздухе еженедельно проходили спектакли: **«Представления, которые давались в этом театре, были большей частью незамысловатыми, но шумными аллегориями, в которых под грохот пушек, бой барабанов и литавр, звон фанфар и труб прославлялись Пётр Великий, Екатерина II и сам граф А.Г. Орлов-Чесменский, причём его всегда изображали на сцене в образе Марса»**⁴⁰.

Славился граф Орлов и как щедрый хлебосол. В его доме в Нескучном, по воспоминаниям очевидцев, ежедневно был «открытый стол». К обеду могли приезжать знакомые графу и даже незнакомые дворяне, но только обязательно в дворянском мундире.

После смерти А.Г. Орлова зимой 1807–1808 годов имение унаследовала его 23-летняя дочь Анна. Исследовавший историю Нескучного вышеупомянутый Л.П. Александров, со ссылкой на журнал «Москвитянин» (1844), писал: **«В своём доме на Калужской улице графиня не раз давала блистательные балы по поводу официальных торжеств»**, и, в частности, **«в августе месяце 1816 года графиня Орлова-Чесменская в доме Александринском, когда он принадлежал ей, давала блистательный бал, удостоенный посещением императора Александра, прибывшего в Москву в первый раз после незабываемого 1812 года»**⁴¹.

Местность, где находился Нескучный сад, не пострадала от пожара Москвы во время нашествия Наполеона в 1812 году, и **«дома графа сохранились в целости от неприятельского разорения»**, как следует из цитаты из газеты «Московские ведомости» (1854), приводимой Александровым⁴². О том же говорила и Е.П. Янькова: **«Александровский дворец — это тот самый дом, в котором**

Анна
Алексеевна
Орлова-
Чесменская.
Художник
И.В. Баженов.
1838 год.
Рыбинский
музей-
заповедник



живал граф Алексей Григорьевич Орлов-Чесменский, давал праздники и пиршества для забавы своей единственной дочери и для утешения всей Москвы в начале восьмисотых годов. Дом так и остался в том виде, как был; конечно, его приспособили к царскому обиходу»⁴³.

В 1820 году Анна Алексеевна Орлова переехала в Петербург, в последующий период, не выйдя замуж (считала, что всех сватавшихся к ней интересует её богатство, но не она сама, и ряд претендентов отвергла), стала очень религиозной, проводила жизнь между Петербургом и многочисленными паломническими поездками в монастыри. Однако во время коронации Николая I в августе 1826 года в так называемом «Майском» доме на Калужской Орловой был дан ещё один грандиозный бал. Там же останавливался приехавший на коронацию прусский принц Карл⁴⁴.

Через шесть лет дворец был куплен для царской резиденции, о чём в подписанном Николаем I рескрипте на имя министра Императорского Двора князя П.М. Волконского было сказано: **«Покупаемому дому именоваться Александринским летним дворцом, поручив оный в заведывание Московской Дворцовой конторы»**⁴⁵.

³⁴ Князьков С.А. Указ. соч. С. 27.

³⁵ Рассказы бабушки. Из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные её внуком Д. Благово. Л., 1989. С. 87.

³⁶ Князьков С.А. Указ. соч. С. 27.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же.

³⁹ Подробный указатель по отделам Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде. Отдел III. Домашние животные. М., 1896. С. 55.

⁴⁰ Князьков С.А. Указ. соч. С. 28.

⁴¹ Александров Л.П. Прошлое Нескучного сада. С. 34.

⁴² Там же.

⁴³ Рассказы бабушки. С. 162.

⁴⁴ Александров Л.П. Указ. соч. С. 35.

⁴⁵ Цит. по: Александров Л.П. Указ. соч. С. 39.

Нескучный сад — место гуляний
в 1820–е годы

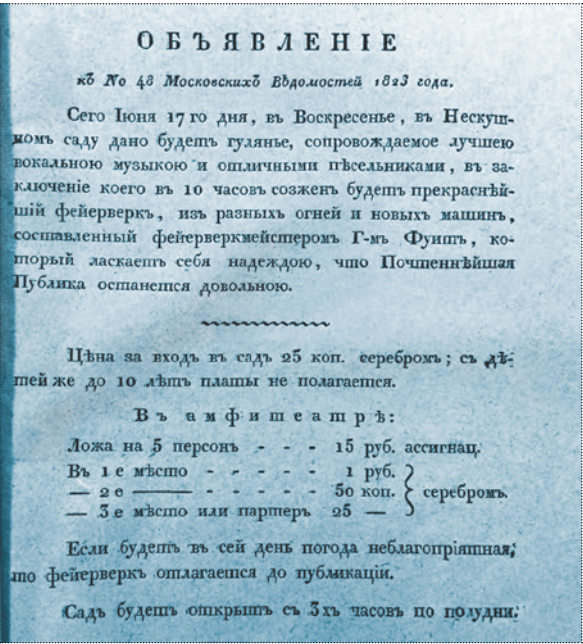
В 1820–е годы Нескучный сад остаётся излюбленным местом для гуляний горожан. На земле Шаховского ряд арендаторов строит заведения для увеселений, включая «воздушный» (то есть на открытом воздухе) театр. Приведём ниже сведения из газет, путеводителей и мемуаров, ранее не использованные другими авторами.

Например, объявление в газете «Московские ведомости» гласило, что 17 июня 1823 года, в воскресенье, **«в Нескучном саду дано будет гулянье, сопровождаемое лучшею вокальною музыкою и отличными песельниками, в заключение коего, в 10 часов, созжен будет прекраснейший фейерверк, из разных огней и новых машин, составленный фейерверкмейстером Г[осподино]м Фуит, который ласкает себя надеждою, что почтеннейшая публика останется довольною»**. Цена за вход в сад составляла 25 коп. серебром, а дети в возрасте до 10 лет впускались бесплатно. Сад работал с трёх часов пополудни до полуночи⁴⁶.

В путеводителе 1824 года, изданном Сергеем Глинкой, находим описание этой местности: **«Как приятно великолепная одичалость сего сада! Тут представляется взорам мост, отважно перекинутый через глубокий ров; над ним зыблются ветви высоких дерев. [...] Сей дикий вид напоминает виды, которыми славится Швейцария. Оттуда, где часть сада, подобно мысу, отклоняется в Москву-реку, как очарователен вид города [...]! Город представляется в обширном тумане, едва ли могут взоры следовать за излучинами волнующейся мглы. [...] Тут часто бывают праздники и фейерверки»**⁴⁷.

В «Историческом путеводителе по знаменитой столице Государства Российского» (1831) Ивана Гурьянова находим такую оду Нескучному саду: **«Сад сей своим местоположением, неправильностию и огромностию дерев, оставленных расти по назначению природы, походит более на рощу с расчищенными дорожками. Деревья не подстригаются, не образуют ни павильонов, ни аллей, ни боскетов — всюду видна природа в безыскусственном её образе»**.

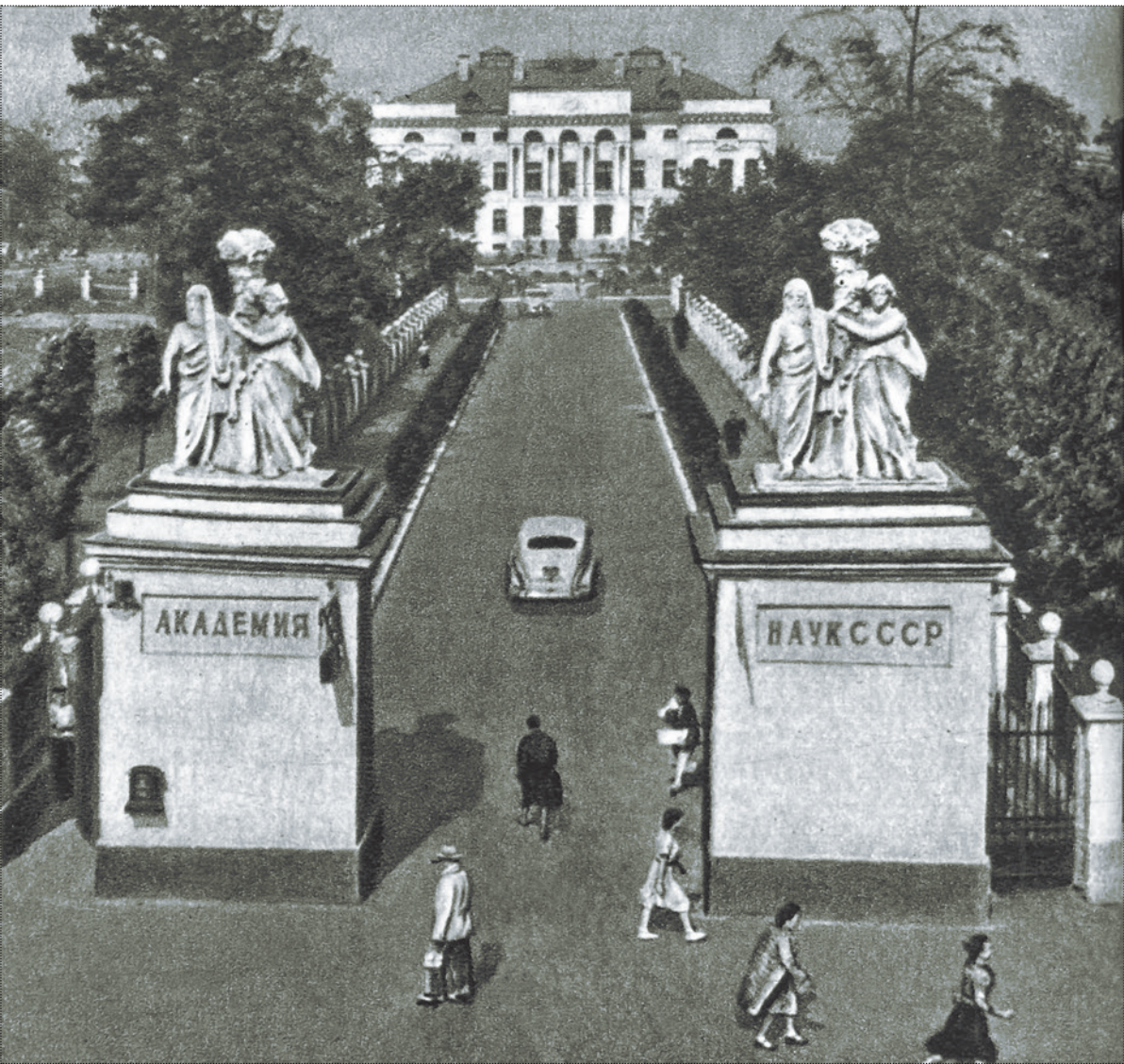
Объявление
в газете
«Московские
ведомости»
о гулянье
и фейерверке
в Нескучном
саду 17 июня
1823 года



В недавнем времени сад сей сделался ещё знаменитее. Дирекция Императорских московских театров, изыскивая всевозможные средства для доставления публике удовольствия сценическими увеселениями, с Высочайшего разрешения устроила посреди Нескучного сада летний воздушный театр. Высокие деревья сего сада служат декорациями обширной сцены, имеющей в длину более 10 сажень (около 21,5 м). Небо, часто живописное при закате солнца, образует величественный плафон сего театра, помещающего в креслах, ложах и галереях более 1500 зрителей. В антрактах сад становится вокзалом⁴⁸, а в заключение спектакля на самой сцене всегда даётся фейерверк, и сие двоякое удовольствие привлекает бесчисленную публику. Для представления на сем театре выбираются такие пиэсы и балеты, которые не требуют иных декораций, кроме созданных рукой природы. В особенности русские пляски и русские песни чрезвычайно милы на сей сельской сцене⁴⁹.

Если во время спектакля вдруг начался дождь, то спектакль прерывали и зрители могли переждать дождь в большой палатке-шатре или в ложах, которые были сделаны с козырьками от солнца.

