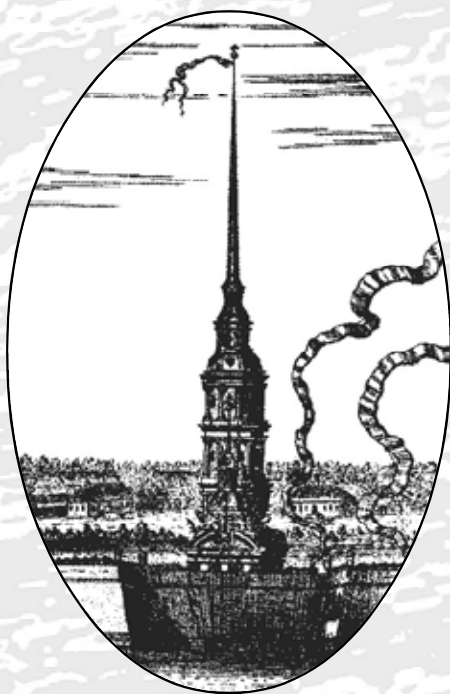


КРАЕВЕДЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ

ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ



ВЫПУСК ВОСЬМОЙ

КОМИТЕТ ПО ГОСУДАРСТВЕННОМУ КОНТРОЛЮ, ИСПОЛЬЗОВАНИЮ И ОХРАНЕ
ПАМЯТНИКОВ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ АДМИНИСТРАЦИИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСТОРИИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

КРАЕВЕДЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ

ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

Выпуск 8

Санкт-Петербург
«Акрополь»
2001

Редакционная коллегия: Б. М. Кириков (председатель),
Т. В. Княжицкая, В. А. Фролов

Составители: Б. М. Матвеев, В. А. Фролов

Восьмой выпуск сборника «Краеведческие записки» подготовлен Государственным музеем истории Санкт-Петербурга совместно с Комитетом по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Администрации Санкт-Петербурга. В него вошли оригинальные исследования по истории архитектуры города и пригородов, очерки о малоизвестных зодчих.

Сборник адресован историкам, искусствоведам, краеведам, а также всем, кто интересуется архитектурно-художественным наследием Петербурга.

ISBN 5-86585-060-1

© Комитет по государственному контролю, использованию
и охране памятников истории и культуры Администрации
Санкт-Петербурга, 2001

© Государственный музей истории Санкт-Петербурга, 2001

Предисловие

Восьмой выпуск «Краеведческих записок» в основном посвящен проблемам архитектуры и градостроительства. Он подготовлен сотрудниками Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Администрации Санкт-Петербурга и Государственного музея истории Санкт-Петербурга.

Открывает сборник небольшая статья заместителя председателя Комитета Б. М. Кирикова «700 лет городу на Неве (пропущенный юбилей)». В преддверии 300-летия Санкт-Петербурга ее название кажется загадкой, однако краткий, но обстоятельный экскурс в прошлое, предпринятый автором, заставляет задуматься и по-новому взглянуть на допетровский период существования прибалтийских земель. То, что здесь происходило до основания северной столицы, не имеет к ней прямого отношения, но вместе с тем «составляет важный пласт общего наследия России и Северной Европы». Возможно, именно многовековое соперничество за обладание устьем Невы незримо способствовало выбору Петром I Ингерманландии для закладки новой столицы и определило ее историческую миссию стать началом европеизации обновляемого государства.

Одновременно с ритуальным взрывом старой шведской крепости Ниеншанц, ознаменовавшим «совершенно новую эпоху в истории этих мест», Петр I приказал ускорить строительство Петербурга и загородных резиденций. Об истории создания и европейских истоках ансамбля одной из старейших царских усадеб Стрельны рассказывается в исследовании С. Б. Горбатенко. Ансамбль не был достроен, интересы владельца переориентировались на Петергоф, «благодаря чему Стрельна и сегодня является памятником неовоплощенным архитектурным замыслам Петра I». Однако воссозданная автором эпопея проектирования и строительства дворцово-паркового комплекса является ярким примером созидательного взаимодействия русской и европейской культуры.

Стремлением развивать созидательное начало в международном сотрудничестве можно считать недавнюю акцию установки архитектурно-археологического памятного знака, посвященного шведской крепости Ниеншанц, на Охте. Исторические предпосылки и проведенные исследования, положенные в основу концепции знака, а также его описание даются в статье П. Е. Сорокина «Пушки крепости Ниеншанц».

Блок материалов, рассматривающий церковное зодчество, открывает публикация Б. М. Кирикова, в которой дана сводная информация об особенностях архитектуры культовых построек эпохи модерна. Изложение построено в хронологическом порядке, что дает возможность ощутить стержневой процесс стилистических изменений в этой области. Историографический материал о витражах в культовом зодчестве XIX–XX веков представлен в статье Т. В. Княжицкой. Исследование А. В. Берташа сконцентрировано на изучении церкви во имя Св. Иова на Волковском кладбище. Возведенная во второй половине XIX века как усыпальница семьи Крюковых, она тесно связана с историей этой фамилии. В публикации большое внимание уделено описанию храма, его святынь, что подтверждает ценность сохранившейся постройки. Замыкает блок материалов о культовой архитектуре работа В. В. Фролова, который поставил своей целью расшифровку образного содержания церкви Петра и Павла, возведенной Н. В. Султановым в Петергофе. Автор стремится разобраться в особенностях композиции, сложной системе ассоциативно-семантических форм эклектической постройки, создающей образ «многобашенного града».

Исследования архитектурно-художественного и инженерно-технического наследия — одна из важнейших тем в изучении Петербурга. Сложной проблеме истории проектирования и строительства мостов эпохи классицизма посвящена статья А. Л. Пунина. Архивный поиск и натурное обследование дали возможность не только выявить целый ряд неизвестных фактов, но и обнаружить несколько мостов конца XVIII века. Глубокие знания истории мостостроения и их конструктивных особенностей позволили ученому классифицировать полученные данные и создать стройную историческую систему практической деятельности петербургской мостостроительной школы.

Работа Б. М. Матвеева «Феномен Фонтанного дома» — подробный рассказ о знаменитой усадьбе Шереметевых. Автор прослеживает историю застройки участка и изменение усадьбы с первых лет ее существования до 1918 года. Перед читателем проходят разнообразные эпизоды строительных мероприятий владельцев.

Две следующие статьи посвящены архитектуре рынков. Первая, написанная Н. М. Зурабян, раскрывает историю строительства Никольского рынка, построенного в конце XVIII века. Изучение памятника включило и археологические изыскания. Представленный материал еще раз подтвердил важность изучения культурного слоя как дополнительного источника по истории города. Е. Л. Лушеко обратилась к истории Кузнечного рынка, строительство которого началось еще до революции, а закончилась только в 1927 году. Автор впервые вводит в научный оборот уникальные сведения об истории этого интересного торгового заведения.

Тщательным архивным исследованием является труд Б. М. Матвеева «Комплекс зданий Санкт-Петербургского государственного университета путей сообщения». Это старейшее техническое учебное заведение до сих пор мало привлекало исследователей. Автор подробно воссоздает картину проектирования, строительства и ремонтных работ, проводившихся в зданиях института.

В следующих двух работах затронуты проблемы градостроительства. Исследование М. А. Гордеевой раскрывает особенности планировочной структуры города Колпина, на которую главным образом повлияли возникшие еще в начале XVIII века Ижорские заводы. Отмеченные в исследовании памятники градостроительства и архитектуры требуют реставрации и сохранения. Малоэтажная застройка в Красносельском районе послевоенного периода рассматривается в статье З. В. Юрковой. Анализ пространственно-планировочной ситуации показывает стремление архитекторов учитывать исторически сложившуюся городскую структуру, их бережное отношение к памятникам прошлого.

Далее в сборнике представлен блок материалов, относящихся к судьбам людей, чья жизнедеятельность связана с архитектурой. Открывает его исследование В. В. Савельева, собравшего материалы о сотрудниках Комиссии о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы. Публикуемые списки помощников и учеников, а также геодезистов, работавших в Комиссии, могут служить хорошим справочным пособием тому, кто изучает архитектуру второй половины XVIII века. Следующая работа касается деятельности архитектора Л. Руска. Автор статьи Л. Б. Александрова провела сложную работу по атрибуции образцовых фасадов, опубликованных в издании «Собрания фасадов, е. и. в. высочайше опробованных для частных строений в городах Российской империи». Тщательный сравнительный анализ имеющихся данных позволил выявить чертежи, принадлежавшие крупному петербургскому зодчему. Исследование А. О. Евлановой возвращает памяти почти забытое имя Н. Д. Сабурова. Сложный жизненный путь, годы тяжелых испытаний помешали архитектору полноценно работать. Выявленные немногочисленные постройки зодчего свидетельствуют о несомненном таланте. Работа Ю. И. Кашаверской представляет неопубликованную книгу архитектора Я. О. Рубанчика «Незнакомый Ленинград». Интересны мысли зодчего об архитектуре, внимательный взгляд которого подмечал необычные и интересные детали городской среды. Еще об одном человеке, с редкой профессией ландшафтный архитектор, О. А. Ивановой повествуется в статье Н. А. Ильинской и Е. Л. Шретер. Ольга Александровна умерла совсем недавно, в декабре 2000 г. Эта публикация напоминает о большом, сильном и одаренном художнике.

Заканчивает сборник работа О. А. Чекановой «Символика в архитектуре Петербурга XVIII–XX веков. Библиографический обзор». Разнообразная символика, воплотившаяся в архитектурно-художественных памятниках, до сих пор мало изучена. Работа, таким образом, является актуальной. Ее ценность составляют не только прилагаемая библиография, но и краткий анализ опубликованных исследований на эту тему. Мы впервые публикуем подобного рода материал и надеемся, по возможности, продолжить это начинание.

В. А. Фролов

Б. М. Кириков

**700 лет городу на Неве
(пропущенный юбилей)**

Представление о городе в устье Невы безраздельно связано в общественном сознании с трехвековой биографией Санкт-Петербурга. По-своему богатая предыстория этой местности остается в тени великой истории северной столицы. Между тем широко известно, что наш город имел прямых предшественников на своей территории. В этом его судьба схожа с другими европейскими столицами. Ядром будущего Парижа явилось поселение Лютеция галльского племени паризиев, преобразованное древними римлянами в город-колонию Паризиорум, или Паризию. Лондон и Вена выросли на месте поселений кельтов и римских военных лагерей. Мадрид развивался вокруг мавританской крепости.

Нева издревле служила для Руси выходом на Балтику. От нее начинался и знаменитый водный путь «из варяг в греки». Приневские земли являлись зоной тесного взаимодействия и в то же время военного противостояния Великого Новгорода и Швеции. В границах современного Санкт-Петербурга первая крепость появилась ровно 700 лет назад. Это была шведская Ландскрона — «Венец земли». Основали ее шведские рыцари во главе с Тергильсом Кнутсоном на остроконечном мысу при впадении реки Охты (Большой Охты) в Неву. Возвышенный незатопляемый участок, защищенный водными преградами, находился на перекрестке основных путей сообщения — водного и сухопутного. Стратегически важное, удобное для обитания место уже через год было отвоевано новгородским войском великого князя Андрея Александровича.

На протяжении четырех столетий укрепленное поселение в устье Охты меняло имена и даже государственную принадлежность, но существовало здесь практически беспрерывно, являясь центром поселенческой струк-

туры низовьев Невы в эпоху средневековья. Увы, эффектная юбилейная дата — семь веков граду-крепости, располагавшемуся в историческом районе Санкт-Петербурга, — прошла почти не замеченной на фоне грядущего 300-летия нашего города.

В Писцовой книге 1500 года, где собраны сведения о Вотской (Водской) пятине Новгородской земли, ее невский форпост назван «Сельцо на Усть Охты». Там же содержатся первые достоверные упоминания о группе поселений на территории современного Санкт-Петербурга (Лахта, Парголово, Дудорово и другие). Обратим внимание на дату Писцовой книги: она была составлена ровно 500 лет назад! Это еще один — полутысячелетний — юбилей, связанный с историей Ижорской земли и допетербургской летописью петербургской местности.

Позднее «сельцо» получило название Невское устье или Невский городок. В условиях непрерывавшихся военных действий русское поселение на охтинском мысу приобретало отчетливые черты городского центра. На рубеже XVI–XVII веков здесь располагались Государев гостинный двор и церковь Михаила Архангела, корабельная пристань и таможня.

В Смутное время по приказу шведского короля Карла IX на месте Невского городка была возведена в 1611 году крепость Ниеншанц (русские называли ее Канец или Канцы). На правом берегу Охты сформировался город Ниен, получивший к началу 1640-х годов полные городские права шведского королевства. Судьба этих города и крепости подробно освещена в публикациях последних лет (среди них следует выделить работы Г. Г. Приамурского и П. Е. Сорокина).

Ландскрона, Сельцо на Усть Охты, Невский городок, Ниеншанц и Ниен составляют последовательные этапы многовекового развития единого градостроительного очага на территории будущего Санкт-Петербурга. Эта историческая цепь непосредственно предшествовала созданию нового российского города в устье Невы.

Войска Петра I взяли Ниеншанц 1 мая 1703 года. Крепость переименовали в Шлотбург (Замок-город) по аналогии со Шлиссельбургом (Ключ-городом). Вскоре она прекратила свое существование, вернее, функционирование. Конец Ниеншанца стал началом Санкт-Петербурга. В 1709 году после Полтавской победы, предreshившей исход Северной войны, был произведен ритуальный взрыв укреплений Ниеншанца. Таким символическим актом Петр I подчеркивал принципиальную новизну своих начинаний, открывших совершенно новую эпоху в истории этих мест. Но остатки крепости еще долго стояли на охтинском мысу. Последние следы Ниеншанца исчезли уже в XX столетии.

Четырехвековой период жизни русского и шведского поселения на берегах Невы и Охты составляет важный пласт общего наследия России и Северной Европы. 700-летие древней крепости сообщает петербургской региональной истории значительную временную глубину. Но возраст самой северной столицы не следует увеличивать на четыре столетия. Крупная юбилейная дата относится только к предыстории Санкт-Петербурга, к другому городу, существовавшему, однако, в его нынешних границах.

Археологические раскопки на Охте, проводившиеся с 1992 года Северо-Западным институтом наследия под руководством П. Е. Сорокина, позволили открыть остатки построек, древние захоронения и многочисленные предметы, связанные с Невским городком, Ниеном и Ниеншанцем. По инициативе того же института в июне 2000 года на месте одного из бастионов Ниеншанца был открыт памятный знак, посвященный этой крепости. Он решен в виде гранитного бастиона, на котором установлены стволы старинных шведских пушек, найденные еще сто лет назад. Осуществление этого проекта (концепция П. Е. Сорокина, архитектор В. А. Реппо) стало возможным благодаря группе поддержки и спонсорам из Швеции.

Еще в 1997 году Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Администрации Санкт-Петербурга рекомендовал по моей инициативе впервые поставить под государственную охрану группу памятников археологии и среди них «Крепость Ниеншанц» и «Центр города Ниена». К сожалению, по независящим от нас причинам новый список памятников, включающий эти объекты, до сих пор не получил официального подтверждения. В прошлом году автор этих строк попытался обратить внимание на приближающийся 700-летний юбилей поселения в устье Охты. Но не слишком настойчивые попытки получили лишь слабый отголосок в прессе. Тогда же было предложено ввести на этой территории несколько названий, отражающих ее давнее прошлое: площадь Ниеншанц (или площадь Ниена), набережная Ландскроны, Невское устье. Предложение не получило поддержки, хотя, по идее, оно вполне отвечает одной из приоритетных задач Топонимической комиссии — возвращению исторических наименований. Перечисленные названия несравненно глубже и теснее связаны с историей места, чем современные Свердловская набережная (имеется в виду ее малый отрезок у «Петрозавода») или Красногвардейская площадь. Появление этих новых старых топонимов могло бы изменить восприятие горожанами уникального уголка на Охте — древнейшей части города на Неве.

С. Б. Горбатенко

**Париж — Ганновер — Петербург.
Стрельна в ряду ансамблей европейского барокко**

Сразу после Полтавской победы Петр I отдал распоряжение об ускорении строительства Петербурга и закладке своих загородных резиденций. Окрыленный военными успехами, он стремился не только создать новую столицу и порт на Балтике, но и дать им архитектурное оформление, достойное Российского государства. Западные культурные ориентиры царя обусловили своеобразный характер петербургской архитектуры, в которой использовались и творчески интерпретировались европейские прототипы. Чаще всего образцами служили здания, ансамбли и сады Голландии, Германии, Франции.

Ансамбли королевской Франции, которые в XVII–XVIII веках оказывали огромное влияние на архитектуру почти всех европейских стран, для Петра долгое время оставались легендой: гораздо лучше ему были известны и близки «увеселительные дома» голландских бюргеров, которые он видел и посещал во время своего первого большого путешествия за границу 1697–1698 годов (впрочем, в ту пору вопросы архитектуры его мало интересовали). Однако уже в 1706 году он просил прислать ему книгу о Версале¹, а после 1710 года, когда русские войска взяли постоянно угрожавший Петербургу Выборг и началось освоение окрестностей северной столицы, Петр стал активно искать себе на службу французских садоводов. В 1712 году для него была куплена модель версальского сада².

Свои первые резиденции Петр основал на южном берегу Финского залива, который он по голландскому образцу превратил в непрерывную многокилометровую «гирлянду» усадеб своих подчиненных. Наряду со скромными Екатерингофом и ранним Петергофом, здесь было решено воздвигнуть ансамбль государственного масштаба, «русский Версаль». Место для него было выбрано в Стрельне, бывшей шведской усадьбе, где

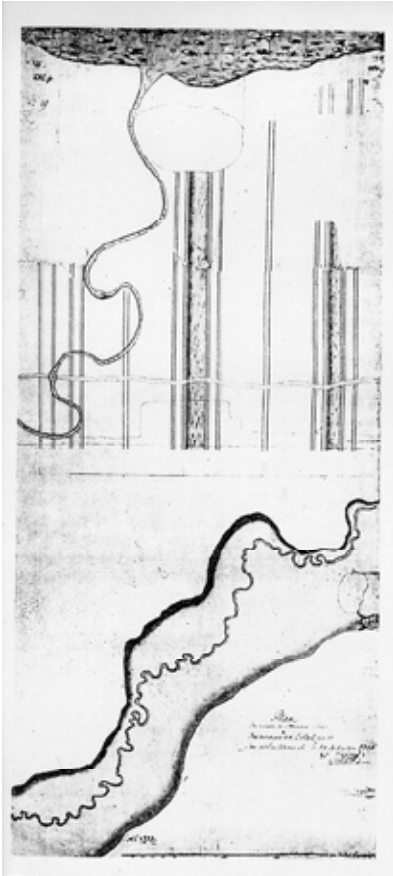
у Петра имелся небольшой загородный дом. В начале 1715 года во Францию отправился русский агент Конон Зотов, одной из задач которого было «приискать огородника гораздо доброго, который бы мог вновь план огороду и фантанам сделать <...>»³. В сентябре у Зотова затребовали чертежи и виды лучших дворцово-парковых ансамблей Франции⁴. Вскоре он купил и отправил в Россию партию французских книг по паркостроению⁵.

Работы по созданию ансамбля в Стрельне развернулись в 1715 году⁶. Они начались с инженерных и гидротехнических преобразований — планирования местности, выравнивания береговой террасы, засыпки прежнего и устройства нового русла реки, которая пересекала территорию будущего сада. Этим под руководством немца генерала фон Шица занимались нанятые в Венеции гидравлики, возглавляемые Доротео Алимаро (в русском написании Дорофей Алимари)⁷. С ними прибыл французский садовый мастер Годо. Возможно, именно он должен был воплощать в жизнь архитектурные идеи Петра I.

Никаких чертежей и описаний Стрельны этого периода строительства не сохранилось, однако существует план, зафиксировавший состояние местности осенью 1716 года⁸. Он отражает пространственно-планировочную концепцию ансамбля: от выравниваемого параллельно берегу литоринового уступа к морю устремлены три параллельных канала с намеченными вдоль них широкими аллеями. Центральный прерывает расположенная у моря возвышенность — предмет особых забот Петра (позже она была превращена в остров).

Ни инженер фон Шиц, который строил в Стрельне дамбу-пристань, ни Годо, который впоследствии отвечал за изготовление столярных изделий (трельяжных решеток, берсо и т. п.)⁹, вероятнее всего, не были авторами этой композиционной идеи. Вряд ли она могла принадлежать и Б.-К. Растрелли, которому в начале 1716 года, с тем «что даром времени не тратил», было поручено делать модель ансамбля ради «пробы <...> своего мастерства» (его концепцию Петр не поддержал).

Большой вклад мог внести Доротео Алимаро со своими «венетцианцами-механистами»: именно их предложениям, судя по письмам А. Д. Меншикова, Растрелли противопоставлял свои. Но главную роль в проектировании играл сам русский царь: его неумная страсть к приобретению знаний в самых разных сферах и стремление испробовать себя на всех поприщах хорошо известны¹⁰. Ганноверская курфюрстина София, с которой он беседовал в замке Коппенбрюгге еще в 1697 году, во время своего первого большого путешествия за границу, в одном из писем указала: «<...> он знает в совершенстве 14 ремесел <...>»¹¹.



Ж.-Б. А. Леблон.

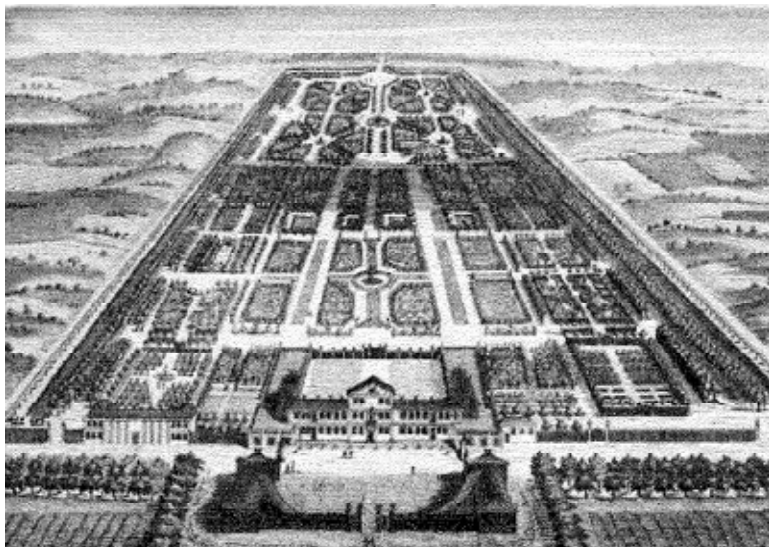
План, фиксирующий состояние работ
в Стрельне. Сентябрь 1716 г. ГЭ.

При том доме изрядной и великой огород, где много есть фонтан и протчих игровых вод и машин, в котором Его Величество изволил гулять <...>¹⁴. В собрании Петра I хранился гравированный план Херренхаузен, возможно, подаренный ему во время этих посещений¹⁵.

Дворцово-парковый ансамбль Херренхаузен ведет свое начало от княжеской фермы, устроенной в 1638 году. Во второй половине XVII столетия она была превращена в официальную загородную резиденцию, и садовник Гросс разбил здесь первый небольшой регулярный сад. В 1673 году его

Именно Ганновер, с которым в 1710 году Россией была подписана конвенция о дружественном нейтралитете в войне со Швецией, дал предмет для архитектурных вдохновений Петру, еще не видевшему настоящего Версаля. Впервые царь побывал в этом городе в 1713 году, между 18 и 21 февраля. В его честь был устроен маскарад, даны театральные и оперные представления¹². Год спустя ганноверский курфюрст Георг-Людвиг занял английский престол под именем Георга I и, присоединившись в 1715 году к антишведской коалиции, стал политическим союзником России¹³.

Посещал ли Петр во время своего первого визита в Ганновер загородную резиденцию курфюрста Херренхаузен, неизвестно. Второй состоялся 25 мая 1716 года. На этот раз царь побывал здесь на пути в Голландию и Францию, уже будучи озабоченным не только военными делами, но и проектом стрелнинского ансамбля. В «Путевом журнале» по этому поводу имеется следующая запись: «Прибыли в Гановер и не едзя в город поехали в дом курфирстской, называемой Эрнгаус, с полмили от Гановера <...>



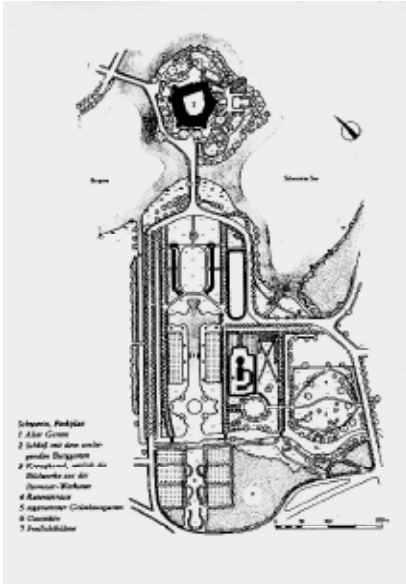
Вид дворца и парка Херренхаузен после реконструкции
рубежа XVII–XVIII вв. Гравюра XVIII в.

<http://hannover.park.org/Germany/Hannover/Herrenhausen/>

расширили мастер Бауер и французский садовод Перроне. Вслед за тем здесь был реконструирован дворец, построены грот и каскад, возведены Дом пажей, Галерея, Оранжерея.

На рубеже XVII–XVIII веков, как раз во время визитов Петра I, скромный «голландский» сад ганноверского курфюрста переживал реконструкцию: паркостроитель Мартин Шарбонье — ученик знаменитого создателя версальского парка Андре Ленотра и квартирмейстер Веллинг превращали его в грандиозный «французский». Душой этих преобразований была курфюрстина София, та самая, с которой Петр встречался в Коппенбрюгге, мать вышеупомянутого Георга Людвига.

В течение 1696–1717 годов сад был значительно увеличен, украшен новыми партерами и боскетами, окружен П-образным каналом. На главной оси ансамбля, в южной, удаленной от дворца части, в 1699–1709 годах Шарбонье разбил Новый сад из четырех больших квадратных боскетов, расчлененных диагональными аллеями и сгруппированных вокруг центра композиции — Большого фонтана. Четыре фонтана меньших размеров размещались посредине боскетов. По периметру сада на осях главных аллей располагались полуциркульные площадки — «половинные



Дворцовый парк в Шверине.

Современное состояние.

План из книги: *Schlösser und Gärten in Mecklenburg*. Leipzig, 1977 г.

луны». Против дворца, окруженная дугой канала, была насажена прорезанная аллеей овальная роща — «Полная луна». Она замыкала с юга центральную ось ансамбля. По ее сторонам, на углах сада, возвышались два купольных павильона¹⁶.

Сад Херренхаузена, несомненно, поразил Петра своей «регулярностью» и величием, обилием водных «затей», Большим фонтаном, высота струи которого достигала 36 метров. Меньше месяца спустя царь приехал сюда снова — на этот раз с французским архитектором Ж.-Б. А. Леблонем, будущим «генерал-архитектором» Петербурга, одной из задач которого была разработка проекта и строительство резиденции в Стрельне.

Леблон был принят на русскую службу в Париже 13 ноября 1715 года. Петр встретился с ним в июне 1716 года в Пирмонте (ныне Бад-Пирмонт, ФРГ). Они пробыли вместе

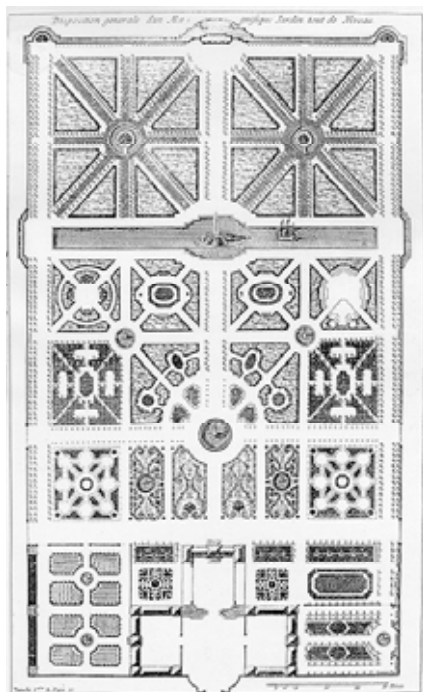
около 10 дней, постоянно общаясь друг с другом. В Пирмонте Леблон представил царю выполненный им эскизный проект стрельнинского ансамбля, который получил одобрение.

15 и 16 июня Петр с Леблонем провели в Ганновере. Как гласят краткие записи в «Походном журнале», царь здесь «кушал в люстгарде» (увеселительном дворе. — С. Г.), «гулял в огороде и ездил в канале кругом огорода» — сада Херренхаузена¹⁷. Отсюда они отправились в Шверин — центр Мекленбург-Шверинского герцогства, где пробыли с 19 по 22 июня и также осматривали сад, который незадолго до этого, 11–12 мая, уже посещал Петр. Здесь он, несомненно, обратил внимание архитектора на широкий канал, в плане напоминающий лотарингский крест, с круглым островом на одном из перекрестий (устроенный инженером фон Хаммельштейном в 1708 году).

Из Шверина наделенный широкими полномочиями и снабженный инструкциями Леблон отбыл в Россию. В Петербурге, заваленный рабо-

той, находясь в состоянии явного конфликта с Б.-К. Растрелли и скрытого — с покровительствующим тому всесильным фаворитом Петра I А. Д. Меншиковым, он создал новый проект стрельнинского ансамбля¹⁸.

К моменту приезда в Россию Леблон уже был признанным мастером садово-паркового искусства. Широкую известность принесло ему участие во впервые вышедшей в 1709 году книге Даржанвиля «Теория и практика садоводства»¹⁹. Книга переиздавалась много раз, ею пользовались паркостроители всей Европы (с 1722 года она уже выходила под авторством Леблona)²⁰. Несомненно, что архитектор, разрабатывая проект для Стрельны, использовал весь арсенал своих знаний, значительная часть которых нашла отражение в вышеупомянутой книге. Действительно, сравнивая включенные в нее гравюры с проектным генеральным планом, можно найти множество близких не



«Генеральное расположение великолепного сада...».

Из книги: Dezallier d'Argenville A.-J. L. S. La théorie et pratique du jardinage... P. I. 1.

только по стилистике, но и по композиции боскетов, партеров, буленгринов, «зеленых кабинетов», однако ни один из запроектированных в Стрельне не повторяет буквально книжный прототип, все они сочинены заново. При этом, вероятно по настоянию царя, Леблон включил в проект целый ряд реминисценций из состава хорошо известного ему Версаля. Так, «боскет любимого острова» (как гласит русская надпись на плане Леблona) — отражение версальского «Зала Совета», или «Зала пиршеств», который ранее находился на месте «Обелиска»; «боскет звездою» — версальская «Звезда», диагональная планировка боскетов, окружающих Петровский остров в Стрельне, развивает тему «Боскета Дофина» и «Жирандоли» в Версале.

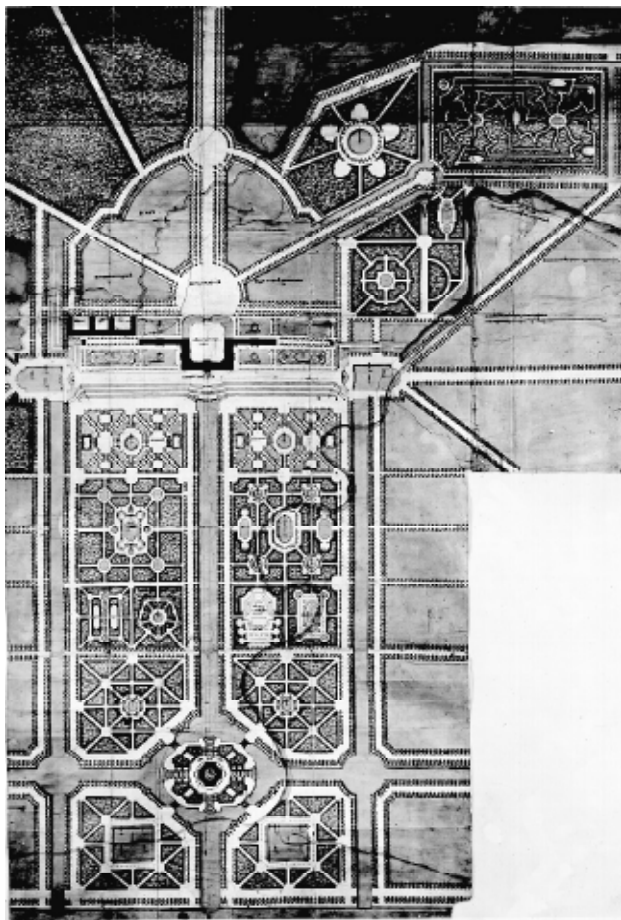
Однако образ ансамбля определяют в первую очередь не детали, а его генеральный план, композиция, «наложенная» на природный ланд-



Вид сада Тюильри после реконструкции А. Ленотра. Гравюра XVII в.

шафт. В книге Леблона–Даржанвиля на этом сделан особый акцент: «Все партеры более или менее похожи друг на друга <...> Планы же садов всегда различны и определяются ситуацией участка, в каждом частном случае. Необходимо проявление особого таланта для смягчения недостатков местности и для наилучшего использования их достоинств <...> Можно найти много удовлетворительных и даже хороших партеров, но имеется мало совершенных генеральных планов, хорошо увязанных с условиями местности, — всегда кажется, что они оставляют желать чего-то лучшего»²¹.

По нашему мнению, концепции генеральных планов немецкого и русского «версалея» — ансамблей Херренхаузена и Стрельны — восходят к общему французскому прототипу, но не к знаменитой загородной резиденции, а парижскому королевскому саду Тюильри. Этот сад, разбитый при одноименном дворце Ж. А. Дюсерсо в 1579 году, был коренным образом реконструирован А. Ленотром в 1660-х годах. Монотонной прямоугольной схеме старого сада Ленотр противопоставил симметричную композицию с сильной главной осью и расположенными на ней архитектурными акцентами — двумя большими бассейнами с фонтанами. Пяти ранее одинаковым продольным аллеям было придано разнообразие: их ширина последовательно нарастает к центральной, доминирующей в композиции. Она поддержала главную ось ансамбля Лувра–Тю-



Ж.-Б. А. Леблон.
Генеральный план ансамбля в Стрельне.
Проект. Февраль 1717 г. ГЭ.

ильри и далее была продолжена бульваром Елисейских полей (также запроектированным Ленотром).

Бульвар, вырываясь за городской оборонительный пояс, проходил среди живописных сельских ландшафтов, связывая дворец с природным окружением Парижа. Его должны были дополнять еще два луча — аллея Кур-ля-Рен в направлении Версаля и дорога через предместье Сент-Оноре (она не была осуществлена)²². Вместе они, по замыслу Ленотра,

образовывали трезубец, расходящийся от устроенной на месте бывшего бастиона террасы Тюильри.

Генеральные планы Тюильри, Херренхаузена и Нижнего сада Стрельны имеют много общих черт. Это прямоугольная конфигурация их компактных, развитых в глубину территорий, «замкнутых» планов с главными пятью продольными осями, размещение доминант на главной оси (остров с «Замком воды» в Стрельне, фонтаны «Колокол», Большой и роща «Полная луна» в Ганновере), контрастное противопоставление масштабов планировки (боскетов на удаленных от дворца участках в Ганновере и Стрельне, больших кружевных партеров у дворца Тюильри). «Перспектива» на главной оси Стрельны продолжается на много километров в глубь территории подобно парижским Елисейским полям, а от запроектированной у дворца круглой площади, как и от террас в Тюильри, раскрывается трезубец аллей. Сам выступ террас в Стрельне заменен «водяной» площадью с четырьмя большими секторальными прудами-резервуарами²³.

С Херренхаузенем Стрельну в первую очередь роднят каналы, опоясывающие сады, хотя в резиденции Петра их гораздо больше: три продольных и поперечный²⁴. Однако близость принципов композиции ансамблей, особенно в противолежащих дворцу частях сада, достаточно очевидна: четырем боскетам ганноверского Нового сада, расположенным по сторонам Большого фонтана, соответствуют четыре столь же обширных, но сложнее организованных, боскета стрельнинского Нижнего сада, сгруппированных вокруг острова (возможно, прием с перекрещивающимися каналами и островом на их пересечении был заимствован Петром I в Шверине).

В целом композиция Нижнего сада в проекте Леблона имела более крупный масштаб и отличалась большим единством, чем композиция Херренхаузена, Большой сад которого в ближней ко дворцу части состоит из множества разнообразных партеров, боскетов и других элементов, резко контрастирующих с мощным зеленым массивом Нового сада. Это неудивительно — Шарбонье должен был считаться с первоначальным «голландским» садом, а Леблон создавал всё заново. Интересно, что в Херренхаузене, как и в Тюильри, перед дворцом расстилаются обширные партеры, но в проекте стрельнинского Нижнего сада они отсутствуют: перед дворцом запроектированы ажурные рощи — кенконсы с фонтанами посредине. Пространство должно было раскрываться через «коридоры» каналов, в первую очередь центрального. Панораму в Стрельне заменяла перспектива, замкнутая островом и далее — ширию Финского залива.