Описание увеселений дворянства содержится в «Записках Екатерины Александровны Хвостовой, рождённой Сушковой» (той самой, которой 16-летний М.Ю. Лермонтов



Вид Александринского дворца. Из книги «По Москве. Краткий путеводитель». 1958 год

посвятил стихотворение «Нищий» со строками **«...И кто-то камень положил / В его протянутую руку. / Так я молил твоей любви / С слезами горькими, с тоскою; / Так чувства лучшие мои / Обмануты навек тобою!»**). Мемуаристка красочно пишет, как в начале 1830-х годов она с компанией друзей побывала на пикнике и театральном представлении в Нескучном саду: **«Погода была чудесная. Театр, устроенный в саду под открытым небом, восхитил меня. Декорациями служили вековые деревья, журчащий ручеёк, дерновые скамьи и кусты махровых роз. Во время антрактов дамы перебежали из ложи в ложу, в креслах тоже пестрели нарядные дамские шляпки, кавалеры подносили своим избранным и их безмолвным и неулыбающимся телохранительницам букеты, фрукты**

и мороженое. Нескучное очаровало меня»⁵⁰. Поклонник подарил Сушковой букет из белых роз и незабудок. После спектакля, на пикнике в Нескучном они **«пили чай, ели фрукты, мороженое, бегали в горелки, долго гуляли все вместе»**⁵¹.

* * *

В 1832 году усадьба Нескучное с Александринским дворцом была куплена Министром Императорского Двора и с этого момента на последующие 85 лет стала одной из трёх московских императорских резиденций, наряду с Николаевским дворцом в Кремле и Петровским замком на Петербургском шоссе.

Продолжение в следующем номере

МН



Летний домик графа Орлова-Чесменского в Нескучном саду
(часть ансамбля бывшей усадьбы Нескучное). Фото: А. Савин, 2016 год

Автор:
Наталья Корина,
кандидат искусствоведения

«...Коренной житель Замоскворечья» Штрихи к биографии художника Николая Васильевича Неврева



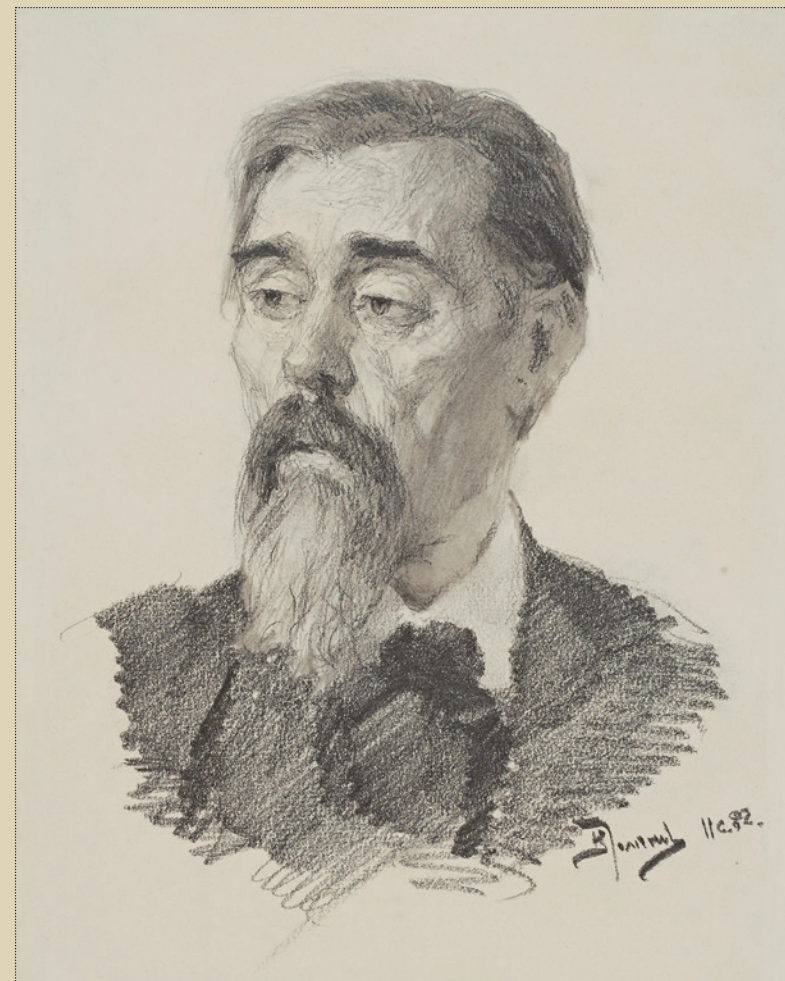
Групповое фото передвижников. Неврев — первый слева. Фото 1888 года. Архив автора

Учёные считают, что чем ниже линия карниза (высота застройки), тем легче в таком городе жить. Замоскворечье сохраняет тот дух Москвы, в которой легко живётся. Бове жил здесь, вдохновлялся портретом улиц, переносил это в другие районы, Островский жил здесь и писал портрет Москвы с Замоскворечья. Любые штрихи к биографии местности объясняют нам, что даёт город. И что даём ему мы.

Судьба художника-передвижника Николая Васильевича Неврева (1830–1904) всецело связана с Москвой, в которой он родился и вырос, смог состояться как профессиональный живописец и прожить интересную, хоть и полную драматических коллизий и испытаний жизнь. **«Художник никогда надолго не уезжал из Москвы, — пишет один из исследователей. — До конца своих дней он оставался москвичом со своими сложившимися вкусами и привычками. И эта важная деталь оказала существенное влияние на все его творчество, пронизанное тем особым старорусским духом, которым жила тогдашняя Москва»¹.**

Однако до сих пор личность этого блестящего мастера окутана ореолом домыслов, которые в силу разных причин: от особенностей его характера, до фантазий советских, а вслед за ними и современных исследователей, тиражируются в историографии. В данной статье, целью которой не является подробное описание становления Н.В. Неврева как живописца, публикуются отрывки из воспоминаний его племянницы Софьи Михайловны Аммосовой (урожд. Невревой), чудом сохранившиеся в личном архиве автора. Подкреплённые мемуарами известных людей эпохи, они призваны пролить свет на некоторые события из жизни художника, опровергая тем самым устоявшиеся характеристики и мифы.

Софья Михайловна пишет: **«Отец мой происходил из разорившейся купеческой семьи. Он, брат его Николай Васильевич и сестра Елизавета Васильевна малолетними сиротами были помещены в Мещанское Училище и, кончив его, каждый пошёл по своему пути»².** Далее первые годы пути будущего художника описаны в известной заметке московского коллекционера И.Е. Цветкова, как считал впервые их опубликовавший исследователь А. Лебедев, сделанные со слов самого Неврева. Дадим её здесь целиком: **«Н.В. Неврев остался после смерти отца пяти лет. Его мать — неопытная молодая женщина — вверила оставшееся после отца состояние, состоящее из денег и лавки, его деду. Дед был человек непрактичный, нетрезвый, скоро спустил большую часть состояния. Дома часто были попойки. Мальчика Неврева отдали в Московское мещанское учили-**



Портрет Н.В. Неврева. В.Д. Polenov. 1882 год. Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево»

ще. Неврев был очень живой мальчик. Плохо учился и был большой шалун. Часто оставался в одних и тех же классах и, наконец, был уволен из училища с поведением только лишь порядочным. Обыкновенно мальчиков с хорошим поведением брали на службу в конторы или лавки те купцы, на счёт коих они содержались в училище; но, на счастье, Неврева нигде не принимали на службу ввиду дурной аттестации в поведении; его не пожелал принять к себе на службу даже купец Семён Лепёшкин, на счёт которого он как стипендиат воспитывался в училище. К большому горю своей матери, Неврев и не желал поступать ни в контору, ни в лавку: его тянуло к живописи. Еще в мещанском училище он одним только занятием любил наполнять свое время. Занятие это было рисование и в особенности раскрашивание картинок.

¹ В.В. Артёмов. Николай Неврев. М.: Белый город, 2004. Электрон. версия. URL: <https://www.litresp.ru/chitat/ru/A/artemov-vladislav-vladimirovich/nikolaj-nevrev>.

² Биография Софьи Михайловны Аммосовой (урождённой Невревой). После 1950 г. Рукопись. Архив автора.

Вид на Мясницкую улицу и Юшков дом в середине XIX века. Литография А.Ш. Мюллера с оригинала Ф. Дица. 1840-е годы



И потому, когда мать, не зная к какому делу пристроить своего озорника-сына, в отчаянии спрашивала его: “Куда же мне тебя определить?” — Он прямо и решительно отвечал ей: “Отдай к живописцу учиться живописи”. Мать пошла к живописцам, но у всех живописцев она видела такую грязь, что не решалась отдать к ним в ученики на выучку своего сына; первые годы мальчишки-ученики там даже не учились ничему, а только исполняли роль даровой прислуги: рубили дрова, приносили воду, чистили сапоги, бегали в лавку за хлебом и в кабаки за водкой. Почти все тогдашние живописцы или, правильнее, иконописцы ничем не отличались от всех других мастеровых ни по своему развитию, ни по своему образу жизни. Наконец мать решила отдать Неврева к живописцу Степанову, человеку не без образования, писавшему, кроме образов, и портреты и состоявшему учителем рисования в кадетских корпусах и в некоторых частных богатых домах. Мать часто навещала Неврева и скоро вышла за Степанова замуж. Степанов был добрый, но слабый человек: любил выпить. И теперь, получив после удачной женитьбы некоторые средства, начал пить с утра до вечера. Неврев больше бегал за водкой для отчима, чем занимался у него живописью. Видя, что дома мало толку для сына, мать отдала его в Строгановское училище. Здесь вначале молодой Неврев начал с увлечением заниматься копированием и научился хорошо рисовать. Раз он до того верно скопировал с гравюры головку, что учитель Дидрих не

хотел верить, что головка срисована на глаз, утверждал, что головка сведена на бумагу через стекло. Просил признаться, что он свёл её через стекло. Но Неврев не признался в том, чего он никогда не делал, и проныцательный немец объявил ему, что его, семнадцатилетнего юношу, в следующую же субботу будут драть. Неврев не хотел терпеть незаслуженное унижение и оставил совсем Строгановское училище.

В это время отчим его уже прокутил последние средства его матери. Бедность в доме была поразительная: часто в доме не было буквально ни крошки хлеба, случалось ложиться спать буквально голодным, случалось вечерами сидеть в потёмках без огня, ибо не на что было купить сальную свечу; раз в Светлое воскресенье за столом имели одну тюрю, то есть молоко с хлебом — и ничего больше.

Степанов брал заказы писать портреты по 15 рублей, начинал портрет, брал в задаток пять рублей и запивал. Приходили заказчики, бранились; он отзывался неимением времени, брал ещё денег, два — три рубля, и опять запивал.

В это время у Степанова поселился один горемыка-актёр Скотти, брат известного живописца Михаила Ивановича Скотти, который был и сам когда-то живописцем. Он когда-то тоже учился в Академии художеств, но свернул на другой вид искусства, на актёрство. Этот Скотти принял участие в судьбе Неврева, показал ему, как составляются краски, как ими пишут по манере, по

которой их в Академии обучал профессор Егоров.

Освоившись с употреблением красок, Неврев скоро стал помогать отчиму оканчивать портреты, которые отчим только начал перед получением задатка. Видя, что Неврев делает быстро успехи, отчим его Степанов поручает ему сделать самостоятельный портрет монаха, который, уплативши все 15 рублей, уже очень сильно бранился, что его портрет не работает. Лицо старика монаха было характерно, и портрет вышел вполне удачный, то есть схож и вполне удовлетворял заказчика.

Вторым портретом Неврева был портрет дочери полковника Старова. Дочь полковника была некрасива. Конечно, чтобы удовлетворить заказчика, нужно было и польстить заказчице и сохранить сходство — задача очень нелёгкая для всякого художника, не только для новичка-ученика. Неврев долго работал над этим портретом, и этот заказ имел огромное значение в его жизни. Неврев работал в квартире Старова, который занимался ходатайством по делам. Случилось, в это время, запил у него переписчик. Старов, по спешности дела, попросил Неврева оставить портрет и заняться перепиской спешных бумаг. К большому удовольствию, Старов скоро заметил, что Неврев превосходно переписывает: грамотно, правильно, чисто и разборчиво, и он просил его пока совсем оставить живопись и быть его переписчиком»³. Некоторое время так и было, пока в 1850 году Невреву всё же не посчастливилось поступить в Московское училище живописи и ваяния, на тот момент только утверждавшееся на позициях главного центра московской художественной школы. Так случилось, что его педагогом стал Микеланджело (Михаил Иванович) Скотти, брат которого ещё в отрочестве учил Николая азам живописного ремесла. Несмотря на то, что в это время состав студентов сформировался выдающийся: В. Пукирев, В. Перов, С. Шухвостов, М. Грибков, П. Десятов и др., именно Неврев был одним из любимых учеников Скотти. К сожалению, 1855 год стал последним в стенах Училища не только для учителя, вынужденного покинуть свой пост в связи с болезнью глаз, но и для ученика, который, не найдя общего



С.М. Неврева и Н.С. Аммосов. Фото 1890-х годов. Архив автора

языка с новым педагогом С.К. Зарянко, ушёл не окончив обучение, со званием неклассного художника⁴. Здесь надо отметить, что Неврев ещё вернётся в свою alma mater на Мясницкой улице (в обновлённое МУЖВЗ) уже в качестве преподавателя живописи и рисования в 1887 году, однако прослужит там недолго, уволившись по собственному желанию в 1890 году.

Во многих исследованиях о Невреве часто фигурирует фраза о том, что после ухода из МУЖВ у молодого художника наступает творческий кризис, вследствие какой-то жизненной трагедии, о которой не поведал даже первый биограф Николая Васильевича А.В. Прахов⁵. Так, Р.В. Дановская, ссылаясь на Прахова, а за ней и все последующие авторы, пишет: **«В это время и в частной жизни Неврева “случился переворот, повлиявший на впечатлительную его натуру весьма**

³ РГАЛИ. Ф. 904. Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 1–3. Оpubл.: Лебедев А. Неизвестные материалы о Н.В. Невреве // Искусство. 1961. № 3. С. 68.

⁴ РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 652. Л. 10 об.

⁵ Прахов А.В. Н.В. Неврев // Пчела, 1876, № 5.

неблагополучно”. К сожалению до сих пор остается неясным, в чем состоял “переворот” в жизни Неврева»⁶. Этой трагедией могла стать неудачная женитьба, которая оставила рубец в душе художника, незаживший до конца его дней. Софья Михайловна Аммосова пишет: «Личная жизнь дяди Николая Васильевича не была удачной. В молодости он женился на племяннице генерала Бурцева⁷, прославившегося в Отечественной войне 1812 года. Софья Петровна Бурцева была красивая, образованная женщина, хорошая музыкантша, богатая, но легкомысленная. Дядя Николай Васильевич скоро обнаружил её измену и, взявши шкатулку с красками, ушёл пешком из её имения Ломишино за 20 верст на станцию. Софья Петровна неоднократно обращалась к моей матери Агриппине Григорьевне с просьбой помирить её с Николаем Васильевичем, но дядя категорически отказался и просил не напоминать ему о ней»⁸. Скорее всего, это была единственная попытка женитьбы, после которой настоящей семьёй для него стала дружная семья родного брата Михаила. Своих детей у Неврева не было, о чём он очень сожалел⁹, однако многочисленные племянники, дети близких друзей, да и студенты¹⁰ его очень любили.

Здесь необходимо сказать несколько слов об авторе цитируемых воспоминаний — племяннице художника Софье Михайловне Невревой (в замужестве Аммосовой). Она родилась в 1878 году в семье родного брата художника Михаила. Точная дата её смерти не известна, но с уверенностью можно сказать, что произошло это после 1950 года, ведь именно тогда вышла книга Р.В. Дановской о Невреве, побудившая написать Софью Михайловну свои воспоминания, в которых она даёт опровержения многим суждениям искусствоведа о жизни художника. К сожалению, мемуары его племянницы так и остались неопубликованными, а вот исследование Дановской, издавшей одну из первых монографий о Невреве, прочно закрепились в историографии, став основой для последующих интерпретаций. «Печальная судьба мрачного художника», «Человеком Неврев продолжал оставаться замкнутым и мрачным», «Друзей Николай так и не завёл, и вскоре все о нём забыли» — этими

Н.С. и С.М. Аммосовы в Плесе. Этюд к картине «На даче». А.М. Корин. 1898 год. Частное собрание



расхожими фразами авторы часто описывают личность Н.В. Неврева. В данной статье мы постараемся опровергнуть эти нелепые домыслы, дав более объективную характеристику одному из крупнейших художников второй половины XIX века*. Но обо всём по порядку.

⁶ Дановская Р.В. Н.В. Неврев: [1830–1904]. М.: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, тип. изд-ва «Моск. правда», 1950. С. 21.

⁷ РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 652. Л. 11. Формулярный список о службе преподавателя живописи и рисования УЖВЗ МХО неклассного художника Николая Неврева. 1894. «...Женат на дочери отставного штабс-капитана Бурцева, дев. Софье Петровне Бурцевой. Детей не имеет. Жена вероисповедания православного».

⁸ Биография Софьи Михайловны Аммосовой (урождённой Невревой). После 1950 г. Рукопись. Архив автора.

⁹ См.: Сарнова О.М. Заложник детства. О художнике Николае Васильевиче Невреве (1830–1904) // Московский журнал. История государства Российского. М., 2009. Вып. № 10 (226). С. 57–64.

¹⁰ Э. Бурцева в статье о неизвестных эскизах Неврева из частного собрания приводит цитату В.К. Бяляницкого-Бирули, учившегося у Николая Васильевича в МУЖВЗ: «...очень культурный художник, хороший рисовальщик, свободно широко писал и чудесно рельефно лепил маску лица, давая рельефу строгую форму и свежий тон, мы ученики все его любили...». Журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования», № 44 (январь–февраль 2007), стр. 14. Этюды и эскизы Николая Неврева. № 1. 580 — ANTIQUELAND.

* Выражаю искреннюю благодарность в поиске материалов для данной статьи сотруднику библиотеки Новгородского музея-заповедника Елизавете Николаевне Кустовой.

Часто разветвлённые художественные фамилии имели родственные связи между собой, так и в среде передвижников это было распространённым явлением. В контексте настоящего исследования нас интересует переплетение судеб московских живописцев Н.В. Неврева, С.Н. Аммосова и А.М. Корина. Софья Михайловна имела отношение ко всем перечисленным мастерам русского искусства, и вот как она сама об этом пишет: «У дяди я познакомилась со студентом Николаем Сергеевичем Аммосовым¹¹, которого дядя представил мне как сына своего товарища и друга покойного художника Сергея Николаевича Аммосова¹². Николай Сергеевич ходил поздравлять дядю с днём именин в декабре. Стал бывать у нас чаще, и я, окончив гимназию, вышла за него замуж в 1897 году. Венчались мы в Петровско-Разумовской Академической церкви Петра и Павла, в день Петра и Павла. Дядя сказал мне, что очень рад, что я вступаю “в такую прекрасную семью, как семья Аммосовых”. Это так и было. Я всей душой полюбила всех Аммосовых, особенно мать моего мужа — Александру Флегонтовну Аммосову¹³ — жену покойного художника С.Н. Аммосова. Александра Флегонтовна была чудесной женщиной, умной, энергичной и сердечной. После смерти мужа она осталась с пятью детьми, с очень ограниченными средствами. Когда я вступила в семью Аммосовых, все дочери были замужем и имели детей. Моя свекровь жила со своей второй дочерью Серафимой Сергеевной Кориной, т. е. в семье художника Алексея Михайловича Корина.

Вся семья Аммосовых жила замечательно дружно, и я много раз вспоминала слова моего дяди Николая Васильевича Неврева



Портрет С.Н. Аммосова. Н.А. Ярошенко. 1886 год. Полтавский областной художественный музей им. Николая Ярошенко



Княжна Прасковья Григорьевна Юсупова перед пострижением. Н.В. Неврев. 1886 год. Государственная Третьяковская галерея

¹¹ Николай Сергеевич Аммосов (1873–1915) — адвокат, сын С.Н. и А.Ф. Аммосовых, брат С.С. Кориной, муж С.М. Аммосовой (урожд. Невревой).

¹² Сергей Николаевич Аммосов (1837–1886) — художник-передвижник, пейзажист, ученик А.К. Саврасова, один из первых членов ТПХВ. Подробнее см. статью М.И. Горелова в кн.: Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина XIX – начало XX вв. В 2-х томах. Т. 1. / Под ред. Леонова А.И. М.: Искусство, 1964. С. 617–628.

¹³ Александра Флегонтовна Аммосова (урожд. Воскресенская) (1842–1907 (?)) — жена художника С.Н. Аммосова, сестра архитекторов С.Ф. и Ф.Ф. Воскресенских.



Семейные расчёты. Раздел по наследству. Н.В. Неврев. 1888 год. Государственная Третьяковская галерея



Серафима и Анна Аммосовы. Фото 1880-х годов. Архив автора

об этой прекрасной семье. [...] После смерти Сергея Николаевича мой дядя старался помочь семье Аммосовых, так в некоторых картинах его изображены жена художника и дочери: Анна Сергеевна (в замужестве Лахтина) в качестве кн. Юсуповой. В картине “Раздел по наследству” позировала вдова художника Александра Флегонтовна (слева, на первом плане в кресле) и дочь Серафима Сергеевна (в замужестве Корина) за креслом матери. В картине “Искушение отшельника”¹⁴ позировала Серафима Сергеевна — русалка»¹⁵.

Кроме указанных Софьей Михайловной, Серафима Сергеевна появлялась в качестве модели на многих картинах Н.В. Неврева и с этой ролью справлялась очень хорошо. Так, на картине «Смотрины (Сватовство)» она сидит на переднем плане за столом в розовом платье напротив жениха, которого изображал брат Николай Сергеевич. В жанровой картине под названием «Бытовая сцена XVII века» Серафима Сергеевна в старинном русском наряде по центру присматривает себе дорогую парчу, рядом слева её сестра Анна, а справа сидит мать А.Ф. Аммосова. В этой сценке художник не только убедительно воссоздал образы, характерные для московского купечества XVII века, но и передал атмосферу семейного быта того времени. Во всех картинах Серафима Сергеевна прекрасно справилась с артистической задачей, каждая её героиня убедительна, а созданные ею образы надолго запоминаются. Особенно на картине «Увещевание», где изображён популярный в то время сюжет: супружеская пара на грани развода приходит к священнику, который изо всех сил старается их помирить. Муж уже почти согласился, а вот жена непреклонна.

Из данного фрагмента воспоминаний становится очевидно, что Н.В. Неврев принимал очень активное участие в судьбе своих близких. В первую очередь это говорит о его добром и открытом сердце, а также опровер-

¹⁴ Местонахождение неизвестно.

¹⁵ Биография Софьи Михайловны Аммосовой (урождённой Невревой). После 1950 г. Рукопись. Архив автора.



Смотрины. Сватовство. Н.В. Неврев. 1888 год. Государственная Третьяковская галерея

Бытовая сцена XVII века. Н.В. Неврев. 1890 год. Нижнетагильский музей изобразительных искусств



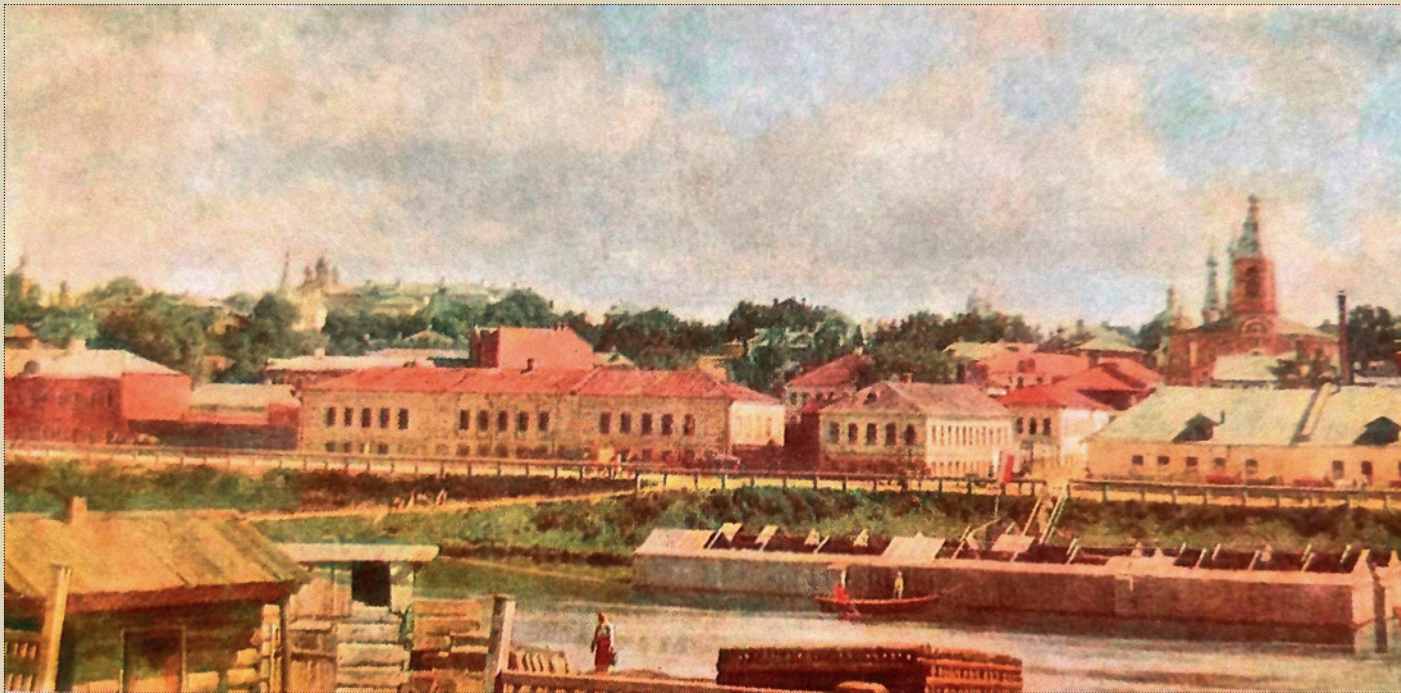
гает распространённое мнение о замкнутости и скверном характере. Так как прямых наследников у него не было, к своим племянникам и детям покойного друга и родственника С.Н. Аммосова он относился очень тепло, по сути, растил их как родных, оказывая всяческую помощь и поддержку, в том числе и материальную. То же можно ска-



Увещевание. Н.В. Неврев. 1893 год. Государственный музей искусств имени А. Кастеева Республики Казахстан. Алматы

зать и о другом московском передвижнике И.М. Прянишникове, связанным с Кориными-Аммосовыми семейными узами.