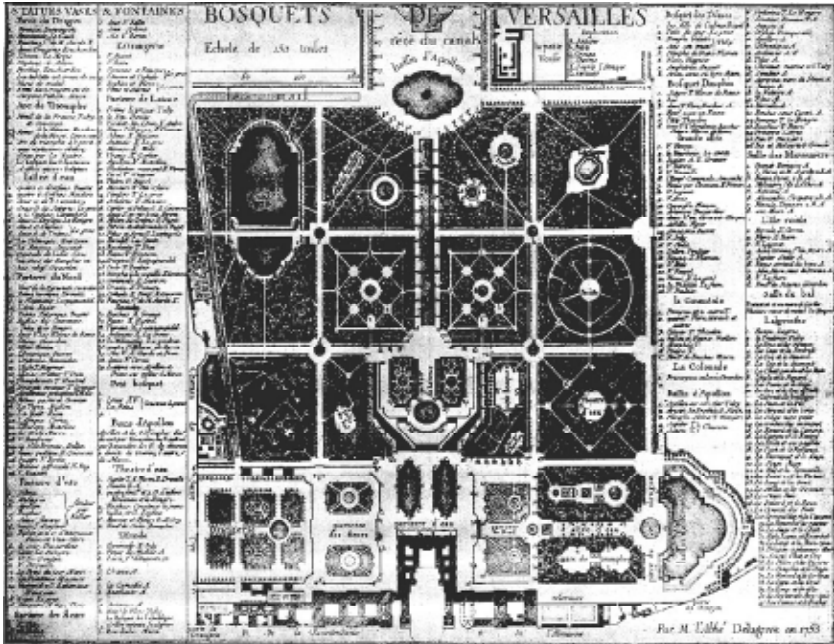
Связь с природой, контрастно дополняющей геометрическую красоту регулярного парка, — важнейшее качество французских парков. В книге

Леблону–Даржанвилю об этом сказано: «Нет ничего более привлекательного в саду, чем красивый вид из него в окрестности. Удовольствие открывать с конца аллеи или с террасы в окружности на 15–20 километров селения, леса, реки, склоны, луга и тысячи других разнообразных деталей, создающих окрестный ландшафт, превосходит всё <...>»²⁵. Однако под Петербургом, в отличие от других европейских резиденций, красота земли заменена красотой панорамы Финского залива. Недаром впоследствии Петр, страстно привязанный к морской стихии, пожелал французскому королю «иметь в Версале же чудный вид, как здесь, где с одной стороны открывается море с Кронштадтом, с другой виден Петербург»²⁶.

Одновременно с проектированием стрельнинского ансамбля и дворца Леблон, не упуская драгоценного времени, продолжил разбивать Нижний сад, а также приступил к созданию Лабиринта и большого Верхнего парка. Существовавший здесь лес был прорезан системой параллельных и радиальных просек, которые образовали несколько гигантских звезд — «этуалей», как это было сделано в Версале, Фонтенбло и других парках Франции (о главной «перспективе», с тройной аллеей, мы уже упоминали).

Царь с нетерпением ожидал проекта Леблону. Он получил и утвердил его в Голландии, уже на пути во Францию, в конце марта 1717 года²⁷. Однако в этой стране на Петра обрушились новые впечатления: он наконец собственными глазами увидел знаменитые резиденции Людовика XIV — Лувр и Тюильри, Версаль и Трианон, Медон, Сен-Клу, Фонтенбло, Марли, их сады и парки. Особенный восторг у него вызвали Версаль с Трианоном и Марли: первый привлек Петра изобилием и разнообразием «водяных затей», Большим каналом, два вторых — своим интимным «королевским» характером (в Марли это сочеталось с водной феерией каскадов и удивительным достижением инженерной мысли — водоподъемной машиной).

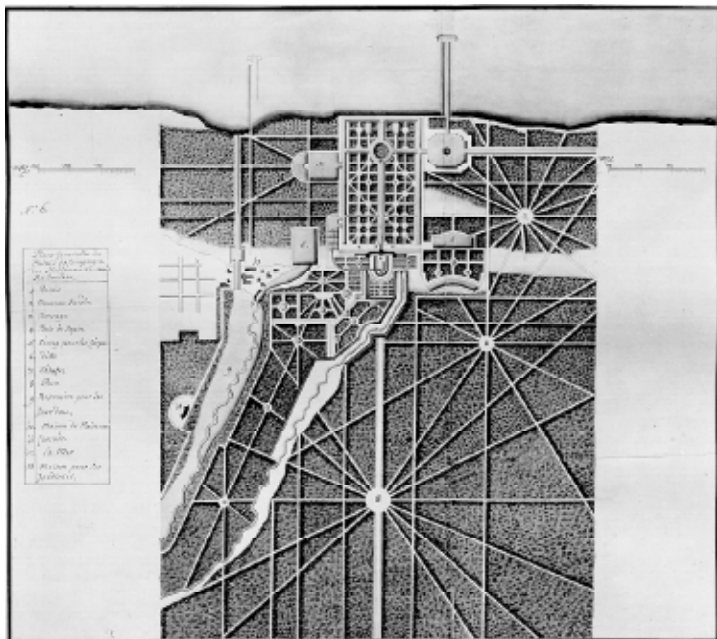
Теперь у царя родились новые идеи: на водах в Спа, в период вынужденного безделья, он разработал новую программу стрельнинского Нижнего сада — «План огорода Стрелиной мызы»²⁸. Эта программа была призвана возвеличить образ России — процветающей и могущественной торговой державы, однако страдала эклектичностью и семантической перенасыщенностью, которые требовали включения в композицию барочных курьезов и новых заимствований из ансамблей Версаля («Триумфальные ворота», «Обелиск») и Марли (Большой и Малый каскады), и полностью разрушала концепцию Леблону. Восприняв Версаль не на уровне его пространственной композиции (которая, прежде всего, и воплотила мощь



План боскетов Версаля. Гравюра 1753 г.

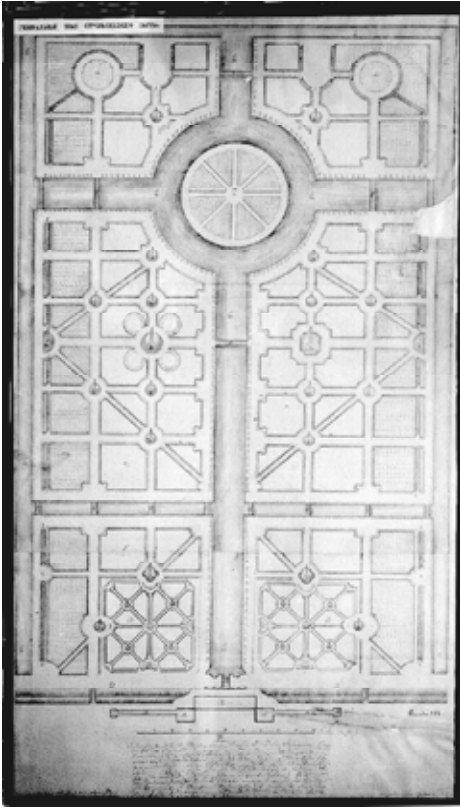
французского абсолютизма), а как средоточие драгоценных садовых «игрушек», царь попросту захотел перенести их в свою вновь возводимую резиденцию, придав к тому же затее политическую идею. Тема государственной политики должна была воплотиться в образе России в царской одежде «с казной и плодом и свертком мануфактур»; фигуру предполагалось установить в поставленном на острове храме, окруженном статуями морей и рек: Европу, обеспокоенную русской военной активностью на побережье Балтики, следовало убедить в стремлении Петра торговать, а не воевать²⁹.

Наконец, царь принял решение привлечь к проектированию итальянских мастеров: месяц спустя после его отъезда из Спа в Рим для найма архитектора отправился русский агент Ю. Кологривов. В результате в 1718 году был заключен договор с Николо Микетти, который и разработал проект, наконец удовлетворивший Петра I. Интересно, что, как и ранее Леблон, Микетти проектировал, еще не побывав в Стрельне. Это происходило в Ревеле, где он вместе с царем разбивал регулярный парк Екатериненталь (Кадринг), «испытывая» на нем композиционную схему будущего стрельнинского Нижнего сада.



Н. Микетти. Генеральный план ансамбля и парка в Стрельне.
Проект (копия середины XVIII в.). 1718 г. (?) Альбертина в Вене.

Нам удалось установить, что Микетти принадлежит авторство двух чертежей: генерального плана ансамбля и плана Нижнего сада. Сравнение последнего с планом Леблона свидетельствует, что Микетти частично использовал планировочную схему сада, которую этот архитектор успел выполнить по своему проекту: ритм поперечных аллей в обоих случаях совпадает (вместо одной из них Микетти ввел дополнительный поперечный канал — вспомним «лотарингский крест» в Шверине). Ритм продольных членений Микетти изменил — вместо восходящих к Тюильри пяти осей он применил семь, заменив каждую аллею между каналами двумя. Планировочный каркас уподобился примитивной прямоугольной сетке, но положение исправили пронизывающие весь сад сильные диагональные аллеи. Они разбили план на ряд треугольников и придали ему композиционную целостность вместе с необходимым разнообразием. Совершенно изменилась стилистика сада: в проекте Микетти отсутствуют не только изысканные боскеты, но и вообще признаки французской школы паркостроения.



Н. Микетти.

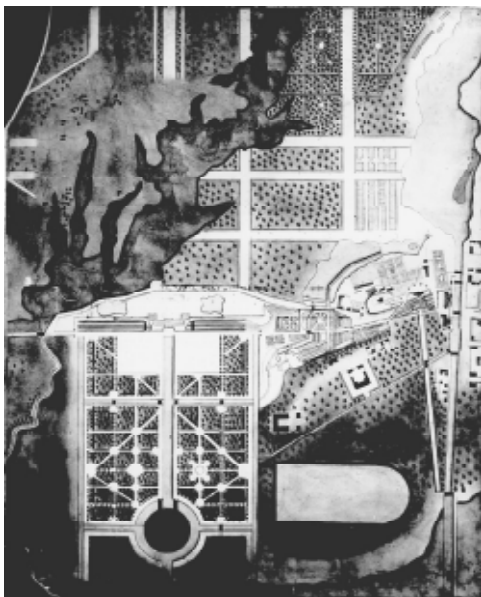
План Нижнего сада в Стрельне. Проект
(копия из коллекции Ф. В. Берхгольца).

1718–1719 гг. Национальный музей
в Стокгольме.

Вместе с тем в композиции Микетти можно вновь узнать элементы планировки Нового сада Херренхаузена. Боковые каналы не имеют выхода в море, а замыкаются проложенным параллельно берегу, благодаря чему создается единый, двухкилометровый П-образный канал, который позволяет обогнуть сад с трех сторон, как и в Ганновере. Появились свои «поллуны» у боковых каналов, а на острове — «полная луна»: отказавшись от устройства на нем архитектурных сооружений, Петр, подобно тому как это было сделано в Ганновере, насадил здесь прорезанную просеккой рощу (на проектной чертеже у нее лучевая планировка)³⁰. Запроектированные перед дворцом большие партеры (каждый с пятью фонтанами) в уменьшенном масштабе практически повторили схему плана Нового сада в Херренхаузене. Остается добавить, что размеры обоих садов очень близки: ширина сада Херренхаузена в осях боковых каналов

470 метров, Стрельны — 515, длина вдоль этих каналов соответственно 780 и 810 метров (размеры района боскетов Версаля — 800 x 800 м, сада Тюильри — 300 x 600 м).

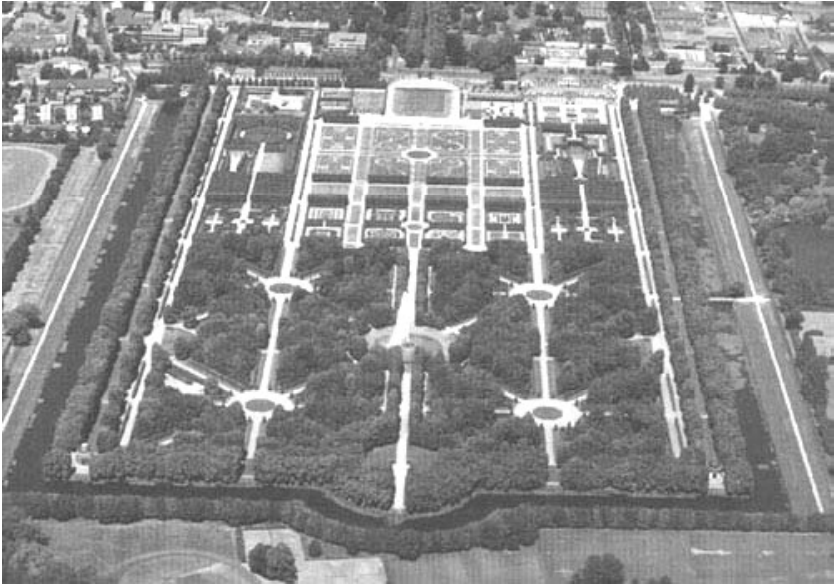
Сад, запроектированный Микетти, был разбит в 1719 — начале 1720-х годов. Он заложил здесь в 1720 году дворец в стиле итальянского барокко, превосходивший своими размерами все воздвигнутые ранее в Петербурге. Однако вскоре началось охлаждение Петра к Стрельне: все его усилия обратились на Петергоф, большая высота берегового уступа



Ансамбль и парк в Стрельне. Фиксационный план. Середина XVIII в.

которого позволяла устроить более эффектные каскады и фонтаны, а приглашенный в Россию инженер Б.-Х. Миних решил проблему снабжения их водой. Здесь, в собственном «увеселительном доме», отказавшись от тяготившей его грандиозной пространственной идеи и не заботясь об ансамблевой концепции, Петр с помощью архитекторов Н. Микетти и И. Ф. Браунштейна мог свободно размещать французские прототипы, упрощая их архитектуру и трактуя ее в голландском или северогерманском духе (как это было сделано, например, с ансамблем Марли)³¹. Можно сказать, что, испробовав себя в качестве «архитектора больших идей» и разочаровавшись в этих попытках, он снова превратился в «голландского шкипера», для которого дороже всего домашний уют и гуманность архитектуры.

Секретарь прусского посольства в Петербурге Иоганн-Готгильф Фоккеродт, единственный, уделивший внимание архитектурным взглядам царя, дал им жесткую и нелицеприятную оценку. Из нее следует вывод, что для Петра собственные пристрастия, любовь к небольшим дворцам и к тесным пространствам внутренних помещений в конечном счете возобладали над задачами формирования в Петербурге и загородных резиденциях



План Большого сада Херренхаузена. Вид с воздуха. Современное состояние.
<http://hannover.park.org/Hannover/Herrenhausen/>

архитектурных образов, развивавших идею столицы гигантской Российской империи и сильной абсолютной власти. При этом Фоккеродт, низко оценив архитектурные качества Летнего, Зимнего и петергофского дворцов, а также Летнего сада, упомянул и об архитектурных амбициях Петра. Говоря о принятии на службу Леблона с огромным жалованьем в 40 тысяч ливров, он сказал о царе: «У него было настолько самолюбия, чтобы увековечить свое имя между прочими и великолепными зданиями. Но беда его была та, что он имел очень плохой вкус в архитектуре <...>»³². На примере генерального плана Санкт-Петербурга Фоккеродт обрисовал отрицательные последствия резких перемен архитектурно-градостроительных воззрений Петра³³. Многие из сказанного им можно отнести к Стрельне.

Стрельнинский сад и уже возведенный, но не отделанный дворец были законсервированы почти на сто лет. Ансамбль получил жизнь лишь в 1800-е годы в качестве резиденции великого князя Константина Павловича, будучи восстановленным с сохранением «петровской» архитектуры фасадов дворца и планировки сада. Она не изменилась и при «тотальной» реставрации 1970-х годов, когда в нем вырубили практически все старые

деревья. Благодаря этому Стрельна и сегодня является памятником не воплощенным архитектурным замыслом Петра I.

Большой сад Херренхаузена был впервые реставрирован в 1936–1937 годах, однако очень сильно пострадал при бомбардировке в 1943 году. В настоящее время он полностью восстановлен и является главной достопримечательностью Ганновера.

Ганноверский резидент Ф.-Х. Вебер в своей книге «Преображенная Россия», изданной в 1721 году, описание Петербурга завершил рассказом о Стрельне. Указав, что Петр хотел построить здесь «второй Версаль», он уделил особое внимание гигантским усилиям по поднятию местности и исправлению рельефа, посадкам тысяч деревьев. Таким образом, тема победы над «дикой» природой должна была воплотиться в «русском Версале» так же, как и во французском. Отвоєванные у шведов земли были призваны стать европейским плацдармом России, и это побуждало соревновательный дух великого преобразователя и самодержца Петра I. Именно пример Стрельны дал Веберу основание завершить свое повествование такой фразой: «Не приходится сомневаться, что как работа в этой местности, так и все прочие предприятия в Петербурге в считанные годы будут успешно завершены и в дикой прежде Ингерманландии возникнет восьмое чудо света»³⁴.

¹ Дубяго Т. Б. Русские регулярные сады и парки. Л., 1963. С. 52.

² Лихачев Д. С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982. С. 138.

³ Архив СПб ФИРИ РАН. Ф. 270. Оп. 1. Д. 78. Л. 24 об.

⁴ Гейрот А. Описание Петергофа. СПб., 1868. С. 12.

⁵ Калязина Н. В. Архитектор Леблон в России (1716–1719) // От Средневековья к Новому времени: Материалы и исследования по русскому искусству XVIII — первой половины XIX века. М., 1984. С. 117. Прим. 23.

⁶ Здесь и далее приведенные без ссылок сведения о строительстве в Стрельне обоснованы в нашей статье: Два петровских ансамбля Стрельны. 1. «Русский Версаль»: к истории проектирования парадной резиденции в Стрельне. 2. Ансамбль деревянного дворца Петра I в Стрельне: новые материалы // Невский архив. Историко-краеведческий сборник. СПб., 1997. Вып. III. С. 287–304.

⁷ В 1699 г. Доротео Алимаро выполнил в Венеции для Петра I подносной экземпляр своего труда по военной архитектуре: *Alimaro Dorotheo*. «Bellona recens armis exercita...». Библиотека РАН РО. Собр. иностр. рукописей. Ф. № 108.

⁸ ГЭ ОИЗЕИ ОР. № 4333.

⁹ Петров П. Н. Генерал-архитектор Леблон (1716–1719) // Журнал Министерства путей сообщения. 1869. Кн. 3. С. 109.

¹⁰ Сохранились многочисленные архитектурные эскизы Петра I, сделанные им для Петергофа (*Архипов Н. И., Раскин А. Г.* Петродворец. Л.; М., 1961. С. 10–13, 94–95).

- ¹¹ Богословский М. М. Петр I: Первое заграничное путешествие. Б. м., 1941. Т. 2. С. 118–119.
- ¹² Походный журнал 1713 года. СПб., 1854. С. 14.
- ¹³ Россия и Запад: Связи через времена: Отношения с Нижней Саксонией, 1492–1796 гг. Ганновер, 1993. С. 22.
- ¹⁴ Походный журнал 1716 года. СПб., 1855. С. 24.
- ¹⁵ «План герньгоуза курфюрста Гоноверского» (Исторический очерк и обзор фондов рукописного отдела Библиотеки Академии наук: Карты, планы, чертежи, рисунки и гравюры собрания Петра I. М.; Л., 1961. С. 28).
- ¹⁶ <http://www.hannover.de/deutsch/kultur/nahpark/herrenh/grosser.htm>; <http://hannover.park.org/Germany/Hannover/Herrenhausen/Timetable18.html>
- ¹⁷ Походный журнал 1716 года. СПб., 1855. С. 25.
- ¹⁸ ГЭ ОИЗЕИ ОР. № 4334 (генеральный план); N 4335–4339 (планы и фасады дворца и «Водяного замка»).
- ¹⁹ Издание 1715 года: *Dezallier d'Argenville A.-J. L. S. La théorie et pratique du jardinage, ou l'on trait á fond des beaux jardins, appellés communement les jardins de plaisance et de propreté.* La Haye, 1715.
- ²⁰ Дубяго Т. Б. Русские регулярные сады и парки... С. 44, 318 (прим. 68); *Калязина Н. В.* Архитектор Леблон в России (1716–1719) // Там же. С. 96, 116; *ее же.* Жан Леблон // Зодчие Санкт-Петербурга: XVIII век. СПб., 1997. С. 68.
- ²¹ *Dezallier d'Argenville A.-J. L. S. La théorie et pratique du jardinage...* Р. 40–41. Перевод Л. Д. Акоповой.
- ²² Всеобщая история архитектуры. М., 1969. Т. 7. С. 135.
- ²³ Гравированный план «образцового» ансамбля, основанного на принципах, заложенных в Тюильри, включен и в книгу Леблона–Даржанвиля (Генеральное расположение великолепного сада, полностью в одном уровне: *Dezallier d'Argenville A.-J. L. S. La théorie et pratique du jardinage...* Р. 1.1).
- ²⁴ Поперечный канал должен был стать частью задуманного Петром обводного канала вдоль берега залива, между устьем Фонтанки и Петергофом, поэтому он продолжается от сада на запад и восток.
- ²⁵ Цит. по: *Тверской Л. М.* Наследие Александра Леблона и проблемы современного градостроительства // Труды... Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств СССР: Архитектура (сборник статей). Л., 1970. В. 2. С. 15. В этой работе Л. М. Тверской особо отметил значение в композиции Стрельны открывающихся вдоль каналов видов на залив.
- ²⁶ *Архипов Н. И., Раскин А. Г.* Петродворец... С. 171. Эти слова сказал Петр I французскому послу при русском дворе Кампредону в 1723 г. в Петергофе. В середине 1990-х гг. вид на залив по главной оси стрельнинского ансамбля был непоправимо искажен: его замкнули гигантские труба и градирия Северо-Западной ТЭЦ.
- ²⁷ До возвращения Петра в Россию было отложено лишь решение вопроса о строительстве на круглом острове предложенного Леблоном «Водяного замка».
- ²⁸ РГАДА. Ф. 9. Отд. 1. Кн. 57. Л. 509. Опубликовано с рядом неточностей в кн.: *Архипов Н. И., Раскин А. Г.* Петродворец... С. 167–168. Прим. 21. Сохранившийся документ не имеет подписи и даты. Несмотря на то что его текст совер-

шенно не соответствует проекту Леблona, он приписывается исследователями именно ему. Петру оставляют лишь замысел отдельных элементов (*Архипов Н. И., Раскин А. Г.* Петродворец... С. 12–13) либо, напротив, самую общую идею «водяного сада» (*Кирюшина Л. Н.* Дворцово-парковый ансамбль в Стрельне архитектора Ж.-Б. А. Леблona // *Памятники русской архитектуры и монументального искусства.* М., 1991. С. 96). Этот автор, справедливо отметив, что проект Леблona во многом расходится с программой, все-таки приписывает ее авторству этого архитектора. О принадлежности программы Петру I см. нашу статью: Два петровских ансамбля Стрельны... С. 294. Это не единственный архитектурный опус царя, рожденный в Спа: сохранился выполненный им там чертеж Летнего сада (ГЭ ОИЗЕИ ОР. № 8431).

²⁹ Малоудачную попытку реализовать этот замысел представляет архитектурный проект итальянца Себастьяно Чиприани (ГЭ ОИЗЕИ ОР. № 2696–2700).

³⁰ Согласно легенде, Петр сделал это лично, посадив здесь семена, собранные им в Германии, в горах Гарца, на пути в Карлсбад (*Свиньин П. Д.* Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей. СПб., 1818. Ч. 3. С. 56).

³¹ Об этом свидетельствует проектный план 1723 г. (т. н. «план Рандаля»; Национальный музей в Стокгольме. ТНС-434).

³² *Фоккеродт И.-Г.* Россия при Петре Великом // *Неистовый реформатор.* М., 2000. С. 81–82.

³³ Там же. С. 87–88.

³⁴ [Weber F.-Ch.]. *Das veranderte Russland...* [Th. 1]. Frankfurt, 1721. Цит. по: *Беспятовых Ю. Н.* Петербург Петра I в иностранных описаниях. Л., 1991. С. 131.

П. Е. Сорокин

Пушки крепости Ниеншанц

Руины шведской крепости Ниеншанц длительное время возвышались на мысу при впадении реки Охты в Неву. Уже в середине XVIII века А. И. Богданов выступал за сохранение крепости как исторического памятника, причисляя его к немногочисленным древностям устья Невы¹. В середине XIX столетия первый историк Ниеншанца А. И. Гиппинг писал: «<...> даже в настоящее время видны развалины его, и желательно чтобы совершенное уничтожение впредь не было, как до сих пор, предоставлено произволу частных лиц, ибо глядя на них каждый любитель древности углубится в тот век, когда берега Невы на большей части еще не были обстроены, они напомним, что падение Ниеншанца было причиною основания другого города, новой крепости, которой нынче гордится Россия <...>». Ниеншанц навсегда останется в памяти потомства <...>².

Вероятно, первоначально в планы Петра I входило сохранение захваченной фортеции, которая была переименована в Шлотбург — «замок-город». Это должно было означать, что вход в Неву для неприятеля закрыт. Однако вскоре состоялся военный совет, на котором обсуждался вопрос, «тот ли шанец крепить или иное место искать (понеже оный мал, далеко от моря и место не гораздо крепко от натуры)»³. В результате было принято решение строить новую крепость, а затем и город ближе к морю. Так появился Санкт-Петербург, а Ниеншанц оказался на дальней его окраине. Руины шведской крепости были срыты в результате перепланировок и строительных работ, проводившихся в течение трех столетий. Теперь уже ничто здесь не напоминает о прошлом.

Одним из последних свидетельств ушедших эпох у впадения реки Охты в Неву был дуб, окруженный оградой из стволов шведских трофейных орудий. До Великой Отечественной войны он стоял на территории Петрозавода, построенного на месте шведской фортеции. По преданию,



Дуб на Охте, по преданию посаженный Петром Великим.

Фотография начала XX в.

Архив кинофонофото документов.

дерево было посажено Петром Великим в честь взятия Ниеншанца русскими войсками в мае 1703 года, но есть сведения, что под ним были захоронены русские воины, погибшие во время штурма крепости. Насколько правдивы эти легенды, судить сложно, так как документов, подтверждающих их достоверность, найти не удалось.

Можно предположить, что легенда о посадке дуба находит свое объяснение в сочинении датского посланника Юста Юля⁴. Он засвидетельствовал, что 5 декабря 1709 года в присутствии Петра I был устроен торжественный взрыв укреплений Ниеншанца, при этом в землю были вкопаны четыре мачты⁵. Не исключено, что тогда же могли свершаться и другие ритуальные действия, включая и посадку дуба, так как известно пристрастие Петра Великого к такого рода мероприятиям. Тем не менее среди деревьев, посаженных или как-либо связанных с основателем Петербурга, которые упоминаются А. И. Богдановым в «Описании Санкт-

Петербурга» или зафиксированы в других ранних документах, не выявлен дуб на территории Ниеншанца.

Возникновение легенды о захоронении может быть объяснено данными археологических раскопок 1993 года. Тогда на левом берегу Охты, в 100 метрах от ее устья, вблизи того места, где рос дуб, был обнаружен могильник. Однако он относится ко времени, предшествовавшему Ниеншанцу, и датируется XVI веком⁶. Примечательно, что бастион шведской крепости, располагавшийся согласно ее планам на месте этого могильника, носил название Мертвый. Вероятно, уже в XVII столетии при строительстве новых укреплений здесь были открыты древние захоронения.

Памятный дуб известен по фотографии, сделанной в канун 200-летия Петербурга. Судя по его толщине, по мнению ботаников, он мог быть посажен в начале XVIII столетия. К сожалению, дуб не сохранился до наших дней. В годы ленинградской блокады 1941–1944 годов вражеский снаряд расщепил ствол исполина. После войны по инициативе комсомольцев Петрозавода в ограде из пушек было посажено другое дерево. Однако и оно было снесено в 1970-е годы при строительстве новых корпусов предприятия.

Когда в 1993 году были начаты археологические раскопки в устье Охты, на одной из площадок Петрозавода, среди свалки металлолома, были обнаружены лежавшие в беспорядке чугунные стволы шести старых пушек. Было очевидно, что они принадлежали ограде петровского дуба. Перед руководством завода уже тогда был поставлен вопрос о необходимости восстановления утраченного памятника.

Однако по оценке сотрудника Музея артиллерии и инженерных войск В. Н. Минина, приглашенного на место находки, только два орудия из шести относились к XVII–XVIII векам, то есть могли быть связаны с Ниеншанцем. Четыре других ствола, по его мнению, принадлежали к крепостным орудиям XIX века. Эта датировка попала в некоторые публикации⁷.

Позднее по аналогиям, обнаруженным в шведских музеях (Морской и Военный музеи в Стокгольме), удалось установить, что все шесть найденных орудий относятся к XVII веку и, следовательно, наверняка происходят из шведской крепости. Новая экспертиза Музея артиллерии и инженерных войск подтвердила такую атрибуцию. Старший научный сотрудник музея Л. К. Маковская датировала пушки первой половиной — серединой XVII века.

Длина стволов различная. У наиболее короткого из орудий, сохранившегося в полную длину, она достигает 2,42 метра, у остальных варьируется от 2,6 до 2,78 метра, а учитывая, что вингарды (задняя часть орудий-

ных стволов) обломаны, первоначальная длина их равнялась приблизительно 2,7–2,9 метра. Максимальный диаметр казенной части у разных орудий составлял 42–46 сантиметров. Диаметр дульных отверстий стволов достигает 11,5–13,0 сантиметра, что позволяет причислять их к 12–16-фунтовым крепостным орудиям.

Обследованные орудия сделаны из чугуна. Сильная коррозия повредила верхний слой металла, в результате чего он начал отслаиваться. Сказалось длительное нахождение орудийных стволов в сырости, кроме того, в ограде они наполовину были зарыты в землю, поэтому при первоначальном осмотре найти какие-либо надписи или клейма на орудиях не удалось. Однако в процессе очистки от коррозии, проведенной Северо-Западным институтом наследия, на двух орудиях были обнаружены клейма, сохранившиеся на боковых поверхностях цапф. Они представляют собой аббревиатуру «S.G» с изображением лилии над ней. Вероятно, буквы расшифровываются как «Sverige» (Швеция) и «Gustav» (Густав), очевидно, это шведский король Густав II Адольф. Лилия же, наряду со снопом, являлась геральдическим символом шведской королевской династии Ваза.

Согласно данным старшего научного сотрудника ГМИСПб Г. Г. Приамурского, орудийные стволы были подняты со дна реки Охты между 1899 и 1903 годами местным жителем Лемтюжниковым при помощи двух лодок, веревок и пары шестов и установлены вокруг дуба в 1903 году в связи с 200-летием Санкт-Петербурга. Каким же образом старые орудийные стволы могли оказаться на дне Охты? По предположению Приамурского, пушки могли быть случайно затоплены из-за близости стоянки судов⁸.

Нам представляется более обоснованным другое объяснение этого факта. Описываемые орудия носят явные следы повреждений (обломанные цапфы и вингарды) и не могли использоваться по своему назначению. Возможно, они были испорчены в ходе штурма крепости или же специально ее защитниками, а затем затоплены шведскими или русскими войсками. Учитывая датировку орудий (первая половина — середина XVII века), вероятно, это произошло еще во время первого штурма крепости в 1656 году. Услышав о приближении русских, руководители шведского гарнизона, находившиеся в Ниеншанце, Густав Горн и Мернер «утекли в Ругодив (Нарву. — *П. С.*) с небольшими людьми судами Невою рекой»⁹. 30 июня 1656 года Ниеншанц был взят отрядом русских войск численностью около тысячи человек (вместе с промышленными людьми и кормщиками) во главе с Петром Потемкиным. В городе были сожжены около 500 домов, значительные запасы хлеба и захвачено во-

семь пушек. Следует полагать, что орудий в Ниеншанце было больше, поэтому можно считать, что основная их часть не досталась победителям. Русские войска вскоре оставили Ниеншанц. Именно в условиях быстрого перехода крепости из рук в руки орудийные стволы и могли быть затоплены в Охте, чтобы неприятель не смог ими воспользоваться, ведь повреждения их были незначительными.

Следует заметить, что дуб, обнесённый оградой из орудийных стволов, на Охте был единственным хранителем памяти не только о взятии Ниеншанца, но и о тех далеких временах, когда еще не было северной столицы, а на ее месте появлялись и исчезали поселения, воздвигались и разрушались военные укрепления, велась оживленная торговля и бурлила жизнь.

Археологические исследования, проводившиеся Северо-Западным институтом наследия в сотрудничестве с КГИОП с 1992 года, позволили в 1998 году придать территориям в устье Охты статус памятников археологии — «Крепость Ниеншанц» и «Центр города Ниен». Это должно обеспечить надежную сохранность всего, что осталось в культурных напластованиях. Под охрану в начале 1998 года были приняты и сами пушки, представляющие собой несомненную городскую реликвию. Возможно, со временем в районе Охты удастся открыть экспозицию, посвященную памятникам старины. Ведь это место на протяжении столетий было центром поселенческой структуры в устье Невы и может считаться достоянием общеевропейского культурного наследия.

Одним из подарков городу в связи с его приближающимся 300-летием стало создание архитектурно-археологического памятного знака на Охте, напрямую связанного с этим юбилеем. Знак был открыт 15 июня 2000 года. В основу его проекта положена историко-археологическая концепция, которая была разработана в Северо-Западном институте наследия автором настоящей статьи, а архитектурная часть выполнена известным в городе архитектором В. А. Реппо. Строительство памятного знака было осуществлено за счет спонсорских средств. Основным спонсором стала шведская компания «Дагенс Индустри».

Местом для сооружения памятного знака, посвященного Ниеншанцу, был выбран береговой склон перед зданием Петрозавода у Большеохтинского моста, где в прошлом располагался один из бастионов крепости — Гельмфельтов. Знак, по нашему замыслу, должен не только напоминать о Ниеншанце, но и нести в себе историческую информацию об исчезнувшем городе и других событиях, происходивших на Охте. Он представляет собой гранитный бастион, на котором размещены старинные орудия,



Памятный знак «Крепость Ниеншанц» на Охте.

Авторы: В. А. Реппо, П. Е. Сорокин. 2000 г.

находившиеся некогда в ограде легендарного дуба. В пределах бастиона сооружен макет Ниеншанца с пятью бастионами и двумя воротными равелинами в форме звезды. Здесь же на мемориальной доске выбита информация о крепостях Ландскрона и Ниеншанц и поселении Невское устье.

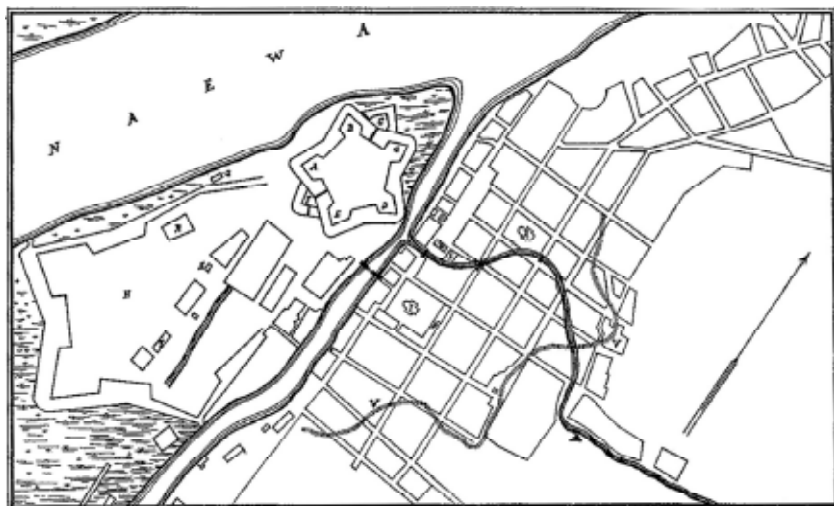
Памятная доска включает и исторический план Ниеншанца 1698 года с экспликацией, позволяющий посетителям получить полную информацию о размещении отдельных сооружений города и крепости на местности. На ней выбито следующее:

«Памятник археологии — крепость Ниеншанц.

Здесь, при впадении Охты в Неву, в 1300–1301 гг. располагалась шведская крепость Ландскрона, в XIV–XVI вв. существовало русское торговое поселение Невское устье.

Крепость Ниеншанц была сооружена в 1611 г. по приказу шведского короля Густава II Адольфа. В конце XVII столетия Ниеншанц представлял собой земляную цитадель в форме пятиконечной звезды, с тремя бастионами между Невой и Охтой.

В 1703 г., после недельной осады русскими войсками под командованием Петра I и фельдмаршала Б. П. Шереметева, Ниеншанц был взят и переименован в Шлотбург. Здесь было принято решение строить новую крепость Санкт-Петербург на Заячьем острове в устье Невы.



План города Ниена 1698 г. на информационной доске
памятного знака «Крепость Ниеншанц».

В 1998 г. территория крепости Ниеншанц объявлена памятником археологии.

<i>NYENSCANS</i>	<i>1698</i>	<i>НИЕНШАНЦ</i>
<i>Helmfelt's Bastion</i>	<i>A</i>	<i>Гельмфельтов бастион</i>
<i>Gvarn-Bastion</i>	<i>B</i>	<i>Мельничный бастион</i>
<i>Gamble Bastion</i>	<i>C</i>	<i>Старый бастион</i>
<i>Dodhe Bastion</i>	<i>D</i>	<i>Мертвый бастион</i>
<i>Carolus Bastion</i>	<i>E</i>	<i>Карлов бастион</i>
<i>Stora Portz-Ravelinen</i>	<i>F</i>	<i>Большой воротный рavelин</i>
<i>Lilla Portz-Ravelinen</i>	<i>G</i>	<i>Малый воротный рavelин</i>
<i>Desseinerat varck</i>	<i>H</i>	<i>Намеченные укрепления</i>
<i>Svanske Doomkyrckian</i>	<i>I</i>	<i>Шведская кафедральная церковь</i>
<i>Tudhske Kyrckian</i>	<i>K</i>	<i>Немецкая церковь</i>
<i>Gamble Rads Huuset</i>	<i>L</i>	<i>Старая ратуша</i>
<i>Nya Rads-Huuset</i>	<i>M</i>	<i>Новая ратуша</i>
<i>Svanske Skohle</i>	<i>N</i>	<i>Шведская школа</i>
<i>Stads Waghhuuset</i>	<i>O</i>	<i>Городские весы</i>
<i>Smal back</i>	<i>P</i>	<i>Малый ручей</i>
<i>Cronans Spannemahts-boodh</i>	<i>Q</i>	<i>Королевские хлебные амбары</i>

<i>Cronans Materialgardh</i>	<i>R</i>	<i>Королевский складской двор</i>
<i>Gammal Cronebodh</i>	<i>S</i>	<i>Старые королевские амбары</i>
<i>Soldate-Baraequer</i>	<i>T</i>	<i>Солдатские казармы</i>
<i>Gammal varck</i>	<i>V</i>	<i>Старые укрепления».</i>

Внутри крепости-звезды накануне 300-летия падения Ниеншанца и основания Петербурга инициаторами проекта был посажен новый дуб, который призван символизировать преемственность эпох и напоминать о богатом прошлом невских берегов.