На XVIII Передвижной выставке в 1890 году Неврев выступил в новом для себя качестве художника-пейзажиста, показав картину «Гончары». На горизонтально вытянутом почти двухметровом полотне изображена с противоположного берега Москвы-реки панорама дорогих сердцу мастера видов Гончарной набережной, Швиной горки и любимых переулков набережной и старого города. Софья Михайловна вспоминала: **«В 90-е гг. дядя Николай Васильевич переехал в дом моего отца в Овчинниковском переулке (до этого жил в доме у Краснохолмского моста — Н. К.) и занял одну из квартир. Столовался дядя у нас, а также проводил у нас вечера. У нас была большая семья. У отца было одиннадцать детей, и я была десятым ребенком в семье. 4 детей умерло в раннем возрасте. К моменту переселения дяди в наш дом нас было: 2 брата (Василий и Гавриил) и 5 сестёр (Александра, Мария, Ольга, Софья, Елена). Вечера дядя Николай Васильевич проводил с нами. Он часто читал нам вслух, а мы, девушки, сидели за рукоделием и слушали его прекрасное выразительное чтение. Дядя любил театр, музыку. Любимая его опера — “Паяцы” Руджеро Леонкавалло. Он и сам играл**



Гончары. Вид на Гончарную набережную и Гончарные переулки. Н.В. Неврев. 1889 год. Музей Москвы



Н.В. Неврев и С.И. Мамонтов. Фото 1885 года. Музей-заповедник «Абрамцево»

на фортепьяно. У него стояло пианино и прекрасная фисгармония»¹⁶. Эти слова, говорящие о живом характере и разносторонних талантах Неврева, находят подтверждение и в многочисленных воспоминаниях о его разносторонней деятельности в частной опере Мамонтова не только в качестве художника-декоратора, но актёра и даже певца: «С начала 80-х годов и до конца жизни Неврев был связан большой теплой дружбой с С.И. Мамонтовым. Художник являлся к Мамонтовым по воскресеньям и был неизменным участником «чтений». Невреву обычно поручались самые ответственные роли. Например, он с большим мастерством читал роль короля Лира»¹⁷.

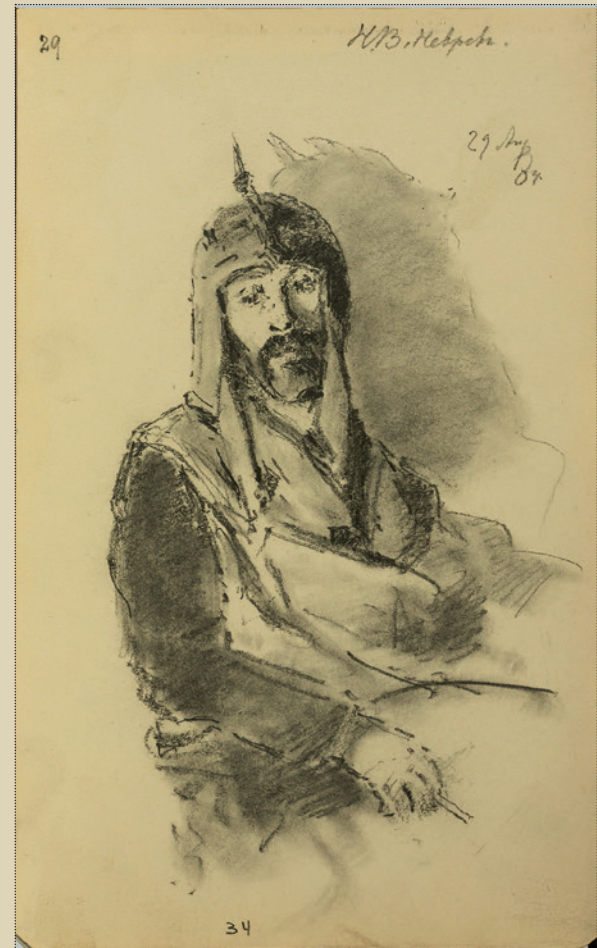
Здесь же в Абрамцево он познакомился с В.М. Васнецовым, дружбу с которым пронёс через всю жизнь. У них даже дни рождения были в один день. Среди близких товарищей были упоминавшийся ранее художник С.Н. Аммосов, а также И.М. Прянишников, В.Г. Перов, В.И. Суриков, В.Д. Поленов, не говоря уже о П.М. Третьякове, в доме которого Неврев считался одним из самых любимых и частых гостей¹⁸. Они познакомились в начале 1860-х годов, тогда же художник написал несколько портретов родственников П.М. Третьякова, а также знаменитый портрет М.С. Щепкина. Известная деталь, описанная в воспоминаниях Н.А. Мудрогелем, — обстановка на картине Неврева

«Воспитанница» взята из дома Третьякова: «...шкафчик, диван, шторы, ковёр на полу, скатерть на столе и даже картины написаны Невревым с комнаты в доме П.М. Третьякова. Многие исследователи справедливо отмечают, что тема картины была подсказана Невреву пьесой Островского, имеющей то же название... Неврев, известный как большой любитель и знаток театра, вполне мог присутствовать на премьере в Малом театре в 1863 году или позже, и тут, возможно, у него и возник замысел будущей картины»¹⁹. Вот что ещё пишет легендарный сотрудник Третьяковской галереи Н.А. Мудрогель (1868–1942) об этом: «Художник Неврев был первым старейшим другом, как я помню, в доме Третьяковых. Еще в 1867 году он написал картину “Воспитанница”, на которой изобразил комнату в доме Третьяковых, где видна картина С. Щедрина “Лунная ночь”. Картина и сейчас находится в экспозиции галереи, и кто хочет знать, в какой обстановке жил в то время Третьяков, пусть посмотрит на эту картину.

Сам Неврев жил тоже недалеко от Лаврушинского переулка, возле Краснохолмского моста. Был он коренной москвич, всю жизнь прожил в Замоскворечье, и, должно быть, Третьякову особенно нравилось, что Неврев изображает близкий ему быт. Художник часто приходил к Третьяковым к обеду, за обедом рассказывал анекдоты, громко смеялся. Самого Павла Михайловича он называл “архиереем”. После обеда обычно оставался, читал вслух книгу. Читал он очень выразительно, и послушать его собиралась вся семья Третьяковых.

Неврев работал много и плодотворно. Все собиратели любили его и старались наперебой купить у него картины. Так что Неврев жил сравнительно с другими художниками неплохо: его квартира была из трёх комнат с мебелью красного дерева, старинного фасона. Одну из своих комнат он изобразил на картине “Смотрины”, где батя сватает сынка-семинариста за дочку попады. [...] На Николу-зимнего художник обычно справлял свои именины, и вот тогда поздравлять его приезжали все московские коллекционеры — Солдатенков, Боткины, Харитоненко, Третьяковы — все в блестящих экипажах, на тысячных рысаках. Весёлый

Портрет Н.В. Неврева в роли короля Лира. И.С. Остроухов. 1884 год. Музей-заповедник «Абрамцево»

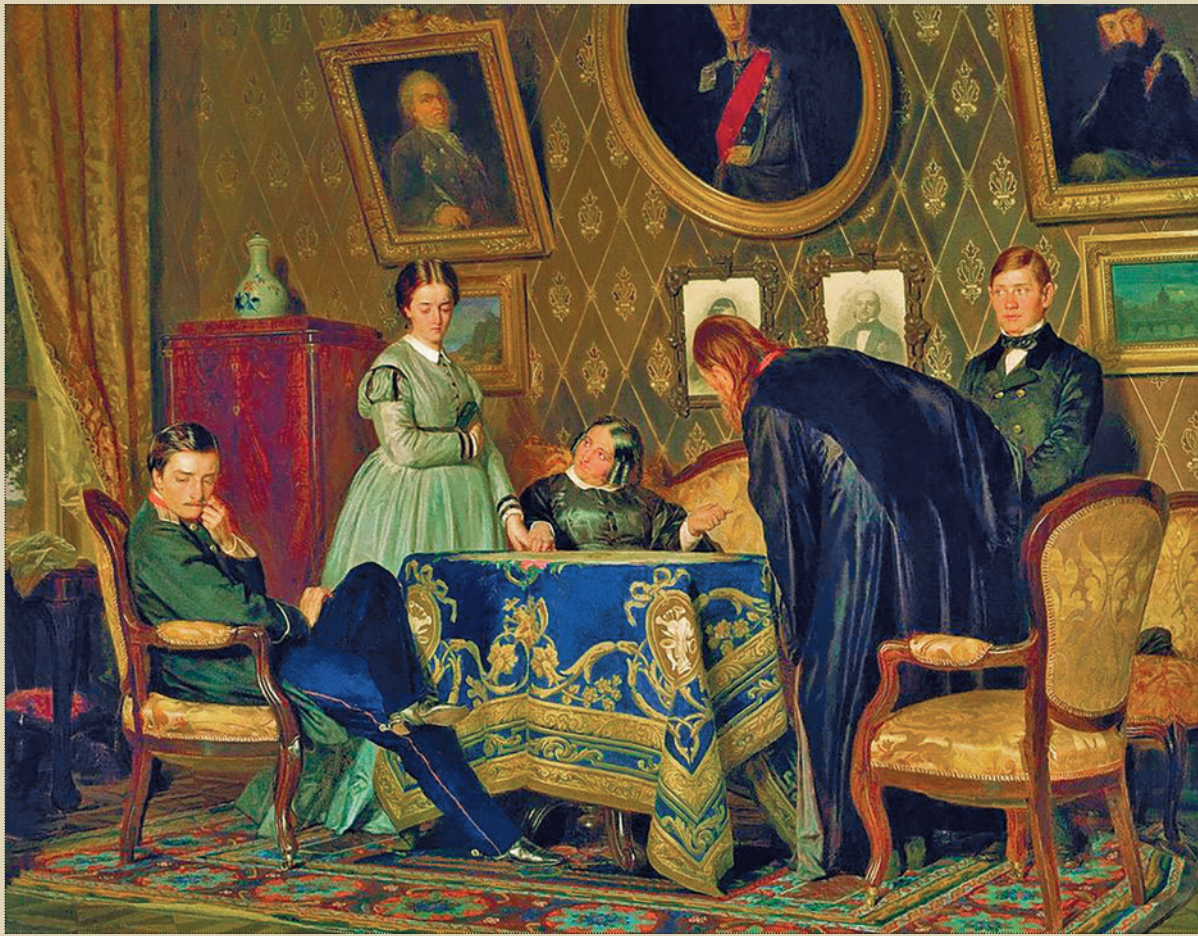


художник угощал своих почётных гостей. Дружил Третьяков с Невревым до своей смерти. После смерти Третьякова совет галереи предложил Невреву пост директора галереи, но он отказался, ссылаясь на старость (ему в то время было уже 69 лет)²⁰.