Органичным дополнением памятнику, так или иначе связанному с войной, должна стать стела с гербом города Ниена на другом берегу реки Охты — в центре Красногвардейской площади. Именно здесь в XVII веке был центр шведского города, где размещались кафедральная церковь и школа, а вблизи на берегу реки находилась ратуша и торговая площадь.

В канун 300-летия Санкт-Петербурга, когда вспоминается и оценивается все созданное и утраченное, подводятся итоги и строятся планы на будущее, обращение к далекому прошлому может не только обогатить историко-культурное наследие города, но и в новом ракурсе осветить его достоинства.

¹ Богданов А. И. Описание Санкт-Петербурга. СПб., 1997. С. 239.

² Гиппинг А. И. Нева и Ниеншанц. СПб., 1909. Т. 12. С. 180–181.

³ Журнал или поденная записка Петра Великого. Ч. I. СПб., 1770. С. 69.

⁴ Записки датского посланника Юста Юля. СПб., 1899. С. 103–104.

⁵ Там же.

⁶ Сорокин П. Е. Археологические исследования и проблемы сохранения культурного слоя на территории Санкт-Петербурга // Археология Петербурга. СПб., 1996. Вып. I. С. 20–47; *его же*. Устье реки Охты — первоначальный поселенческий центр в низовье Невы. Славяне, финно-угры, скандинавы, волжские булгары. СПб., 2000. С. 194–207.

⁷ Сорокин П. Е. Археологические исследования в устье реки Охты. Петербургские чтения. СПб., 1994. С. 107–110.

⁸ Приамурский Г. Г. Санкт-Петербург и судьба Ниеншанца. Шведы на берегах Невы. Стокгольм, 1998. С. 44–54.

⁹ Гадзяцкий С. С. Карелия и Южное Приладожье в войне 1656–58 гг. Исторические записки. 1941. № 11.

Б. М. Кириков

Архитектура петербургских храмов периода модерна

Стремительное становление нового стиля — модерна — охватило на рубеже XIX–XX веков все сферы архитектурного творчества. Однако в разных жанрах архитектуры этот процесс протекал неравномерно. Композиционно-стилевые новации модерна раньше и полнее воплотились в строительстве особняков — наиболее свободном и гибком типе зданий. В доходных домах намного сильнее отразилась зависимость от сложившихся стандартов внутренней структурной организации и сплошной периметральной застройки. Новые виды общественных и производственных сооружений содействовали широкому внедрению современных материалов и конструкций, которые играли все более активную формообразующую роль.

Самым традиционным, консервативным в силу своей сакральной сущности являлось в начале XX века храмовое зодчество. Незыблемые религиозные каноны требовали сохранения освященных веками пространственных схем и объемных композиций церковных зданий. Чрезвычайно устойчивым оставался в этой области принцип семантического выбора стиливых прототипов, унаследованный от эпохи историцизма. Архитектурные образы создавались на основе исторических стилей, наполненных узнаваемыми священными символами. Особенности каждой конфессии выражались в разной ретроспективной направленности. Для православных церквей главным истоком служило древнерусское (в меньшей степени — византийское) зодчество. Для инославных культовых сооружений — те прототипы, которые олицетворяли специфический характер этих вероисповеданий.

Генеральная идея модерна — формирование нового, современного стиля — не смогла реализоваться в церковной архитектуре с ее последовательной ретроспективностью. В Петербурге и во всей России не было возведено ни одного храма в формах «чистого» модерна. Следование

определенным, тем или иным, историческим приемам, отвечавшим сакральным традициям и конфессиональному своеобразию, являлось противовесом не только стилевым новациям, но и универсальной классицистической системе. Поэтому и неоклассицизм, завоевавший доминирующие позиции к началу 1910-х годов, в наименьшей степени затронул сферу храмостроительства.

Тем не менее влияние модерна постепенно, хотя и замедленно, проникало в церковную архитектуру Петербурга. Признаки нового стиля стали заметны в ней лишь с середины 1900-х годов. Это проявилось прежде всего в изменении общего чувства архитектурной формы — более крупной, монументальной и пластически выразительной по сравнению с эклектикой. Вместе с тем прообразы получали оригинальное преломление как бы сквозь призму модерна. Академическое стилизаторство с его компилятивно-аналитическим воспроизведением мотивов и деталей вытеснялось свободной интуитивной стилизацией в духе избранного стиля. Такой синтетический метод один из крупнейших церковных строителей той поры А. В. Щусев определил формулой: «сочинять храм». Культовая архитектура послужила плодотворной почвой для неоромантических устремлений модерна.

Под воздействием модерна композиционный строй прототипов подвергался резкой деформации, утрировке, зачастую — на грани гротеска. Произвольные пропорции, смещения масштаба, синкопированный ритм подчеркивали динамическую напряженность, острую экспрессию пластики и силуэта. Сочетание новых и ретроспективных приемов носило различные оттенки: от легкого налета модернизации до кардинальной переработки исторических источников. Условная стилизация могла соединяться с прямыми цитатами. Отчасти это было следствием быстрой смены творческих методов. Однако антиномичность художественных средств соответствовала и эстетическим установкам модерна. Свободная разноплановая трактовка традиционных тем и элементов свидетельствовала о гибкости нового стиля. Гибкость его метода проявилась и в использовании современных конструкционных материалов, в том числе железобетона. В церковном строительстве той поры они применялись для решения функциональных, технических задач, но играли, как правило, пассивно вспомогательную, а не формообразующую роль, оставаясь «за кулисами» архитектуры.

Храмовое зодчество периода модерна прошло ту же эволюцию, что и новый стиль в целом. Ранний этап сопровождался преодолением декоративной избыточности и суховатой дробности, свойственных языку

эkleктики. Тяга к обобщению форм, пластика объемов сочетались с мягкой лепкой словно растущих масс, введением текучих криволинейных очертаний. Эти особенности наиболее отчетливо выразились в «неорусском стиле»* — модернизированном варианте национально-романтического направления, пришедшем на смену «русскому стилю». Показательно, насколько изменился круг источников, питавших это направление. «Узорочная» архитектура Москвы и Ярославля XVII века, еще недавно определявшая характер «русского стиля», отступила на второй план перед строгими и монументальными образами древнего зодчества Новгорода и Пскова. Иконографию «неорусского стиля» дополнили памятники Владимира и Суздаля, ранней Москвы, деревянного строительства Севера.

В зрелом модерне нарастали тенденции к симплификации, рациональности, геометризму. Однако параллельно с новаторскими исканиями в архитектуре проходил возвратный процесс. Острота стилизаций на исторические темы, смелая перефразировка прототипов вновь уступали место ретроспективному воссозданию стилей прошлого. С начала 1910-х годов ретроспективизм стал полностью господствующим явлением. В церковном строительстве последовательно традиционалистский метод получил наиболее органичное воплощение.

В настоящей публикации особенности культовой архитектуры Петербурга периода модерна рассматриваются на примере самых значительных и характерных памятников. Они выстроены в хронологический ряд, что позволяет проследить динамику творческих исканий. При анализе композиционно-стилевых приемов особое внимание уделено способам интерпретации прообразов, соотношению черт модерна и исторических источников. Менее всего автор претендует на фактологическую новизну. Эти краткие статьи были в основном написаны в начале 1990-х годов. С тех пор вышел целый ряд работ по истории петербургских храмов, в том числе, фундаментальный труд В. В. Антонова и А. В. Кобака «Святые Санкт-Петербурга. Историко-церковная энциклопедия в трех томах» (1994–1996).

* Автор неоднократно использовал иное написание термина: «новорусский стиль», но вынужден от него отказаться, поскольку теперь оно может ассоциироваться с другим понятием.

Церковь Воскресения Христова

1903–1908, Г. Д. Гримм, А. Л. Гун, Г. Г. фон Голи

Наб. Обводного канала, 116

В конце XIX века участок рядом с Варшавским вокзалом был передан «Обществу распространения религиозно-нравственного просвещения в духе православной церкви». По его инициативе на набережную Обводного канала перенесли в 1894 году временную деревянную церковь в память бракосочетания Николая II с Александрой Федоровной. 9 июня 1896 года по проекту Г. Г. фон Голи было заложено трехэтажное здание школы и библиотеки того же общества (наб. Обводного канала, 116)¹. Вскоре Александро-Невское общество трезвости начало сбор средств на сооружение большого каменного храма.

Проект трехпрестольной церкви на 4000 молящихся выполнил в 1903 году Герман Гримм при участии Андрея Гуна и Густава фон Голи². 8 сентября того же года состоялось освящение места под постройку, а 25 июля 1904 года — торжественная закладка церкви. Здание было в основном возведено уже в следующем году, но отделочные работы затянулись. Главный престол храма был освящен 14 декабря 1908 года³.

Композиция следует традиционной трехчастной схеме храма-«корабля». Основной объем с широким световым барабаном и четырьмя декоративными угловыми главками, короткий пониженный притвор-«трапезная» и шатровая колокольня поставлены на одной продольной оси. Стены облицованы охристым кирпичом. Карнизы, кокошники и аркатурные пояса, порталы и обрамления больших окон выполнены из радомского песчаника фирмой М. Ф. Сундерлянда. Крупный образ «Воскресение Христово» в арочной нише над главным входом исполнил художник С. Т. Шелковий. Храм с колокольней высотой 64 метра является ведущей доминантой в перспективе протяженного прямолинейного участка Обводного канала.

Стилевое решение церкви, возведенной в годы высшего расцвета петербургского модерна, ближе академическому «русскому стилю» конца XIX века, чем новой модификации национально-романтического направления. Авторы храма ориентировались на привычные источники, ставшие в 1880–1890-х годах почти каноническими, — памятники московского зодчества XVII века. Чертежная жесткость линий, засушенность форм характерны для рассудочно компилятивного метода эклектики. Но вместе с тем образный строй здания отличается оригинальной перефразировкой прототипов, свободной деформацией пропорций, очищением объемов и плоскостей от мелкой детализовки, применением новых ма-



Г. Д. Гримм, А. Л. Гун,
Г. Г. фон Голи.
Церковь Воскресения Христова.
Общий вид.

териалов. Все это — результат воздействия модерна, впервые в Петербурге проявившегося в церковном зодчестве.

Храм Воскресения создан представителями разных архитектурных поколений. Гун, мастер старой школы, выдвинулся в число лидеров «русского стиля» еще в 1870–1880-х годах. Спроектированный им иконостас церкви Воскресения представлял невысокую алтарную преграду с затейливым рисунком кокошников и растущими вверх главками⁴. Гримм начал свой путь на рубеже веков в русле академической и рационалистической традиции и вместе с фон Голи выступил последователем «русского стиля». Он сотрудничал с А. И. фон Гогеном в проектировании Суворовского музея (1901–1904), возведенного наподобие крепостных сооружений Московского кремля, но по принудительно симметричной схеме с сухим рисунком деталей.

Церковь у Варшавского вокзала — переходное произведение. Она больше, чем Суворовский музей, тяготеет к «неорусскому стилю» и к модерну. Авторы храма отошли от увражного буквализма, цитатной достоверности. Оригинальны круглый в сечении шатер и гигантские кокошники основного объема, сферический купол и двухъярусная группа апсид. От испещренных декором сооружений «русского стиля» конца XIX века сделан решительный шаг к четкости и простоте. Архитекторы отказались от обильной орнаментации собственного проекта 1903 года и не побоялись выявить чистые объемы и плоскости. Разнобъемный характер композиции усилен выступами по бокам колокольни и столпообразными башнями на углах основного массива (с винтовыми лестницами внутри).

Новизна интерпретации прообразов выражается и в резких масштабных смещениях и контрастах. Массивному куполу противопоставлены миниатюрные угловые главки, мелким окнам «трапезной» — огромные

проемы церкви, прорывающие лапидарные плоскости стен (аналогичный мотив большого окна с двойной «гирькой» использовал Вас. А. Косяков в церкви подворья Старо-Ладожского Успенского монастыря на Нарвском проспекте, 1905–1910). Однако новые приемы стилизации в храме Воскресения еще не достигли пластической органичности, не приведены к единой мере условности.

Крестообразный в плане интерьер храма представляет собой единое просторное помещение без внутренних опор. Пространство словно втягивается в гигантскую воронку барабана, имеющего коническое основание и слегка наклонные внутрь стены. Железобетонные купол и барабан диаметром 17 метров поддерживаются системой металлических ферм, установленных в три яруса на угловых пилонах. Впервые в церковном строительстве России новые конструкции (изготовлены обществом «Железобетон») нашли столь широкое применение. Инженер Г. А. Гиришсон определил структуру храма как «переходный тип к скелетным постройкам»⁵.

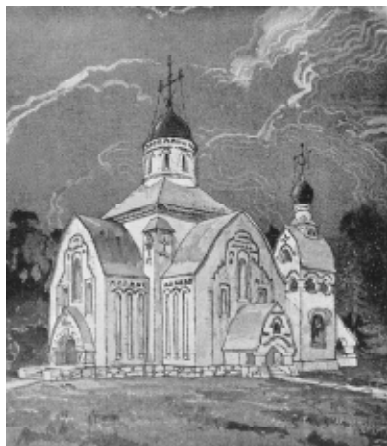
Первоначальное убранство церкви, закрытой в течение шестидесяти лет (1930–1989), полностью погибло. Остатки росписи, выполненной в 1910-х годах профессором живописи В. Т. Перминовым и другими художниками, были забелены или сбиты в ходе недавнего ремонта.

Храм Знамени Пресвятой Богородицы старообрядцев Поморского согласия

1906–1907, Д. А. Крыжановский
Тверская ул., 8

В 1905 году со старообрядцев были сняты все ограничения на строительство храмов. Здание на Тверской — самый ранний в Петербурге памятник «неорусского стиля», основанного на претворении приемов и форм древнего зодчества Новгорода и Пскова, как бы преломленных сквозь призму модерна. Но постройку Дмитрия Крыжановского нельзя считать оригинальной. Она создавалась под явным и определяющим влиянием работ В. А. Покровского⁶.

С творчеством Владимира Покровского связан решительный поворот в эволюции национально-романтического направления. Интуитивно-прочувствованная стилизация, синтетическое претворение новгородско-псковских образцов, тяга к монументальной обобщенности и острой экспрессии, гиперболизация типических черт и смелая структурная переработка прототипов — таким был метод мастера в середине 1900-х годов. Постигание логики древних памятников во взаимодействии с формообразующими принципами модерна выявляло такие средства выразитель-



В. А. Покровский.
Эскизный проект церкви.



Д. А. Крыжановский.
Храм Знамения Пресвятой Богородицы
старообрядцев Поморского согласия.

ности, как скульптурность объемов, напряженная динамика силуэта, живое движение линий. Крупные слитные массы архитектор резко очерчивал сильным криволинейным контуром.

Эти черты были намечены Покровским в проектах церкви Св. Иоанна Крестителя в Кашине (1903–1904, совместно с О. Р. Мунцем)⁷ и церкви в Пархомовке Киевской губернии (1903)⁸. Одним из ключевых произведений «неорусского стиля» стал Петропавловский храм на пороховых заводах близ Шлиссельбурга. Еще в 1902 году Покровский разработал первые его варианты и в одном из них нашел общую схему крестообразного в плане сооружения с центральным шатром и асимметрично поставленной звонницей⁹. С проектированием этой же церкви связаны эскизы 1905–1906 годов, опубликованные в «Ежегоднике Общества архитекторов-художников»¹⁰. В них опробованы разные типы завершения: одна глава, кубоватое покрытие или средний шатер с главками на выступающих частях. Но везде повторяются высокий четверик с угловыми пилонами и обступающие его объемы с многолопастными арками-нишами. Эти выступы, похожие на фасады новгородских церквей, имеют упругие криволинейные очертания — наподобие гигантских щипцов или кокошников, которым вторят завершения крылец и звонницы. В осуществленной к 1907 году церкви на пороховых заводах¹¹ архитектор остроумно соединил преобразенные черты новгородских храмов XIII–XV веков и московских шатровых церквей XVI века. Сложная объемная композиция обрела пирамидальную слитность.

Очевидно, именно эскизы Покровского 1905–1906 годов послужили для Крыжановского непосредственными образцами. Строитель старообрядческого молельного дома перенял крестообразную структуру храма с «новгородскими» фасадами, повышенным средним четвериком и звонницей, поставленной на отлете, наподобие псковских. В одном из вариантов проекта¹² он размещал малые главки также над выступами креста. Правда, в итоге Крыжановский пришел к компактному пятиглавию, уместив его на четверике, а мотив трехлопастного завершения заменил гигантским килевидным кокошником.

Надо полагать, строгие и архаичные образы новгородско-псковского зодчества отвечали духу старообрядчества, а находки Покровского импонировали его коллегам новизной прочтения источников. Закладка храма на Тверской состоялась 6 августа 1906 года, а уже 22 декабря 1907 года он был освящен¹³. Комплекс молельной с галереей и звонницей, флигелями для школы, приюта, трапезной и свечной мастерской производил на современников впечатление своеобразного уголка русской старины — «не столько приходского, сколько, скорее, монастырского характера»¹⁴.

Вслед за Покровским Крыжановский использовал прием ступенчато-пирамидального построения храма. Мощные массы нарастают от пониженных углов к центру. Огромные кокошники составляют лейтмотив композиции, который находил отклик в очертаниях крыльца, ворот и манерно изломанном абрисе звонницы (рисунок ее тройного кокошника, очевидно, был подсказан одним из проектов церкви в Кашине). Укрупненному масштабу основных объемов нарочито противопоставлено миниатюрное пятиглавие. Тем самым резко усилен эффект перспективного сокращения. В этом проявился принцип деформации прототипов, сообщающий постройке отчасти гротескный оттенок.

Крестообразные выступы перекрыты железобетонными коробовыми сводами (толщиной всего восемь сантиметров), усиленными железобетонными балками; подкупольное пространство — перекрещивающимися железобетонными арками. Из того же материала сделаны декоративные угловые главки. Все эти части сооружения выполнены Черноморским строительным обществом «Железобетон». Новая конструкция здесь полностью подчинена архаичному образу храма.

Бесстолпное внутреннее пространство отличалось ясной простотой и цельностью. На аскетичном фоне белых стен выделялись три пятирусных тябловых иконостаса (работы мастерской Д. В. Дудакова) с иконами старинного письма. Хоругви и паникадила изготовила фабрика Оловянишникова по рисункам С. И. Вашкова и Крыжановского. Убранство ин-



Г. Д. Гримм.
Церковь Преподобного Алексия,
Человека Божия.

терьера полностью утрачено после закрытия церкви (1934), приспособленной под предприятие.

Почти одновременно с петербургским в Москве также появился храм старообрядцев Поморского согласия, выстроенный в 1906–1908 годах архитектором И. Е. Бондаренко в экспрессивных гротескных формах «неорусского стиля». Журнал «Зодчий» (по-видимому, сам автор проекта) писал: «Стиль храма — отступление от обычного типа, и в основу взяты черты северного зодчества, преимущественно новгородско-псковских храмов, причем для иконостаса и утвари образцами служили наиболее древние предметы русского искусства»¹⁵. Такой подход к выбору источников, как и способ стилизации, использование железобетонных конструкций и введение майолики ставит это здание в общий ряд с работами петербургских архитекторов.

Выразительный образец «неорусского стиля», родственный исканиям В. А. Покровского (особенно — проектам кашинского храма), создал в 1906–1909 годах Г. Д. Гримм. Это церковь Преподобного Алексия, Человека Божия¹⁶, которая в начале 1930-х годов была до неузнаваемости перестроена в заводской цех (Чкаловский пр., 50). Прямоугольное в плане сооружение с бесстолпным верхним помещением перекрыто железобетонным сводом с пролетом 21 метр. Композиция отличалась монументальной слитностью больших, «пульсирующих» масс, обведенных волнообразным контуром остроконечных кокошников. Пластичность форм соединялась с подчеркнутостью линий, как бы не вычерченных, а рисованных от руки. Необычным было решение алтарной части: в виде трех столпообразных объемов с почти скульптурной, словно вылепленной средней главой.

Церковь Благоверной княгини Анны Кашинской

1907–1909, А. П. Аплаксин

Большой Сампсониевский пр., 53

По пути, намеченному ранними работами Владимира Покровского, следовал в своем творчестве епархиальный архитектор Андрей Аплаксин. Он оставался адептом модернизированной версии национально-романтического направления и в 1910-х годах, когда у самого Покровского возобладали тенденции к ретроспективизму. Из церковных построек Аплаксона уцелели немногие, да и те — в изувеченном виде.

В лучшем состоянии, хотя и с утратами дошла до нас церковь Благоверной княгини Анны Кашинской при подворье Кашинского Сретенского женского монастыря. Она была спроектирована в 1906 году¹⁷, заложена 2 сентября следующего года, а 18 декабря 1909 года главный придел освящен во имя Святой Анны Кашинской¹⁸. Облик храма теснее связан с псковскими, а не новгородскими прототипами. В его живописно-асимметричной композиции сочетаются строгие, несколько угловатые и манерно-декоративные формы. Поставленная на углу колокольня, видимая издалека, играет важную градоформирующую роль, переключаясь в перспективе проспекта с колокольней Сампсониевского собора.

Эта доминирующая вертикаль состоит из массивного основания, высокого сужающегося кверху объема со срезанными углами и барабана с наклонными стенами. Прообразами ее послужили, видимо, псковские памятники XVI века: колокольня Крыпецкого монастыря, а также сооружения Снетогорского и Спасо-Елеазарова монастырей. (Правда, композиция колокольни сходна с некоторыми сооружениями «русского стиля» XIX века.) Данью псковской традиции можно считать и введение майоликового фриза, опоясывавшего верх барабана¹⁹. Изразцы с изображением четырех херувимов были исполнены в мастерской П. К. Ваулина и О. О. Гельдвейна; авторство их, по устной традиции, приписывается скульптору А. Т. Матвееву. Проработка сложной рельефной формы фриза, переливчатая цветовая гамма с преобладанием фиолетового, зеленого и золотого характерны для декоративных исканий модерна.

На противоположном левом углу расположен малый столпообразный объем часовни. Двухэтажный четырехстолпный храм с притвором и папертью увенчан одной главой. Барабан с наклонными стенами вторит верхнему ярусу колокольни. Фасадные стены имеют трехлопастные завершения новгородско-псковского типа, которые подняты, как аттики, над крышей церкви. Эти звенья, решенные в графичной манере, контрасти-



А. П. Аплаксин.
Церковь Благоверной княгини
Анны Кашинской.

руют с лапидарной мощью округлых объемов алтарных апсид. В проекте Аплаксин предполагал расписать наружные стены, и тогда храм производил бы иное впечатление.

В 1933 году церковь была закрыта. С 1994 года она передана подворью Введено-Оятского женского монастыря. Ныне продолжается ее реставрация.

Кашинское подворье составляет параллель работам В. А. Покровского лишь по общему стиливому характеру. Но другое произведение Покровского — Петропавловский храм на пороховых заводах под Шлиссельбургом — явилось бесспорным образцом для двух сооружений Аплаксина: церкви Свв. Космы и Дамиана в селе Гвоздно Гдовского уезда (1909)²⁰ и храма Св. Петра Митрополита при подворье Творожковского Свято-Троицкого женского монастыря на Роменской улице, 12 (1911–1913)²¹.

Храм на Роменской потерял все основные элементы силуэтного завершения. В первозданном виде он представлял откровенную реплику сооружения на пороховых заводах. Аплаксин воспроизвел «новгородский» фасад с гигантским щипцом и однопролетную звонницу, шатер над двумя ярусами кокошников и пилоны на углах четверика. Но сделал это на свой лад, изменив пропорции частей и отказавшись от центрической структуры. По сравнению с постройкой Покровского здесь усилены геометрическая четкость объемов, резкая изломанность контура. Звонница слита с южным приделом, они составляют единый монолит. По ровной глади стены, где нет и намек на многолопастную арку, разбросаны редкие узкие окна разной высоты. Большие нерасчлененные поверхности, совершенно свободные от детализовки, впечатляют строгим лаконизмом. Аплаксин не боялся «пустых мест». Белизну стен эффектно оттеняли монументальная роспись щипца и керамические фризy. Угловые пилоны четверика превращены в башнеобразные объемы, завершенные аркатурой и декоративными главками. Этот мотив отдаленно напоминает Преображенский собор Соловецкого монастыря.



В. А. Покровский.

Петропавловская церковь на пороховых заводах под Шлиссельбургом.



А. П. Аплаксин.

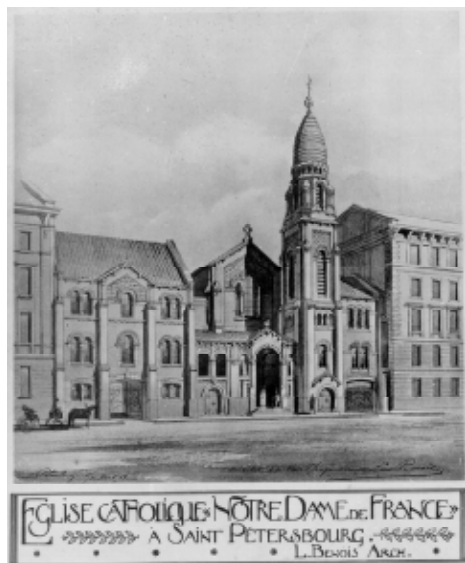
Церковь Св. Петра Митрополита при подворье Творожковского Свято-Троицкого монастыря.

Ту же линию «неорусского стиля», отмеченную утрированной модернизацией, продолжали другие, ныне утраченные произведения Аплаксина. Это церкви Успения на Волковом кладбище (1910–1911), Казанская при подворье Вышневолоцкого монастыря на Малом проспекте Петроградской стороны, 69/12 (1910–1912) и Казанская при Пекинской православной миссии на Воронежской улице, 110 (1910–1913). Опираясь на творческие находки Покровского, Аплаксин — знаток древнерусского зодчества и умелый реставратор — выработал свой архитектурный почерк. Его сооружения отличались особой лапидарностью монолитной формы, геометрической чистотой крупных объемов и плоскостей, остротой ломающихся линий, контрастами белых стен и насыщенных цветовых «пятен».

Французская католическая церковь Нотр-Дам-де-Франс

1903, 1908–1909, Л. Н. Бенуа, М. М. Перетяткович
Ковенский пер., 7

В октябре 1898 года Николай II дал разрешение французскому посольству на открытие в столице католической церкви. Участок в Ковенском переулке Общество католических прихожан приобрело в 1900 году²².



Церковь Нотр-Дам-де-Франс.

Первоначальный проект Л. Н. Бенуа и фотография с натуры.

К февралю 1903 года профессор архитектуры Леонтий Бенуа — католик, француз по происхождению — представил в Городскую управу проект церкви «исключительно для французов», утвержденный императором 29 мая²³. Уже 28 июня 1903 года состоялась церемония закладки²⁴, но строительство было заморожено.

Проект Бенуа выдержан «в романском южно-французском стиле»²⁵. Кроме двухэтажной церкви с колокольной предусматривалось сооружение трехэтажного причтового дома. Общая асимметричная композиция отличалась сильной расчлененностью, беспокойной динамикой разных по высоте и силуэту, то выступающих, то заглубленных объемов. Все элементы и детали следовали романским образцам: узкие арочные проемы, архивольты на колонках, уступчатые контрфорсы, треугольные фронтоны-щипцы. Асимметрично поставленная трехъярусная колокольня завершалась шишкообразным куполом. Трактовка форм оставалась эклектической сухой и дробной. Модерн коснулся этого проекта лишь легким дуновением, прихотливо изогнув полосы металлических решеток ворот. Хотя подвижная асимметрия живописной композиции отвечала постулатам нового стиля.

В 1907–1908 годах проект был кардинально переработан Бенуа совместно с его учеником Марианом Перетятковичем, также католиком. В конце 1909 года костел, выстроенный Перетятковичем, был освящен²⁶. Авторы повторили в общих чертах первоначально задуманную структуру церкви и ее неороманский стилиевой характер. Но облик здания совершенно преобразился. Очевидно, своей трансформацией оно в большей степени обязано Перетятковичу — представителю нового поколения архитекторов, начавших свой путь в период модерна. Верхняя церковь из трехнефной превратилась в просторный зал без внутренних опор, а фасад стал более лаконичным, цельным и как бы монолитным. Напряженная динамика композиции была усилена за счет всечения сбоку в основной объем высокой прямоугольной башни.

Главная тема фасада навеяна церковью Нотр-Дам-ла-Гран в Пуатье (XII в.). От этого выдающегося памятника французской романики взяты и общий абрис фасада со ступенчатым фронтоном, в котором помещен медальон, и тонкая угловатая башенка (слева) с пучком длинных полуколоннок и черепичным верхом, и перспективный портал, и большое арочное окно в центре. Завершение колокольни также походит на башню над средокрестьем церкви в Пуатье, а тройное ее членение вертикальными элементами — на монастырскую церковь Сен-Фрон в Перигё (XII в.). Сходство с основным прототипом проявляется также в отсутствии трансепта и верхнего света.

«Выделяясь совершенно новым для современных построек подобно-го типа <...> силуэтом, сочной и богатой отделкой, наковкой камня, эта новая постройка в южно-французском романском стиле свидетельствует о тщательном стремлении строителя проникнуться духом этого стиля», — писал в 1910 году Г. К. Лукомский²⁷. Но архитекторы не воспроизводили прототипы, а создавали на основе средневековой школы Пуату — Перигё ассоциативно узнаваемый образ-символ французской католической церкви. Романские источники получили своеобразное преломление в характере «северного» модерна. Вместо насыщенного рельефами и расчлененного фасада церкви в Пуатье здесь дана обобщенная и слитная композиция, в которой роль пластического «убранства» выполняет фактура камня; вместо симметрии и массивности — динамичный сдвиг и «врезка» объемов, устремленность вверх.

Сплошная гранитная облицовка подчеркивает монументальность фасада, сообщая ему оттенок суровой замкнутости и вместе с тем трепетную игру светотени. (Пютерлакский гранит пожертвовало Французское строительное общество «Батиньоль» из оставшихся материалов после

сооружения Троицкого моста.) Узкие редко разбросанные окна оттеняют монолитность стены. Многократно варьируемый мотив архивольтов переходит в аллитерацию фасада. Четырехгранная башня, увенчанная восьмигранным барабаном и шишковидным куполом, прочерчена вертикальными тягами, образующими вытянутую тройную нишу. Аналогичный мотив, известный по работам немецких архитекторов, а также финнов Л. Сонка и Э. Сааринена, Перетяткович одновременно использовал и в здании Северного страхового общества в Москве. Вообще в облике колокольни больше от финского национального романтизма начала XX века, чем от средневековой Франции.

Композиция фасада самостоятельна и как бы самодостаточна. Это — каменный экран, скрывающий продольные кирпичные стены несколько утилитарного облика. Светлый просторный молитвенный зал отличается ритмической упорядоченностью ясных конструктивных форм. Арочные формы перекрытия, ниш, проемов составляют лейтмотив цельного и лаконичного внутреннего пространства. Цилиндрический с распалубками железобетонный свод пролетом 16 метров усилен арками-нервюрами, вырастающими из пристенных пилонов.

Железобетонные своды и стропила выполняло товарищество «Железобетон». Как и в других культовых сооружениях той поры, новые конструкции служили здесь вспомогательным средством. Они содействовали рациональному разрешению основной задачи: создать современную версию исторического стиля. Уместно вспомнить, что в 1907–1908 годах Бенуа и Перетяткович вместе с инженером И. Г. Троцким построили новый зал заседаний Государственного совета в Мариинском дворце, где железобетонные конструкции пассивно следуют стилистике академического классицизма. Показательно, что строители ценили не формообразующий потенциал самого материала, а, напротив, «легкую приспособляемость железобетона ко всевозможным архитектурным формам», которая давала возможность «почти совершенно не стесняться конструктивной стороной дела и руководствоваться при проектировании исключительно художественными задачами»²⁸.

Ныне храм в Ковенском переулке носит имя Лурдской Богоматери.

Почти одновременно с Французской католической церковью был введен костел Святого Сердца Господа Иисуса за Невской заставой (ул. Бабушкина, 57). Проект составил в 1906 году С. П. Галензовский, 8 сентября следующего года состоялась закладка, но строительство тянулось так медленно, что здание осталось незавершенным²⁹. Освященный в 1918 году, храм существует без венчающих башен, он искажен позднейшими переделками.

Архитектура костела восходит к северной кирпичной готике. Выбор прототипов, характерных для средневекового зодчества Польши, отвечал составу прихожан — в большинстве польских рабочих. Пространственная композиция здания соединяет короткую базилику с квадрифолием, образованным тяжеловесными призматическими объемами трансепта и алтаря. Такая структура имеет корни в старинной архитектуре Северной Германии или Западной Украины. К углу квартала обращена широкая массивная башня, главный фасад которой прорезан гигантской стрельчатой аркой. Нерегулярная каменная облицовка цоколя в сочетании с кирпичом создает излюбленную модерном игру оттенков и фактур. Однако в целом традиционные формы преобладают здесь над чертами модерна.

Молитвенный дом омовения и отпевания усопших на Преображенском еврейском кладбище

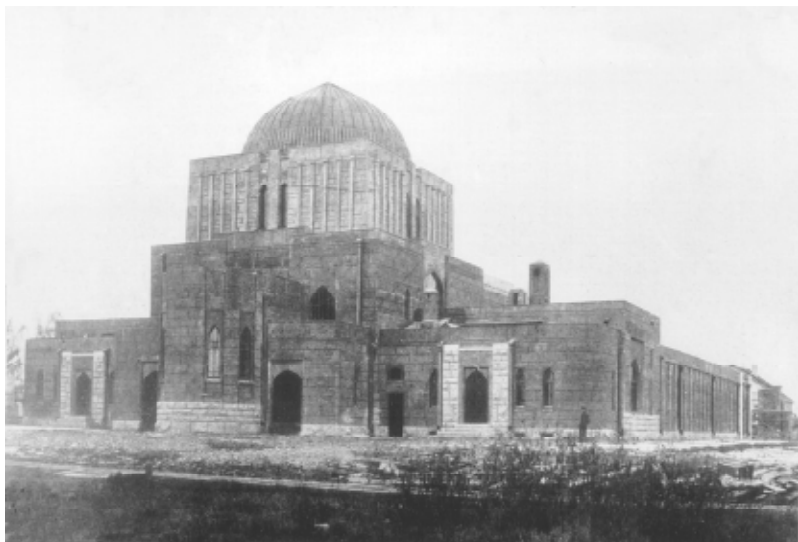
1908–1912, Я. Г. Гевирц

Пр. Александровской Фермы, 66 а

В 1907 году состоялся конкурс проектов синагоги, богадельни и дома для служащих на еврейском кладбище. Лучшей была признана работа Я. Г. Гевирца, кроме нее отмечены проекты М. И. Сегалья, С. Г. Гингера, С. С. Серафимова³⁰. Яков Гевирц, еврей по национальности, доработал свой проект при участии Гингера и осуществил за четыре года создание молитвенного дома³¹ (заложен 15 сентября 1908 г., освящен 23 сентября 1912 г.).

Современники отмечали, что он возведен «в восточном характере, близко подходя к стилю арабских построек Средней Азии XIV и XV века, поскольку это соответствует требованиям еврейской религии»³². Прямоугольный двор фланкируют симметричные открытые галереи со стрельчатыми арками, опирающимися на грациозные колонны со «сталактитовыми» капителями. Выступающее из глубины двора главное здание впечатляет мощью крупных геометрических объемов. Крестовый свод центрального зала выполнен из железобетона по типу среднеазиатских сводчатых покрытий.

Простота и замкнутость объемов были свойственны многим культовым постройкам Средней Азии. Но у Гевирца монументальный лаконизм геометризированной формы возведен в основное и самоценное средство выразительности. Разнофактурная облицовка серым гранитом оттеняет особую весомость и северный колорит здания. Наружные стены организованы метрическим шагом лопаток и упрощенным антаблементом — схематично модернизированным ордером. Все сооружение с его монолитными каменными массами и глухими внешними стенами галерей выглядит отрешенным от окружающей среды. Шеренга пилонов, замыкая-



Молитвенный дом омовения и отпевания усопших.

щих двор спереди, демонстрирует стремление архитектора оперировать чисто геометрическими элементами, комбинациями параллелепипедов, как бы всецелых друг в друга.