Был он также на протяжении всей жизни в приятельских отношениях с коллекционерами И.Е. Цветковым, И.Н. Терещенко, Б.И. Ханенко. А вот летние месяцы, по свидетельству племянницы, Николай Васильевич любил проводить в гостях у сахарозаводчика и коллекционера П.И. Харитоненко в имении под Сумами. Если же не удавалось поехать туда, то «...жил вместе с нами на даче в Петровско-Разумовском. Мы, дети, были уже все взрослые, и дядя проводил много времени с нами. Мы делали большие прогулки в любую погоду. На даче Николай Васильевич начал писать картину на сюжет рассказа Тургенева “Свидание”, где я позировала ему в старорусском костюме. Эта картина осталась неоконченной», вспоминает

¹⁹ В.В. Артёмов. Николай Неврев.

²⁰ Мудрогель Н.А. 58 лет в Третьяковской галерее // Новый мир. 1940. № 7. Третьяков и художники: Николай Васильевич Неврев и «архиерей» (treyakovgallery.blogspot.com).



Воспитанница. Н.В. Неврев. 1867 год.
Государственная Третьяковская галерея

Софья Михайловна²¹. Всё это опровергает миф о том, что он был мрачен, нелюдим, жил одиноко, так и не заимев себе друзей. **«Он жаловался друзьям на одиночество, на нужду, на то, что его коллекция старинных костюмов, необходимых для исторических картин, истрепалась, на отсутствие подходящей натуры»**, — эта цитата, слово в слово переходящая из книги в книгу, из статьи в статью о Невреве, также не поддерживается фактами и воспоминаниями его родственницы. О существовавшей незыблемой традиции, когда каждый год в декабре друзья и родня собиралась на именины художника, а он всех встречал в боярской шубе, угощал и развлекал, уже упоминалось выше. Для своих исторических полотен он собирал реквизит в виде старинных предметов одежды и утвари, кроме этого у него имелся и специальный манекен для работы, на который надевались костюмы, весь состояв-

ший из подвижных суставов. Встречаются мнения, что художник был беден настолько, что не мог купить реквизит, занимал его у друзей: **«Неврев часто бывал вынужден обращаться к В.М. Васнецову с просьбой одолжить ему что-нибудь из костюмов, реквизита для очередной исторической картины (купить всё это он не мог, так как вечно нуждался в деньгах, хоть и работал много и упорно)»**²². Вполне возможно, что художники и обменивались реквизитом для картин, а вот насчёт бедности художника Софья Михайловна отмечает: **«У дяди Николая Васильевича было три сундука с костюмами, в которых он писал позирующих ему натурщиков (испанские, французские, придворные, польские, старорусские, крестьянские). Костюмы шились из материй, покупавшихся у фабриканта Сапожникова»**²³. **Мы, дети, часто рядились в эти костюмы. [...] Пишут, что дядя жаловался на одиночество и нужду. Это неверно, т. к. он всегда был окружен друзьями и в деньгах не нуждался. После смерти он завещал 15000 рублей крестьянам Лупандина**²⁴, **очень бедствовавшим...** Также дядя

²¹ Биография Софьи Михайловны Аммосовой (урождённой Невревой). После 1950 г. Рукопись. Архив автора.

²² Дановская Р.В. Н.В. Неврев: [1830–1904]. М.: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, тип. изд-ва «Моск. правда», 1950. С. 30.

²³ С 1852 года — поставщик министерства Императорского Двора.

²⁴ По свидетельству С.М. Невревой, Лупандин (или Лопандин) — разорившийся помещик, старый друг художника из Могилёвской губернии (станция Толчино), к которому он уехал и в доме которого умер.

Н.В. Неврев оплатил пожизненную койку в городской больнице, за которую им было уплачено 7000 рублей»²⁵. Эти свидетельства говорят даже не столько о материальном положении художника на момент кончины, сколько о его моральных качествах, доброте и милосердии, стремлении делиться с теми, кто остро нуждался рядом, — такие важные штрихи к портрету Николая Васильевича Неврева.

Одной из самых загадочных историй в судьбе художника является тайна его ухода. Разные версии выдвигаются, от хандры до умалишения. Безусловно то, что Неврев в последние годы переживал душевный кризис и разговоры о депрессии небеспокойны. Большим ударом для него стала смерть родного брата Михаила в 1903 году, после которой он и уехал к своему товарищу в Могилёвскую губернию. Там в 1904 году оборвалась его жизнь. Однако Софья Михайловна пишет: **«Дядя Н.В. Неврев страдал грудной жабой, для облегчения припадков он принимал морфий, и это в конце концов привело его к самоубийству. Дядя застрелился в сарае»**²⁶. Возможно, именно муки, связанные с состоянием здоровья, привели к такой трагедии. Несмотря на то, что сейчас установить точную причину его смерти невозможно, важно отметить то, что в профессиональном плане он был состоявшимся талантливым художником, академиком, а в личном хоть и не имел своих детей, но всю свою жизнь был окружён заботой и любовью близких.

Парадоксально, какими устойчивыми подчас бывают придуманные штампы, в случае с Невревым рисующие образ нелюбимого, мрачного, болезненного художника, в вечной нужде и сомнениях по поводу своего творчества. Введённые в середине XX века некоторыми авторами и подхваченные уже современными исследователями мифы о художнике разбиваются о внимательное прочтение архивных источников и мемуаров его коллег, друзей и родственников. При, безусловно, тонкой душевной организации, неудачной супружеской истории и телесных недугах, обострившихся в конце жизни, художник предстаёт перед нами заботливым, любящим и любимым братом и дядюшкой, верным другом и востребован-



Копр.
А.М. Корин.
Частное собрание

ным мастером, снискавшим не только общественное признание, но любовь и дружбу первых лиц русского искусства от П.М. Третьякова до В.М. Васнецова. В яркой и противоречивой судьбе Н.В. Неврева трагические эпизоды в известной степени уравновешиваются долгими годами тёплого общения в семейном кругу, шумными застольями и праздниками, в которых он зачастую был главным героем, творческой реализацией, профессиональным уважением и коммерческим успехом его произведений.

²⁵ Биография Софьи Михайловны Аммосовой (урождённой Невревой). После 1950 г. Рукопись. Архив автора.

²⁶ Там же.



Фрагмент круговой панорамы, снятой с крыши строящегося Храма Христа Спасителя. 1867 год.
В кадр попадает почти всё Замоскворечье от Берсневской набережной до границ города



Усадьба Воронцово: опыт реставрации

Один из ярких элементов цепи пригородных увеселительных усадеб знати, некогда опоясывавших Москву — Воронцово. Выделяясь среди других усадеб сохранностью редких псевдоготических памятников, она имеет свое неповторимое лицо.

Реставрация в усадьбе Воронцово, находящейся на юго-западе столицы, началась в 1980-е года, но не была завершена из-за отсутствия финансирования в связи с развалом СССР. В ранние постсоветские годы была только восстановлена церковь Троицы. Следующий период реставрации пришёлся на 2000-е годы. Тогда был сделан комплексный проект восстановления усадьбы с элементами реконструкций по аналогам, осуществлённый частично. Нынешний период реставрации, начавшийся с конца 2010-х годов, продолжается по сей день. В ходе него по про-



Ансамбль парадного въезда в усадьбу Воронцово. Кон. XIX — нач. XX века. Собрание семьи Бромлей

¹ Греч А.Н. Венок усадьбам // Памятники Отечества. 1994. Вып. 32. № 3–4. С. 133.

² Лубяновский Ф.П. Воспоминания Фёдора Петровича Лубяновского // Русский архив. 1872. Кн. 1. С. 469–470. См. также: Булгаков Я.И. Из писем Я.И. Булгакова к И.А. Алексееву // Русский архив. 1898. Кн. 1. С. 52–53.

ектам научно-проектной организацией ООО «Реставрационно-строительная компания «Архитектурное наследие»» были восстановлены здания на южной стороне парадного двора и ансамбль парадного въезда, начата реставрация зданий по северной стороне — оранжереи и примыкающего к ней павильона. При всей спорности отдельных решений нужно признать, что завершение реставрации ряда зданий в целом — это значительный плюс в дальнейшем развитии усадьбы Воронцово как уникального исторического ансамбля и городского учреждения культуры.

Господский дом

Площадка между флигелями — это место, где традиционно находился господский дом, западный фасад его был обращён к Большому пруду. В Воронцове он не сохранился и был утрачен задолго до Революции. Его уничтожение сильно обеднило усадебный ансамбль, с чем и связаны современные попытки его воссоздания.

С определённой долей уверенности можно говорить о строительстве господ-



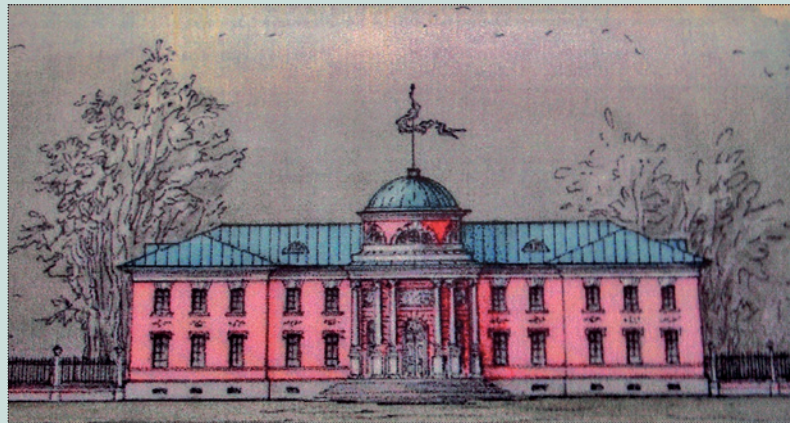
Портрет князя Н.В. Репнина. Неизвестный художник. 1780-е годы. Миниатюра. Кость, акварель, гуашь. Частное собрание

ского дома при самом значимом владельце Воронцова герое русско-турецких войн генерал-аншефе князе Николае Васильевиче Репнине (1734–1801). Не получив вожделенного звания генерал-фельдмаршала, он счёл себя обойдённым по службе, вышел в отставку и одно время жил в Воронцове, став фельдмаршалом только в 1796 году при коронации Павла I. При нём и его дочери княгине Александре Николаевне Волконской (1754–1834) сооружены все воронцовские усадебные постройки, дошедшие до наших дней и являющиеся объектами культурного наследия. Известно, что интерьеры господского дома Н.В. Репнина были расписаны известным в Москве художником-декоратором итальянцем Ванзини¹, в частности работавшим в усадьбе Останкино графа Н.П. Шереметева.

Вскоре после смерти Н.В. Репнина, скончавшегося в господском доме Воронцова 12 мая 1801 года², А.Н. Волконская превратила усадьбу в один из первых подмосковных



Портрет княгини А.Н. Волконской. Неизвестный художник (с оригинала В.Л. Боровиковского (?)). 1826 год. Миниатюра. Бумага, пастель. Новочеркасский музей истории донского казачества



Господский дом усадьбы Воронцово (визуализация кон. 2000-х годов). Архив Мосгорнаследия

дачных посёлков знати. В нём жили Депре-радовичи, Корсаковы, Мятлевы, Спичинские и другие знатные и богатые семьи³. Господский дом, видимо, так же как и другие усадебные постройки, сдавали под дачу, как это произошло в 1812 году. Тогда его вместе

со всем Воронцовым арендовал московский гражданский губернатор Н.В. Обресков. Однако в нарушение условий договора об аренде он использовал усадебную территорию не для собственного летнего отдыха, а для строительства под руководством изобретателя Франца Ксавьера Леппиха (1775–1819) большого летательного аппарата, дирижабля, управляемого мускульной силой. С него предполагалось бомбардировать взрывчатыми снарядами армию наполеоновской Франции, причём эти работы начались до Отечественной войны 1812 года и первоначально были засекречены⁴.

Ф.К. Леппих и его ближайшие сотрудники поселились в господском доме, часть здания была превращена в мастерскую. Прямо перед зданием на парадном дворе, по свидетельству студента В.В. Шнейдера, работавшего у хозяина суконного магазина купца Данкварта и приезжавшего с ним в Воронцово, «висела раззолоченная гондола и какие-то большие крылья»⁵. Посетив господский дом, он отметил великолепие залов, превращённых в мастерские Ф.К. Леппиха, и роскошные паркетные полы, по которым тогда были разбросаны разные материалы и инструменты.