Произведение Гевирца — это сплав ориенталистских и классицистических черт, переведенных на язык сурового «нордического стиля». Это первое из монументальных культовых сооружений Петербурга, соединивших сакральный ориентализм с приемами «северного» модерна (за ней последовали Буддийский храм и Соборная мечеть). Особо важное значение памятника в том, что он четко определил поворот зрелого модерна к новой эстетике: монументальному лаконизму, геометрии прямого угла, упорядоченности и повторности элементов, комбинаторике призматических форм. В этом плане работу Гевирца можно сопоставить с синхронными исканиями немецких и финских архитекторов (в том числе, Л. Сонка и Э. Сааринена).

Рядом расположен двухэтажный дом для служащих. На его фасаде выделяются вертикальные и горизонтальные полосы неоштукатуренного кирпича, изображающие «каркасную» сетку. В прямоугольные ячейки декоративного каркаса вkomпонованы стрельчатые окна и арки, которые подчеркивают ансамблевую связь с молитвенным зданием. Гевирц, состоявший с 1909 года архитектором еврейского кладбища, создал там не-

сколько усыпальниц и надгробных монументов, среди них — памятник М. М. Антокольскому (1909, скульптор И. Я. Гинцбург).

Буддийский храм

1909–1915, Г. В. Барановский, Н. М. Березовский

Приморский пр., 91

Буддийская молельня в Старой Деревне — один из самых экзотических памятников столичной архитектуры периода модерна. Он создавался по замыслу и по инициативе 13-го Далай-ламы Тибета Тубдана-Чжамцо и его советника, ученого и дипломата, забайкальского бурята Агвана Доржиева. Строительство храма имело политический оттенок — укрепление доверительных отношений России с Монголией и Тибетом. Основными вкладчиками были Далай-лама, А. Доржиев и знаток тибетской медицины, врач и дипломат П. А. Бадмаев, близкий к царскому двору. Устройство кумирни, минуя обычные бюрократические инстанции, разрешил в 1908 году председатель Совета министров П. А. Столыпин. Строительные работы начались весной 1909 года.

Первоначальный проект сооружения разработал студент Института гражданских инженеров Николай Березовский³³, участвовавший ранее в экспедиции в Восточный (Китайский) Туркестан. Окончательный вариант — без кардинальных изменений, но художественно обогащенный, — составил Г. В. Барановский. Очевидно, он сумел получить этот заказ благодаря постройке здания Русского географического общества (Доржиев состоял членом этого общества), а также своему положению одного из руководителей Техническо-строительного комитета МВД. Авторы опирались на эскизы и указания Доржиева. В создании храма принимал участие особый комитет, в состав которого входили крупные ученые-востоковеды В. В. Радлов (председатель), С. Ф. Ольденбург, Ф. И. Щербатской, художник Н. К. Рерих и другие.

Проект Барановского получил утверждение 1 ноября 1909 года, но официальные круги запретили постройку буддийской школы и общежития в связи с «трудностями надзора за студентами». Сооружение при храме в 1910 году жилого дома (Приморский пр., 93) было расценено как попытка обойти запрет, и Барановский получил строгое предупреждение по службе. Здание самой молельни выстроили вчерне к осени 1910 года. 2 декабря был принят новый вариант главного фасада «с менее яркими красками декора». Отделочные работы продолжались еще пять лет под наблюдением Р. А. Берзена, построившего ранее буддийский храм в Иркутской губернии



Буддийский храм.

по заказу Доржиева. Столичный храм был открыт 15 августа 1915 года и назван «Источник Святого Учения Будды, страдающего всем»³⁴.

Величественное здание возведено в соответствии с канонами тибетской культовой архитектуры. Структура его восходит к типу главного монастырского храма — «цогчэн-дуган». Храм ориентирован по оси юг–север. Двор перед ним окружен оградой с воротами. Прямоугольные в плане объемы здания с наклонными стенами завершены почти плоской кровлей. Широкая лестница ведет к монументальному четырехпилонному портику, заимствованному из бурятского зодчества. Пространство вестибюля с лестницами по углам раскрывается в трехнефный зал молебствий, освещающийся только сверху сквозь световой фонарь с цветным витражом типичного для модерна рисунка. На втором этаже, в соответствии с бурятской традицией, находились комнаты лам и хранилище предметов культа. К основному кубу с северной стороны примыкает башнеобразный объем с часовней наверху («гонкана») — самой сокровенной частью кумирни. Межэтажные перекрытия выполнены из железобетона, верхнее покрытие — по металлическим фермам.

Важную роль в облике храма играли символично-декоративные детали. Над портиком установлено 8-радиусное колесо вероучения «хурдэ» с двумя ланями по сторонам. Углы главного фасада венчают цилиндрические знаки победителя — «чжалцаны», выполненные из золоченой меди. Многие элементы религиозной эмблематики утрачены: пирамидальное магическое навершие над башней — «ганчжир», бронзовые золоченые диски — «толи», чеканные знаки десяти сил, украшавшие южный фриз. Рельефные карнизы насыщены мелкой пестрой детали-

ровкой, широкие капители-подбалки гранитных колонн покрыты сложной вязью орнамента. Отделку ритуального зала со статуей Большого Будды в алтарной нише исполняли бурятские мастера О. Будаев, Р. Занхатов, Г. Цыбаков.

Образная характеристика здания определяется прежде всего религиозно-историческими прототипами. Однако сакральные формы тибетско-бурятской архитектуры переосмыслены в духе «северного» модерна. Признаки современной стилизации проявляются в утрировке типических черт и деформации пропорций (по сравнению с прообразами), в экспрессии объемной структуры, форме и группировке окон, яркой полихромности и живой выразительности фактуры. Почти сплошная облицовка грубо околотыми блоками красно-бурого гангутского гранита уподобляет здание скальному массиву. Каменную отделку фасада осуществило Восточно-Финляндское гранитное акционерное общество из Выборга.

Компактная уравновешенная композиция построена на сопоставлении статичного основного объема с пространственно развитым портиком и вертикалью башни. Расширяющиеся книзу наклонные стены, абрисы которых вторят трапециевидные наличники, создают впечатление незыблемой устойчивости, повышенной монументальности. Вверху они как бы стянуты широким поясом антаблемента, декорированного разноцветным облицовочным кирпичом и плиткой. Гипертрофированная мощь гранитных стен компенсируется декоративной насыщенностью фактуры и многоцветного убранства.

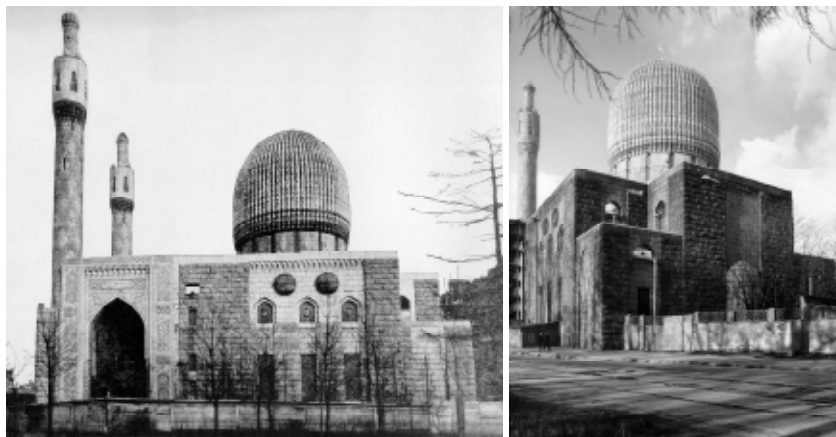
Храм был закрыт в 1930-х годах. С февраля 1991 года он снова стал действующим. В здании ведутся реставрационные работы.

Соборная мечеть

1909–1920, Н. В. Васильев при участии С. С. Кричинского
и А. И. фон Гогена
Кронверкский пр., 7

Из всех сооружений петербургского модерна Соборная мечеть является наиболее приметным архитектурным акцентом в центре города. Необычный для северной столицы и традиционный для мусульманской архитектуры силуэт здания с бирюзовым куполом и высокими минаретами резко врывается в панораму Троицкой площади и ее окружения.

Архитектурный образ мечети полон и восточной экзотики, и северной монументальности³⁵. Мощи и устойчивости крупных геометризованных объемов, весомости и грубой фактуре гранитных стен противопоставлены изразцовый купол, словно растворяющийся в синеве неба, стройные



Соборная мечеть.

минареты, которые тянутся вверх, как стебли, и сверкающие голубизной майоликовые порталы. Приемы, унаследованные от «северного» модерна, и цитаты из традиционной среднеазиатской архитектуры сталкиваются здесь в напряженных контрастах, без смягчающих переходов. Сочетание таких, казалось бы, несовместимых черт сообщает сооружению особую экспрессию и эмоциональную остроту. Эти качества свидетельствуют о смелости и незаурядности дарования Н. В. Васильева, главного автора проекта мечети.

История создания Соборной мечети³⁶ началась в ноябре 1905 года, когда был учрежден специальный комитет по ее постройке во главе с ахун-ом А. Баязитовым и полковником А.-А. Давлетшиным. Участок вблизи Троицкой площади, на углу Кронверкского проспекта и Конного переулка, был приобретен в 1907 году на средства эмира Бухарского. Зимой 1907–1908 годов С.-Петербургское общество архитекторов провело конкурс, собравший 45 работ. Три первые премии поделили М. С. Лялевич, М. М. Перетяткович и Н. В. Васильев, еще один вариант Васильева был отмечен второй премией³⁷.

Замысел Лялевича навеян турецкими мечетями, в частности, сооружениями зодчего Коджи Синана (XVI в.). Лялевич решил здание слитным пластичным объемом, дополненным гигантским порталом и остро-конечным минаретом. Скульптурность обобщенных, как бы оплывших масс родственна приемам «неорусского стиля». Перетяткович ориентировался прежде всего на каирские мечети XIV–XVI веков (это особенно

заметно в рисунке минаретов). Проект его выдержан в суховатых стилизаторских формах.

«Тимур» — такой девиз дал Николай Васильев своему проекту, также удостоенному первой премии. Тема высокого ребристого купола заимствована им от знаменитого памятника эпохи Тимура — мавзолея Гур-Эмир в Самарканде (XV в.). Отдельные элементы архитектор перенес из других построек древнего Самарканда. Структура основной части здания близка усыпальнице Хусейна XVI века в Кербеле (Ирак), но знал ли Васильев этот памятник? Исторические прототипы получили у него резкое модернизированное преломление. Интерьер молитвенного помещения представлял собой обширное четырехстолпное пространство, главный вход располагался не с краю, а в центре фасада по Кронверкскому проспекту. Этот симметричный фасад-маска с порталом на средней оси и минаретами по углам скрывал боковую сторону основного объема мечети, ориентированной алтарной нишей — михрабом — в направлении Мекки.

В другом конкурсном проекте (девиз «Арабески», вторая премия) Васильев исходил от каирских мечетей и усыпальницы Каит-бея. Иным было и объемно-пространственное решение: вестибюльная часть ориентирована в Конный переулок, главный вход — с угла, а к проспекту обращен асимметричный продольный фасад. Основной массив — цельный и геометрически четкий, с лаконичной гладью стен, прорезанных мелкими окнами, и ступенчатой алтарной частью. Здесь сказалась тенденция зрелого модерна и особая склонность Васильева к выявлению и обобщению крупных объемов и плоскостей. (Отметим, что традиционные мотивы мусульманской архитектуры и четкие геометризованные объемы он использовал еще в проекте коммерческого училища для Казани 1906 года.)

Композиция осуществленного здания сложилась из обоих конкурсных проектов Васильева. Организация плана, построение основного массива и продольного фасада близки варианту «Арабески». Формы купола и портала, а также минаретов, перемещенных в переулок, общий «самаркандский» характер мечети были predeterminedены вариантом «Тимур» — такое стилевое решение, наверное, больше импонировало заказчикам.

Конечно же, сам Васильев мог в полной мере довести работу до завершения. Но в силу каких-то внеархитектурных соображений к проектированию и строительству были подключены С. С. Кричинский и А. И. фон Гоген. Первый из них — товарищ и соавтор Васильева по нескольким проектам, литовский татарин по происхождению, считался знатоком мусульманского зодчества. Он был связан с эмиром Бухарским и позднее построил для него неоренессансный дом на Каменноостровском

проспекте. Маститый фон Гоген, архитектор Высочайшего двора, упрочил своим авторитетом трио строителей. Васильев, будучи амбициозной, но насквозь артистической натурой, широко относился к дележу авторства и известности.

Проект, подписанный тремя архитекторами, был подан в Городскую управу в декабре 1908 и утвержден 27 января 1909 года³⁸. Представители Академии художеств возражали против возведения мечети на этом месте, считая, что она «нарушит целостность и исторический характер этой наиболее древней части С.-Петербурга»³⁹. Однако правительство подтвердило данное ранее разрешение на постройку. При доработке проекта здание приобрело бóльшую компактность и монументальность, не потеряв своей живописности⁴⁰. В трактовке объемных форм, приемах гранитной облицовки все отчетливее проступали черты «северного» модерна, одним из ведущих мастеров которого выступал Николай Васильев. Возможно, он и его соавторы в какой-то степени учли опыт Я. Г. Гевирца — строителя молитвенного дома на еврейском кладбище, участвовавшего и в конкурсе проектов мечети.

Строительные работы начались в августе 1909 года. Торжественная закладка, приуроченная к 25-летию правления эмира Бухарского, состоялась 3 февраля 1910 года. В том же году уже был возведен основной массив здания, сооружались железобетонные минареты и купол. Главным производителем работ на том этапе считался фон Гоген. В 1912 году Г. Ф. Кан закончил облицовку стен гранитными плитами, и тогда же на кикеринском предприятии П. К. Ваулина и О. О. Гельдвейна началось изготовление изразцов. На следующий сезон велась установка майоликового убранства. В 1911–1912 годах Васильев и Кричинский построили во дворе двухэтажный флигель с залом для ритуального омовения. 21 февраля 1913 года в мечети было проведено первое богослужение, приуроченное к 300-летию царствования Дома Романовых. Ближе к концу того же года строительство, как сообщала пресса, было окончено⁴¹. Мечеть «послужит славой архитектуре и красой городу, — говорил эмир Бухарский. — Такой мечети <...> нет ни в Париже, ни в Лондоне»⁴².

На заключительной стадии вновь встал вопрос об авторстве. Тяжелобольной фон Гоген отошел от участия в строительстве (6 марта 1914 года он застрелился в своей квартире). Вскоре в журнале «Зодчий» появилась статья В. Морозова, где главным создателем мечети был справедливо назван Васильев⁴³. Очевидно, дружески потакая тщеславию Кричинского, он направил письмо в редакцию, засвидетельствовав, что «равноправны-

ми и ответственными строителями мечети являемся мы оба»⁴⁴. Отделка здания затянулась еще на несколько лет. В ней принимали участие узбекские мастера — «усто». Дата полного завершения работ указана на портале: 30 апреля 1920 года.

Здание мечети, поставленное на дуге Кронверкского проспекта, воспринимается не фронтально, а в разных ракурсах. Это зрительно усиливает динамизм его композиции. К проспекту обращен асимметричный боковой фасад. От пониженных угловых частей у алтаря начинается ступенчатое нарастание объемов, переходящее в могучий подъем купола и стремительный взлет минаретов. При этом статичный основной массив здания представляет собой лежащий параллелепипед. Но впечатление простого и цельного прямоугольного блока — иллюзорно, оно достигнуто благодаря ложным стенам, очерченным непрерывной горизонталью. Главный входной портал также вкомпонован вровень и заподлицо с продольной стеной. Внешняя монолитность, геометрическая обобщенность монументальной формы свойственны и другим культовым сооружениям позднего модерна. Эти качества по-разному проявились в произведениях А. П. Аплаксына, Я. Г. Гевирца, Н. М. Березовского и Г. В. Барановского.

Гранит и керамика — важнейшие средства образной выразительности здания мечети. В них воплощены суровая нордическая сила и восточное пиршество красок. Декоративная самоценность отделочных материалов подчеркнута активными фактурой и цветом, их контрастными сочетаниями. Мощная каменная облицовка выполнена из серого тиурульского гнейса и ковантсарского гранита⁴⁵. Разные приемы обработки — скальная, шероховатая, гладкая — создают гамму оттенков: от светло-серого до мрачного, почти черного. Различие фактур выявляет изобразительную технику фасадов с чисто зрительным выделением широких «пилонов». Это один из излюбленных приемов немецкого и «северного» модерна, который Васильев применил и в здании Немецкого театра в Ревеле (Таллинне). Крупный модуль гранитных плит (их высота — 55 сантиметров, ширина — до полутора метров) усиливает монументальность сооружения. Стилизованные мотивы мусульманской архитектуры и символическо-декоративные элементы убедительно переведены на язык камня. Геометрические орнаменты, оплетающие минареты и барабан, переданы за счет рельефа и фактуры гранитной облицовки.

Полихромное убранство мечети — это крупнейший ансамбль монументально-декоративной керамики периода модерна (общая площадь керамических покрытий — около полутора тысяч квадратных метров). Но если в каменной облицовке создатели мечети соединили свободную

стилизацию ориенталистских мотивов с приемами «северного» модерна, то в майолике буквально воспроизвели среднеазиатские образцы. Для тщательного изучения их в Самарканд был командирован художник Л. М. Максимов — автор эскизов керамического убранства. Сакральному характеру декора отвечало применение средневековой техники резной мозаики «кашин-буриш». Вместе с тем П. К. Ваулин использовал для порталов иной материал — фарфор, а изразцы купола были сформованы из кембрийской глины. Ваулин проявил высочайшее мастерство, добившись точной имитации, четкости рисунка, интенсивности и глубины цвета. (Правда, изразцы оказались непрочными в условиях сырого северного климата. Недавно облицовку купола пришлось заменить фарфоровой⁴⁶. Реставрация главного портала продолжается.)

Три портала кажутся еще более хрупкими и яркими на теле каменно-монолита. Размерами и щедрым узором выдается главный портал-пиштак со стрельчатой нишей, «сталактитами» и надписью. Интерьер мечети свободен и строг, лаконично его оформление. Четырехстолпное пространство с парящим куполом, заостренными арками и парными колоннами зеленого мрамора предстает в чистоте своих структурных форм, отвечающих монолитной железобетонной конструкции. Следование традициям мусульманской культовой архитектуры сочетается здесь со сдержанной пластикой, ясным и четким рисунком, симплификацией форм — качествами, характерными для зрелого модерна.

¹ Строитель. 1896. № 13–14. С. 576, 577.

² Зодчий. 1903. Л. 58–60.

³ См.: РГИА. Ф. 796. Оп. 186. Д. 1303; Ф. 799. Оп. 25. 1903 г. 4 отд. 3 ст. Д. 84.; Зодчий. 1903. № 37. С. 438; 1904. № 32. С. 368; 1905. № 47. С. 502; Антонов В. В., Кобак А. В. Святыни Санкт-Петербурга. Историко-церковная энциклопедия в трех томах. Т. 1. СПб., 1994. С. 170–172; Шульц С. С. Храмы Санкт-Петербурга. История и современность. СПб., 1994. С. 120, 121.

⁴ Зодчий. 1906. Л. 60.

⁵ Там же. 1908. № 16. С. 144.

⁶ См.: Кириков Б. М. Первые образцы «новорусского стиля» в Санкт-Петербурге // Петербургские чтения. Тезисы докладов научной конференции... СПб., 1994. С. 98–102.

⁷ Зодчий. 1904. № 31. С. 356, 357. Л. 56–58.

⁸ Там же. 1903. Л. 56.

⁹ Там же. Л. 33, 34.

¹⁰ Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. I. СПб., 1906. С. 94, 95.

¹¹ Там же. Вып. II. СПб., 1907. С. 93–103, 122, 123. Здание не сохранилось.

¹² Там же. С. 14.

- ¹³ См.: РГИА. Ф. 1293. Оп. 170. 1906 г. Д. 64; Оп. 102. Д. 46; Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. II. С. 54, 55; *Мод.* Молитвенный дом старообрядцев // Зодчий. 1908. № 45. С. 418, 419. Л. 59; *Антонов В. В., Кобак А. В.* Указ. соч. Т. III. СПб., 1996. С. 207–208.
- ¹⁴ *Мод.* Молитвенный дом старообрядцев... С. 419.
- ¹⁵ Храм старообрядцев Поморского согласия в Москве // Зодчий. 1908. № 48. С. 440.
- ¹⁶ См.: РГИА. Ф. 796. Оп. 188. 1907 г. Д. 2741; Зодчий. 1906. № 32. С. 332. Л. 40; Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. II. С. 34; Храм во имя преп. Алексия, Человека Божия... СПб., 1914; *Антонов В. В., Кобак А. В.* Указ. соч. Т. I. СПб., 1994. С. 142–145.
- ¹⁷ РГИА. Ф. 796. Оп. 440. Д. 489; Ф. 835. Оп. 1. Д. 677.
- ¹⁸ См.: *Антонов В. В., Кобак А. В.* Указ. соч. Т. III. СПб., 1996. С. 110–111; *Кормильцева О. М., Леонтьев А. Г.* Церковь Благоверной княгини Анны Кашинской // Памятники истории и культуры Санкт-Петербурга. Вып. 5. СПб., 2000. С. 221–230.
- ¹⁹ Демонтирован, хранится в Государственном музее истории Санкт-Петербурга.
- ²⁰ ЦГИА СПб. Ф. 256. Оп. 36. Д. 120, 123.
- ²¹ РГИА. Ф. 796. Оп. 192. Д. 8749; Ф. 797. Оп. 81. 2 отд. 3 ст. Д. 252. См. также: *Кириков Б. М.* Указ. соч.
- ²² РГИА. Ф. 826. Оп. 1. Д. 839.
- ²³ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 4161.
- ²⁴ Зодчий. 1903. № 28. С. 345.
- ²⁵ Там же; опубликован: Зодчий. 1903. Л. 59. См. также: *Бенуа Л. Н.* Записки о моей деятельности / Публикация *В. А. Фролова* // Невский архив. М.; СПб., 1993. С. 54–55; *Фролов В. А.* Леонтий Бенуа // Зодчие Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века. СПб., 1998. С. 553–554.
- ²⁶ См.: Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. V. СПб., 1910. С. 22–24.
- ²⁷ *Лукомский Г.* Новости архитектурной жизни // Зодчий. 1910. № 6. С. 56. Более подробная характеристика дана в ст.: *Кириков Б. М.* Прообраз и интерпретация. Об одном памятнике культовой архитектуры периода модерна // Петербургские чтения–96. СПб., 1996. С. 169–171.
- ²⁸ *Троцкий И. Г.* Железобетонные конструкции в новом зале для общих собраний Государственного совета // Зодчий. 1909. № 21. С. 221, 222.
- ²⁹ РГИА. Ф. 826. Оп. 1. Д. 1584.
- ³⁰ Зодчий. 1907. № 39. С. 413.
- ³¹ Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. VI. СПб., 1911. С. 26–29; *Лукин В. М.* Еврейское кладбище // Исторические кладбища Петербурга / Сост. *А. В. Кобак, Ю. М. Пирютко.* СПб., 1993. С. 453–455.
- ³² Рассвет. 1912. № 39. С. 24.
- ³³ Этот факт был одновременно установлен историком А. И. Андреевым и искусствоведом А. О. Заботиной.
- ³⁴ По истории создания храма см.: РГИА. Ф. 1293. Оп. 105. 1909 г. Д. 90; Ф. 821. Оп. 133. Д. 448; Оп. 150. Д. 572; Зодчий. 1909. № 20. С. 217; *Минерт Л. К.*

- Буддийский храм в Петербурге // Рериховские чтения. 1984 год. Материалы конференции. Новосибирск, 1985. С. 332–344; *Таратынова О. В., Горюнов В. С.* Новое о творчестве архитектора Г. В. Барановского // Вопросы истории, теории и практики архитектуры: Межвузовский сборник трудов. Л., 1985. С. 83–88; *Андреев А. И.* Из истории Петербургского Буддийского храма // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 9. Париж, 1990. С. 380–495; *его же.* Буддийская святыня Петрограда. Улан-Удэ, 1992; *его же.* Об авторстве Буддийского храма в Петербурге // Краеведческие записки. Вып. 3. СПб., 1995. С. 44–51.
- ³⁵ См.: *Кириков Б. М.* Ориенталистские и нордические черты в архитектуре Соборной мечети С.-Петербурга // Петербургские чтения–95. СПб., 1995. С. 181–184.
- ³⁶ См.: Зодчий. 1907. № 51. С. 521; *Морозов В.* Магометанская соборная мечеть в Петербурге // Зодчий. 1914. № 14. С. 161–164; *Коренцвит В. А.* Соборная мечеть в Ленинграде. Л., 1972. (Рукопись. Архив КГИОП. Н-1619/1); *Аминов Д.* Соборная мечеть // Диалог. 1989. № 27. С. 24–27; *Витязева В. А.* Петербургская мечеть (к истории строительства) // Памятники старины. Концепции. Открытия. Версии. Памяти В. Д. Белецкого. СПб.; Псков, 1998. С. 147–162; *Лисовский В. Г., Исаченко В. Г.* Николай Васильев, Алексей Бубырь. СПб., 1999. С. 138–149.
- ³⁷ Зодчий. 1907. № 45. С. 467; № 51. С. 521, 522; 1908. № 11. С. 99; № 15. С. 135–138. Л. 6–13.
- ³⁸ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7956.
- ³⁹ РГИА. Ф. 789. Оп. 13. Д. 81. Л. 7.
- ⁴⁰ РГИА. Ф. 1293. Оп. 170. 1909 г. Д. 10, 66; Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. VI. СПб., 1911. С. 35.
- ⁴¹ Сведения по хронологии постройки см.: РГИА. Ф. 1293. Оп. 105. 1909 г. Д. 37; Ф. 821. Оп. 133. Д. 554 и др.; Зодчий. 1910. № 11. С. 113; Петербургская газета. 1912. 12 апреля. № 99; 1913, 8 июля. № 184; 23 августа. № 230; 24 ноября. № 323.
- ⁴² Вечернее время. 1913. 23 февраля.
- ⁴³ *Морозов В.* Указ. соч.
- ⁴⁴ Зодчий. 1914. № 16. С. 189.
- ⁴⁵ *Булах А. Г., Абакумова Н. Б.* Каменное убранство главных улиц Ленинграда. СПб., 1993. С. 92.
- ⁴⁶ *Шукина З. А.* Голубые купола мечети // Ленинградская панорама. 1987. № 8. С. 38, 39.

Т. В. Княжицкая

**Витражи в петербургском культовом зодчестве
XIX — начала XX века:
древние традиции в городе нового времени**

Самые ранние витражи в Европе датируются VI веком¹. Первоначально полихромное декоративное остекление было принадлежностью исключительно церковных зданий, поэтому развитие витражного искусства в средние века происходило в неразрывном единстве со стилистической эволюцией культовой архитектуры. В период Возрождения разноцветными стеклами стали украшать окна не только храмов, но и светских сооружений — ратуш и дворцов знати. К XVII столетию витражное искусство в Европе уже миновало пик своего развития и находилось в состоянии упадка. Изготовление витражей было повсеместно прекращено, и многие секреты ремесла после долгого периода забвения оказались утраченными.

Возобновление интереса к стеклянным картинам в Европе произошло лишь в конце XVIII — начале XIX века: в период романтизма началась вторая жизнь витражного искусства. Появление в окнах петербургских зданий цветных и расписанных стекол хронологически соотносится именно с этим этапом развития европейского искусства витража.

В XIX — начале XX века декоративное остекление получило в архитектуре Санкт-Петербурга широкое распространение. Орнаментальные и фигуративные композиции украшали окна интерьеров, решенных в самых различных исторических стилях: «готическом», «восточном», «средиземноморском», «русском», позже — в стиле модерн. Для применения витражей в жилых и общественных зданиях не существовало никаких жестких правил и ограничений: по прихоти заказчика самое причудливое по своей иконографии декоративное остекление могло появиться в любом помещении.



Витраж в алтарном окне церкви во имя Св. мученицы царицы Александры в Александринской женской больнице.

Опубликован: Краткий исторический очерк 50-летнего существования Александринской женской больницы, учрежденной в память в Бозе Почивающей Великой Княгини Александры Николаевны. СПб., 1899. С. 8.

Неожиданным открытием стали собранные и систематизированные нами факты, свидетельствующие о том, что среди храмов, украшенных витражами, были не только католические, но и большое количество православных. В первом случае действовал механизм историко-культурных заимствований: витражи являлись неотъемлемой частью готических храмов, и потому их присутствие в XIX — начале XX века в инославных церквях С.-Петербурга было очевидным. В случае с православными храмами этот механизм не работал: витражей практически не было в древнерусском культовом зодчестве.

В эпоху эклектики выбор архитектурного стиля для церковного здания делался в первую очередь в связи с его конфессиональной принадлежностью. Иноверческие храмы в России с 1830-х годов и до начала XX века строились, как правило, в духе романского или, чаще, готического зодчества. Витражи в европейской средневековой архитектуре были

обязательным украшением интерьера церкви. Они заняли свое место и в петербургских инославных храмах XIX века. Окна с живописью были во многих культовых зданиях Петербурга — католических², лютеранских³, в немецкой реформатской церкви⁴. Стекланные картины в XIX веке устанавливались и в более ранних по времени постройках⁵.

Ассоциативная связь «готика — витраж» уже в первой половине XIX столетия была настолько устойчивой и неразрывной, что и в редких православных церквях, построенных в «готическом» стиле, также применялись разноцветные стекла⁶. Они были в церкви Св. Александра Невского в Александрии⁷, в часовне Свв. Петра и Павла в Парголове⁸, в домовых церквях во дворце великого князя Владимира Александровича⁹.

Источники упоминают о витражных окнах, имевшихся не только в «готических» православных храмах, но и в зданиях другой стилистической ориентации, например «византийской». Применение в них полихромного остекления базировалось на представлениях архитекторов XIX столетия о византийской архитектуре. В XIX веке по древним письменным источникам было известно о витражах, украшавших церковь Св. Софии в Константинополе¹⁰ — главный храм восточно-христианского мира. Магическую игру солнечных лучей, проходивших сквозь цветные стекла в окнах этого здания, описал в VI веке Прокопий Кессарийский¹¹. Вероятно, в XIX веке было известно и сохранившееся до наших дней полихромное декоративное остекление некоторых византийских церквей¹². В соответствии с этим «византийские» храмы в России украшались витражными окнами. Так, разноцветные стекла в окнах проектировались в соборе Св. Александра Невского в Тифлисе (архитекторы В. А. Шретер, А. Л. Гун; 1866 год, проект не осуществлен)¹³. Позже, в 1880-х годах, архитектор А. А. Парланд возвел в Троице-Сергиевой пустыни «византизирующую по духу» церковь Воскресения, где в окнах находились фигуративные витражи¹⁴. Есть и другие примеры¹⁵. Таким образом, полихромное декоративное остекление в «византийских» храмах прошлого века появилось в результате археологического подхода к формированию образа архитектурного сооружения. На основе имевшихся фактов и исторических свидетельств в XIX веке сформировалось суждение о том, что в Византии «искусство письма красками по стеклу было доведено до совершенства; применялось оно большей частью к церковным работам, и весьма многие иконы в храме Софии в Царь-граде были писаны по стеклу»¹⁶. Историческая наука XX века внесла уточнение, установив, что витражи не были распространены в византийской культовой архитектуре: не разноцветные окна, а мозаики, едва мерцавшие отраженным

светом в полутемном интерьере, были характерным элементом убранства церковей Византии.

Отечественное архитектурное наследие, активно изучавшееся в XIX столетии, практически не предоставляло фактов для включения витражей в интерьеры православных храмов. Полихромное остекление в зданиях Древней Руси было чрезвычайно редким: в настоящее время по материалам археологических исследований известны лишь единицы памятников с разноцветными стеклами в окнах. В распоряжении архитекторов XIX века находились в основном письменные источники. Единственное летописное свидетельство, в котором упоминаются витражи в церкви, встречается во многих трудах XIX столетия об истории русского стеклоделия¹⁷: под 1240 годом волынский летописец сообщал, что князь Даниил Галицкий основал близ древнего Червена небольшой городок Холм и построил там превосходные здания и храмы, из которых церковь Св. Иоанна имела три окна со «стеклами римскими» (то есть витражами), блестящими как зеркало. По мнению авторов XIX века, эти стекла были привезены из Венеции. Этот факт и, возможно, какие-то уникальные случаи из сохранившегося до XIX столетия декоративного остекления храмов XVII века¹⁸ не вызвали иллюзии, что витражи были характерны для русской средневековой архитектуры, так как считалось, что история русского стеклоделия началась в 1630-е годы, а до того все стекло привозилось из других стран.

Несмотря на вышеприведенные данные историко-архитектурной науки XIX века, разноцветные окна очень часто использовали в церквях в «русском стиле»¹⁹ и таким образом нарушали археологический подход, применяемый при оформлении интерьеров другой стилистики. Наиболее интересный пример — церковь в селе Высоком Смоленской губернии, построенная Н. Л. Бенуа в 1867–1871 годах для графов Шереметевых. Оконные стекла храма были расписаны по мотивам древнерусских фресок²⁰. Рисунки для стеклянных картин подготовили сам архитектор и известный витражист В. Д. Сверчков, в мюнхенской мастерской которого эти произведения и создавались²¹. Вероятно, отсутствие реальных прототипов витражей в русской культовой архитектуре заставило авторов обратиться к фресковым изображениям, соответствовавшим образному строю православного храма. Приведенный пример — скорее исключение. В большинстве случаев изображения на витражах не соотносились с иконографией древнерусского искусства.

Интересно, что в произведениях станковой живописи XIX века встречались изображения церковей с расцвеченными окнами. Так, А. П. Рябуш-



Витражи в трапезной Александро-Невской лавры.
Фотография К. Буллы. 1910-е гг. ЦГАКФФД.

кин, тщательно изучавший старинное русское культовое и гражданское зодчество²², изобразил на картине «Русские женщины XVII века в церкви» (1899; ГТГ) интерьер храма с разноцветным узором в окне. Видимо, яркая многоцветная архитектура XVII столетия «провоцировала» на разукрашивание не только стен, но и окон в зданиях, стилистически ориентированных на допетровское зодчество.

Стеклянные картины в XIX веке «внедрялись» в обстановку православных храмов как новопостроенных, так и уже давно существовавших. Витражи можно было видеть в соборных²³, монастырских²⁴, приходских²⁵ и домовых церквях²⁶, храмах государственных учреждений²⁷ и учебных заведений²⁸, заводских предприятий²⁹. Часто такие стеклянные картины носили орнаментальный характер, встречались фигуративные композиции, значительно реже — многофигурные сюжетные. Нам известно более 30 случаев украшения петербургских православных церквей витражами в период 1830–1910-х годов³⁰, что лишь в некоторых случаях соответствовало стилистике зданий, например, в «готических» или «византийских» постройках. Присутствие витражей в храмах «русского» стиля не соответствовало строительной практике допетровской эпохи. Видимо,

и установка огромного витража в Исаакиевском соборе, архитектурный облик которого сложился под воздействием классицистических сооружений Европы нового времени, была предпринята под влиянием других факторов: причина повсеместного распространения «образов на стекле» в культовом зодчестве прошлого века лежит не только в области исторических заимствований или стилистических интерпретаций первоисточника. К появлению витражей в православных храмах привели процессы, происходившие в различных областях русской культуры XVIII — первой половины XIX века.

Как уже было сказано, витражи в древнерусской архитектуре были большой редкостью, а в культовом зодчестве — уникальным явлением. Имеющиеся в распоряжении современных исследователей немногочисленные факты свидетельствуют, что витражи были, скорее, исключением в общепринятой строительной практике Древней Руси³¹. Развитию этого вида искусства на русской почве препятствовали не только природно-климатические условия, но и пространственная организация храма, обстановка православного богослужения, отличные от католических, а также слабое по сравнению с западноевропейским развитие стеклоделия. Кроме того, в христианстве любое живописное изображение Иисуса Христа, Богоматери, святых является иконой независимо от того, написано изображение на стене, выложено из кусочков смальты или украшает книгу в виде миниатюры³². С этой точки зрения фигуративный витраж в церкви — не что иное, как икона, написанная на стекле. В восточнохристианской традиции изображения на стекле были запрещены из-за хрупкости и недолговечности стекла: «Писати святые иконы и вообразати, якоже и на седмом соборе святии и богоносные отцы повелеша, на всяком древе, и камени, и на столпех, и на стенах, и на сосудах церковных, иже суть крепцы существом, сиречь вещью. А на стекле святых икон не писати и не вообразати, понеже сия сокрушительна есть вещь»³³.

К концу XVII века относится свидетельство о нарушении этого правила. Из описи имущества князей Василия и Алексея Голицыных, конфискованного после стрелецкого восстания, узнаем, что в их московском доме, «что в Белом городе, меж улиц Тверской и Дмитровки»³⁴, находилось множество витражей, видимо, привезенных из Западной Европы. Некоторые из них имели фигуративный характер: например, в верхней большой столовой палате князя Василия Голицына «в дву поясах 46 окон с оконницы стеклянными, в них места стекла с личины». Кроме того, «на дву верхних окнах» было изображение, видимо, двух ангелов: «две персони писаны живописью; у них волосы и крыле; на них же платье: на

одном нижнее тафты рудожелтой, а верхнее обьярей белых; на другом нижнее атлас чревчатой, а верхнее обьярей же белых». В украшении жилья иноземными предметами не было бы ничего предосудительного, если бы не одна деталь: в доме среди икон находился «образ <...> Спасов, писан на стекле, со святители и мученики<...>»³⁵, то есть стеклянная икона. В «Описи» бесстрастно зафиксировано: «стекло разбито»³⁶. Эти последние слова воспринимаются как наказание за нарушение древней традиции.