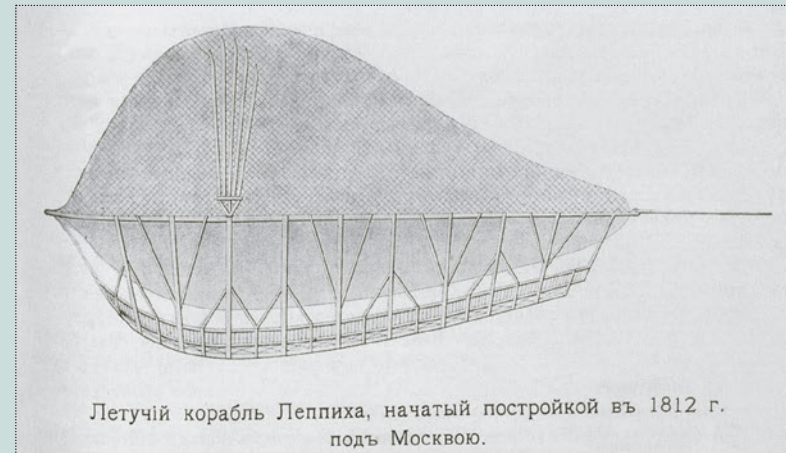
Долгое время считалось, что господский дом был уничтожен наполеоновской армией во время Отечественной войны 1812 года в качестве мести за деятельность Ф.К. Леппиха. Однако автору удалось выяснить, что дом хотя и сильно пострадал во время неё, но сохранился.

По приказу главнокомандующего Москвы графа Ф.В. Ростопчина специальная команда, состоявшая из унтер-офицеров, сожгла в усадьбе гондолу дирижабля («большого шара») на парадном дворе и здание, в котором сооружали «малый шар», но из-за спешки многое было брошено, поэтому следы деятельности Ф.К. Леппиха и его помощников

³ Булгаков Я.И. Из писем Я.И. Булгакова к старшему его сыну Александру Яковлевичу... С. 537.

⁴ Переписка императора Александра I с сестрой, великой княгиней Екатериной Павловной. СПб., 1910. С. 129.

⁵ Цит. по: Попов А.Н. Москва в 1812 году // Русский архив. 1875. Кн. 3. С. 44.



Летучий корабль Леппиха, начатый постройкой в 1812 г. под Москвою.

Чертёж дирижабля Ф.К. Леппиха. 1812 год. Из издания: Родных А. Тайная подготовка к уничтожению армии Наполеона при помощи воздухоплавания. СПб. 1912



Памятный камень рядом с местом господского дома в усадьбе Воронцово. Фото автора, 2020 год

были легко найдены начальником жандармов и главным аудитором (судьёй) — бригадным генералом графом Жаном Лауэром (Лоэром). В господском доме усадьбы Воронцово им были обнаружены столярные и слесарные мастерские с инструментами и 180 больших бутылей купороса, вокруг дома — 70 бочек с купоросом и шесть чанов, в которых добывался водород для наполнения оболочки шара⁶. Купорос остался на месте, пока его вторично не нашёл Ф.В. Ростопчин после своего возвращения в Москву. По его оценке, примерная стоимость этого купороса составляла около 30 тысяч рублей⁷. По какой-то причине после войны господский дом так и не был восстановлен. Возможно, это связано с тем, что муж владе-

лицы Воронцова генерал от кавалерии князь Григорий Семёнович Волконский (1742–1824) был оренбургским военным губернатором, поэтому она в своей усадьбе если и бывала, то достаточно редко. Из дневника жившего в Воронцово в 1825 году итальянского художника Л. Манзони, следует, что тогда господский дом «так и стоял в развалинах с двенадцатого года»⁸.

Последний раз господский дом упоминается в сведениях о селе Воронцово, составленных в связи с займом в Удельном ведомстве, который хотели сделать тогдашние владелицы фрейлины Мухановы в середине XIX века. Он значится неотделанным⁹, то есть не функционировавшим. Очевидно, вскоре господский дом был разобран, так как в документах пореформенного периода по Воронцову уже ничего не упоминается.

В 2006–2007 годах остатки фундамента господского дома были раскопаны ООО «Столичное археологическое бюро», что дало возможность определить габариты здания. Фундамент сохранился фрагментарно, так как после сноса здания был вынут, видимо, для использования как материал в другом месте.

Благодаря раскопкам, установившим точное место господского дома, появилась идея его воссоздания, о чём свидетельствует распоряжение Правительства Москвы от 14 апреля 2009 года № 650-ПП «О воссоздании Главного дома усадьбы «Воронцово»» которым было принято предложение префектуры ЮЗАО выстроить заново господский дом, ей же поручалось подготовить правовой акт Правительства Москвы о воссоздании дома посредством научной реставрации в 2009–2011 годах на основе проведённого

⁶ Бумаги, относящиеся до Отечественной войны 1812 года, собранные и изданные П.И. Шукиным. М., 1897. Ч. 1. С. 139–140.

⁷ Наполеон в России глазами русских. М., 2004. С. 94.

⁸ РГАЛИ. Ф. 172. Оп. 1. Ед. хр. 485. Л. 68. См. также: Вуич Л.И. Записки художника Л. Манзони. Поездка из Москвы в Таганрог (декабрь 1825 — январь 1826 г.) // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: ежегодник. М., 1996. С. 30–44.

⁹ ГИМ ОПИ. Ф. 117. Ед. хр. 426. Л. 6.

Гостевой флигель. Кон. XIX – нач. XX века. Собрание семьи Бромлей



Кухонный флигель. Кон. XIX – нач. XX века. Собрание семьи Бромлей

¹⁰ Лубяновский Ф.П. Указ. соч. С. 469–470.

¹¹ РГАЛИ. Ф. 172. Оп. 1. Ед. хр. 485. Л. 68.

Хотя господский дом должен был быть сопоставим с флигелями, которые Л. Манзони называет его крыльями¹¹, аналогичных флигелям наличников и пилястр на визуализации здания так и не оказалось. Получилось, что по сути визуализация оказалась фантазийной картинкой на усадебную тему. После смены руководства Москвы в 2010 году проект воссоздания был похоронен и более всерьёз не обсуждался. Место господского дома отмечено установленным рядом памятным камнем с табличкой.

Парадный двор

Три пары соответствующих друг другу более-менее похожих зданий образуют парадный двор усадьбы Воронцово. Это гостевой (Воронцовский парк, д. 5) и кухонный (Воронцовский парк, д. 6) флигели, оранжерея (Воронцовский парк, д. 3) и людские комнаты конного двора (Воронцовский парк, д. 7), а также павильоны, один из которых, северный, — часть оранжереи и имеет тот же номер, что логично, а другой является самостоятельной постройкой (Воронцовский парк, д. 8).

Прототипом обоих флигелей, несомненно, является построенный в 1720–1723 годах архитектором И.Ф. Браунштейном для жены Петра I Екатерины I дворец Марли в восточной части Нижнего парка Петергофа. Он назван по имени дворца французских

королей «Марли Ле Руа», находившегося между Версалем и рекой Сеной. Пётр I посетил его в 1717 году. Несомненно, Н.В. Репнин, родившийся в Петербурге, неоднократно бывал в Петергофе и, став владельцем родовой усадьбы, воплотил в ней свои представления о дворцовом величии.

Барочный дворец Марли имеет четырёхскатную двухъярусную кровлю, слегка напоминающую кровли китайских пагод. В данном случае это лишь отражение барочной стилистики, однако зачастую такие кровли современники считали сознательным подражанием китайской архитектуре, стилию шинуазри.

Отметим, что Н.В. Репнин, в принципе, был не чужд подобной архитектуре. Как здания «в китайском стиле» воспринимались постройки его загородной усадьбы в окрестностях Петербурга (ныне в черте города)¹². Можно думать, что и в Воронцово оба флигеля первоначально имели кровли, подобные кровле дворца Марли, благодаря чему выглядели более «китайскими», нежели теперь, а после одного из ремонтов во 2-й половине XIX века, новые вальмовые кровли могли сделать гораздо проще.

Эта версия позволяет предположить, что и под «китайским домиком», **«...в коем жили мы с покойным батюшкою»**¹³, о чём в 1825 году вспоминал московский почт-директор А.Я. Булгаков в письме к брату, имелся в виду не отдельно стоящий павильон, а один из флигелей, скорее всего, гостевой.

О барочных тенденциях в архитектуре воронцовских флигелей говорят и слаборазвитые «ушастые» наличники. Вместо капителей плоские угловые пилястры завершают орнаменты из треугольников (на гостевом флигеле — подлинные, на кухонном — воссозданные реставраторами), что говорит о местном воплощении проектов флигелей и, возможно, отражении псевдоготического влияния, пусть очень скромного. Оно является и косвенным признаком датировки зданий, строительство которых, как и ансамбля парадного въезда, можно отнести к 1790-м годам, то есть ко времени Н.В. Репнина. В кладке кухонного флигеля обнаружен кирпич с клеймом «ВU», характерным для 1777–1788 годов, что не противоречит такой датировке. В отличие от гостевого флигеля



Дворец Марли в Петергофе. Почтовая открытка 1914 года. Частное собрание

в нём две комнаты первого этажа, в которых непосредственно находилась кухня, и они перекрыты коробовыми сводами.

В 1812 году оба флигеля использовали как жильё сначала сотрудники Ф.К. Леппиха, а после их эвакуации крестьяне входивших в состав Воронцова сельца Шатилова и деревни Петровской, дома которых были уничтожены Великой армией после её выхода из Москвы по Калужской дороге. Только после строительства для крестьян новой деревни Воронцово вдоль Калужской дороги, напротив парадного въезда в усадьбу, флигели были освобождены¹⁴.

Гостевой флигель после этого заменил стоявший в руинах господский дом и использовался как жильё владельцев усадьбы, а также сохранил гостевые функции. Вероятнее всего, именно в нём в 1825 и 1827 годах жила княгиня Зинаида Александровна Волконская, урождённая княжна Белосельская-Белозерская (1790–1862), в московском литературном салоне которой бывали все тогдашние знаменитости. Она была замужем за средним сыном владельца Воронцова — князем Никитой Григорьевичем Волконским (1791–1841). Видимо, здесь же размещалась её свита, в том числе художники М. Барбьер и Л. Манцони, сюда же приезжали гости, в том числе поэт Адам Мицкевич.

Позднее флигели использовались как дачи. Затем в них разместился совхоз «Воронцово», устроенный в усадьбе в 1918 году. Здание гостевого флигеля оставалось жилым

¹² Перлин П.В. К проблеме отражения китайского стиля в усадебной культуре XVIII в. (на примере усадьбы Н.В. Репнина) // Евразийский союз учёных. № 1 (29). 2016. С. 29–31.

¹³ Цит. по: Фридкин В. Воронцово // Новый мир. 1987. № 6. С. 163.

¹⁴ Коробко М.Ю. «Сделать большой шар». Подмосковная усадьба Воронцово в 1812 году // Московский журнал. 2017. № 8. С. 12–23.



Портрет княгини З.А. Волконской. П. Бенвенути. 1815 год. Холст, масло. Художественный музей Джорджи при Университете Джорджи (США)

до 1970-х годов. Реставрационные работы проводились с 1980 года по проекту архитектора А.С. Воскресенского («Моспроект-2»). Тогда в интерьере сохранялись одна из кирпичных печей и тянутые штукатурные карнизы середины XIX века. Судя по фотографиям из паспорта 1985 года, хранящегося в архиве Мосгорнаследия, здание горело в середине 1980-х годов и после пожара некоторое время находилось в руинированном состоянии.

В результате реставрации под руководством архитектора И.П. Рубен («Моспроект-2») в 1980-х годах был восстановлен ряд деталей, флигель получил жёлтую окраску с белой детализировкой. С конца 1980-х годов во флигеле находились административные помещения предприятия «Ремэнергомеханизация» министерства энергетики и электрификации СССР.

В ходе реставрации, проведённой в 2007–2008 годах, здание было окрашено в красный



Кухонный флигель перед установкой фальшфасадов. Фото автора, 2016 год

цвет. Ныне в нём находятся офисы рекламного агентства ООО «КРС Холдинг», сначала арендовавшего здание, а в 2018 году выкупившего его в собственность. В 2019 году по проекту ООО «Стройстандарт сервис» здание было частично реставрировано. В 2020 году крыльцо южного фасада флигеля облицовано известняком и гранитными плитами, воссозданы входная дверь и козырёк над входом.

В кухонном флигеле после эвакуации из блокадного Ленинграда Всесоюзного научно-исследовательского витаминного института (ВНИВИ) в конце 1942 года, была организована Воронцовская центральная биологическая станция¹⁵, устроившая в «запрудной части» парка питомник с плантациями облепихи и шиповника (один из выведенных здесь сортов шиповника назывался «Воронцовский»)¹⁶. В 1985 году был выполнен проект реставрации здания под руководством архитектора И.П. Рубен («Моспроект-2»). В ходе его реализации здание было перепланировано¹⁷.