В XVIII веке постепенно изменилось отношение к иконе. Она стала не только предметом поклонения и почитания, как это было в древности, но и начала цениться как произведение искусства. В конце XVIII — начале XIX века в иконостасах и киотах православных храмов находились иконы из самых разнообразных материалов: образа тканые, вышитые шелком по канве, собранные из кубиков смальты, написанные на яшмовых досках, фарфоровых пластах и др. Были среди них и стеклянные иконы. В 1839 году в ризнице церкви Рождества Иоанна Предтечи в Пажеском корпусе имелись две живописные иконы на стекле с изображением Михаила Малеина и Анны Пророчицы³⁷; стеклянный «Образ Рождества Христова» хранился в церкви Императорского Фарфорового завода³⁸. Развитие этого направления иконописания на стекле на протяжении XIX столетия привело не только к утверждению фигуративных витражей в окнах храмов, но к совершенно неожиданному результату: к появлению в начале XX века целых «иконостасов из стекольной живописи». Их предлагал С. М. Линднер — представитель «королевско-баварского придворного заведения живописи на стекле Ф. Цетлера в Мюнхене»³⁹. Известен единственный образец витражного иконостаса: он находился в церкви лейб-гвардии Кирасирского полка в Царском Селе (1899 г., архитектор С. А. Данини). Это уникальное по технике исполнения произведение было сделано «из разноцветного стекла в пайке, с рисованными на нем орнаментом и иконами, исполненными в Мюнхене по картонам профессора И. Кошелева»⁴⁰. Не исключено, что именно мастерская Линднера изготовила эту огромную по площади витражную стену. Высокий иконостас — традиционный элемент убранства русского православного храма — приобрел новый облик благодаря исполнению всех его деталей в технике, нетрадиционной для такого рода сооружений. Фигуры на стеклянных иконах, просвечивающие от солнечных лучей, приобретали кажущуюся подвижность благодаря постоянно изменчивой игре света и тени. К сожалению, этот единственный в своем роде памятник не сохранился⁴¹. Он был уникален по технике исполнения и одновременно типичен для своего времени: в ряду со стеклянными иконостасами стоят, например, иконостасы

из фаянса, изготовлением которых занималось «Товарищество производства фарфоровых и фаянсовых изделий М. С. Кузнецова». Эти дорогостоящие и искусные изделия составляли предмет гордости фабрикантов-изготовителей и были результатом стремительного развития художественной промышленности в последней трети XIX столетия.

Заметный вклад в распространение витражей в православных храмах внесли, как это ни парадоксально, классицистические культовые постройки. Купольные окна-люминии стали своеобразными «проводниками» для цветных оконных стекол в православные храмы. Люминии имеют древнюю историю, связанную с символикой света в христианской религии. Известно, что в подземных храмах первых христиан в куполе средней части крипты вырезался колодец, выходивший на поверхность, через который в помещение проникал дневной свет⁴². В центре гигантского купола римского Пантеона также устроен открытый люминий, вероятно, есть и другие примеры. Интересно, что и в петербургских храмах эпохи классицизма появились люминии. Так, световое окно находилось в куполе церкви Спаса Нерукотворного образа при Главных Дворцовых конюшнях (1823, архитектор В. П. Стасов), где оно было сделано «из цельного желтого стекла, через которое упадет свет на все предметы, как бы от солнечного сияния»⁴³. Круглое окно из желтого стекла могло быть дополнено изображением Всевидящего ока, что интерпретировалось как «на землю свет подает Отец светов»⁴⁴. Именно такие витражи были в церквях при канцелярии Министерства Императорского Двора⁴⁵, при Правительствующем Сенате, где звезда со Всевидящим оком была «выгранена» на середине круглого желтого стекла⁴⁶. Эти примеры свидетельствуют, что цветное оконное стекло (правда, только желтого цвета) с гравированными изображениями использовалось в архитектуре русского классицизма: окрашенное стекло имитировало яркий солнечный свет; золотистые лучи, падающие сверху, кардинально не меняли атмосферу в храме, не влияли на восприятие строгих, колористически выдержанных интерьеров и религиозных картин. Такие круглые желтые окна с гравировками ничем не напоминали разноцветные готические витражи и воспринимались как элемент декоративного оформления интерьера. Однако прецедент был: цветное стекло с изображением получило определенные «права» в православном храме.

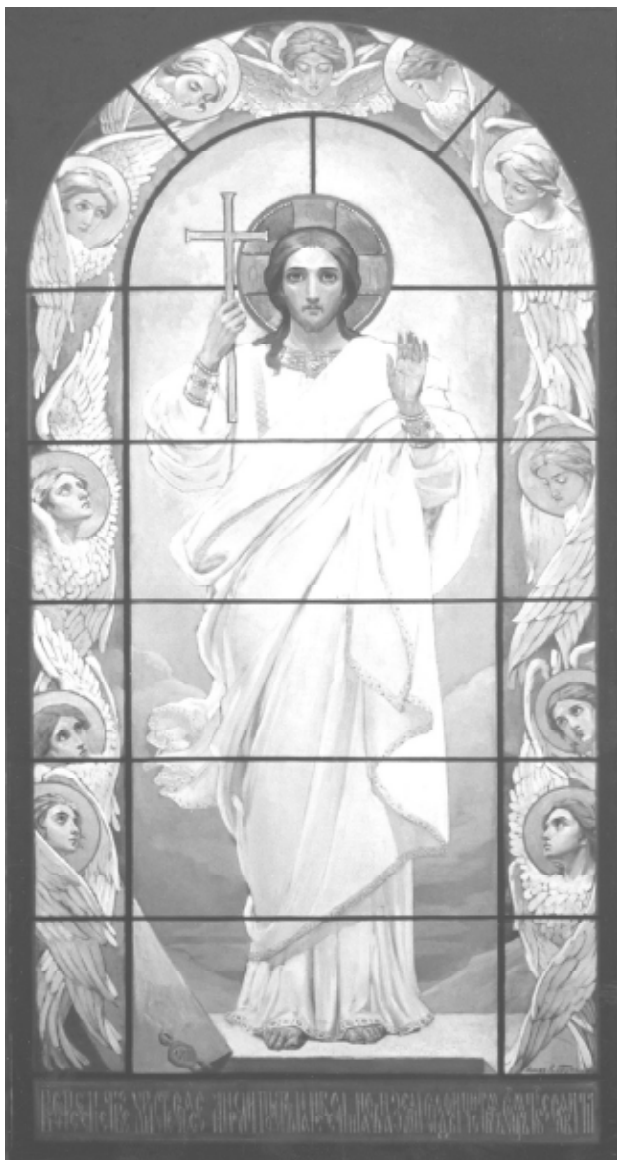
Алтарное окно имеет в церкви не меньшее значение, чем люминии в куполе. Освещению алтарного пространства всегда придавалось особое значение. Даже в XVII столетии, когда в Европе безжалостно уничтожались прекрасные средневековые и ренессансные витражи, в соборе

Св. Петра в Риме в овальном алтарном окне сиял великолепный золотисто-желтый витраж с изображением голубя — символа Святого Духа.

В русской православной церкви за престолом обычно устанавливалась икона, посвященная Спасителю. Ее называли заалтарной, алтарной или запрестольной. В XIX столетии икона в храме представляла как религиозная картина, для восприятия которой необходимо достаточное освещение. Именно поэтому К. П. Брюллов в 1837 году предложил пробить стену в алтаре Казанского собора, чтобы установить в проеме картину на стекле. Как аргумент он приводил слабое освещение собора, из-за чего обыкновенную картину не будет видно⁴⁷. Его идея не была оригинальной. Так, в 1841 году О. Монферран и Л. фон Кленце буквально сражались за первенство предложения об установке витражного образа в алтаре Исаакиевского собора⁴⁸. Но спор их был напрасен: идея буквально «виталя в воздухе». Видимо, не последнюю роль в ее популярности в 1830–1840-е годы сыграло пожелание императора Николая I иметь в русских церквях стеклянные образа и окна с живописью⁴⁹.

Так, слияние элементов обстановки восточно- и западноевропейских храмов, а именно православных запрестольных икон и католических фигуративных витражей, привело к появлению в православных храмах Санкт-Петербурга в определенной степени синтетических произведений — стеклянных запрестольных икон. Первым примером тому в истории русского искусства стал витраж в Исаакиевском соборе, изображающий воскресшего Иисуса Христа. Это окно было создано по рисунку немецкого художника Генриха Мария фон Гессе. Священный Синод обсуждал иконографию образа и после некоторых изменений в деталях одобрил картину⁵⁰. Впоследствии витраж Исаакиевского собора часто выступал в качестве иконографического образца⁵¹: крупнофигурное изображение благословляющего Христа, занимающее практически всю плоскость окна, можно было видеть, например, в Великокняжеской усыпальнице Петропавловского собора, в церкви в имении Оржевой Волынской губернии⁵² и других храмах России. Таким образом, бытующее до сих пор в научной литературе утверждение, что «включение витража в систему изобразительных средств алтаря православной конфессии — явление чрезвычайно редкое, допускаемое церковными иерархами лишь в порядке исключения»⁵³, является неверным.

Запрестольные иконы на стекле украсили в XIX — начале XX века многие храмы Петербурга⁵⁴. Алтарный витраж представал перед верующими только в центральный момент литургии или в дни особо значимых церковных праздников, когда торжественно открывались царские врата и из



Витраж в алтарном окне Великокняжеской усыпальницы в Петропавловской крепости. Картон. Н. А. Бруни. ГМИСПб.

отворившегося «Царствия небесного» в сиянии и потоках света как будто снисходил Спаситель, само изображение которого источало потоки света.

Часто витражи устанавливались в окнах восточной части храма. Так, в церкви Двенадцати апостолов Иоанновского женского монастыря оба яруса восточных окон были заняты фигурами «Господа Иисуса Христа с Евангелием, раскрытым на словах “Аз есмь свет миру”, Богоматери, Иоанна Предтечи и двенадцати апостолов»⁵⁵; а в храме Христа Спасителя в Москве в окнах апсиды также предполагалось установить фигуративные витражи, о чем свидетельствует один из опубликованных проектов⁵⁶.

Украшение витражами православных церквей быстро распространилось в других городах страны, хотя и не приобрело при этом столичного масштаба: сказывался провинциальный, более патриархальный быт. Из-за дефицита витражей в России и их дороговизны во многих древних храмах обычное бесцветное оконное стекло XIX века заменяли на цветное⁵⁷.

Ко второй половине XIX столетия витражи прочно утвердились в обстановке православных храмов. Это произошло в результате изменения отношения к иконе в новое время, которая из объекта культа превратилась в художественное произведение, заимствования из классицистической архитектуры окон-люминариев, адаптированных к петербургскому климату посредством декоративного остекления, увлечения в русском обществе готикой и появления нового типа запрестольной стеклянной иконы. Лишь единицы стеклянных картин, украшавших храмы Санкт-



Алтарный витраж церкви в имении Оржевой Волынской губернии.

Архитектор А. В. Прахов.

Опубликован: Ежегодник Общества архитекторов-художников. 1907. С. 119.

Петербурга в XIX — начале XX века, сохранились до наших дней, но эта традиция пережила эпоху атеизма в России, и теперь полихромное остекление можно увидеть во многих петербургских церквях различных конфессий⁵⁸.

- ¹ Имеются в виду декоративные композиции для окон, собранные из кусков цветного или бесцветного стекла в свинцовой оплетке крепежа. Самыми ранними считаются витражи собора Сан-Витале в Равенне. (*Brisac C. Le vitrail. Paris, 1994. P. 7; Fitz E. Die Blütezeit der Glasfenster in Europa. München, 1991. S. 6.*)
- ² Каплица в доме О. Монферрана на наб. р. Мойки, 86. См.: *Старчевский Л. А. Монферран — строитель Исаакиевского собора. (Его служебная деятельность и частная жизнь) // Наблюдатель. 1885. № 12. С. 319, 333.*
- ³ Церковь Св. апостола Петра (Невский пр., 22–24); церковь Христа Спасителя (Загородный пр., 62; храм не сохранился. Изображение интерьера с едва различимыми витражами в алтарных окнах опубликовано в кн.: *Антонов В. В., Кобак А. В. Святые Санкт-Петербурга. Историко-церковная энциклопедия в трех томах. СПб., 1994–1996. Т. 3. С. 257*); церковь Христа Спасителя при Евангелической женской больнице (Лиговский пр., 4). Первоначально в окнах больницы находились стекла, изготовленные на заводе Кованько, известном своими изделиями в том числе и из цветного стекла (Зодчий. 1873. № 8. Рекламный блок; № 10–11. С. 131). Для устроенной в больнице в 1873 г. церкви вел. кн. Екатерина Михайловна подарила витраж с изображением Иисуса Христа и четырех евангелистов. Он был исполнен В. Д. Сверчковым в Мюнхене и установлен в большом стрельчатом окне за алтарем (*Антонов В. В., Кобак А. В. Указ. соч. Т. 3. С. 258–259*). Церковь Св. Марии на Петроградской стороне (церковь не сохранилась). Алтарный витраж «Распятие с предстоящими» работы В. Д. Сверчкова подарил храму князь А. Барклай де Толли Веймарн (Зодчий. 1875. №. 6. С. 77–78; *Антонов В. В., Кобак А. В. Указ. соч. Т. 3. С. 250*).
- ⁴ Не сохранилась. Витражи были выполнены в мастерской Э. Тоде. См.: Артистическое заведение для живописи на стекле Эрнеста Тоде. Рига, 1903. С. 3.
- ⁵ В католической церкви Св. Екатерины (Невский пр., 32–34) витражи появились в начале XX в. Они были исполнены в рижской мастерской Э. Тоде (см.: *Горев Н. Е. Живопись на стекле. Бесплатное приложение к журналу «Задушевное слово». 1911. № 48. С. 14*). Фото интерьера храма с витражами в двух алтарных окнах опубликовано в кн.: *Антонов В. В., Кобак А. В. Указ. соч. Т. 3. С. 223*. В англиканской церкви Иисуса Христа (Английская набережная, 56) витражи относятся к последней четверти XIX века (*Шульгина Т. М. Витражи англиканской церкви Иисуса Христа // Дизайн и строительство. 2000. № 9*).
- ⁶ Первым православным храмом в формах готической архитектуры, имевшим витражи в интерьере, можно считать церковь Рождества Иоанна Предтечи на Каменном острове (1776–1778; архитектор Ю. М. Фельтен). Интерьер церкви не сохранился. В. А. Витязева в книге «Каменный остров» (Л., 1991. С. 58) ссылается на опись церкви 1800 г., в которой есть упоминание о витражах.

- ⁷ В этом храме существовало как минимум три разновременных комплекса витражей, хронологически сменявших друг друга на протяжении XIX в. (см.: *Волобаева Т. В.* Витражи Императорского Стеклянного завода XIX века // *Петербургские чтения* — 97. Материалы энциклопедической библиотеки «Санкт-Петербург — 2003». СПб., 1997. С. 422–424).
- ⁸ Здесь были «витражи из разноцветных расписных стекол работы мастера Рябкова» (*Оль Г. А.* Архитектор Брюллов. Л.; М., 1955. С. 32).
- ⁹ Витражи в церкви были выполнены В. Д. Сверчковым. См.: *Зодчий*. 1875. № 7–8. Июль–август. С. 90. Витражи не сохранились.
- ¹⁰ *Селезнев В. И.* Изразцы и мозаика. СПб., 1896. С. 29.
- ¹¹ *Качалов Н. Н.* Стекло. М., 1959. С. 174; *Scheib H. B.* Werkstattbuch Tiffany. Augsburg, 1991. S. 7.
- ¹² *Раннопорт П. А.* Строительное производство Древней Руси X–XIII вв. СПб., 1994. С. 54–55.
- ¹³ *Николаева Т. И.* Виктор Шретер. Л., 1991. С. 24–25.
- ¹⁴ *Яглова Н. Т.* Витраж // *Русское декоративное искусство*. М., 1965. Т. 3. С. 363; *Антонов В. В., Кобак А. В.* Указ. соч. СПб., 1994. Т. 1. С. 57.
- ¹⁵ Церковь Двенадцати апостолов в Иоанновском женском монастыре (*Антонов В. В., Кобак А. В.* Указ. соч. Т. 1. С. 72); Морской собор в Кронштадте (*История русской архитектуры*. М., 1994. С. 540).
- ¹⁶ *Неделя строителя*. 1882. № 20. С. 157.
- ¹⁷ *Чугунов А. К.* Исследование стекловаренного производства и современного его состояния в России. Казань, 1856. С. 23; *Аристов Н.* Промышленность Древней Руси. СПб., 1866. С. 110; *Петухов С. П.* Стеклоделие. СПб., 1898. С. 6.
- ¹⁸ Один из таких примеров приводит И. Э. Грабарь: в церкви Покрова в Филях до 1812 г. находились «зеленые стекла с гербами, личинами и травами» (*Грабарь И.* История русского искусства. СПб., 1910. Т. II. С. 176).
- ¹⁹ Церковь Св. Петра Митрополита в Ульяновке: нижний храм-усыпальница имел цветные витражи, исполненные фирмой «М. Эрленбах и К^о» (*Дурнев В.* Столетие прихода церкви св. Петра Митрополита, что на Ульяновке. 1799–1899. СПб., 1899); храм при Путиловском заводе (*Антонов В. В., Кобак А. В.* Указ. соч. Т. 1. С. 198).
- ²⁰ *Бартенева М. И.* Николай Бенуа. Л., 1985. С. 102–107.
- ²¹ *Зодчий*. 1893. № 5. С. 40.
- ²² *Механикова В. М.* А. П. Рябушкин. Л., 1989. С. 57.
- ²³ Исаакиевский собор; Князь-Владимирский собор с витражным образом Спасителя 1910 г. в алтарном окне (*Шульц С.* Храмы С.-Петербурга. История и современность. СПб., 1994. С. 59).
- ²⁴ Церковь Двенадцати апостолов в Иоанновском женском монастыре (С.-Петербургский Иоанновский женский первоклассный монастырь. Изд. свящ. *Иоанна Орнатского*. СПб., 1911. С. 18); Троице-Сергиев монастырь — церковь Преп. Сергия Радонежского и Воскресенский собор были украшены витражами (*Антонов В. В., Кобак А. В.* Указ. соч. Т. 1. С. 56–57, 58–59).
- ²⁵ Церковь Св. Николая Чудотворца на Выборгской набережной (*Антонов В. В., Кобак А. В.* Указ. соч. Т. 1. С. 197).

- ²⁶ Витраж с крестом из красного стекла находился в церкви гр. С. С. Игнатьевой (Антонов В. В., Кобак А. В. Указ. соч. СПб., 1996. Т. 2. С. 85); в церкви во дворце вел. кн. Николая Николаевича (Лебедев В. Церковь при Николаевском дворце в С.-Петербурге // Странник. 1877. Т. 2. Апрель. С. 6) и во дворце вел. кн. Владимира Александровича.
- ²⁷ При департаменте общих дел МИД, при Главном и Генеральном штабе, при канцелярии МИДв (Антонов В. В., Кобак А. В. Указ. соч. Т. 3. С. 21, 28, 47).
- ²⁸ При Морском корпусе, при Институте гражданских инженеров, при реальном училище императора Александра III (Антонов В. В., Кобак В. А. Указ. соч. Т. 3. С. 123, 128, 138) и др.
- ²⁹ Церковь Преображения Господня в селении Фарфорового завода (Пыляев М. И. Забытое прошлое окрестностей С.-Петербурга. СПб., 1994).
- ³⁰ Многие из них нуждаются в дополнительном исследовании с целью выявления иконографии, атрибуции.
- ³¹ Свод сведений о них приведен в кн.: Рампопорт П. А. Строительное производство Древней Руси X–XIII вв. СПб., 1994. С. 54–55. Обнаруженные в результате археологических раскопок расписные стекла имеют орнаментальный характер.
- ³² Барская Н. А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М., 1993. С. 5.
- ³³ Максим Грек. О святых иконах. Глава 6 // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. М., 1993. Вып. 1. С. 48.
- ³⁴ Роспись и оценка имущества князей Василия и Алексея Голицыных... // Розыскные дела о Федоре Шаковитом и его сообщниках. Издание археографической комиссии. СПб., 1893. Т. 4. Стлб. 3–105.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Пушкирев И. Описание Санктпетербурга и уездных городов Санктпетербургской губернии. СПб., 1839. С. 247.
- ³⁸ Это свидетельство относится к 1886 г. (Неделя строителя. 1886. № 36. С. 4).
- ³⁹ Зодчий. 1900. Рекламное объявление. Это же предприятие изготовило витраж для Исаакиевского собора.
- ⁴⁰ Вильчковский С. Н. Царское Село. СПб., 1992. С. 230.
- ⁴¹ Изображения иконостаса имеются в негатке ГМИСПб. (№ 59895, КП 58159 всп.; № 59896, КП 58160 всп.).
- ⁴² Настольная книга священнослужителя. М., 1983. Т. 4. С. 29.
- ⁴³ Пушкирев И. Указ. соч. С. 207.
- ⁴⁴ Антонов В. В., Кобак А. В. Указ. соч. Т. 3. С. 46.
- ⁴⁵ Там же.
- ⁴⁶ Пушкирев И. Указ. соч. С. 255. Впоследствии этот тип церковного витража применялся не только в купольных окнах, но и в других местах храма, например, в дворцовой церкви великого князя Николая Николаевича витраж с изображением всевидящего ока находился в алтарном окне (РГИА. Ф. 468. Оп. 12. Д. 1375. 1875 г. Л. 1).

- ⁴⁷ К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. М., 1961. С. 156.
- ⁴⁸ РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1250. Л. 137.
- ⁴⁹ Кузнецов С. О. «Мы можем сделать состояние через готические стекла». Неудача «дела Брюлловых» // Новый мир искусства. № 3. 1999. С. 20–21.
- ⁵⁰ Колотов М. Г. Историческая справка о витраже в большом алтаре Исаакиевского собора. Рукопись. НМИИС КГИОП. 1959. Инв. № Н–1095.
- ⁵¹ Интересно было бы выявить истоки этого иконографического типа изображения Воскресшего Спасителя. В России он распространился благодаря витражу Исаакиевского собора. В Западной Европе также встречаются композиции на стекле, восходящие, видимо, к общему с Исаакиевским окном прототипу (например, витраж 1918 года в Вышеградском некрополе при соборе Свв. Петра и Павла в Праге).
- ⁵² Ежегодник Общества архитекторов-художников. 1907. С. 119.
- ⁵³ Андреева Ю. П., Трубинов Ю. В. История строительства Великокняжеской усыпальницы // Краеведческие записки. Вып. 2. СПб., 1994. С. 238.
- ⁵⁴ Среди них — церковь Св. благоверного князя Александра Невского при 2-м кадетском корпусе императора Петра Великого (запрестольный витраж «Воскресение Христово». См.: Антонов В. В., Кобак А. В. Указ. соч. Т. 3. С. 133); церковь Св. благоверного князя Александра Невского при 1-м реальном училище Александра III (запрестольный витраж исполнил Н. П. Шаховской. См.: Там же. С. 138); церковь Св. благоверного князя Михаила Тверского при школе-приюте общества Белого креста (автор алтарного витража «Благословление детей» — А. П. Блазнов. См.: Там же. С. 197); церковь Вмц. пр. Александры при Александровской женской больнице (Алтарный витраж с изображением св. Александры изготовлен А. Ф. Перницем в 1843 г. См.: Краткий исторический очерк 5-летнего существования Александринской больницы. СПб., 1899. С. 7–8); церковь Воздвижения Креста Господня при Крестовоздвиженской общине сестер милосердия (Запрестольный образ из цветного стекла изготовило Северное Стекольное общество. См.: Антонов В. В., Кобак А. В. Указ. соч. Т. 3. С. 230); церковь Божией Матери Всех Скорбящих Радости при Покровской общине сестер милосердия (в алтарном окне находился образ Спасителя. См.: Там же. С. 257) и другие.
- ⁵⁵ С.-Петербургский Иоанновский женский первоклассный монастырь. Изд. свящ. Иоанна Орнатского. СПб., 1911. С. 18.
- ⁵⁶ См.: Храм Христа Спасителя в Москве. История проектирования и создания собора. Страницы жизни и гибели. 1813–1931. М., 1992. С. 97.
- ⁵⁷ Такие примеры известны в церквях Пскова, Ярославля и Углича.
- ⁵⁸ Как и в XIX в., ныне витражи устанавливают не только в новопостроенных церквях, но и в исторических зданиях. Например, в костеле Девы Марии Лурдской (Ковенский пер., 7) в девяти полуциркульных окнах церковного зала сюжетные витражи на библейские темы появились в 1997 г., современные витражи украшают православный собор Владимирской Божией Матери.

А. В. Берташ

**Церковь во имя Св. Праведного Иова
Многострадального на Волковском кладбище***

Церковь во имя Св. Праведного Иова Многострадального («Крюковская») — предпоследняя по времени постройка из пяти храмов единого прихода Волковского православного кладбища, которое было устроено по указу Сената от 11 мая 1756 года¹.

Инициатива возведения храма принадлежала Параскеве Михайловне Крюковой (1818–1902) — вдове потомственного почетного гражданина, купца 1-й гильдии Иова Михайловича Крюкова (1816–1884), гостинодворского торговца чаем, проживавшего в собственном доме № 31 на Кадетской линии Васильевского острова. Крюков получил домашнее образование, состоял в купеческом сословии с 1859 года, с сентября 1871 года являлся членом Коммерческого суда, выборным от купечества. Он имел трех сыновей — Гавриила (родился в 1845 году, образование получил в Петропавловском училище), Михаила (родился в 1860 году, учился в пансионе К. И. Мая) и Николая (родился в 1863 году), двух дочерей — Евдокию и Ольгу². Еще две дочери — Параскева и Вера — умерли в младенчестве. Крюковы, известные своей благотворительной деятельностью, были прихожанами Свято-Екатерининской церкви на Васильевском острове³. Крюков умер 19 мая 1884 года и был похоронен на Волковском кладбище. Его вдова и сыновья обратились к митрополиту С.-Петербургскому и Новгородскому Исидору (Никольскому) с ходатайством о разрешении построить каменный храм над могилой, предполагая ассигновать

* Автор выражает признательность причту церкви Св. Иова, прежде всего настоятелю протоиерею Феодору Марковичу, священнику Николаю Мочалкину, чтецу Алексею Бельшову, а также архитектору Е. Е. Федосеевой за содействие в подготовке статьи.



Церковь во имя Св. Праведного
Иова Многострадального.

для этого 75 000 рублей и обязуясь пожертвовать на его содержание 12 500 рублей доходными билетами Государственного банка и такую же сумму причту за совершение литургий по понедельникам, средам и субботам. Духовная консистория, Синод (28 августа 1885 года) и император (7 ноября) одобрили проект храма, который должны были возвести на могильных местах, купленных Крюковыми⁴. В годовщину кончины Крюкова, 19 мая 1885 года, была заложена церковь во имя небесного покровителя покойного⁵. Таким образом, она относится к типу ктиторских храмов-усыпальниц, что подчеркнуто ее редким посвящением⁶. Это, возможно, отразилось на размещении в иконостасе образов небесных покровителей членов семьи Крюковых, в частности, Свв. мучениц Параскевы, Евдокии, Св. Ольги, возможно, Свв. архангелов Михаила и Гавриила, святителя Николая.



Интерьер церкви
во имя Св. Праведного
Иова Многострадального.
Современное состояние.

Строительство и отделка здания осуществлялись по проекту архитектора И. А. Аристархова (1851–1886)⁷ на средства семьи (по данным периодической печати, расходы составили 200 000 рублей) и проценты с неприкосновенного капитала в 50 000 рублей. Зодчий сам наблюдал за строительством церкви Св. Иова, но, когда она была возведена лишь вчерне, скончался и был в ней погребен. Завершил постройку, имеющую небольшие размеры (она была рассчитана на 200–300, по другим подсчетам на 180 человек, хоры на 40 человек), А. Н. Немченинов⁸.

Росписи «с позолотою» исполнили И. Т. Трифонов, а также Бутков и Карузин. Помимо стенной живописи, Трифонов выполнил местные иконы⁹. Двухъярусный резной иконостас сделал мастер П. С. Абро-симов. Девять колоколов весом

до 8320 кг отлиты на охтинском заводе Орлова — поставщика звонов для Исаакиевского собора. Колокола были освящены в день памяти Крюкова 19 мая 1887 года. Освящение церкви было намечено на 14 октября 1887 года, в именины заказчицы храма, но состоялось только 29 октября того же года. В преддверии торжества в прессе указывалось, что «по изяществу архитектуры и богатству внутренних украшений, образов и утвари храм займет видное место среди церквей нашей столицы»¹⁰. Богослужение возглавляли митрополит Исидор, епископ Ладожский Сергей и архимандрит Александро-Невской лавры Никон. Сохранилась памятная доска под престолом с текстом: «Сей престол утвержден на средства потомственной почетной гражданки Параскевы Михайловны Крюковой и освящен 28 октября (так на доске. — А. Б.) 1887 года».

П. М. Крюкова и члены ее семьи по-прежнему покровительствовали и своей приходской церкви Св. Екатерины¹¹.

После кончины И. М. Крюкова дело чайной торговли продолжил его сын Гавриил. Он вступил в 1885 году в купеческое сословие и основал фирму «И. М. Крюкова сыновья». Г. И. Крюков, купец 1-й гильдии, член С.-Петербургского коммерческого суда, некоторое время владел трактиром на Большом Сампсониевском проспекте, 70. В декабре 1895 года он умер, не оставив прямого потомства: его дети скончались в младенчестве. Братья Николай и Михаил разделили дело: Михаил поселился на Гагаринской улице, 12, где, получив еще в 1893 году свидетельство купца 2-й гильдии, открыл торговлю на Пантелеимоновской, 16; Николай оставил за собой магазин в Гостином дворе, но вскоре, вероятно, вышел из купеческого сословия.



Алтарь церкви
во имя Св. Праведного
Иова Многострадального.
Современное состояние.

Весь подвальный этаж церкви на Волковском кладбище — «в уровень с землею» — был занят семейной усыпальницей Крюковых. В ней находилось девять захоронений¹². Ныне за алтарем нижнего храма сохранились три надгробные плиты с надписями: 1) «Здесь погребено тело потомственного почетного гражданина С.-Петербургского 1 гильдии купца Иова Михайловича Крюкова. Родился 29 апреля 1816 г. Скончался 19 мая 1884 г.»; 2) «Здесь покоятся дети потомственного почетного гражданина Иова Михайловича Крюкова младенцы Параскева и Вера и дети Гавриила Иововича Крюкова младенцы Петр и Александра»; 3) «Здесь погребено тело потомственного почетного гражданина Гавриила Иововича Крюкова. Скончался 3 декабря 1895 г.». На южной стене притвора — памятная доска, обозначающая место

погребения И. А. Аристархова. У северной стены притвора — две напольные плиты над захоронениями Михаила Васильевича Фомина (1887–1912), умершего в Гелуане, и жены приват-доцента Марии Васильевны Ивановой (урожденной Фоминой), скончавшейся в Пекине 24 июня 1910 года на 36-м году жизни¹³. М. В. Фомин и М. В. Иванова приходились родными внуками И. М. Крюкова: их матерью была Евдокия Иововна Фомина, урожденная Крюкова (в 1890-е годы поместила на алтарной стене церкви Св. Екатерины образ великомученицы), а отцом — Санкт-Петербургский 2-й гильдии купец, крупный домовладелец, с 1875 года староста Малоколоменской Воскресенской церкви, гласный Городской думы Василий Павлович Фомин (1850[49] — ок. 1902[?])¹⁴.

Совпадение дня празднования Св. Иова с днем рождения последнего российского императора (6 мая по старому стилю) послужило причиной возникновения не подтвержденной документально легенды о посещении храма Николаем II. В предреволюционный период в церкви совершались нерегулярные, преимущественно заупокойные богослужения.

После революции договоры о передаче церкви верующим заключались в 1928, 1930–1932 годах. Большая часть колоколов была снята в 1932–1933 годах, а с июля 1933 года был запрещен колокольный звон. Власти неоднократно оказывали давление на приход. В частности, предлагалось, чтобы Спасский и Крюковский приходы объединились с закрытием второго (1931) из-за «отсутствия необходимого числа членов в составе двадцатки». 9 февраля 1932 года областная комиссия по вопросам культов предложила закрыть и снести церковь Св. Иова. Президиум Ленсовета 21 февраля 1932 года постановил: «Учитывая требования трудящихся, выраженные в наказах XII созыву советов и принимая во внимание, что здание церкви содержится верующими в ненадежных условиях, при которых часть здания подвергается порче, и что, как установлено наблюдениями, посещаемость церкви весьма незначительная, и так как здание, согласно заключения технической комиссии, не может быть рационально использовано для культурных, хозяйственных и др. целей, церковь снести, материал использовать на нужды строительства».

Однако церковь так и не была закрыта и сохранила не только свое убранство, иконы, но также некоторые предметы утвари из других храмов Волковского кладбища. Описи их не обнаружены. В годы Великой Отечественной войны причт делал взносы в пользу Общества Красного Креста и в Фонд обороны¹⁵.

Утраты памятника немногочисленны: ряд икон и церковная утварь, изъятые в 1920-х годах, а также потеря ряда захоронений в усыпальнице.

До 1934 года исчезла часть обрамления оконного проема в первом ярусе колокольни, ранее представлявшего собой килевидный кокошник¹⁶.

Среди настоятелей храма послереволюционного периода — протоиерей Николай Шенрок, архимандрит (впоследствии епископ) Владимир (Кобец), о. Владимир Сорокин, благочинный, бывший ректор Санкт-Петербургских Духовных академии и семинарий, ныне здравствующий профессор-протоиерей, настоятель Князь-Владимирского собора, при котором был составлен акафист Св. Иову и установлен обычай служения его по четвергам. При его настоятельстве в 1976 году был перестроен нижний этаж храма, в котором 13 августа был освящен престол во имя Нерукотворенного Образа Спасителя в память о кладбищенском Спаском соборе, закрытом в 1936 году. Чин совершил vikarий Ленинградской кафедры архиепископ Тихвинский Мелитон (Соловьев). В числе сослужащих был иеромонах Мефодий (Немцов), ныне митрополит Воронежский и Липецкий.

Придел иногда неверно обозначается как Свято-Артемиевский, поскольку митрополит Никодим (Ротов) пожертвовал для него частицу мощей Св. великомученика Артемия, вложенную в престол.

Интересен антиминс храма с тетраграммой имени Божиего, освященный архиепископом Псковским и Нарвским Стефаном (Калиновским) 29 мая 1744 года и находившийся в пределе Св. Алексия, Человека Божия, псковской церкви Святителя Василия «на горке». На нижнем поле — подпись «Смиранный Симон епископ Псковский и Нарвский». Преосвященный Симон (Тодорский), законоучитель Петра III и Екатерины II, занял в 1745 году Псковскую кафедру. На внешней стороне этого же антиминса — надпись: «Сей святой антиминс передается для священнодействий в приделе кладбищенской церкви Волкова кладбища в честь Нерукотворенного Образа Спасителя в городе Ленинграде. Божиею милостию смиренный Григорий митрополит Ленинградский и Новгородский. 5 января 1950 года». Вероятно, уже при владыке Григории (Чукове) предполагалось устройство и освящение нижней церкви, но оно затянулось на 16 лет. Ныне нижний храм чаще всего используется как крещальня.

Антиминс на приставном престоле в главном алтаре имеет на нижней виньette текст 1928 года: «В междупатриаршество священнодействован Преосвященным Леонидом епископом Переяславским vikarieм Владимирской епархии в лето от создания мира (7837) от Рождества же Христова 1928 месяца октября 28 день. Преподан для священнодействия в храме Троицкой в городе Переяславле церкви». Преосвященный Леонид (Антощенко), устроитель подворья Пекинской духовной мис-

сии в С.-Петербурге, скончался в ссылке в 1937 году. На наружной стороне — надпись: «Сей святой антиминс преподается для священнодействия на переносном престоле в храме Святого Праведного Иова на Волковом кладбище города Ленинграда. Божиею милостию смиренный Григорий митрополит Ленинградский и Новгородский 1954 года апреля 16 дня». На приставном престоле обычно совершаются ранние литургии.

Ремонтно-реставрационные работы, проводившиеся в середине 1980-х годов, включали поновление стеной живописи и ремонт бывшей усыпальницы под верхним алтарем с устройством винтовой лестницы из ризницы. Здесь было устроено служебное помещение. Надгробные плиты покрыли линолеумом. В 1996 году были отремонтированы фасады. Живопись, в том числе иконы иконостаса, поновлена повторно в 2000 году.

Среди ныне почитаемых в церкви Св. Иова — иконы Божией Матери Скоропослушницы (перед левым клиросом) и «Не рыдай Мене, Мати» (перед правым клиросом), интересная по своей иконографии, выполненная в западной традиции, Нерукотворный Образ Спасителя, образа Свв. Николая Чудотворца, Иова и Пантелеимона в «васнецовском стиле». На окладе образа Святителя Николая — надпись: «Сочинена сия риза на нарочные деньги старанием и тщанием капитана Паменбаха, подпоручика князя Ивана Щербатова. Июня 12 дня 1744 года». Нельзя исключить происхождение древнего образа Спаса Нерукотворного (XV–XVII веков?) из ныне разрушенной Благовещенской единоверческой церкви на Волковском кладбище или Спасского собора. Сохранились изначально находившиеся в храме большие иконы с изображением явления Господа Св. Иову, явления Божией Матери Преподобному Сергию Радонежскому, Святителя Иоанна Златоуста, исцеляющего бесноватого отрока, молящегося Святителя Григория Богослова и служащего литургию Святителя Василия Великого. Феодоровская икона Божией Матери (при входе слева) имеет подпись известного мастера Василия Пешехонова (1882). Среди других образов верхнего храма — иконы Спаса Вседержителя с предстоящими, подаренная обществом ремесленников в 1782 году; Апостола Иоанна Богослова (XVIII века), Всех Святых, Покрова, Божией Матери «Утоли моя печали», Св. Георгия Победоносца (в трансептах); Божией Матери Казанской, Всех скорбящих радости (XVIII век) и Петербургской; Спас Вседержитель и Успение (южная стена); Божией Матери Тихвинской, Владимирской (обе XVIII века), Милующей и так называемой «васнецовской»; Свв. Иоанна Предтечи (XVIII века) и Николая Чудотворца (XVII–XVIII веков).

В западной части храма над хорами — иконы-картины «Христос и самарянка», в центральном трансепте на несущих пилонах — «Преображение», Покров (слева), Божия Матерь «Всех скорбящих радости» и Сретение (справа) в трехчастных деревянных резных киотах, завершенных трехлопастными кокошниками.

В первом ряду главного иконостаса (слева направо) — иконы Введения, Св. Николая, Архангела Гавриила, Божией Матери, Спасителя, Св. Иова, Архангела Михаила, Воздвижения. Во втором — Св. княгини Ольги и мученицы Лидии, мучениц Екатерины и Варвары, апостолов Петра и Павла, Свв. Иоанна Предтечи и пророка Исаии, великомученика Пантелеимона и князя Александра Невского, мученицы Параскевы и Св. преподобномученицы Евдокии¹⁷. Третий ряд составляет образ «Троица Новозаветная» («Отечество»).

В нижней церкви — три чтимые иконы Тихвинской Божией Матери (XVII–XVIII век), Сретения Господня (древнего письма) и Св. Преподобного Варлаама Киево-Печерского, с частицей мощей; Распятие; а также иконы Казанской Божией Матери (XVIII век), Святых Иоанна Предтечи (XVII–XVIII век), Николая Чудотворца, царя Константина, Серафима Саровского, Коронация Богоматери. В ризнице представляет интерес образ Молченской Божией Матери с вкладной надписью в Троицкий Севский девичий монастырь 10 сентября 1833 года. Всего в храме 175 икон, из них в верхней церкви — 50, в алтаре — 39, в ризнице — 70, в нижней церкви — 15¹⁸.

Церковь Св. Иова является частью исторически сложившегося ансамбля из пяти церквей Волковского кладбища (сохранилось три). Все они были построены в различных модификациях русского стиля (кроме Воскресенской). Церковь Св. Иова расположена в отдалении от современного входа на музеефицированную часть кладбища «Литераторские мостки». К сожалению, прямой подход к церкви со стороны Камчатской улицы ныне перекрыт.

Возле северо-западного угла церкви Св. Иова находится часовня-усыпальница второй половины XIX — начала XX века с шатровым завершением — в ней ныне совершаются отпевания. Северо-восточнее церкви располагался одноэтажный деревянный дом причта, построенный в советское время. Его западная часть — трапезная и ризница — сгорели в октябре 1998 года. В 2000 году на месте деревянного возведен каменный двухэтажный дом.

Объемно-пространственная композиция церкви соответствует традиционной для русского зодчества трехчастной схеме, встречающейся в аль-

бомах образцовых проектов К. А. Тона: центральный четверик, завершенный пятиглавием, с примыкающей к нему алтарной частью, трапезная и шатровая колокольня над притвором. Декоративное убранство церкви ориентировано на традиции московского и ярославского зодчества XVII века и тяготеет к памятникам второго «романовского» этапа развития русского стиля, достигшего расцвета в 1880–1890-е годы. В декоре преобладают семантически значимые элементы стиля — луковичное пятиглавие, кокошники, шатер, ширинки.

Основной четверик завершен пятью главами (центральная — световая) на четырехгранном постаменте. К прямоугольной алтарной апсиде примыкают низкие объемы ризницы (с юга) и тамбура с входом для церковнослужителей (с севера). В нижнем ярусе колокольни расположены лестницы на колокольню (с севера) и в нижний храм (с юга). Стены церкви оштукатурены и окрашены в желтый цвет, элементы архитектурного декора выбелены.

Церковь имеет высокий цоколь, нижняя часть которого облицована плиткой. Декоративную отделку четверика составляют лопатки, углы которых выделены колонками. В центре боковых фасадов — два узких парных арочных окна, обрамленные пилястрами и полуциркульными кокошниками. Окна трапезной (по одному на боковых фасадах) также арочные, фланкированы пилястрами, на которые опираются треугольные сандрики. Два центральных кокошника связаны высоким треугольным щипцом. Центральный барабан значительно больше угловых, декорирован кокошниками и аркатурно-колончатым поясом, в котором прорезаны арочные окна. Луковичные главки окрашены в зеленый цвет, ажурные шестиконечные кресты вызолочены. Стены алтарной части также украшены пилястрами и кокошниками. В киоте — майоликовое изображение Богоматери с Богомладенцем работы 1994 года на месте похищенной неизвестными злоумышленниками иконы Божией Матери «Знамение».

Западный фасад декорирован колонками по углам и высоким треугольным фронтоном-щипцом над выступающим входным тамбуром. Боковые части притвора с 1994–1995 годов украшены прямоугольными майоликовыми иконами, изображающими (слева) Св. Иова со свитком, на котором слова «Бог дал Бог взял», и (справа) Спасителя. Над кровлей притвора возвышается основание яруса звона. По сторонам окна — прямоугольные ширинки. Восьмигранный ярус звона прорезан арками по сторонам света; диагональные грани декорированы парными пилястрами с капителями, в завершении каждой грани — килевидный кокошник. Колокольня увенчана восьмигранным шатром с прямоугольными слуша-

ми, обрамленными колонками и завершениями в виде килевидных кокошников. Восьмигранный барабан над шатром венчает луковичная главка. Современная отмостка вокруг церкви выполнена из перевернутых надгробных известняковых плит конца XVIII — XIX века.

В настоящее время церковь двухэтажная. В невысоком нижнем храме небольшой притвор связан с поперечным объемом трансепта двумя парами прямоугольных пилонов. Подвальный этаж перекрыт кирпичными сводами и новыми металлическими балками. Стены и пилоны облицованы глазурованной керамической плиткой. Покрытие пола частично бетонное, частично — мощение метлахской плиткой. В храме находится современный одноярусный деревянный иконостас с резными позолоченными элементами.

Верхний храм в плане имеет «латинский» крест. Массивные пилоны со скошенными углами несут центральный парусный свод с коробовыми арками в основании. В филенках пилонов и софитах арок — живописный орнамент в русско-византийском стиле. Стены частично расписаны маслом изображениями сцен из Евангелия (слева — «Суд Пилата», справа — «Предательство Иуды»); облачного небесного свода (в алтаре), четырех евангелистов (паруса свода), святителей московских Петра, Филиппа, Ионы, Алексия. В основании светового барабана — фигуры восьми святых в рост (с запада — апостол Андрей, архидиакон Стефан, апостолы Фома, Филипп, пророки Давид, Моисей, Исаия, Иезекииль). Стилистика росписей близка позднему академизму. В центре плоского перекрытия барабана — изображение Спаса Еммануила с сиянием в окружении херувимов. В арке над алтарем — надпись: «Кто Бог велий...», в барабане — «Слава в Вышних Богу...», в арке над притвором — «Вниду в Дом Твой...».

Двухъярусный иконостас выполнен в русском стиле XVII века, окрашен в белый цвет, богато декорирован позолоченной резьбой. Перед ним — трехступенчатая солея с двумя парами резных киотов по сторонам; ограждение солеи из литых стержней с накладными четырехконечными крестами.

В западной части притвора — хоры с деревянной балюстрадой.

В церкви сохранились массивные деревянные двери входного тамбура, украшенные филенками под алмазный руст и резным орнаментом; бронзовое двухъярусное паникадило; мощение полов и лестниц путиловской плитой; старые деревянные оконные заполнения и кованые металлические решетки; металлическая винтовая лестница на хоры и колокольню; лютеранский колокол, вероятно, оказавшийся в храме в послевоенные годы. Надпись на нем в переводе с финского языка гласит: «Земля, земля, земля,

слушай голос Господа. Тампере. 1934». Не используются расколотые колокола конца XIX века.

О признании художественных достоинств архитектуры храма свидетельствует тот факт, что при проектировании в 1901 году новой церкви на кладбище — усыпальницы Колобовых — гражданский инженер Л. В. Шмеллинг без особых изменений воспроизвел тип постройки Аристархова¹⁹.

Храм Св. Иова является одним из наиболее характерных образцов церковного зодчества Петербурга в русском стиле. Согласно решению Малого совета С.-Петербургского городского совета народных депутатов № 327 от 7 сентября 1993 и указу президента № 176 от 20 февраля 1995 года она признана памятником истории и культуры федерального значения. Это единственная уцелевшая храмовая постройка архитектора Аристархова, одна из немногочисленных церквей, в которой никогда не прекращалась молитва.

¹ Другие церкви: Воскресенская, 1782–1785; Спасская соборная, 1837–1842, перестроена; Всехсвятская, 1850–1852, не сохранилась; Успенская, возведенная в 1910–1913 гг., не сохранилась. См.: Вишняков Н. П., священник. Историко-статистическое описание Волковско-православного кладбища. СПб., 1885; Исторические кладбища Петербурга. СПб., 1993. С. 315–354; Антонов В. В., Кобак А. В. Святыни Санкт-Петербурга. СПб., 1996. Т. 3. С. 172.

² Справочная книга о лицах С.-Петербургского купечества... в 1884 г. СПб., 1884. С. 43.

³ В частности, И. М. Крюков входил в число основателей приходского благотворительного общества, основанного в 1876 г. См.: Тихомиров Леонид, протоиерей. Церковь Св. Великомученицы Екатерины на Васильевском острове. СПб., 1911. С. 50. Церковь построена в 1811–1823 гг. архитектором А. А. Михайловым 2-м (В. О., Съездовская линия, между домами 27–29).

⁴ См.: РГИА. Ф. 797. Оп. 55. Отд. II. Ст. 3. Д. 242; Ф. 1293. Оп. 118. Д. 97; Ф. 796. Оп. 166. Д. 1170.

⁵ Вновь воздвигаемые церкви в С.-Петербурге. I. Церковь Св. Иова // Петербургский листок. 1887. 19 мая. № 133. С. 2.

⁶ В современных границах Санкт-Петербургской епархии находилась только одна церковь во имя Св. Иова — кладбищенская в г. Тихвине (1856, арх. И. Н. Роут. Сохранилась).

⁷ В 1870 г. Иван Аристархович Аристархов окончил Строгановское училище в Москве со званием ученого рисовальщика, в 1876 — Академию художеств с большой серебряной медалью и с 1877 г. имел право производить постройки. В 1879 г. он получил звание классного художника 3-й степени. Известны его проекты возобновления деревянной лютеранской кирхи в имении Меррекуль Эстляндской губернии; работы в Петербурге (дома по 2-й Красноармейской ул., 10, перестройка, 1878; 7-й Красноармейской ул., 3, 1879; ул. Оружейника

Федорова, 5, перестройка, 1883; Среднему пр., 64, 1885; Московскому пр., 112, 1886; зданий 1-й Василеостровской школы Императорского патриотического общества, Канареечная ул., 11, 1882; общества немецких ремесленников «Пальма», пер. Пирогова, 18; 1882–1885). Он участвовал в строительстве храма Св. Ольги и инвалидов домов в Дудергофе (1879–1885) по проекту В. И. Токарева. См.: Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX — начала XX века / Под общ. ред. Б. М. Кирикова. СПб., 1996. С. 25; РГИА. Ф. 789. Оп. 7. Д. 220.

⁸ Алексей Николаевич Немченинов (1853 — не позднее 1902) — сын надворного советника. Учился в Академии художеств, имел большую и малую серебряные медали по архитектуре, но выбыл, не окончив курс, в 1879 г. Работал под началом А. И. Кракау по постройке дома С.-Петербургского Общества взаимного поземельного кредита (1877–1879), в Лукиановой пустыни Владимирской епархии (1892–1893). Получил право производить работы по гражданскому строительству (1886). См.: РГИА. Ф. 789. Оп. 7. Д. 123.

⁹ Иван Трофимович Трифионов (не позднее начала 1850-х — не позднее 1908) — из мещан г. Липецка. С 1866 г. вольнослушатель Академии художеств, получил малую серебряную медаль. Курс не окончил. Написал 500 портретов высочайших особ для присутственных мест (см.: РГИА. Ф. 789. Оп. 5. Д. 121). В одном из отчетов (1893) он указывал: «По выходе из Академии Художеств я постоянно занимался художественной деятельностью и между прочим выполнил местные иконы и стенную живопись в храме на Волковом кладбище по заказу купца Крюкова» (там же. Л. 7 об.).

¹⁰ См.: Хроника // Новое время. 1887. 29 октября. № 4191. С. 3; Вновь воздвигаемые церкви в С.-Петербурге. Церковь Св. Иова // Петербургский листок. 1887. 19 мая. № 133. С. 2.

¹¹ В частности, П. М. Крюкова участвовала в приобретении новой плащаницы, пожертвовала металлические хоругви в правый придел и четыре паникадила (в 120 свечей и 48) ручной работы, вызолоченные через огонь, стоимостью в 10 000 руб., оставила в 1894 году 1000 руб. на вечное поминовение. Гавриил Иовович пожертвовал причту билет в 1000 руб. (1896). Николай Иовович на свои средства провел электрическое освещение и в 1908 году поднес храму билет в 2000 руб., а позднее при участии внука И. М. Крюкова Николая Гавриловича освещение было проведено по всему храму. Крюковы одарили храм ризами, сделанными из погребальных покровов умерших членов их семьи, в которые духовенство Екатерининской церкви облачалось только при самых торжественных служениях. См.: Тихомиров. Указ. соч. С. 42–45.

¹² См.: Николай Михайлович, вел. кн., [Саитов В. И.]. Петербургский Некрополь. СПб., 1912. Т. 1. С. 90, 191; Т. 2. С. 543; ЦГА СПб. Ф. 7384. Оп. 33. Д. 180.

¹³ У южной стены храма — захоронения других членов семьи И. М. Крюкова: сына Николая Иововича (торговал вместе с братом Гавриилом, скончался 8 июня 1907 г.), младенца Людмилы Крюковой и Ольги (скончалась 3 декабря 1900 г.). Могила П. М. Крюковой в церкви Св. Иова утрачена.

- ¹⁴ См.: Справочная книга о лицах С.-Петербургского купечества... 1899. СПб., 1899; *Тихомиров*. Указ. соч. С. 21.
- ¹⁵ ЦГА СПб. Ф. 1000. Оп. 91. Д. 19. Л. 25–28; Ф. 7384. Оп. 33. Д. 180, 182. См. также: *Черепенина Н. Ю., Шкаровский М. В.* Православные храмы Санкт-Петербурга 1917–1945 гг. СПб., 1999. С. 291–293.
- ¹⁶ ЦГА КФФД СПб. Фотографии Волковского кладбища и церкви Св. Иова начала XX века. 1934 г.
- ¹⁷ По описи 1932 г. — Св. Матрона вместо Св. Евдокии, Мученица Александра вместо Мученицы Лидии, Пророк Илия вместо Пророка Исаии — вероятно, из-за неправильного прочтения (расчищены в 2000 г.).
- ¹⁸ «Постигая мир вечности...» (Внутреннее убранство церкви Святого Иова). Реферат учащихся гимназии № 587. Консультант *А. Бельшов*. СПб., 2000 (рукопись любезно предоставлена руководителем работ, учителем С. А. Якимовой).
- ¹⁹ РГИА. Ф. 835. Оп. 1. Д. 662. Л. 5–8. Возможно, сказалось здесь знакомство семьи Колобовых (строителей храма) с Крюковыми: они проживали в том же приходе и попечительствовали ему (см.: *Тихомиров*. Указ. соч. С. 44, 65). Проект в первоначальном варианте не был осуществлен: его кардинально переработал А. П. Аплаксин в духе «неорусского стиля», получившего популярность ко времени проектирования храма.

В. В. Фролов

Храм Петра и Павла в Петергофе: особенности архитектурно-образного решения

Церковь во имя Святых Первоверховных апостолов Петра и Павла построена по проекту архитектора Н. В. Султанова (1850–1908) в 1905–1904 годах. Храм расположен на берегу Ольгина пруда в Новом Петергофе и является одной из средообразующих доминант старейшего пригорода Петербурга.

Несмотря на очевидную значимость сооружения в архитектурном ландшафте Петергофа, произведению Султанова уделено крайне мало внимания как в научно-популярной, так и в специальной литературе¹. Творчество Султанова в целом также недостаточно изучено.

Наиболее подробно деятельность архитектора прослежена в статье М. В. Нащокиной² и двух очерках Ю. Р. Савельева³. Здесь впервые в современном искусствознании предпринят опыт последовательного изучения творческой биографии зодчего, по достоинству оценена его роль в архитектурной жизни России конца XIX — начала XX века, рассмотрены его строительные, реставрационные и теоретические работы.

В последнее время творчество Султанова привлекло внимание московского специалиста Савельева, который храму Петра и Павла в Петергофе справедливо отводит важное место в наследии Султанова. «Пятишатровый трехапсидный храм <...> вобрал в себя многолетний творческий опыт архитектора»⁴, — считает автор.

Непосредственно рассматриваемой церкви посвящена пока что всего одна журнальная статья Е. Логуновой «Последний храм империи»⁵. Автор отметила, что церковь «завершает многовековую историю строительства храмов в России. Ее открытие в 1905 году совпало с началом агонии Российской империи»⁶. При очевидном несоответствии высказывания



Церковь Петра и Павла в Петергофе. 1894–1905 гг.
Архитектор Н. В. Султанов.

историческим фактам (церковь была далеко не последней культовой до-революционной постройкой) можно принять его как метафору. Султанов «будто чувствовал, что история предоставила ему последний шанс увековечить многие из тех (памятников церковного зодчества XVII века. — В. Ф.), которые будут уничтожены»⁷.

Главной причиной строительства храма было увеличение численности населения. Султанов писал: «Придворная Крестовоздвиженская церковь в Новом Петергофе, устроенная в бывшем помещении Петергофского Дворцового Правления, оказалась в настоящее время совершенно не достаточной <...>»⁸. В связи с этим в 1892 году был объявлен конкурс на проект сооружения новой придворной церкви на 800 человек.

Кроме Султанова в конкурсе принимали участие «высочайше избранные архитекторы»: Л. Н. Бенуа, Н. А. де Рошефор и А. И. Семенов⁹.

В 1893 году император Александр III утвердил проект Султанова. На следующий год при Петергофском дворцовом управлении была учреждена специальная комиссия, призванная организовать работы по возведению храма. 25 июля 1895 состоялась его закладка. Следить за строительным процессом поручили гражданскому инженеру В. А. Косякову.

Здание было вчера возведено к 1900 году, после чего начались работы в интерьере. Живописное убранство храма была исполнено в 1903–1904 годах «мастерами Сафоновым и Колупаевым из Москвы и Первой Иконописной Артелью в с. Палехе»¹⁰. «Вся роспись производилась под непосредственным руководством и по указаниям Главного Архитектора»¹¹. Несколько ранее были установлены иконостасы. Иконы малых иконостасов и первого яруса главного создал московский иконописец В. П. Гурьянов.

«День закладки фундамента и освящение места был приурочен <...> к годовщине бракосочетания дочери императора (Александра III. — В. Ф.) великой княжны Ксении Александровны с великим князем Александром Михайловичем — 25 июля 1895 года»¹². В связи с этим событием боковые приделы освятили во имя свв. Александра Невского и Ксении Петербургской. Главный алтарь — свв. апостолов Петра и Павла. Имена небесных патронов Петра I традиционны для петергофских церквей. Именно в их честь были сооружены храм Большого дворца¹³, «Уланский собор» вблизи Александринского парка¹⁴ и даже лютеранская церковь неподалеку от северной оконечности Английского пруда¹⁵. Эта традиция, вне сомнения, связана с историей предместья, основанного Петром I как главная парадная резиденция. Петергоф в определенном смысле играл роль «столицы пригородов» Петербурга, где значение памяти о первом императоре России всегда было актуально в большей степени, чем в других.

В XIX веке почитание личности основателя Петербурга и Петергофа его наследниками, как правило, проявлялось в «идейном», а не в «стилистическом» плане. Так, при сооружении церквей дань памяти российскому императору выражалась в их посвящении его небесным патронам, архитектурное же решение соответствовало той или иной системе эстетических установок времени. Кроме того, каждая из церквей была проводником национальной идеологии: во времена Николая I в виде тоновского варианта «русско-византийского стиля», при Александре III и в начале царствования Николая II — посредством ориентации на русское зодчество XVI–XVII веков.

Церковь Петра и Павла стала своего рода апофеозом именно этого, завершающего, направления «русского стиля»¹⁶. Она строилась на рубеже XIX–XX веков — в период формирования модерна и современникам могла казаться анахронизмом, но ее автор был убежденным сторонником национального направления в архитектуре и верил в жизнеспособность принципов архитектуры выбора. Будучи апологетом историзма, он не су-

мел оценить перспектив зарождающегося нового стиля. «<...> можно сказать с уверенностью, — писал он, — что наша “современная” архитектура продержится, по крайней мере, еще полвека»¹⁷.

Профессиональную деятельность коллег Султанов характеризовал следующим образом: «Обращаясь <...> к современным архитекторам-практикам, мы увидим, что их довольно трудно разделить на какие-либо определенные группы. Значительное большинство строит “как все”, т. е. в стиле современной “европейской” архитектуры или в одном из оттенков итальянского или французского Возрождения»¹⁸. Далее он отмечал: «Затем идет сравнительно небольшая группа архитекторов “народников” <...> Подавляющее большинство из этой группы применяют русский стиль в отдельных подходящих случаях, а в остальном довольствуются общепринятыми формами»¹⁹.

Сам Султанов может быть отнесен к последней группе, но с учетом того, что был способен организовать свою деятельность таким образом, дабы преимущественно реализовывать проекты только в национальном стиле²⁰. Увлеченный древнерусскими памятниками, он почти не тратил времени на выполнение заказов, которые по назначению и образному содержанию выходили за рамки его художественных интересов.

Постоянство архитектурных «пристрастий» в сочетании с глубокими практическими знаниями позволяло Султанову возводить сооружения исключительные по художественной цельности и вкусу. К ним относятся и храм Петра и Павла в Петергофе.

Архитектурное решение церкви разрабатывалось путем отбора деталей известных исторических прототипов, структурированных на основе классицистической симметрии и тектоники, при рационалистическом подходе к устройству здания и стремлении соотнести все это с идеей православного храма.

В своем «Описании новой придворной церкви Свв. Первоверховных Апостолов Петра и Павла, что в Новом Петергофе», изданном к освящению храма, Султанов так обосновал его образное решение: «Стиль церкви избран русский, во 1-х, во исполнение ст. 101-й Строительного Устава, а во 2-х, в силу известных нравственных требований богомольца: всякому набожному человеку, искренне привязанному к своей церкви, непременно хочется молиться при той обстановке, при которой молились его “деды и прадеды”»²¹.

В этих словах выражена осознанная позиция законопослушного, а главное, внутренне солидарного с государственной идеологией человека. Ориентация на русское зодчество XVII века была продиктована, с одной

стороны, официальным курсом власти (заказчика), с другой — личным вкусом архитектора. Кроме того, указание зодчего на характер «нравственных требований богомольцев» говорит о стремлении следовать запросам большей части общества, как он их себе представлял²².

Конец XIX века стал завершающей фазой развития многих тенденций, заложенных в петровское время, и одновременно зарождением новых. Обозначился серьезный отход от европеизирующей линии в отечественной культуре, все более пристальное внимание стало уделяться национальному художественному наследию. Своего рода «русский ренессанс» наглядно продемонстрировал себя в архитектуре этого периода.

Опираясь на авторитетное мнение Е. Виолле-ле-Дюка, изложенное в труде «Русское искусство»²³, Султанов (переведший знаменитую книгу на русский язык) и другие теоретики «русского стиля» считали, что отечественное искусство «достигает своего наибольшего, хотя далеко не полного развития в XVII в.»²⁴. По их мнению, формирование национального зодчества было насильственно прервано Петром I на стадии, предшествовавшей его наивысшему расцвету. Таким образом, «тезис о незавершенности развития архитектуры XVII в. как бы открывал возможность ее дальнейшей эволюции»²⁵, — отмечает современный исследователь.

Султанов утверждал, что «лучшими его (стиля XVII века. — *В. Ф.*) созданиями следует считать церкви Грузинской Богородицы в Москве и Троицы в Останкино и бывший дворец в селе Коломенском»²⁶. Названные произведения, наряду с церковью Рождества Богородицы в Путинках и собором Василия Блаженного, стали ориентирами для архитекторов — представителей «русского стиля» конца XIX столетия.

Обращение к памятникам XVII века было обусловлено как идеологическими причинами, так и внутренней логикой самого архитектурного процесса. В работе, посвященной церкви Воскресения Христова (Спасу на крови), возведенной архитектором А. А. Парландом в Петербурге, Б. М. Кириков отметил: «Именно узорочное зодчество XVII в. носило черты, близкие приемам зрелой эклектики: повышенную декоративность, обилие и дробную измельченность деталей, включение в композицию элементов, не связанных с внутренней структурой»²⁷. Далее исследователь писал: «Сходство усматривали также в соответствии форм отделки эстетическим свойствам основного строительного материала — кирпича, который в конце XIX в. все чаще служил одним из главных средств выразительности. Наконец, тяга эклектики к акцентированию силуэта, к усложнению объемно-пространственных построений находила ретроспективную мотивировку в том же периоде древнерусского наследия»²⁸.

Перечисленные черты архитектуры XVII века, вне сомнения, были близки к вкусу многих представителей эклектики.

Обилие «цитируемых» форм и декоративных деталей, верность естественному материалу и усиление силуэтности здания — все это характерно и для Парланда, и для Султанова. Вместе с тем, петергофский храм отличается от церкви Воскресения Христова, конкурс на которую официально определил «архитектурную политику» конца XIX века, большей собранностью и ясностью художественного решения. Гармоничность и цельность, впрочем, выделяет его из всего ряда культовых сооружений «русского стиля» этого периода. Как последовательный эклектик, зодчий основывал работу по проектированию на принципе «от частного к общему», оперируя «готовыми» деталями прообразов²⁹. Его методика прекрасно выражена в сформулированном им же «афоризме»: «вся форма будет русской, если элементы ее будут русские»³⁰. В допетровском историческом наследии Султанов находил наиболее подходящие к его замыслу детали и компоновал их с учетом академических правил. Прежде всего это выражалось в симметрировании плана и фасадов, в разработке их пропорционального строя, подчиняющегося структуре античного ордера. В своем труде «Теория архитектурных форм» Султанов излагал материал, последовательно описывая цокольную часть, затем поле стены, и далее переходил к венчающей части здания. Он писал: «Многовековая привычка нашего глаза к подножиям и цоколям сделала эти части совершенно необходимыми для здания в художественном отношении: без них оно кажется тяжелым и вросшим в землю <...>»³¹. Это убедительно подтверждает факт, что Султанов полностью находился во власти принципов традиционной архитектуры. Только зодчие следующего поколения решились переосмыслить тектонику, ритмику сооружений и придать постройкам новые живописно-экспрессионистические формы.

В теоретических работах Султанова хотя и не были осознаны происходившие стилистические изменения, все же появлялись элементы нового архитектурного мышления. Так, он считал, что «всякое здание должно выражать наружи свое внутреннее расположение»³². Такое высказывание родилось, главным образом, благодаря следованию рационалистическим тенденциям, заложенным в архитектуре второй половины XIX века.

Именно рационализм заставил Султанова большое внимание уделить функциональной целесообразности своего произведения. Архитектор подошел к проблеме в высшей степени ответственно и подробно описал, «при каких условиях здание храма будет удовлетворять потребностям <...>»³³ посетителей. Итогом стало введение в структуру постройки сле-

дующих элементов: жертвенника, ризницы, исповедальни, покойницкой, теплых сеней, круговой галереи, отдельного входа для священников, кладовой для сторожей, наружной часовни. Важно, что архитектор исходил не из художественной концепции, данной а priori, а отталкивался от требований духовенства и прихожан. Ввод в пространственно-планировочную структуру церкви функциональных элементов, редко применявшихся в строительной практике XIX века, но встречавшихся в допетровском зодчестве, с одной стороны, был результатом последовательного проведения «археологического» метода проектирования, с другой — четко сформулированными прагматическими соображениями³⁴. Опираясь на рационализм эклектики, зодчий пытался продлить развитие архитектуры XVII столетия.

Прототипами, на которые ориентировался Султанов при проектировании храмов, являлись «формы русских церквей XVI–XVII веков, во множестве рассеянные в центральных областях России и отличающиеся в Москве и Ярославле особым богатством и красотой форм»³⁵. Так, например, еще в 1882 году Троицкая церковь в Останкине была выбрана архитектором как основа для составления конкурсного проекта храма Воскресения Христова на месте трагической гибели императора Александра II.

В петергофском соборе обнаруживается более сложный генезис образного строя. Причем, безусловно, Троицкая церковь и церковь Рождества Богородицы в Путинках могут быть выделены как его главные стилеобразующие источники. К шатрам последней восходит форма завершения храма. Объясняя причины, заставившие к ним обратиться, Султанов писал: «Шатровое покрытие выбрано, во 1-х, потому, что с помощью его гораздо легче достигается пирамидальность общей массы, а во 2-х, потому что оно было всегда родною и излюбленною формою наших каменных мастеров и конечно достигло бы блестящего развития, если б в половине XVII века московские патриархи <...> не стали ее запрещать»³⁶. В отличие от церкви XVII века султановская постройка имеет осветительные «слухи» во всех шатрах, благодаря чему центральное подшатровое пространство получило лучшее освещение. Смысл проектирования заключался в том, чтобы, с одной стороны, исторически точно процитировать деталь, а с другой — придать ей максимум функциональности. На практике это означало умение балансировать на грани точного воспроизведения формы, которая должна была легко узнаваться, и незаметной для зрителя ее модернизации.

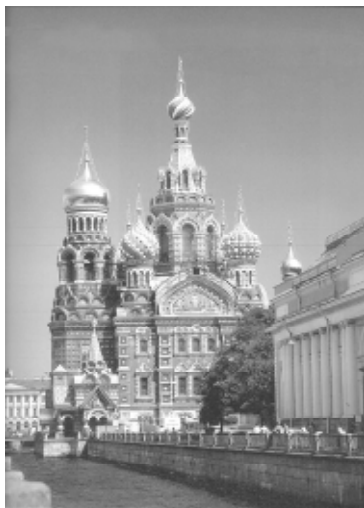
Султанов подробно описывал происхождение применяемых им деталей. Он объяснял, что в его произведении «переход от барабанов малых

шатров к главному карнизу храма навеем подобными же переходами знаменитой Дьяковской церкви под Москвой», или: «<...> три апсиды восточного фасада убраны колончатыми аркатурами, встречающимися в раннем периоде московского зодчества и представляющими собой наследие удельно-вечевой архитектуры Владимира и Новгорода. На боковых фасадах расположены крыльца с лестницами на хоры, с башенками на поворотных площадках и с ползучими арками. Крыльцо в этом роде мы видим в церкви села Тайницкого под Москвой, но там этот мотив проще: нет средней башни и двух верхних маршей. Таким образом, крыльцо петергофской церкви представляет собой дальнейшее развитие древнего мотива»³⁷ и т. д. Последняя фраза знаменательна: она наглядно демонстрирует, как архитектор-эклектик мыслил дальнейшую эволюцию русской культовой архитектуры. Развитие шатрового зодчества, которому помешали «московские патриархи» и реформы Петра I, оказывается, можно было продолжить путем переработки и доработки уже известных мотивов в соответствии с названным выше «методом» балансирования.

Петергофской постройкой Султанов создал своего рода энциклопедию древнерусских архитектурных форм, при этом он прекрасно прокомментировал ее в «Описании...». При ознакомлении с этим трудом убеждаешься, что зодчий не позволял себе применять какие-либо радикальные нововведения и не употреблял декоративных мотивов без ссылок на определенный памятник³⁸.

Итак, храм в Петергофе с отчетливостью запечатлел архитектурные принципы эклектики. Исключительная верность историзму Султанова может быть хорошо продемонстрирована при сравнении его произведения с церковью Воскресения Христова Парланда. Эти постройки во многом близки. Заказчиком обоих храмов было государство, которое стремилось использовать архитектуру в целях утверждения определенной идеологии. Разумеется, здания были спроектированы с учетом заданной программы, важной составляющей которой являлась ориентация на стилистику XVII столетия. Провозглашенная при проведении конкурса на проект храма в память Александра II, она определила «правила игры» для зодчих, выполнявших государственные заказы. Характерно, что даже на первом конкурсе проектов церкви Воскресения, когда еще не был сформулирован новый архитектурный ориентир, только Л. Н. Бенуа представил вариант в формах барокко, остальные участники следовали византийско-русским прототипам. Конечно, европеизированный проект Бенуа не мог удовлетворить заказчика, для которого важно было показать идейную связь самодержавия, православия и народа.

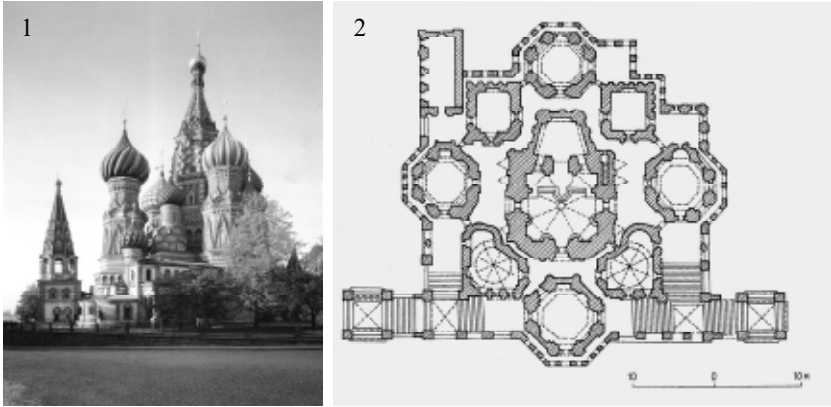
Выбранный императором проект храма Воскресения Парланда и архимандрита Игнатия (И. В. Малышева) был впоследствии в значительной мере переработан и воплощен в реальности. Уже упомянутый конкурсный проект Султанова не «выигрывал» у реализованного варианта Спаса на крови в оригинальности. Зодчий ориентировался в основном на один исторический аналог (церковь Св. Троицы в Останкине), Парланд же, декларируя своеобразие своего проекта³⁹, цитировал элементы более широкого круга памятников. Кириков называет целый ряд прототипов церкви Воскресения, среди которых храмы в Путинках, в Никитниках, в Останкине, а также Николы в Пыжах и Николы в Хамовниках.



Церковь Воскресения Христова в Санкт-Петербурге. 1883–1907. Архитектор А. А. Парланд.

Обращает на себя внимание одно соображение исследователя: «<...> хотя храм Василия Блаженного не был в числе исходных прототипов, впоследствии Парланд стремился найти параллель с этим величайшим произведением древнерусского зодчества»⁴⁰. Видимо, архитектору необходима была эта параллель и его мотивировки впоследствии стали причиной «распространенного и укоренившегося мнения об использовании Парландом композиционных приемов и форм храма»⁴¹. Кириков убедительно доказал ошибочность этого мнения. На наш взгляд, оно возникло еще и благодаря расположению главной оси (запад–восток) здания параллельно Невскому проспекту. Таким образом градообразующее значение приобрел боковой фасад, что придало симметричной в плане постройке асимметричный вид, роднящий ее с живописным обликом московской церкви.

Если можно найти оправдание сопоставлению храма Покрова на рву со Спасом на крови, то сравнение его с петергофской церковью тем более правомерно. Известно, что Султанов не ориентировался напрямую на московский собор, и все же центричность плана, увеличение высоты всей композиции к середине и возникающая вследствие этого пирамидалность силуэта, а главное, воспроизведенный мотив нескольких столпообразных объемов, зримо ощущаемых во внешнем облике храма (в московском со-

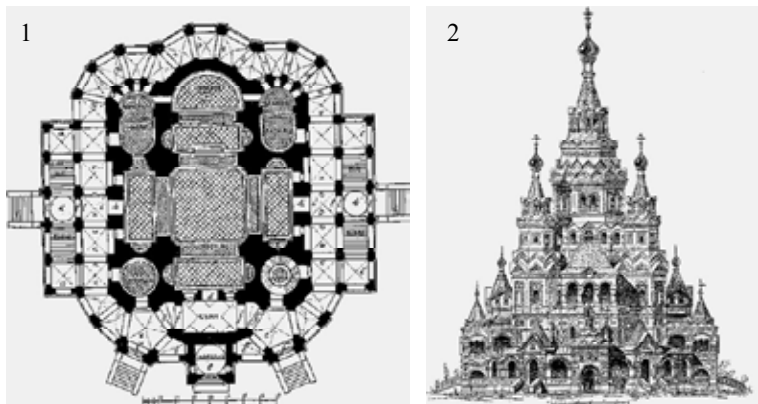


Собор Покрова Богоматери в Москве. Зодчие Барма и Постник.

1. Общий вид. 2. План.

боре они представляют собой девять самостоятельных церквей, сгруппированных на одной подклети), сближают сооружение эклектики с памятником XVI века.