В 2022 году завершена реставрация здания по проекту ООО «РСК «Архнаследие»», ликвидировавшая следы предыдущей — наивные попытки восстановить формы растёсанных на рубеже XIX–XX окон второго этажа силикатным кирпичом. Неоднозначными нам видятся заложенные

¹⁵ ЦГА Москвы. ЦХД после 1917 г. Ф. 41. Оп. 1. Д. 2618. Л. 12; Камшилов Н.А. Справочник садовода-любителя. М., 1957. С. 208.

¹⁶ ЦГАТО. Ф. СЗ-389.

¹⁷ Музейное объединение «Музей Москвы». ММ ОФ-35554/6.

¹⁸ РГВИА. Ф. ВУА. Д. 19691. Л. 23.

¹⁹ ЦГА Москвы. ЦХД до 1917 г. Ф. 277. Оп. 1. Д. 372. Л. 1–4.



Гостевой флигель. Фото: А.Т. Лебедев, 1933 год. ГНИМА им. А.В. Щусева

окна на главном фасаде флигеля. Почему они после реставрации замурованы — осталось загадкой. Почему-то на первом этаже в холле у главной лестницы сделаны подвесные потолки. Сама воссозданная лестница, занимающая слишком много места, вообще видится восходящей к произведениям советского периода. Имитации печей в кухне явно не соответствуют имевшимся реалиям, они хороши только для парадных помещений. В здание есть доступ во время экскурсии, а второй этаж используется ГАУК «Усадьба Воронцово» как общедоступное выставочное пространство.

За южным флигелем находятся руины небольшого здания, которое одно время было соединено с ним крытой галереей, показанной на плане Воронцова 1826 года¹⁸. В литературе и охранных документах его называют палатами (Воронцовский парк, д. 9). Слово «палаты» как бы создаёт образ пышного жилья князей Репниных, однако реальность гораздо прозаичнее: эта палата не была господским домом и даже жилым помещением, а имела исключительно хозяйственное значение как кладовая и ледник при кухонном флигеле. Безусловно, для конца

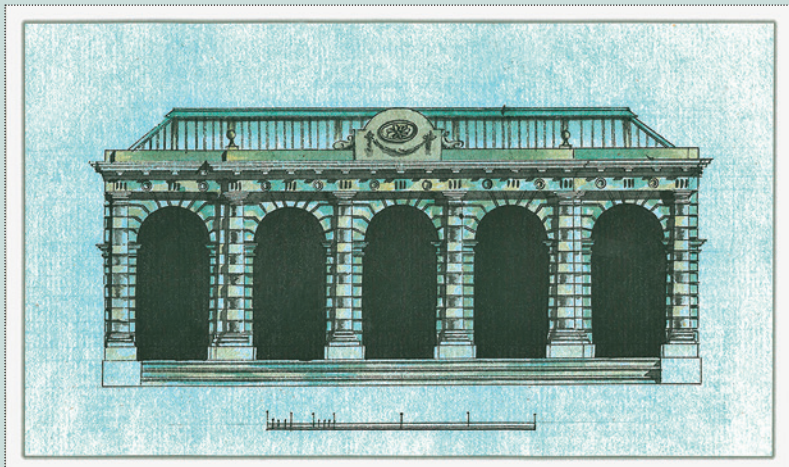
XVIII века строительство палаты с поддерживающим своды столпом было явным анахронизмом, но подобные прецеденты известны. Позднее здание было расширено, получив пристройки. В начале XX века оно использовалось только как кладовая, причём уже не для продуктов¹⁹.

В позднесоветское время палата превратилась в руины. В ходе реставрации, завершившейся в 2023 году, было принято решение не восстанавливать здание полностью, чтобы не получить новодел, а законсервировать его сохранившиеся части. Для этого выполнена расчистка кирпичной кладки и швов от раствора; проведена вычинка и переборка кирпичной кладки историческим и реставрационным кирпичом. Сделан демонстрационный зондаж, в котором законсервирована часть исторического деревянного пола.

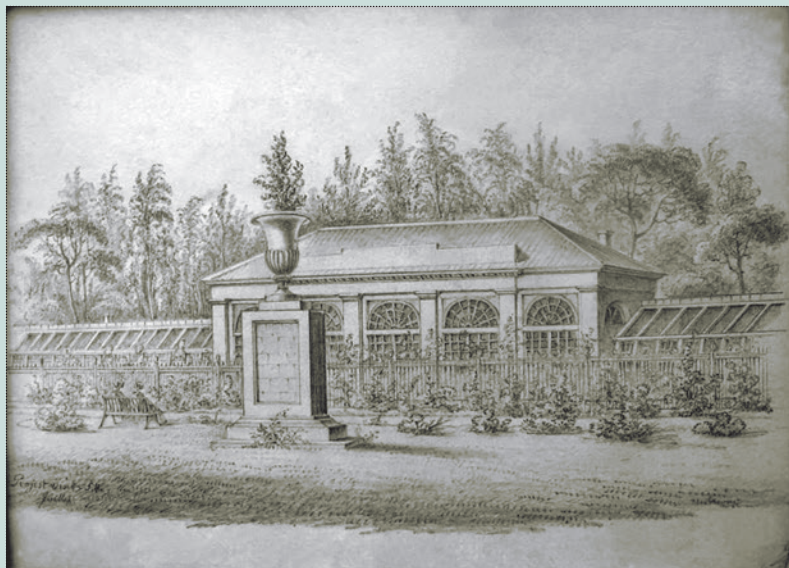
Следующая пара стилистически близких построек на парадном дворе — это оранжевая и людская конного двора. Обе постройки



Северный фасад оранжереи. Фото автора, 2001 год



Южный фасад оранжереи. Начало XIX века.
ГНИМА им. А.В. Щусева



Южный фасад оранжереи. Неизвестный художник.
1840-е годы. Бумага, карандаш. Частное собрание



Южный фасад оранжереи.
Фото автора, 2020 год

можно датировать 1800–1810-ми годами (в собрании Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А.В. Щусева хранится несколько чертежей, выполненных на бумаге с водяным знаком 1804 года с чрезвычайно близкими фасадами оранжерей). Возможно, людская появилась немного позже оранжереи, во всяком случае, она показана на «Топографической карте окружности Москвы, снятой офицерами Квартирмейстерской части 1818 года»²⁰. С юга к ней был пристроен собственно конный двор, состоявший из длинного одноэтажного здания, объединявшего конюшни, каретные и сенные сараи и др. (не сохранился).

Главные фасады оранжереи и людской прорезаны арками, разделёнными шестью тосканскими полуколоннами, но оранжерея одноэтажная, с залом занимающим большую часть здания, а людская двухэтажная, разделена на жилые помещения конюхов, кузнецов и кучеров, объединённые коридорами. Также оранжерея отличалась от других зданий усадьбы тем, что имела большой подвал, заполненный плодородным грунтом, в который высаживали деревья.

²⁰ РГВИА. Ф. 846. Оп. 16. Д. 21874.



Интерьер центрального зала оранжереи.
Фото автора, 2020 год

Оранжерея первоначально имела стеклянную кровлю, которая, очевидно, была разбита в 1812 году и при восстановлении здания заменена более простой и дешёвой вальмовой. Центр северного фасада оранжереи был отмечен двухколонной лоджией, от которой открывался вид на много километров в сторону Воробьёвых гор. Атик с медальоном на южном фасаде оранжереи, центральная часть которого имела плавное очертание, напоминающее барочные формы после 1812 года, был заменён более простым двухступенчатым, лишённым барочной стилистики.

В пореформенное время оранжерея как институция была ликвидирована и перестроена в двухэтажный жилой дом, сдававшийся под дачи. Поскольку конный двор был перенесён на другое место, то и людская превратилась в дачи. В начале XX века здание людской использовалось под контору имени и жильё её служащих, однако опись Воронцова 1913 года свидетельствует, что контора была выведена отсюда в специально построенное новое здание. В советское время и оранжерею, и людскую использовал сначала совхоз, как жилые здания до 1970-х годов.

Проект реставрации оранжереи в 1978 году был выполнен архитектором

Л.В. Лазаревой («Моспроект-2»). В ходе начавшихся работ в конце 1980-х годов оранжерее был частично возвращён первоначальный вид, однако перекрытие сделали из бетонных плит. Работы не были доведены до конца, и потому долгое время объект в постсоветский период оставался бесхозным и находился в аварийном состоянии. Его современный вид — результат реставрации 2006–2008 годов по проекту «Моспроекта-2», выполненному по заказу ООО «РесДан»²¹. К сожалению, тогда была застеклена лоджия на северном фасаде здания, а место аттика на южном фасаде занял слабо развитый фронтон — реставраторская фантазия на классицистическую тему, как и воссозданные галереи, соединяющие оранжерею с гостевым флигелем и павильоном. В действительности они были конструкциями из стекла и металла²², не имели колонн и были сплошь застеклены с южной стороны, как это видно на рисунке, найденном нами в одном частном собрании. При реставрации полуколонны, в которых чередовались кирпич

²¹ Музейное объединение «Музей Москвы». Ф. 551ТКР, 5.

²² Коробко М.Ю. Усадьба Воронцово. М., 2018. С. 70.

Северный павильон и галерея, соединяющая его с оранжереей. Фото автора, 2020 год



Северный павильон. 1920–е годы. Государственный музей А.С. Пушкина

²³ Музейное объединение «Музей Москвы». ММ ОФ-35554/6.

²⁴ Коробко М.Ю. Указ. соч. С. 60.

и белый камень, почему-то были полностью окрашены в белый цвет!

Предполагалось, что оранжерея будет использована под ресторан, однако отсутствие возможности проезда автомашин по территории усадьбы заставило отказаться от этой идеи. Вместо этого объект использовался как подсобные помещения. В настоящее время он находится на балансе Государственного автономного учреждения

культуры «Усадьба Воронцово». В 2023 году началась реставрация оранжереи по проекту ООО «ПФ-Градо».

В 1986 году был выполнен проект реставрации людской под руководством архитектора И.П. Рубен («Моспроект-2»). В ходе работ здание было перепланировано под административные помещения «Ремэнергомеханизации»²³. В 2021 году завершена реставрация здания по проекту ООО «РСК «Архнаследие»». В ходе неё частично воссозданы первоначальная планировка и печи. Полуколонны полностью побелены, так же как это сделано у оранжереи. В здании после реставрации находится администрация ГАУК «Усадьба Воронцово».

Последние здания на парадном дворе, как по времени возникновения, так и по значимости, это павильоны — завершённые купольными кровлями квадратные в планах одноэтажные здания, объёмы которых прорезаны крупными полуциркульными арками, стилистически близкие к оранжерее и людской конного двора. Ориентировочно строительство павильонов относится к рубежу 1810–1820-х годов, так как на карте 1818 года их ещё нет²⁴, но на карте 1823 года обозначены постройки примерно на их местах.

Северный павильон изначально задумывался как часть оранжерейного хозяйства — дополнительный оранжерейный зал,

Предполагалось, что оранжерея будет использована под ресторан, однако отсутствие возможности проезда автомашин по территории усадьбы заставило отказаться от этой идеи. Вместо этого объект использовался как подсобные помещения. В настоящее время он находится на балансе Государственного автономного учреждения культуры «Усадьба Воронцово»



Людские комнаты конного двора перед установкой фальшфасадов. Фото автора, 2016 год



Интерьер южного павильона во время реставрации. Фото автора, 2020 год



Южный павильон во время реставрации. Фото автора, 2020 год



Мост в усадьбе Воронцово. Фото автора, 2020 год



Декоративная кладка арки моста в усадьбе Воронцово. Фото автора, 2020 год

→ на стр. 124



Ансамбль парадного въезда в усадьбу Воронцово. Фото: А.Т. Лебедев, 1933 год. ГНИМА им. А.В. Щусева

и вплоть до своего сноса в 1960-х годах он практически во всём разделял судьбу оранжереи. В 2000 году его воссоздали, украсив центр кровли новодельной статуей древнеримской богини цветов Флоры (скульптор Г.Я. Рстамян), хотя подобный объект тут никогда не существовал. Вместо скульптуры на кровле был громоотвод. Реконструированная форма купола не точно соответствует первоначальной, как показывают найденные мною и опубликованные фотографии из фондов Государственного музея А.С. Пушкина²⁵. Из-за того, что здание использовалось только как раздевалки артистов в день города и другие праздники и не отапливалось, оно сильно обветшало, и в 2024 году вместе с оранжереей было поставлено на реставрацию. В ходе её скульптура Флоры была снята... Всё-таки странный это жанр — реставрация реконструкции! Существует и парная Флоре скульптура Дианы, предназначавшаяся для южного павильона. Но поскольку его реставрация затянулась, она так и не была на нём установлена.