В одной из статей Савельев заметил по поводу султановской постройки в Петергофе: «Храм по своему образу и функциональному содержанию был уподоблен городу»⁴². Действительно, Петропавловская церковь с характерным обилием декорировки, мелкими архитектурными деталями, высокими шатрами, многоцветием фасадов получила облик, напоминающий древнерусский город, каким он предстает в иконописи⁴³. Такому впечатлению способствует усложненное решение структуры здания с включенными в нее разнородными составляющими: лестницами, галереями, крыльцами, килевидными кокошниками, теремной кровлей над входом (последние два элемента выбиваются из контекста культового зодчества, что еще больше усиливает ассоциацию с образом города)⁴⁴. Указанный эффект усиливается сочетанием разномасштабных элементов декора: измелеченные колонки и кокошники на крыльцах соседствуют с крупным фронтонным поясом под боковыми шатрами⁴⁵. Тому же служит и разнообразие размеров проемов на различных уровнях высоты здания. Существенным аргументом в пользу правомерности сопоставления церкви с образом древнерусского города может служить использование Султановым в организации фасада в достаточной мере сепарированных друг от друга частей, ориентированных по вертикали. Центральный объем с подшатровым пространством доминирует над четырьмя самостоятельными



Церковь Петра и Павла в Петергофе. Архитектор Н. В. Султанов.
1. План. 2. Проект фасада.

башнеобразными возвышениями, ниже расположены многочисленные мелкие островерхие кровли, постепенно уменьшающиеся по высоте.

Другими словами, образ иконного средневекового «града» в церкви Петра и Павла порождается выступающими вертикальными объемами, построенными с четко выраженной пространственной иерархией форм, где роль доминирующего «сооружения» играет как бы стоящая на возвышении срединная часть здания, увенчанная высоким шатром. Подчиненные высотному центральному объему боковые уменьшаются по размерам и высоте, создавая впечатление «многобашенного града»⁴⁶. Такое объемно-пространственное построение петергофской церкви может вызывать и ассоциацию с собором Василия Блаженного — своеобразного города храмов⁴⁷.

Кроме рассмотренного, основанного на зрительном впечатлении, соотношения храма Петра и Павла с образом города, можно определить и более глубокую, идеологическую обусловленность выявленного феномена. Этой проблемы мы коснемся ниже. Пока же заметим, что, как нам представляется, возникновение образа храма-города всецело укладывается в исторический контекст формообразования на рубеже XIX–XX веков. Ранее уже было сказано об «энциклопедичном», «перечисляющем» характере декорации церкви. Напомним мысль Кирикова об образном содержании Спаса на крови: «Создавая собирательный образ русского православного храма, Парланд сформировал своего рода ученую антологию культового зодчества XVII в.»⁴⁸. Оба архитектора — Парланд и Сул-

танов — стремились к одной цели и при этом пользовались одними и теми же методами. Отсюда проистекает сходство впечатлений, которое производят их творения. Однако очевидно, что Султанов пошел дальше своего коллеги и сумел построить не просто образец русского православного храма, основанный на перечислении мотивов определенных источников, а создать интегральный образ отечественной архитектуры XVII века. Его произведение стало своеобразным средневековым «городом» в городе Нового времени, своим обликом утверждавшим значение национального направления в русской архитектуре. Кроме того, его можно трактовать как символическое воплощение важной на рубеже XIX–XX веков идеи православной церкви, семантически сопоставляемой с корневыми основами российской государственности.

Композиционная согласованность частей и целого, точная выверенность пропорционального строя Петропавловской церкви как бы не оставили места для дальнейшего развития «русского стиля» периода эклектизма. Память о сносе многочисленных храмов XIX века, она может трактоваться как уникальный памятник, волею судьбы сохранившийся шедевр. Уже не раз привлекаемый для сравнения Спас на крови не отличается подобной чистотой стиля⁴⁹. Усложненность восприятия его образного решения, не градостроительная, а политическая мотивировка выбора места постановки храма, чуждая его формам архитектурная среда изначально спровоцировали негативную реакцию художественной общественности Петербурга, а затем тяжелый и продолжительный процесс принятия его горожанами. Мажорный, жизнеутверждающий облик церкви Петра и Павла не вызвал нареканий среди жителей и специалистов, она легко вписалась в городскую среду и действительно стала «лебединой песней» целого направления в отечественном зодчестве.

Общеизвестно, что на рубеже XIX–XX веков исчерпал себя творческий метод, которым пользовались архитекторы-эклектики. А. В. Иконников пишет: «Направление было программно вторичным <...> “псевдорусский” стиль <...> был устремлен на частные, поверхностные аспекты прообразов — “мотивы”, изъятые из смысловых и формальных контекстов художественного языка»⁵⁰. При всей обоснованности суждений известного исследователя нельзя не отметить, что в конечном итоге качество любого произведения определяется не методикой формообразования, а результатом. Ввиду этого можно утверждать: Султанов сумел на основе сочетания разнородных элементов создать новое целое, которое повлекло за собой порождение синтетического художественного образа, одну из граней которого выявляет метафора «храма-города».

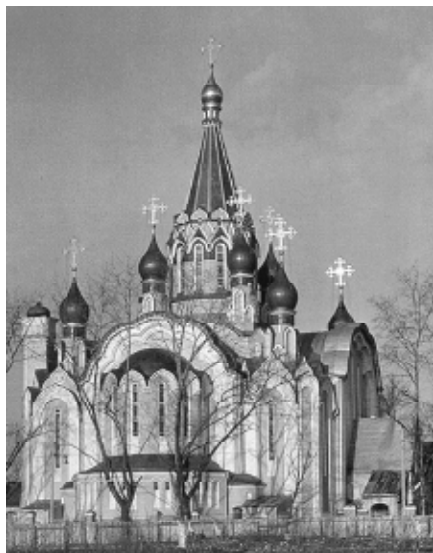
Аналогом подобного художественного приема в светской архитектуре можно считать возведенное архитектором В. О. Шервудом и инженером А. А. Семеновым в 1875–1883 годах здание Исторического музея на Красной площади в Москве. Шервуд — один из старших современников Султанова. Он тоже был теоретизировавшим практиком и работал в «археологическом» направлении русского стиля. Характеризуя Исторический музей, Е. И. Кириченко отметила: «Обилие башенок, крылец, их восьмигранные формы и шатры корреспондируют не только кремлевским башням, но



Исторический музей в Москве.
1875–1883. Архитекторы
В. О. Шервуд, А. А. Семенов.

многоглавию Василия Блаженного»⁵¹. «Многословность» облика произведения Шервуда, сочетание в нем множества разнообразных объемов, напоминающих о древнерусской фортификационной, дворцовой и культовой архитектуре, свидетельствуют о его образной и стилевой родственности храму Петра и Павла в Петергофе. Оба строения как бы рассказывают об отечественном зодчестве XVII столетия, концентрируя в себе детали бесчисленных прототипов. Вероятно, прослеживаемая близость этих двух выдающихся памятников «русского стиля» объясняется однородностью творческих установок архитекторов, отличавшихся археологической точностью, а также свойственным всей эклектике «механистическим конструированием»⁵².

Вместе с тем, произведение Султанова может быть соотнесено не только с постройками современников, но и с сооружениями следующего этапа развития национально-романтического направления в русской архитектуре XX века. Примером этого может служить церковь Воскресения Христова, построенная в неорусском стиле по проекту архитектора П. А. Толстых в Сокольниках в Москве (1909–1913). Его центричность, «составленность» из нескольких достаточно независимых элементов, шатровое завершение центральной части и общая пирамидальность силуэта заставляют вспомнить аналогичные приемы Султанова. Не случайно



Церковь Воскресения Христова в
Москве. 1909–1913.
Архитектор П. А. Толстых.

авторы «Архитектурных прогулок по Москве» называют одним из прототипов произведения Толстых храм Покрова на рву⁵³. Однако в силу другого стилистического контекста «это структурное подражание древнерусским постройкам присутствует неявно, в снятом виде, подобно некоей исторической ауре, навевшей и декоративные мотивы <...>»⁵⁴.

Султанов и Толстых, вероятно, были вдохновлены одним и тем же историческим прообразом, но претворяли свои замыслы по-разному, исходя из тех методов и предпочтений, которые были свойственны архитектуре их времени. Близость решений этих двух построек определила их некоторую обособленность в кругу произведений тех стилей, к которым они принадлежат⁵⁵.

Кажется немаловажным то обстоятельство, что при анализе рассмотренных сооружений второй половины XIX — начала XX века обнаруживается общая для них ориентация на собор Василия Блаженного в Москве. Таким образом в истории отечественной архитектуры выявляется роль постройки XVI века, выступавшей катализатором позднейших творческих поисков. Впрочем, известно, что храм Покрова на рву повлиял и на развитие московского зодчества XVII столетия, поэтому генетически многие прототипы произведений «русского стиля» восходят именно к этой церкви. Вместе с тем, данный тезис справедлив и при обратном прочтении. Художественные вкусы и эстетические установки XVII столетия привели к изменению и дополнению убранства знаменитого памятника, сделав его более привлекательным для зодчих эпохи эклектики⁵⁶.

Очевидно, что ориентация на Покровский собор могла провоцировать воплощение образа «храма-города» во «вторичном», энциклопедически-репрезентативном стиле. С наибольшей последовательностью это проявилось именно в произведении Султанова, в котором образ «храма-города» можно выявить не только в архитектурном, но и в идей-

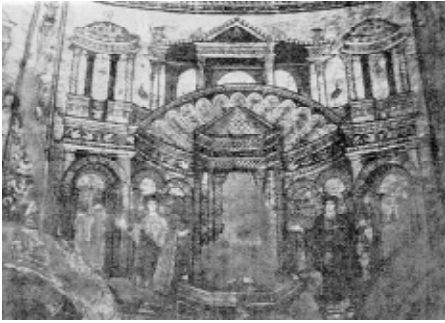
но-тематическом содержании. Вспомним слова современника Султанова Н. П. Кондакова, которые могут служить нам отправной точкой дальнейшего анализа: «Трудность ее (архитектуры. — В. Ф.) заключается в том, что архитектор все время работает над формой, но как только памятник создан, он выражает идею»⁵⁷.

Самая очевидная идея, лежащая в основе формирования семантического значения церкви Петра и Павла в Петергофе, выражена в ее посвящении святым первоверховным апостолам, покровителям города на Неве и его предместья. Таким образом, придворная церковь имела охранительную функцию. Апостолы выступали как заступники, молящиеся за души перед Богом, и защитники прихожан от внешних и внутренних (кроющихся в человеческой природе) врагов.

Люди, явившиеся в храм, попадают в мистическое пространство, которое приближает их к небесам. Они обретают независимость от внешнего мира, будучи ограждены от него стенами церкви. Одновременно прихожане, будучи охвачены единой соборной молитвой, ощущают близость к единоверцам, собравшимся под сенью храма. У св. Кирилла Александрийского сказано, что церковь есть «град святой, ибо освятилась она <...> став сообразной Христу и общницей Божественного Его естества <...>»⁵⁸. Слова эти, касающиеся церкви как социального института, могут быть отнесены и к конкретному сооружению.

Обращаясь к идее церкви как «святого града», нужно учитывать, что для христианского миропонимания нет противоречия в том, что храм одновременно является метафорическим воплощением нескольких религиозных понятий. Для верующего он становится и «Мистическим Божественным Телом», и «Градом Святым», и, в конечном итоге, вселенной⁵⁹. Как писал Е. Н. Трубецкой, «внутренняя архитектура церкви выражает собою идеал мирообъемлющего храма, в котором обитает сам Бог и за пределами которого ничего нет <...>»⁶⁰.

Таким образом, церковь для христианина — это микрокосм, в котором полностью воспроизводится вселенная в своем вечном существовании. «Здесь мирообъемлющий храм выражает собою не действительность, а идеал, не осуществленную еще надежду всей твари»⁶¹, — то есть церковь является прообразом заново обретенного рая или Небесного Иерусалима, о котором сказано в Откровении: «И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба <...> И услышал громкий голос с неба, говорящий: се, скиния Бога с человеками, и Он будет обитать с ними <...>» (Откр. 21). Там также написано, что «царство мира соделалось царством Господа нашего и Христа Его, и будет царствовать



Мозаика ротонды Св. Георгия
в Салониках. V в.

во веки веков» (Откр. 11). В силу этого Небесный Иерусалим существует вечно, и христианский храм — его земной прообраз — тоже пребывает в вечности.

Такая посылка справедлива для любого православного культового сооружения⁶². Петергофская церковь Петра и Павла выразила эту концепцию с большей очевидностью, чем многие другие. Причины этого кроются, в первую очередь, как уже было сказано, в приемах, свойствен-

ных эклектике: в «сборности» составляющих ее элементов. Примечательно, что подобные приемы применялись для изображения Небесного Иерусалима в древнем восточнохристианском изобразительном искусстве. При стремлении дать иконическое описание Святого града художники, жившие за десять веков до эпохи историзма, пользовались методом, похожим на эклектический. Например, в мозаиках ротонды Св. Георгия в Салониках (третья четверть V века): «Единая архитектурная схема воплощается в восьми вариантах-обликах, что ясно свидетельствует о желании создать особый идеальный образ из совокупности храмов, неотожествимый с каким-либо конкретным храмом»⁶³. То же характерно для султановской церкви, где каждая составляющая его архитектурная деталь имеет определенный источник, но сооружение в целом самобытно и может быть сопоставлено с целым рядом храмов XVI–XVII столетий.

Любопытно, что общность приемов художника V и зодчего XIX века обнаруживается даже в смелом использовании мотивов светской архитектуры. В обоих случаях это вызвано стремлением к повышению репрезентативности произведений, желанием поразить зрителя великолепием и грандиозностью образов. О том, как это достигалось в Петропавловской церкви, мы уже говорили, что же касается изображений в ротонде Св. Георгия, то здесь «внешний облик зданий скорее напоминает императорские дворцы и позднеантичную театральную сцену. Поиск точных аналогий привел исследователей к фасадам позднеантичных скальных гробниц Св. Петра, в которых нашла свое воплощение идея *sacrum palatium* (священного дворца) — особо торжественной небесной архитектуры, знаменующей переход в иной мир»⁶⁴.

А. М. Лидов сделал несколько важных выводов относительно восточнохристианской интерпретации Священного града: «Небесный Иерусалим мыслится как храм, который, в свою очередь, отождествляется с дворцом — городом — небесными вратами; и — Небесный Иерусалим неотожествим с каким-либо конкретным храмом, это — средоточие храмов, своего рода город, образуемый храмами»⁶⁵. Вспомнив о языке архитектуры, примененном Султановым в Петропавловской церкви, можно интерпретировать его творение как воплощение образа Небесного Иерусалима — «средоточие храмов».

Цель восточнохристианского художника состояла в представлении объекта, многосоставного по определению и идеологически ориентированного в будущее. Задача эклектика-«археолога» заключалась в составлении мотивов прошлого и в создании целого, предназначенного для настоящего. Архитектор, конечно, не следовал и не подражал приемам древнего мастера, тем не менее облик Петропавловской церкви достаточно определенно указывает на религиозно-семантическую общность методов формообразования. Центрический храм, к типам которого относится и произведение Султанова, по сути несет в себе образное содержание, напоминающее о Небесном Иерусалиме⁶⁶.

Ориентируясь на памятники шатрового зодчества XVI–XVII веков, зодчий транслировал и заложенное в них идеологическое содержание. В особенности это касается связи с архитектурой XVI столетия, которая проявлялась не столько в деталях, сколько в масштабах сооружения. Религиозная жизнь государства в то время была более активной, чем в следующем, XVII веке, о чем прекрасно знали и что интересовало современников и самого Султанова⁶⁷. Именно в XVI столетии проявилось «стремление зрительно воплотить в архитектуре образ Горнего Града — Иерусалима, новым воплощением которого, по мысли этих государей (Василия III и Ивана IV. — *В.Ф.*), становилась Московская Русь»⁶⁸. Наиболее ярким отражением этой концепции в архитектуре стал храм Покрова на рву⁶⁹. Позволю себе процитировать фрагмент статьи И. А. Бондаренко «Покровский собор и его образность»: «Стремление “увидеть воочию” через формы собора лучезарный образ небесного царства сохранялось и даже нарастало длительное время после завершения его строительства. <...> Образ горнего царства всеобъемлющ, именно в нем берут начало все линии разветвленной иерархии архитектурных типов и форм, которые суть его земные отблески. Из такой общей установки вытекает мысль о том, что только синтез “многих образцов и переводов” (если прибегнуть к летописному определению создания Покров-

ского собора) может дать представление о высшей красоте небесного Иерусалима»⁷⁰.

Здесь та же образная структура, которая была отмечена в султановском храме, а также в древних восточнохристианских мозаиках. Много-составность и «синтетичность» форм московского собора обусловлена породившими его историческими причинами. Как известно, храм с течением времени поновлялся и приобретал все новые элементы декора, одновременно «пополнялось» и его идейное содержание. Однако основа архитектурного решения как объединенной группы столпообразных объемов, напоминающих об образе города, была заложена, конечно, изначально. Кроме того, митрополит Макарий связывал с возведением собора грандиозный план перенесения туда святынь из реального исторического Иерусалима. Так Москва пыталась в прямом смысле приобрести значение «Нового Иерусалима», а Покровский собор становился аналогом Храма Гроба Господня, главной святыни христианского мира, где семантически с наибольшей силой выражена идея церкви как прообраза Небесного града.

Покровский собор, неосуществленный храм «Святая Святых» Бориса Годунова⁷¹, Новоиерусалимский собор патриарха Никона⁷² связаны с религиозно-политической концепцией утверждения Руси как страны, выполняющей высшую духовную миссию, носительницы Божественного света истинной православной веры, преемницы земного и провозвестницы небесного Иерусалима. Храм Петра и Павла в Петергофе без особой натяжки тоже можно поставить в этот ряд. Безусловно, он не мог содержать в своем образном строе весь комплекс христианских идей в столь концентрированном виде, как его предшественники. Тем не менее тенденция к этому явно присутствует. Она, в частности, обуславливалась «подъемом мессианских настроений» в России времени Султанаова, а также фактом «популярности тогда горделивой идеи о Москве как о третьем Риме»⁷³. Ориентация на московскую архитектуру в этой связи абсолютно естественна. Однако в данном контексте образному решению более соответствует упомянутая идея о России как предвестнице Нового Иерусалима, подобно тому как православное богослужение есть ««небо на земле», явленная красота духовного мира»⁷⁴. В высшей степени характерна следующая фраза императора Александра III: «Москва — это храм, а Кремль — его алтарь»⁷⁵. Ориентация представителей «русского стиля» на московскую архитектуру XVII века есть продолжение той же мысли языком зодчества.

Исследование М. С. Флайера показало семантическую и композиционную связь церкви Воскресения Христова в Петербурге с Храмом Гроба

Господня в Иерусалиме⁷⁶. Действительно, выраженная биполярная планировка, символически интерпретированное в декоре уподобление гибели Александра II мученической смерти Христа, само посвящение церкви празднику Воскресения напоминают об иерусалимском храме. Однако пространственно-планировочное решение церкви в Петербурге достаточно далеко от его идеологического прототипа. Тем более не сопоставимо образное решение Спаса на крови с Небесным градом. Парланд, применяя характерный эклектически-энциклопедический метод проектирования, воспользовался традиционной для XVII века организацией плана — «кораблем». Возвращаясь к произведению Султанова, еще раз отметим, что оно решено, как центрическое сооружение, чуть вытянутое по оси восток–запад, а это с учетом существования обходной галереи ближе к плану церкви Гроба Господня. Шатровые завершения Петропавловской церкви и Спаса на Крови равно ассоциируются с традиционным представлением русских зодчих о том, как должен быть завершен иерусалимский храм.

Очевидно, что пользуясь эклектическим методом, архитекторы, возможно, не всегда отдавая себе полный отчет, переносили в создаваемые произведения не только цитируемые «мотивы», но и идеи, выраженные в тех памятниках, которые служили объектами подражания⁷⁷. Для зодчего эпохи средневековья каждая деталь несла в себе совершенно определенное и осознанное значение, которое легко прочитывалось зрителем. Строитель второй половины XIX века, как правило, компилировал детали различных сооружений, часто не думая об их изначальном смысле. Он стремился добиться впечатления, адекватного религиозному мироощущению его времени, при этом оставаясь достаточно добросовестным «копировальщиком». Эта кажущаяся поверхностность и присущее стилю противоречие между стремлением произвести художественный эффект и попыткой добиться результата рациональным «математическим» путем были преодолены только в эпоху модерна, когда новые задачи, поставленные перед авторами, перестали зависеть от рамок археологического метода.

В зодчестве конца XIX — начала XX века опосредованно отразились основные коллизии духовной жизни русского общества. В исследуемом же произведении метафорически запечатлелся последний подъем православной мысли, своего рода взлет перед глубочайшим падением. Это произведение можно назвать памятником неосуществившейся мечте о мессианской России, обладательнице истинного вероучения, способной привести мир к спасению. Теперь же храм воспринимается не как архитектурно-политический манифест, а как одна из достопримечательностей

тей⁷⁸ знаменитого пригорода. Впрочем, это только способствует органичному восприятию постройки в архитектурном и природном ландшафте.

Обратим внимание еще на некоторые, с нашей точки зрения, важные особенности произведения Султанова. Церковь Петра и Павла строилась как главный храм Петергофа, своего рода Исаакиевский собор в панораме пригорода. Поэтому закономерно, что место ее возведения было выбрано в центре населенного пункта.

Уподобление церкви Петра и Павла Исаакиевскому собору кажется полезным для понимания ее роли в истории отечественной архитектуры. В некоторой тяжеловесности форм этих примечательных в художественном отношении памятников отразилась усталость породивших их стилей. Постройки как будто старше своих лет, и кажется, будто они были такими с момента появления⁷⁹. Однако эта «прирожденная» устарелость другого рода и не столь очевидна, чем та, что была подмечена критиками в отношении Спаса на крови.

Петропавловский храм занял важное положение в пространстве Петергофа. Как высотная доминанта он виден с большого расстояния и формирует силуэт пригорода. Поднимаясь над берегом, церковь активно включена в панораму Финского залива, в тот репрезентативный ансамбль, воспринимаемый с воды, начало которому положил Петр I. Высота и градообразующая активность храма Петра и Павла имеют для Петергофа то же значение, что Морской собор для Кронштадта (архитектор В. А. Косяков, 1903–1913).

Церковь расположена на главной магистрали, связывающей Петергоф с Петербургом. При подходе к парадному входу в Верхний сад дворцово-паркового ансамбля со стороны столицы приезжий неизбежно оказывается в непосредственной близости от султановского произведения. Напротив его юго-западного фасада расположен Ольгин пруд, с противоположного берега которого открывается, пожалуй, самая выгодная перспектива на церковь. Отражаясь в воде, она возвышается на фоне редкой зелени, обрамляющей пруд. Храм замыкает перспективу аллеи, которая до революции служила местом прогулок императорской семьи к Бельведеру, таким образом, он был включен в протяженный с севера на юг парковый ансамбль Сампсоньевского канала.

Говоря об удачном расположении султановской церкви и часовни в Михайловке, построенной Г. Г. Гриммом, А. Л. Пунин отметил: «Благоприятному впечатлению немало способствует и то, что эти постройки размещены либо в условиях загородного ландшафта, либо в окружении невысоких зданий, и это делает их хорошо прорисованные силуэты ак-

тивными художественными доминантами окружающего пространства»⁸⁰. Такое же благоприятное впечатление производила стоящая невдалеке от Бельведера церковь Св. царицы Александры⁸¹, которая замыкает парковый ансамбль Сампсоньевского канала и создает вместе с султановским храмом своеобразную симметричную композицию.

Итак, можно констатировать, что культовая постройка, ориентированная на подражание образцам XVII века, в среде Петергофа оказалась вполне уместной. Ее живописный силуэт и богатое полихромное оформление органично слилось с зеленью, которая служит своеобразным буфером между ней и барочной архитектурой центрального паркового ансамбля⁸². Кроме того, исторически сложившееся разнотилье петергофского городского ландшафта смягчает восприятие многокрасочных форм «русского стиля» собора Петра и Павла.

При всей значительности произведения Султанова для пригорода не он вспоминается в первую очередь, когда мы произносим слово «Петергоф». «При обозрении Петергофа мысль невольно обращается ко времени Петра Великого <...>», — справедливо писал А. Гейрот⁸³. Петергоф был и будет восприниматься как резиденция Петра I, и Большой дворец навсегда останется символом местности⁸⁴. Петропавловский же храм семантически подчинен этой традиции и несет в себе наряду с другими идеями воспоминание о первом российском императоре.

Церковь привлекает внимание своими художественными и образными характеристиками и не напоминает о трагических перипетиях истории, что существенно отличает ее от храма-памятника Воскресения Христова в Петербурге. Последний важен как символ, не позволяющий забыть о событии, которое имело огромное значение для страны. Здесь роль церкви как места отправления культа уступает место мемориальной функции: Спас на крови — это не дом молитвы, а поминовения. Султановская постройка, напротив, была и есть церковь в полном смысле этого слова, и ее убранство не несет печать идеологического диктата, несмотря на то что этот придворный храм был одним из проявлений архитектурной «фрусификации»⁸⁵ европейского Петербурга.

¹ Е. Логунова, говоря о церкви Петра и Павла, верно отметила: «Раскройте любой фотоальбом, посвященный Петергофу, и вы увидите, что авторы редко идут дальше Большого дворца, Нижнего парка <...>. Между тем, в Петергофе есть сооружение не менее исключительное, чем знаменитая фонтанная система» (Логунова Е. Последний храм империи // СПб. панорама. 1993. № 8. С. 34).

² Нащокина М. В. Николай Султанов (1850–1908) // Краеведческие записки. Исследования и материалы. Вып. 1. СПб., 1993. С. 119–127.

- ³ *Савельев Ю.* Николай Владимирович Султанов (1850–1908) // Архитектурный вестник. 1996. № 3. С. 60–66.; *Савельев Ю. Р.* Петербургский и московский зодчий Н. В. Султанов // Петербургские чтения–97. СПб., 1997. С. 327–331.
- ⁴ *Савельев Ю.* Николай Владимирович Султанов... С. 63.
- ⁵ *Логунова Е.* Указ. соч. С. 34–35.
- ⁶ Там же. С. 34.
- ⁷ Там же. С. 34. Кроме того, небольшая заметка о храме принадлежит И. Степановой (*Степанова И.* Летопись петергофского собора // Вечерний Петербург. 15 августа 1992. № 189). Основной заслугой автора является публикация выдержек из «дел по наблюдению за деятельностью и о закрытии собора Петра и Павла в Петергофе».
- ⁸ *Султанов Н.* Описание новой придворной церкви Свв. Первоверховных Апостолов Петра и Павла, что в Новом Петергофе. СПб., 1992. Репринтное воспроизведение издания 1905 года. С. 3.
- ⁹ В статье Е. Логуновой вместо Л. Н. Бенуа ошибочно назван Н. Л. Бенуа (см.: *Логунова Е.* Указ. соч. С. 34). Л. Н. Бенуа писал: «Тогда же (в 1892 г. — *В.Ф.*) граф И. И. Воронцов-Дашков поручил мне сделать эскиз новой церкви в Петергофе. Еще были приглашены Н. В. Султанов и граф Н. А. Рошефор» (*Бенуа Л. Н.* Записки о моей деятельности / Публикация *В. А. Фролова* // Невский архив. М.; СПб., 1993. С. 37).
- ¹⁰ *Султанов Н.* Описание... С. 6.
- ¹¹ Там же.
- ¹² *Логунова Е.* Указ. соч. С. 35.
- ¹³ Первый деревянный храм в Петергофе был заложен в 1710-х гг. на месте построенной позже Знаменской церкви, которая была перестроена в 1890-х гг. под руководством архитектора А. А. Парланда (перестройка была также связана с увеличением населения Петергофа). См.: *М. И.* Путеводитель по Петергофу. К 200-летию Петергофа. СПб., 1909. С. 10, а также С.180. Пока нам не удалось установить точно, кому был посвящен первоначальный храм, однако в книге «Лавры, монастыри и храмы на Святой Руси» (СПб., 1909) сказано, что деревянная придворная церковь 1711 г. была возведена во имя свв. Петра и Павла (С. 31). В путеводителе же не упомянуто никакое другое посвящение, кроме Знамению Божией Матери. Каменная дворцовая Петропавловская церковь была построена при Елизавете Петровне архитектором Ф.-Б. Растрелли в 1747 г.
- ¹⁴ Храм построен по проекту архитектора К. А. Тона. См.: *Славина Т. А.* Константин Тон. Л., 1989. С. 104.
- ¹⁵ Лютеранская церковь была построена архитектором Ганом в стиле «примитивной готики» (псевдоготики). См.: *М. И.* Указ. соч. С. 188. Видимо, автор имел в виду С. Б. фон Гана (1818–1861), служившего в военно-инженерном ведомстве. Вместе с тем в справочнике «Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX — начала XX века» не упоминает лютеранской церкви в списке произведений фон Гана (см.: *Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX — начала XX века. Справочник* / Под ред. *Б. М. Кирикова.* СПб., 1996. С. 85). В «Путеводителе по Петергофу» указано, что церковь была посвя-

щена св. Петру (на плане, прилагаемом к нему, обозначены имена обоих первоверховных апостолов).

- ¹⁶ Вслед за Б. М. Кириковым, мы употребляем термин «русский стиль», имея в виду явление, которое в советский период было принято называть «псевдорусским стилем». См.: *Кириков Б. М.* Храм Воскресения Христова (К истории «русского стиля» в Петербурге) // *Невский архив: историко-краеведческий сборник.* М.; СПб., 1993. С. 207. Опираясь на аргументацию исследователя, добавим, что и сам Султанов пользовался именно этим термином для обозначения современного ему зодчества, ориентированного на древнерусские прототипы XVII в.
- ¹⁷ *Султанов Н.* Теория архитектурных форм. Каменные формы. М., 1914. С. IV. Цитируемое введение написано в 1902 г. Под «современной» архитектор имел в виду эклектическую архитектуру, о модерне он писал: «“Новое искусство”, <...> художественная физиономия которого еще не успела вполне выработаться», одни рассматривают как «упадок искусства», другие — «как новейшую форму рационализма» (там же).
- ¹⁸ Там же. С. III.
- ¹⁹ Там же. С. IV.
- ²⁰ Например: церковь Святых Петра и Павла в Альт-Пебальге (1881–1888), конкурсный проект церкви Воскресения Христова в Петербурге, храм в Рознове в Румынии (1884), усадебная церковь в селе Новотомниково (1885), храм во имя Черниговской иконы Богоматери в Гефсиманском скиту около Троице-Сергиевой лавры (1885–1889), памятник Александру II в Кремле (художник П. В. Жуковский, скульптор А. М. Опекушин; 1892–1898) выполнены с ориентацией на московско-ярославский круг памятников. Исключение составляет храм во имя св. кн. Владимира в Мариенбаде, где национальные формы сочетаются с элементами романской архитектуры. См.: *Савельев Ю.* Николай Владимирович Султанов... С. 65.
- ²¹ *Султанов Н.* Описание... С. 22.
- ²² См.: *Султанов Н.* Возрождение русского искусства // *Зодчий.* 1881. № 2. С. 10.
- ²³ *Виолле-ле-Дюк Е.* Русское искусство. Его источники, его составные элементы, его высшее развитие, его будущность. М., 1879.
- ²⁴ *Султанов Н.* Там же. С. 9.
- ²⁵ *Кириков Б. М.* Указ. соч. С. 216.
- ²⁶ *Султанов Н.* Возрождение русского искусства... С. 9.
- ²⁷ *Кириков Б. М.* Указ. соч. С. 217.
- ²⁸ Там же.
- ²⁹ Своеобразный перечень этих форм можно найти в книге Султанова «Теория архитектурных форм».
- ³⁰ *Султанов Н.* Описание... С. 29–30.
- ³¹ *Султанов Н.* Теория архитектурных форм... С. 57.
- ³² Там же. С. 59.
- ³³ *Султанов Н.* Описание новой придворной церкви... С. 7–21.
- ³⁴ Соединение удобства и традиции вызвало одобрение священников церкви: «Первые же богослужения показали достоинства нового храма: ризничная и

библиотека, имеющие отдельные входы и сообщающиеся с алтарем, исповедальня, помещение для отпевания усопших, часовня и крытая галерея крестных ходов. Продуманность технических решений и неожиданные акустические и световые акценты». Собор Свв. Первоверховных Апостолов Петра и Павла. Московский патриархат. Ленинградская епархия. Л., 1990. С. 1.

³⁵ Султанов Н. Описание новой придворной церкви... С. 22.

³⁶ Там же. С. 25.

³⁷ Там же. С. 26.

³⁸ Метод архитектора-эклектика выявляется еще в одном высказывании Султанова: «Если русский художник захочет создать что-нибудь действительно верное в народном или в историческом отношении, то ему надо самому приняться за изучение источников <...>, то есть, иными словами, променять свободное творчество на кропотливую работу» (Султанов Н. Возрождение русского искусства... С. 10). Сетую на недостаток подручного материала, архитектор выразил этим саму кризисную ситуацию зрелой эклектики: нехватку свободы творчества.

³⁹ Парланд писал: «Точных копий и повторений существующего в храме Воскресения не найдут». Цит. по: Кириков Б. М. Указ. соч. С. 230.

⁴⁰ Там же. С. 232.

⁴¹ Там же. С. 230.

⁴² Савельев Ю. Николай Владимирович Султанов... С. 63.

⁴³ Особенно сильно этот эффект проявляется в проектных чертежах фасадов церкви, т. е. в архитектурной графике, когда здание лишается своего объема и приобретает черты плоскостности, собственной иконам.

⁴⁴ Такие килевидные завершения можно встретить на изображении несохранившегося деревянного дворца в Коломенском (1667–1681), а теремная кровля напоминает крышу теремка Крутицкого подворья в Москве (1693–1694, архитектор Л. Ковалев).

⁴⁵ Сочетание поясов полуциркульного и треугольного орнамента на барабане центрального шатра традиционно для русской средневековой архитектуры. Ср. церкви в Путинках и Иоанна Предтечи в селе Дьяково (1547).

⁴⁶ Нельзя согласиться с А. В. Иконниковым, считающим, что «в их ("национальных мотивов". — В. Ф.) равномерном обилии исчезло, растворилось различие главного и второстепенного в композиции» Петропавловской церкви (Иконников А. В. Историзм в архитектуре. М., 1997. С. 301).

⁴⁷ Другой аналог такой композиции может быть найден в объемно-пространственном решении церкви в селе Дьяково, представляющем собой группировку четырех столпообразных храмов вокруг одного доминирующего. Памятник также принадлежит XVI в. Как отмечали исследователи, «стремление к созданию иерархически согласованных многообъемных композиций, возможно, связано с уподоблением храма "небесному граду"» (История русской архитектуры / Под ред. Ю. С. Ушакова и Т. А. Славиной. СПб., 1994. С. 198).

⁴⁸ Кириков Б. М. Указ. соч. С. 230.

⁴⁹ Включение в «архитектурный контекст» церкви Воскресения Христова элементов модерна (решетка вокруг здания, форма навеса над «Распятьем» А. А. Пар-

ланда, мозаичные работы, выполненные по эскизам художника М. В. Нестерова, сплошная облицовка интерьера смальтой и т. д.) ставит под сомнение чистоту стиля памятника.

⁵⁰ Иконников А. В. Указ. соч. С. 302.

⁵¹ Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М., 1982. С. 149.

⁵² Кроме произведений Шервуда и Султанова, можно упомянуть церковь Святых Николая Чудотворца и царицы Александры при Путиловском заводе (В. А. Косяков, 1901–1906). Храм, выстроенный с ориентацией на ярославскую архитектуру, своим решением и размерами может быть представлен как иной вариант разработки образа храма-города. Здесь большое значение приобрели разновысокие купольные завершения и шатер колокольни, придающие повышенную живописность и усложненность силуэту здания. Церковь в 1925 г. была перестроена под заводской клуб архитектором А. С. Никольским. См.: Антонов В. В., Кобак А. В. Святые Санкт-Петербурга. Историко-церковная энциклопедия: В 3-х т. СПб., 1994. Т. 1. С. 198.

⁵³ Бусева-Давыдова Н., Нащокина М. Архитектурные прогулки по Москве. М., 1996. С. 263.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ «Хотя храм (церковь Воскресения Христова в Сокольниках. — В. Ф.) <...> в целом находится в рамках неорусского стиля, индивидуальные черты выражены в нем настолько сильно, что заставляют отвести зданию особое место в истории русского модерна» (Там же).

⁵⁶ См.: Раппопорт П. А. Древнерусская архитектура. СПб., 1993. С. 172.

⁵⁷ Слова произнесены архитектором во время обсуждения доклада А. В. Щусева «Мысли о свободе творчества в религиозной архитектуре» (Зодчий. 1905. № 11. С. 134).

⁵⁸ Цит. по: Лосский В. Н. Очерк мистического богословия восточной церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 133.

⁵⁹ Одновременно и каждый человек — это храм Божий. «Разве не знаете, что вы храм Божий, и Дух Божий живет в вас?» (1 Кор. 3). Структура христианского мировоззрения строится на понятии «уподобления».

⁶⁰ Трубецкой Е. Умозрение в красках // Философия русского религиозного искусства. XVI–XX вв. Антология. М., 1993. С. 199.

⁶¹ Там же. С. 198.

⁶² «Каждый храм в средневековье всегда нес в себе комплекс христианских идей во всей их полноте, каждый храм был моделью мироздания и воплощал в себе образ горнего Сиона. Этот комплекс идей с разной степенью определенности, но априори неполно и неявно выражался в конкретных архитектурных формах» (Бондаренко И. А. Покровский собор и его образность // Архитектурные ансамбли Москвы XV — начала XX веков. Принципы художественного единства / Под ред. Т. Ф. Саваренской. М., 1997. С. 66).