Местоположение южного павильона, поставленного симметрично северному, позволяет предположить его связь с конным двором. В пореформенное время он, видимо, являлся одной из усадебных дач, а на рубеже XIX–XX веков был перестроен, получив деревянные пристройки и став композиционным центром вытянутого двухэтажного корпуса. С юга к зданию в два приёма



Ансамбль парадного въезда в усадьбу Воронцово. Фото автора, 2020 год

был пристроен длинный вытянутый объём, в котором находились конюшня, молочная и коровник²⁶. На рубеже 1920–1930-х годов деревянные части здания при реконструкции для совхоза в конструктивистской стилистике были заменены кирпичными. Крупные почти квадратные оконные проёмы полностью исказили его первоначальный вид, и объект стал восприниматься как исключительно советское сооружение, подлежащее сносу.

В ходе реставрации здание получило очень странную планировку на небольшие пространства в двух этажах, которой не могло быть изначально. Галерея, которая одно время соединяла павильон со зданием людской, воссоздана частично по аналогам, до людской не доходит и, по сути, представляет из себя зал. Теперь это небольшая одноэтажная пристройка, которая выглядит так же, как фантазийные галереи оранжереи, расположенной напротив на северной стороне Парадного двора²⁷.

Подъездной круг на парадном дворе, в центре которого Ф.К. Лепных в 1812 году делал свой шар, — круговая дорожка, соединяющая постройки, проложена в 1837 году при обер-штабмейстере Сергее Ивановиче Муханове (1762–1842), тогда купившем

Воронцово у внука А.Н. и Г.С. Волконских князя Василия Николаевича Репнина (1806–1880)²⁸. По её периметру и по восточной границе парадного двора стояли деревянные столбики, ограничивавшие движение вне дорожного полотна. Они и фонари, освещавшие парадный двор, видны на фотографиях начала XX века из архива Бромлеев. В советское время в центре двора последовательно находились памятники Ленину (как минимум два, сначала небольшой кирпичный обелиск, затем бюст). С 2014 года там стоит обелиск «защитникам земли Российской».

Турецкая крепость

Самое яркое сооружение Воронцова — ансамбль парадного въезда, расположенный со стороны улицы Архитектора Власова, на этом участке повторяющей траекторию старинной Калужской дороги (Старокалужское шоссе). Это центральная часть сооружённой в 1790-х годах мемориально-триумфальной турецкой крепости — романтической декорации из кирпича с белыми деталями — зримое напоминание о Мачинском бое — последнем крупном сражении Русско-турецкой войны 1787–1791 годов, состоявшемся 28 июня 1791 года в районе

города Мачин (Мэчин), на правом берегу реки Дунай (ныне Румыния). За этот бой владеец Воронцова князь Н.В. Репнин, командовавший русской армией, был награждён орденом святого Георгия 1-й степени.

Башни парадного въезда, к которым примыкают небольшие одноэтажные кордегардии — караульные помещения, носят исключительно декоративный характер (они не имеют входов), обладают стилистическим сходством с известными постройками в подмосковных резиденциях Екатерины II: башнями Большого моста в усадьбе Царицыно, сооружёнными по проекту архитектора В.И. Баженова и воротными башнями Петровского подъездного дворца на Тверском тракте (ныне Ленинградский проспект, 40), выстроенного архитектором М.Ф. Казаковым. Оба они принимали участие в проектных работах, связанных с предполагаемым строительством ещё одного екатерининского дворца, в находившейся южнее Воронцова усадьбе Коньково (Коньково-Троицкое), от которой к настоящему времени сохранились два пруда на улице Введенского.

Возможно, одному из этих зодчих и принадлежал проект турецкой крепости в Воронцове, однако его реализация несомненно местная. Во всяком случае, Н.В. Репнин и В.И. Баженов, как члены ордена розенкрейцеров, несомненно, были знакомы...

В 2007 году воссоздана арка между башнями с калитками для прохода и столбами-obeliskами, создающая перспективу стремительного въезда в усадьбу. К сожалению, она фигурирует в документах только начиная с 1920-х годов, являясь воротами совхоза «Воронцово», находившегося в усадьбе. Однако реставраторы восприняли арку иobeliski как объект эпохи Н.В. Репнина, что и привело к их воссозданию, причём в более эффектной форме, чем это можно видеть на старых фотографиях.

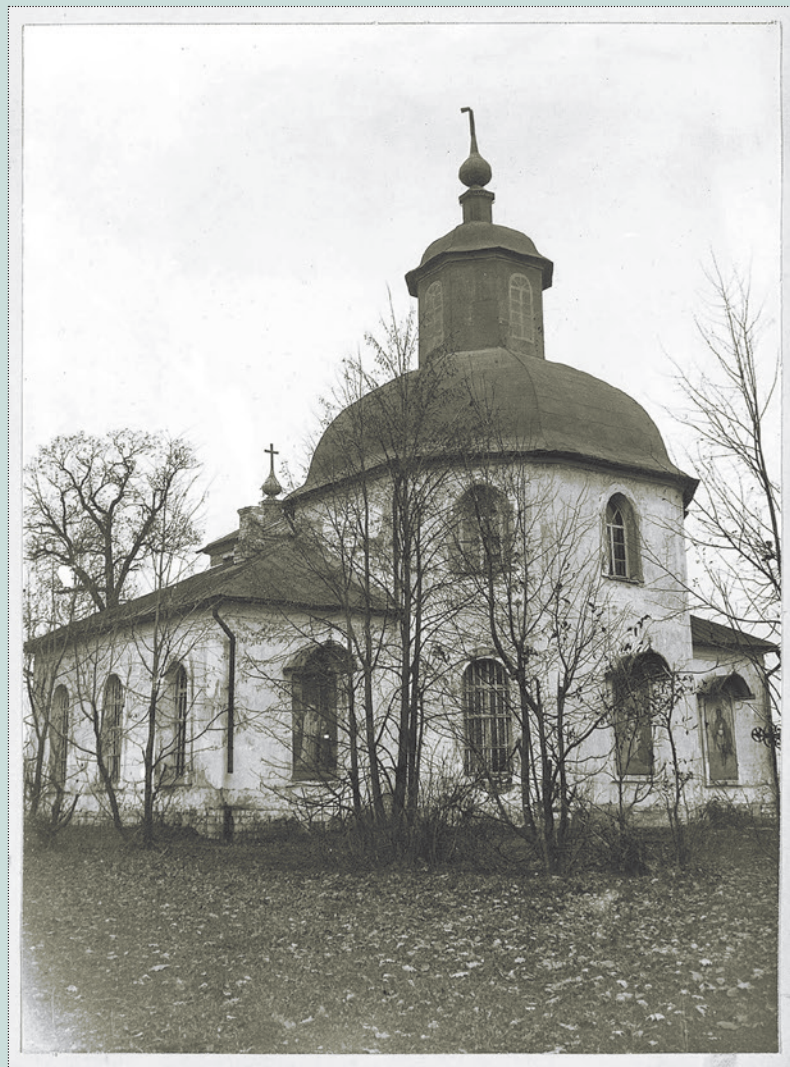
Белокаменный мост перед воронцовскими башнями, в кладке которого чередуются кирпич и белый камень, обнаружен случайно и восстановлен в 2000-х годах. Мост хорошо виден на фотографиях 1920–1930-х годов архитектора С.А. Торопова из собрания Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А.В. Щусева. Позже при реконструкциях

²⁵ Коробко М.Ю. Усадебные ансамбли Москвы: Воронцово, Знаменское-Садки, Узкое, Черёмушки-Знаменское, Ясенево. М., 2022. С. 49.

²⁶ ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 277. Оп. 9. Д. 91. Л. 46–47 об.

²⁷ Коробко М.Ю. Реставрация усадьбы Воронцово // Московский краевед. 2022. № 2. С. 23–27.

²⁸ ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 50. Оп. 14. Д. 824. Л. 21 об. – 22 об.



Церковь Троицы
в Воронцове.
Фото:
А.Т. Лебедев,
1933 год. ГНИМА
им. А.В. Шусева

²⁹ Языков А.П.
Из воспомина-
ний о селе Гру-
зине, имени
графа Аракчеева
в 1826 году // Рус-
ский архив. 1869.
Вып. 9. Стб. 1467.

Старокалужского шоссе мост был засыпан землёй и песком, и после сноса в 1970-х годах деревни Воронцово, находившейся по другую сторону дороги (ныне улицы Архитектора Власова), о его существовании окончательно забыли, пока при попытке реконструкции проходящей над ним дороги не обнаружили, что цемент бесследно исчезает...

Наличие рва вдоль Калужской дороги предполагает валы вдоль него, сооружённые из вынудой при этих работах земли. Логично предположить, что на валах, скорее всего, могли стоять стены, выполненные в духе архитектуры башен и кордегардий. Факт их существования во время Отечественной войны 1812 года подтверждается свидетельством А.А. Аракчеева, описавшего Воронцово как находящееся «за высоким забором»²⁹.



Парадный въезд (Воронцовский парк, д. 1 и д. 2) после реставрации.
Фото автора, 2024 год

которой раньше не было, допущены и другие отступления от первоначального вида здания).

Автор считает, что именно наличие стен и сделало Воронцово безальтернативным при выборе места для размещения Ф.К. Леппиха и его рабочих, соорудивших воздушный шар. Воронцово было очень легко охранять. Крепость занимала пехота, а окрестности усадьбы, окружённой хорошо просматриваемыми полями, патрулировали драгунские разьезды.

В 2024 году завершилась очередная реставрация ансамбля парадного въезда. В ходе неё по заказу ГКУ «Мосреставрация» восстановили деревянные конструкции кровель, отреставрировали фасады и интерьеры, в том числе кирпичную кладку и белокаменные элементы. При этом было ликвидировано историческое мощение дороги булыжником, раскопанное археологами, так как оно было очень неудобно для ходьбы. Его заменили крупные плиты, а булыжник использован как их обрамление.

МН



Храм Троицы Живоначальной в парке «Усадьба Воронцово». Самое старое здание в комплексе имени Воронцовых выстроено в 1807 году. После 1928 года храм закрыли; колокольня была разрушена, кладбище, окружавшее храм, уничтожено, и на его месте разбит парк. К 1980–м годам храм обратился в руины, полностью утратив куполи части фасада. В результате реставрации, начавшейся зимой 1990 года, храм был возрождён; колокольня и одна из стен храма были фактически выстроены заново. Фото 1995 года

Перечень точек распространения журнала «Московское Наследие» на 2024 год

Книжные магазины

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

Кафе

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

Музеи, АРТ-площадки

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

Библиотеки, научно-исследовательские
и учебные заведения

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

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

Органы государственной власти, подведомственные
учреждения

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

Религиозные организации

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

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

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

Тираж 8 тыс. экз.

Журнал распространяется бесплатно

На первой стороне обложки —
ВДНХ СССР. Фонтан «Дружба народов». Фрагмент.
Фото: **Б.Ш. Томбак**, 1980-е годы. Музей Москвы

№ 3 (93) 2024

Департамент культурного наследия города Москвы

Журнал «Московское Наследие»

Издается с 2006 года

Распространяется бесплатно

КультураГородАрхитектураИскусствоЛюдиИсторияСохранениеДизайнВозрождениеА
СредаРеставрацияКультураГородАрхитектураИскусствоЛюдиИсторияСохранениеДиз
УрбанистикаСредаРеставрацияКультураГородАрхитектураИскусствоЛюдиИсторияСох
АрхеологияТрадицииУрбанистикаСредаРеставрацияКультураГородАрхитектураИскус
ДизайнВозрождениеАрхеологияТрадицииУрбанистикаСредаРеставрацияКультураГор
ИсторияСохранениеДизайнВозрождениеАрхеологияТрадицииУрбанистикаСредаРест
ИскусствоЛюдиИсторияСохранениеДизайнВозрождениеАрхеологияТрадицииУрбани
АрхитектураИскусствоЛюдиИсторияСохранениеДизайнВозрождениеАрхеологияТрад
КультураГородАрхитектураИскусствоЛюдиИсторияСохранениеДизайнВозрождениеА