⁶³ Лидов А. М. Небесный Иерусалим в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре. М., 1994. С. 17. В древнерусском искусстве тоже можно отыскать случаи изображения Небесного града, как храма (ср.: «О тебе радуется». Икона мастерской Дионисия, начало XVI в., ГТГ, и др.),

- однако они менее наглядны, чем приведенный нами пример, так как в них не используются мотивы светской архитектуры.
- ⁶⁴ Там же. С. 16. Отсутствие мотивов культового зодчества объясняется здесь также тем, что весь изображаемый город есть храм Господень. Ср.: «Храм же я не видел в нем; ибо Господь Бог Вседержитель — храм его, и Агнец» (Откр. 21).
- ⁶⁵ Лидов А. М. Указ. соч. С. 17.
- ⁶⁶ См. подробнее об этом: Баталов А. Л., Вятчина Т. Н. Об идейном значении и интерпретации иерусалимского образа в русской архитектуре XVI–XVII вв. // Архитектурное наследство. М., 1988. Вып. 36. С. 22–37.
- ⁶⁷ Говоря о шатровой форме завершения церковей XVI столетия, В. Я. Курбатов заметил: «Быть может, ее придумало такое же религиозное рвение (а мы знаем, что оно в 16 веке было на Руси очень горячо), как и то, которое создало готические соборы» (Курбатов В. О русских стилях // Зодчий. 1905. № 47. С. 499).
- ⁶⁸ Иоаннисян О. М. Храмы-ротонды в древней Руси // Иерусалим в русской культуре. М., 1994. С. 113.
- ⁶⁹ «По свидетельству иностранцев, посещавших Москву, в XVI и XVII вв. храм часто называли просто “Иерусалим” или “Горний Иерусалим”» (Флайер М. С. Церковь Спаса на Крови. Замысел – Воплощение – Осмысление // Иерусалим в русской культуре... С. 190).
- ⁷⁰ Бондаренко И. А. Указ. соч. С. 67.
- ⁷¹ См. об этом подробно: Баталов А. Л. Гроб Господень в замысле «Святая Святых» Бориса Годунова // Иерусалим в русской культуре... С. 154–173.
- ⁷² См. об этом подробнее: Бусева-Давыдова Н. Л. Об идейном замысле «Нового Иерусалима» патриарха Никона // Иерусалим в русской культуре... С. 174–181.
- ⁷³ Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов... С. 154.
- ⁷⁴ Булгаков С. Православие. Учения православной церкви. Киев, 1991. С. 158.
- ⁷⁵ Цит. по: Лавры, монастыри и храмы на Святой Руси. СПб., 1909. С. 1.
- ⁷⁶ Флайер М. С. Указ. соч. С. 182–204.
- ⁷⁷ Например, в «Описании...» Султанов сообщал, что «иконостас исполнен из изразцов, по примеру иконостасов, сооруженных Патриархом Никоном в Новом Иерусалиме». Это, казалось бы, как нельзя лучше поддерживает приведенные рассуждения по поводу семантики сооружения, однако зодчий объясняет это совсем далекими от религиозной философии причинами: изразцы «не грязнятся, легко обметываются и неизменно сохраняют свою окраску <...>. Им может быть придан по желанию зодчего совершенно спокойный тон» (Султанов Н. Описание... С. 40).
- ⁷⁸ Со временем церковь Воскресения Христова стала восприниматься так же. Тогда негативное отношение к ее архитектурному решению исчезло окончательно.
- ⁷⁹ Это обстоятельство иногда приводит исследователей к не совсем точным формулировкам. Например, в книге «Русская архитектура 1830–1910-х годов» (М., 1982) Кириченко писала о Петропавловской церкви: «Выдержанный в формах русской архитектуры середины XVII в., скомпонованных в соответствии с центрально-осевыми построениями классицизма, петергофский храм преувели-

ченно грандиозен, подавляет наступательной мощью количественных характеристик — размеров, высоты, обилия декора» (С. 154).

⁸⁰ Пунин А. Л. Архитектурные памятники Петербурга. Вторая половина XIX века. Л., 1981. С. 211.

⁸¹ Эти сооружения образуют контрастную пару: первое построено в строгом, «графическом» неогреческом стиле, а второе ориентируется на традиции «живописной» русской архитектуры XVII в. Они хорошо «держат» лежащее меж ними обширное открытое пространство.

⁸² Современные исследователи не всегда отдают должное этой смягчающей роли зелени. Так, В. Г. Лисовский пишет: «Подобно “Спасу на крови” петергофский собор кажется совершенно чуждым, даже враждебным тому архитектурному ландшафту, в котором он оказался» (Лисовский В. Г. «Национальный стиль» архитектуре России. М., 2000. С. 197).

⁸³ Гейрот А. Описание Петергофа. Репринтное воспроизведение издания 1868 г. Л., 1991. С. 1.

⁸⁴ Как писал А. Н. Бенуа, «здесь на всем лежит отпечаток той гениальной личности, благодаря которой рожден и в память которой Петергоф и получил свое наименование». Цит. по: Раскин А. Г. Петродворец. Дворцы-музеи, парки, фонтаны. Л., 1988. С. 9.

⁸⁵ Термин Б. М. Кирикова (См.: Кириков Б. М. Указ. соч. С. 211). «Русский стиль», будучи «порождением в основном петербургской архитектурной школы» (Там же. С. 208), органически отторгался европейской классицистической столицей. Султанов писал: «Наш западник — Петербург отнесся к нему («русскому стилю». — В. Ф.) довольно холодно <...>» (Султанов Н. Возрождение русского искусства... С. 10).

А. Л. Пунин

Из истории петербургской мостостроительной школы: мосты конца XVIII века на магистральных дорогах

Понятие «петербургская мостостроительная школа», несомненно, уже давно имеет право на существование. В эпоху классицизма (1760–1830-е годы) деятельность именно петербургских инженеров-мостостроителей определяла общую направленность и творческий метод русской школы¹.

Одним из наиболее ярких проявлений творческого *specto* петербургских мостостроителей эпохи классицизма было (наряду с созданием мостов, набережных и других сооружений «гидравлической архитектуры» в Петербурге) проектирование и строительство мостов на главных магистралях: на шоссе, связывающих Петербург с пригородными резиденциями в его окрестностях, и на трассе Санкт-Петербург–Москва.

До настоящего времени этот аспект истории российского мостостроения оставался почти не изученным.

Проведенное нами исследование, основанное на изучении архивных документов и сопровождавшееся натурным обследованием линий шоссе, позволило выявить целый ряд ранее неизвестных фактов, обнаружить несколько мостов конца XVIII века, а также сохранившиеся элементы и фрагменты мостов первой трети XIX века. В итоге удастся охарактеризовать общую картину истории проектирования и строительства мостовых сооружений (в том числе и «малых архитектурных форм» — перильных ограждений и т. п.) на шоссе и дорогах. Обнаружилось множество интересных аспектов, иллюстрирующих теснейшую взаимосвязь петербургского мостостроения с сооружениями на шоссе, которое связывает столицы России. В частности, выяснилось, что при проектировании и строительстве деревянных и каменных мостов на шоссе внимательно учитывался опыт постройки аналогичных сооружений в Петербурге, а также

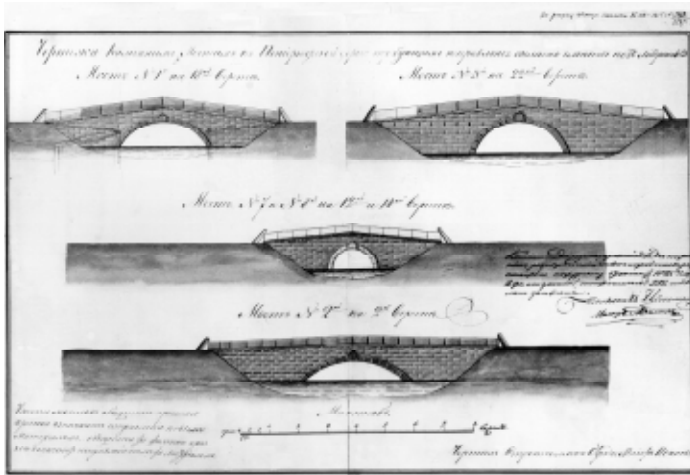
что типовые проекты перильных ограждений, разработанные для шоссейных мостов, применялись для мостов и набережных в Петербурге. Кроме этого, мосты с деревянными арками и каменными опорами, поначалу «опробованные» на Петербургско-Московском тракте, затем продолжали успешно строиться в Петербурге и т. д.

Работы по трассированию и прокладке магистрали из Петербурга в «первопрестольную» столицу — Москву начались в царствование Петра I и продолжались при его преемниках в 1730–1740-х годах. Все мосты на шоссе строились только из дерева, причем наряду со свайными опорами широко использовались традиционные типы массивных ряжевых опор.

Новый этап в истории российского мостостроения начался в середине 1760-х годов.

Императрица Екатерина II уже в первые годы своего царствования уделяла пристальное внимание градостроительному развитию и благоустройству Петербурга, дабы «привести город Санкт-Петербург в такой порядок и состояние и придать ему такое величие, какое столичному городу пространственного государства прилично»². Важнейшим аспектом этой градостроительной программы стало строительство новых гранитных набережных и каменных мостов³. Первенцами этого нового этапа в развитии петербургского мостостроения стали Казанский мост (1765–1766, руководил строительством И. М. Голенищев-Кутузов) через Екатерининский (Грибоедова) канал и Эрмитажный мост (1764–1768) через Зимнедворцовый канал (Зимнюю канавку). Оба эти сооружения представляют «первое поколение» петербургских каменных мостов: их своды были выполнены из кирпича и только фасадные части сложены из гранитных блоков. Однако такая конструкция оказалась хоть и экономичной, но все же недостаточно надежной: из-за разрушения кирпичной кладки сводов оба эти моста пришлось в XX веке капитально ремонтировать.

«Второе поколение» петербургских каменных мостов отличалось более солидной и долговечной конструкцией — их несущие своды полностью выполнялись из гранита. Именно так были сконструированы мосты, построенные во второй половине 1760-х годов «квадраторных дел мастером» Т. И. Насоновым: трехпролетный Прачечный через исток Фонтанки, Верхне-Лебяжий и через Красный канал около Невы, позже разобранный в связи с засыпкой канала и перенесенный на пересечение Зимней канавки и Миллионной улицы (1783–1784). «Цельнокаменным» конструировался и мост на пересечении Екатерининского канала с Гороховой улицей. Он был сооружен в 1776 году под руководством инженера И. Н. Борисова: эта техническая особенность, а также специфическое ар-



Каменные мосты на шоссе Санкт-Петербург–Петергоф, построенные в 1770-х гг. Отчетный чертеж 1825 г.

хитектурное решение («брильянтовый» руст архивольтов фасадов), очевидно, и предопределили его официальное название — Каменный мост.

Своды мостов на Екатерининском канале были очерчены по дуге постоянного радиуса. Своды Эрмитажного и перечисленных выше «цельнокаменных» мостов, возведенных под руководством Насонова, были очерчены по более сложным кривым переменных радиусов, близким к полуэллипсу (впервые в практике мирового мостостроения такие своды были применены при постройке моста Св. Троицы через реку Арно во Флоренции, 1567–1570, архитектор Бартоломео Амманати, предположительно по модели Микеланджело Буонаротти). Своды полуэллиптического очертания сложнее в изготовлении, но имеют определенные эксплуатационные преимущества: при пониженном расположении пят (что уменьшает распор, «отгибая» равнодействующую давления вниз) они меньше стесняют «живое сечение» водотока.

Вслед за Петербургом строительство капитальных каменных мостов стало разворачиваться на главнейших шоссеиных магистралях России. Первый опыт такой работы был связан с реконструкцией Петергофского шоссе, которое соединило столицу с пригородными резиденциями и далее вело к Нарве и в Прибалтику. Магистраль была проложена еще в первых десятилетиях XVIII века. В 1770-х годах развернулись работы по ее капитальной реконструкции. Они начались с участка, примыкавшего к

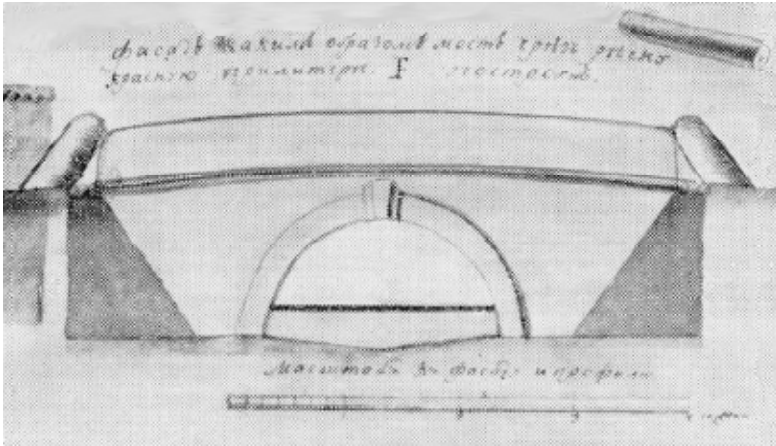
тогдашней границе Петербурга. Насыпь трассы была приподнята так, чтобы ее бровка оказалась «выше ординарной морской воды на 7 фут»⁴.

Большое внимание уделялось общему благоустройству дороги, а также архитектуре находящихся на ней инженерных сооружений. Вдоль тракта, с обеих сторон обсаженного березами, были установлены монументальные верстовые столбы, выполненные из мрамора и гранита по проектам архитектора Антонио Ринальди (часть из них сохранилась). Аналогичные верстовые столбы были тогда же установлены вдоль шоссе, которое вело к Пулковским высотам и далее к Царскому Селу.

Обе эти «правительственные» шоссевые дороги создавались как пространственно развернутые архитектурные ансамбли, что было проявлением качественно нового подхода к проектированию магистралей: благоустройство дороги стало считаться важнейшей творческой задачей, решаемой наравне с ее техническим оборудованием. В этом отчетливо проявилось то новое понимание полноценности среды, которое рождалось системой идейно-эстетических воззрений эпохи Просвещения.

Мосты стали рассматриваться как важнейшие компоненты архитектурно-пространственного ландшафта — не только функционально необходимые, но и эстетически значимые. В этом отношении очень характерно высказывание архитектора И. Лема в книге, опубликованной в 1803 году: «Мосты имеют разное расположение и вид, какой где должен быть, то есть для увеселения и надобности, и входят в очертание и представление течения рек; хотя они и пересекают стремление оных, но зрение увеселяют <...>»⁵.

При реконструкции Петергофского шоссе прежние деревянные мосты стали заменяться новыми — каменными арочными. В числе первых были построены однопролетный мост через речку Красную и трехпролетный через Таракановку (этот мост в документах конца XVIII — начала XIX века обычно именовался Чечериным). Чечерин мост, сложенный из известняка, имел характерный «горбатый» профиль, что органично отвечало размерам его арок: средняя была шире и выше боковых. Сооружение имело гранитные парапеты и было украшено невысокими цилиндрическими обелисками, установленными над промежуточными опорами. В связи с постройкой Нарвских триумфальных ворот, место для которых (в соответствии с традицией, восходящей к культуре Древнего Рима) было выбрано вблизи реки, мост через Таракановку был частично реконструирован: его горбатый профиль сменил продольный уклон, поднимающийся в сторону Нарвских ворот, а вместо гранитных парапетов установили чугунные перила художественного литья (проект реконструкции моста



Мост через речку Красную
на шоссе Санкт-Петербург–Петергоф. Первая половина 1770-х гг.
Пролет 4,3 м. Фрагмент отчетного чертежа 1775 г.
Мост не сохранился.



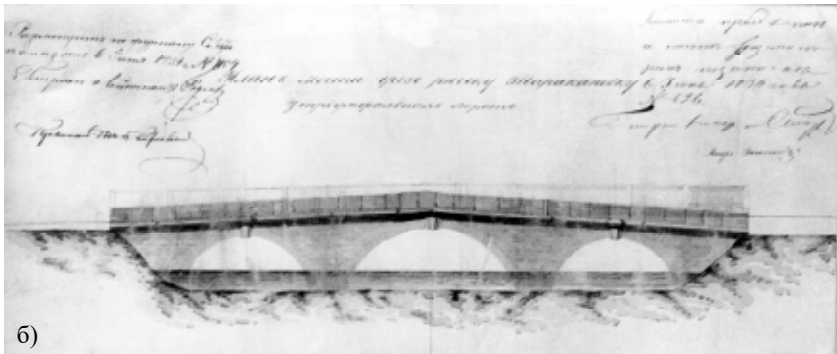
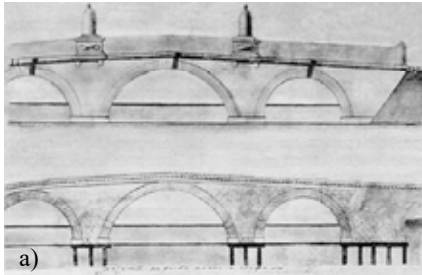
Мост в Стрельне на шоссе Санкт-Петербург–Петергоф, построенный
в 1770-х гг. Фотография первой трети XX в.
Мост разрушен в годы Великой Отечественной войны.



Мост на шоссе Санкт-Петербург–Петергоф неподалеку от Стрельны.
Построен в 1770-х гг.
Фотография автора. 1981 г.



Мост на шоссе Санкт-Петербург–Петергоф вблизи Михайловки.
Построен в 1770-х гг.
Возможно, гранитная облицовка осуществлена позднее.
Фотография автора. 1981 г.



Таракановский (Чечерин) мост через реку Таракановку.
Первая половина 1770-х гг. Пролеты: 5,3 + 8,5 + 5,3 м. Мост был построен из известняка. Засыпан в 1920-х гг., разобран в 1979 г.

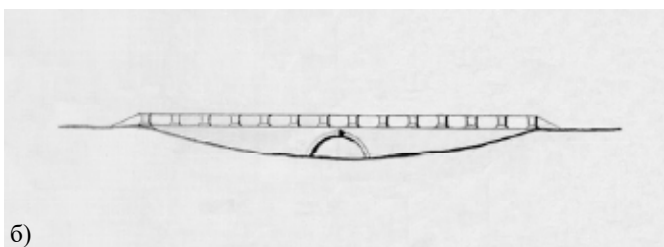
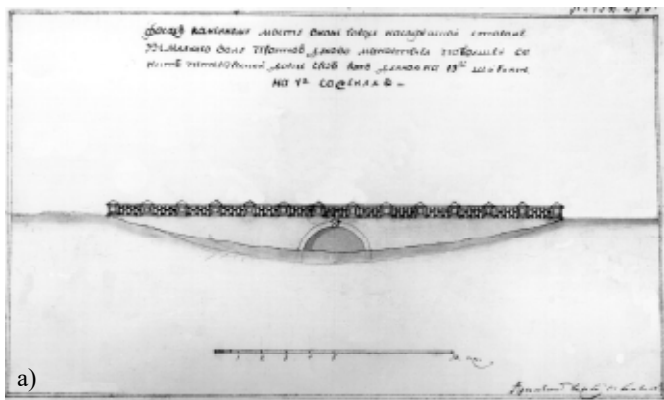
а) Отчетный чертеж 1775 г.

б) Обмерный чертеж 1834 г. с изображением нового проектируемого одностороннего уклона.

в) Фотография начала XX в. На мосту установлены перила, изготовленные в соответствии с типовым проектом перил для мостов на шоссе Санкт-Петербург–Москва, разработанным в 1831 г. Перестройка моста была осуществлена в 1834 г. по проекту инженера П. Н. Патцевича.

разработал летом 1833 года инженер путей сообщения майор П. Н. Патцевич, а перепланировка местности вокруг Нарвских ворот, изменение продольного профиля моста и примыкающего участка шоссе были выполнены в соответствии с проектом архитектора В. П. Стасова⁶).

Мосты через речки Красную и Таракановку не сохранились, но несколько подобных сооружений на участке Петергофского шоссе, теперь уже оказавшемся на территории города, все же уцелело, правда, в реконструированном виде. Представление об их прежнем облике дают обнару-



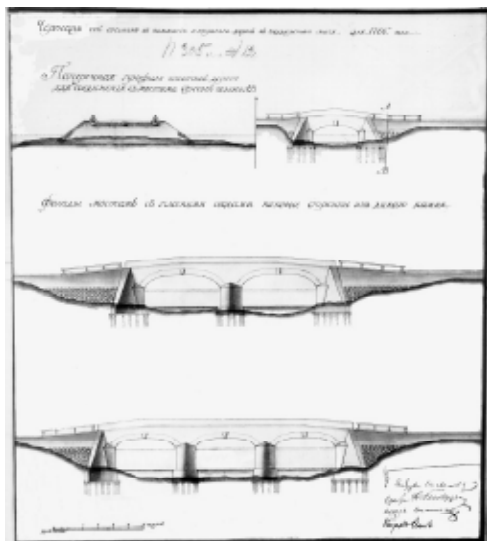
Мост в Новгороде «на Софийской стороне у Земляного вала против Духова монастыря по Большой Санкт-Петербургской дороге чрез ров».

Построен в 1785 г. Мост не сохранился.

- а) Проект моста. Первая половина 1780-х гг., архитектор В. Поливанов.
- б) Отчетный чертеж. Вторая половина 1780-х гг.

женные нами чертежи⁷. В зависимости от ширины водотока своды мостов получали разные очертания. Однако у всех этих мостов, построенных в 1770-х — начале 1780-х годов, своды очерчивались по кривой постоянного радиуса. Возводились они из известняка, но в некоторых случаях получали гранитную облицовку. Перильные ограждения выполнялись в виде массивных гранитных парапетов.

В середине 1780-х годов стали разворачиваться работы по капитальной реконструкции магистрального шоссе, соединяющего Санкт-Петербург с Москвой. Огромный объем работ потребовал создать специальный административный орган для координации проектной и строительной деятельности. В 1786 году была образована «Комиссия о строении дорог в государстве». В ее компетенцию вошло проектирование инженерных



Типовой проект каменных мостов для шоссе Санкт-Петербург–Москва, разработанный Комиссией о строении дорог в государстве. Май 1786 г.

сооружений на дорогах, в том числе мостов и труб разнообразных конструкций. Многочисленные архивные материалы, хранящиеся в РГИА, позволяют по-новому осветить состояние русского дорожного мостостроения в конце XVIII века, в частности, строительство новых мостов на шоссе Петербург–Москва.

В середине и второй половине 1780-х годов было разработано множество проектов малых и средних каменных мостов и труб, в это же время началась работа по их осуществлению. Инженеры искали наиболее рациональные типы конструкций опор и сводов, внимательно прорабатывали вопросы регулиро-

вания стока, защиты сооружений от подмыва. Все мосты, трубы и подходы к ним ограждались перилами, а в пределах длины моста нередко устраивались каменные или кирпичные парапеты либо перила с каменными тумбами. Проектировщики стремились к тому, чтобы мосты обладали «благородством пропорций», которое так ценилось в эстетике классицизма. «Величая простота» их форм умело дополнялась деталями, связанными с конструкциями сооружений: архивольтами, замковыми камнями, выступами «кордонных камней» (этим термином обозначались своего рода небольшие «карнизы», завершающие фасады мостов и придающие сооружениям законченность).

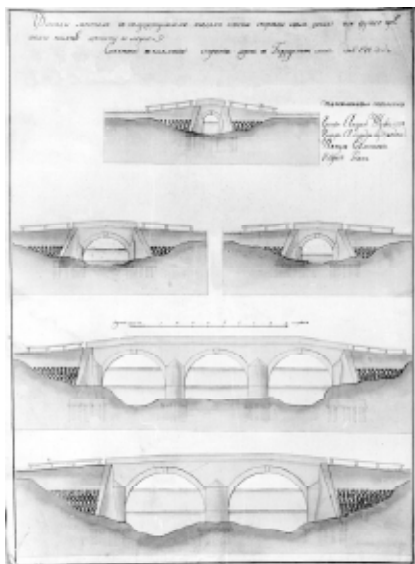
В числе первых каменных сооружений на трассе Петербург–Москва возвели мосты в Новгороде. Однопролетный мост на Софийской стороне «у Земляного вала против Духова монастыря» был построен в 1785 году по проекту архитектора В. Поливанова⁸. К сожалению, это сооружение не сохранилось. Вероятно, он же спроектировал многопролетный арочный мост у «Парусной фабрики по Большой Санкт-Петербургской доро-

ге»⁹. Ритм полуциркульных арок, использование импостов и архивольтов придавали ему известное сходство с древнеримским акведуком, что вполне отвечало эстетическим устремлениям классицизма.

Многопролетный мост через реку Волхов в Новгороде тогда оставался традиционной архаичной конструкцией — деревянным на массивных ряжевых опорах. Пролеты были перекрыты деревянными балками-прогонами. Вблизи правого берега был устроен подъемный пролет такого типа, который применялся в XVIII веке в деревянных мостах Петербурга. Хранящиеся в РГИА чертежи, составленные в январе 1808 года губернским архитектором И. Дмитриевым¹⁰, дают детальное представление о конструкции этого моста, в том числе и его разводного пролета, что позволяет наглядно представить себе механизм действия аналогичных подъемных устройств в Петербурге.

Исследования многочисленного корпуса проектных чертежей мостов, разработанных для шоссе Петербург—Москва в конце XVIII века, и проведенная нами их систематизация позволили распределить материалы на несколько групп.

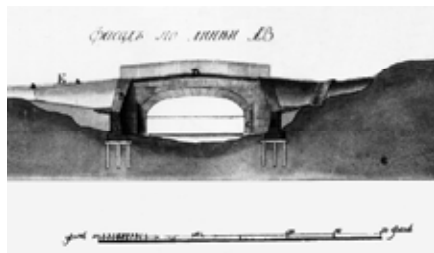
Одна из этих групп представлял особый интерес. К ней относятся «образцовые» проекты, разработанные в 1786 году «Комиссией о строении дорог в государстве»¹¹. Огромное количество мостов и труб, которые



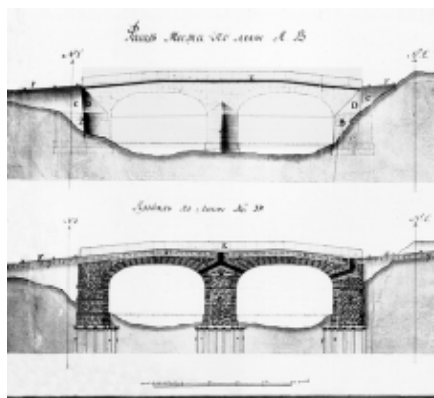
«Фасады мостам с полуциркульными сводами каковые строить ежели дикаго или другого крепкого камня достать не можно. Сочинены в Комиссии о строении дорог в Государстве мая 1786 года».



Типовой проект однопролетного каменного моста для шоссе Санкт-Петербург—Москва, с указанием конструкций водоотводов и укрепления откосов. 1786 г.



«План, фасад и профиль каменного моста с отводами которые строить должно при слабом грунте <...>» 1786 г.
Типовой проект, разработанный Комиссией о строении дорог в государстве.

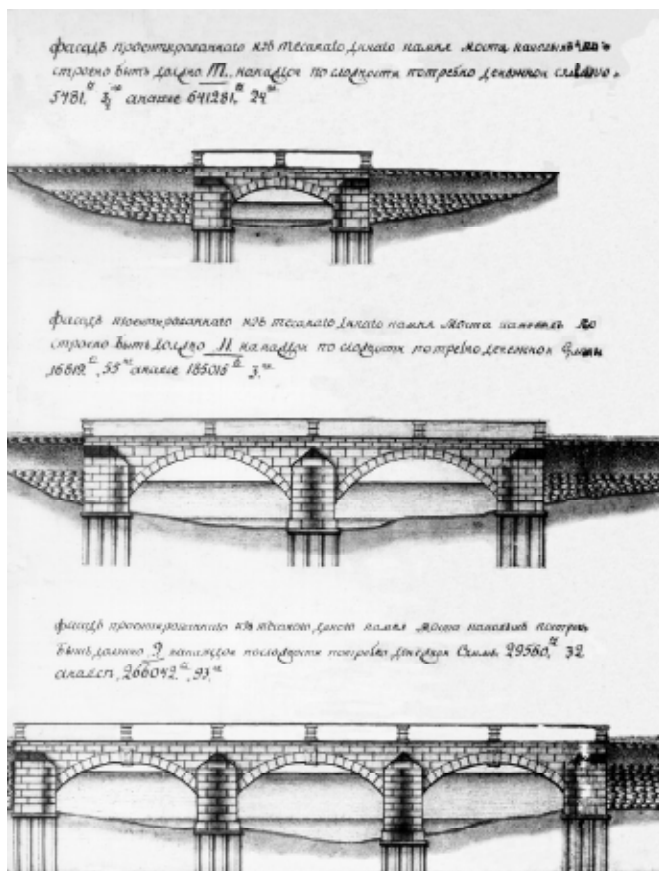


Типовой проект двухпролетного каменного моста для шоссе Санкт-Петербург–Москва, с указанием конструкций внутренних водоводов.
1786 г. Разработан Комиссией о строении дорог в государстве.

нужно было соорудить в кратчайшие сроки, сходство условий проведения работ, естественно, подсказывали методику строительства инженерных сооружений по типовым («образцовым») проектам. С конца XVIII века этот прогрессивный метод, отвечавший потребностям страны, получил в русском дорожном мостостроении широкое распространение. В «Комиссии о строении дорог в государстве» была разработана целая серия «образцовых» проектов различных дорожно-мостовых сооружений, в том числе разнообразных каменных мостов и труб, деревянных наплавных мостов с разводными пролетами и т. п. Проводилась и определенная унификация технических параметров мостов: устанавливалась нормативная ширина проезжей части, унифицировались — впервые в русской практике — размеры пролетов (были приняты размеры, кратные сажени). Были разработаны также «образцовые» конструкции водосточных устройств, ограждающих устройств, дорожных покрытий мостов и т. д.

На «образцовых» проектах, выполненных «Комиссией о строении дорог в государстве» в 1786 году, стоят в одном и том же порядке подписи членов Комиссии: графа

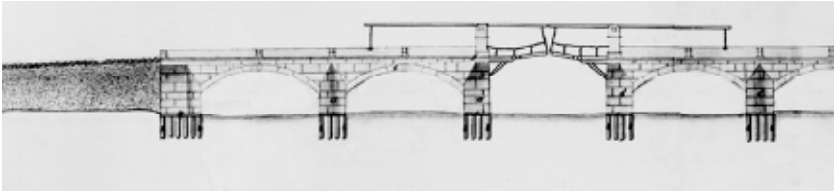
Андрея Шувалова, графа Александра Безбородко, Петра Соймонова, Карла Реана и Сергея Зиновьева. Все перечисленные люди представляют собой руководство Комиссии: граф Шувалов был директором «Банков вымена ассигнаций», граф Безбородко занимал должность главного директо-



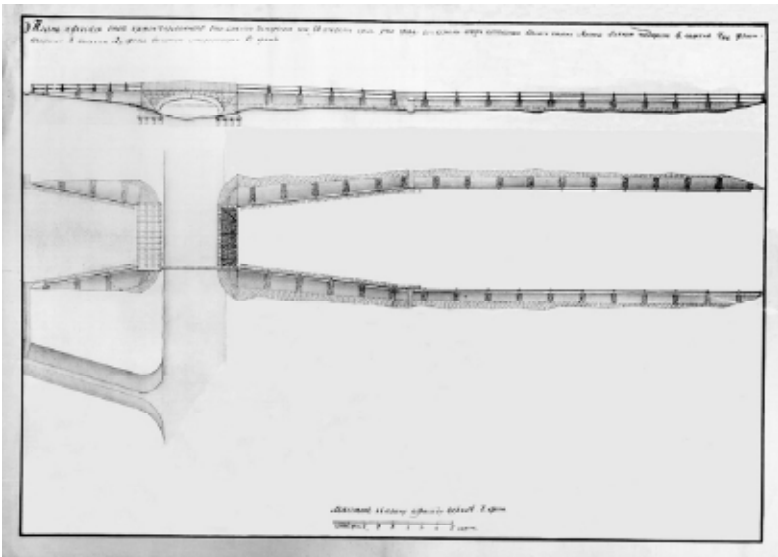
Типовой проект каменных мостов
«из тесаного дикого камня» для шоссе Санкт-Петербург—Москва.
Середина 1780-х гг. Отменен в 1786 г. Чертеж «группы А».

ра почт, генерал-майор Соймонов был одним из секретарей Екатерины II, а коллежский советник Зиновьев находился «в должности Олонецкого вице-губернатора». Таким образом, все эти подписи на чертежах являются визами начальства. Вопрос о том, кто же конкретно разрабатывал проектные чертежи, отстает, к сожалению, невыясненным.

В «образцовых» проектах каменных мостов для шоссе Петербург—Москва, сооружаемых из «дикого камня» (гранитного валунника) через равнинные реки и ручьи, были приняты своды коробового типа, очерчен-

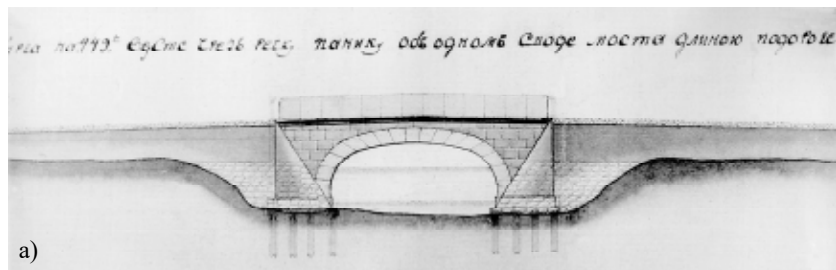


«План, фасад и профиль вновь проектированного от Санкт-Петербурга на 422 версте чрез реку Цну <...> из тесаного дикаго камня о четырех сводах подъемного моста длиною на 39 сажень и 4 фута». Середина 1780-х гг. Чертеж «группы А». Сведений об осуществлении проекта не обнаружено.



«План и фасад вновь прожектированного от Санкт-Петербурга на 98 версте чрез реку Грядку об одном своде из тесанного дикаго камня моста <...>». Разработан на основе типового проекта 1786 г.

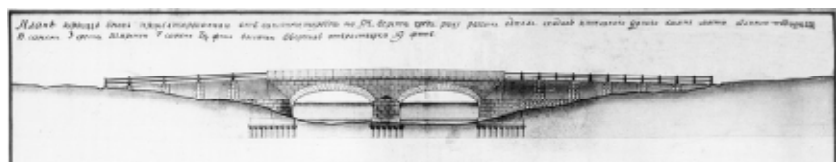
ные по кривым переменного радиуса (близким по очертаниям к полуэллипсу). Это являлось наиболее рациональным решением, позволяющим избежать крутых въездов (к тому же оно было проверено при строительстве мостов в Петербурге). Размеры пролетов доходили до пяти саженьей. Наряду с однопролетными мостами проектировались двух- и трехпролетные. Фасадные части требовалось выкладывать из камней чистой тес-



Мост через реку Панику (Паницу) на шоссе Санкт-Петербург–Москва на 449 версте от Санкт-Петербурга.

а) Проект, разработанный в Комиссии о строении дорог в государстве на основе типового проекта 1786 г.

б) Фотография моста, выполненная в начале XX в.

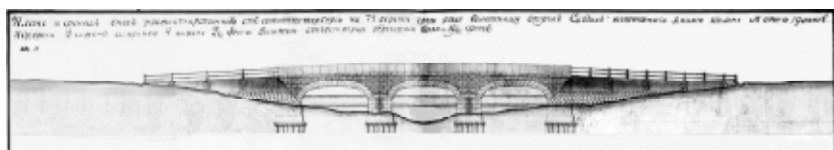


«План и фасад вновь прожектированного от Санкт-Петербурга на 94 версте через реку Ропань о двух сводах из тесанного дикаго камня моста длиною по дороге 15 сажень 3 фута, шириною 4 сажени 2 1/2 фута, отверстие от ростверка 19 фут».

Проект разработан на основе типового проекта 1786 г.



Каменный двухпролетный мост на шоссе Санкт-Петербург–Москва, построенный в конце XVIII в. на основе типового проекта 1786 г. Фотография первой трети XX в. Местонахождение не установлено.



«План и фасад вновь проектированного от Санкт-Петербурга на 74 версте чрез реку Болотницу о трех сводах из тесаного дикаго камня моста длиною по дороге 18 сажень шириною 4 сажени 2 1/2 фута <...>».

Проект разработан на основе типового проекта 1786 г.

ки. В качестве опор рекомендовались свайные ростверки. Были разработаны и специальные чертежи, показывающие конструкции дренажных устройств, предусматриваемых в сводах.

Помимо «образцовых» проектов мостов с коробовыми сводами из гранита в том же 1786 году был разработан проект «мостам с полуциркульными сводами, каковые строить, ежели дикаго и другого крепкого камня достать не можно»¹².

Группа проектов, условно названная нами «группа А», выполнена черной и красной тушью¹³. Своды очерчены по дуге круга с пологостью примерно 1:5. Парапеты спроектированы с тумбами-раскрепками (аналогично тем, которые были сделаны на мосту в Новгороде у Земляного вала). Подходы к мостам выполнены из фашин — в виде «фашинного возвыше-

ния»: такая конструкция дорожного полотна, введенная еще Петром I и рекомендованная инструкцией 1733 года, в климатических условиях России себя не оправдала и для второй половины XVIII века была уже техническим архаизмом. Конструкции устоев вычерчены очень обобщенно, слабо проработаны их сопряжения с насыпями, не предусмотрены струенаправляющие стенки.

Сочетая приемы инженерного, архитектурного и палеографического анализа, мы пришли к выводу, что «группа А» — это чертежи, выполненные еще до появления «образцовых» проектов 1786 года. Технические недостатки проектов этой группы послужили причиной их замены новыми, разработанными на основе «образцовых» чертежей 1786 года. Эти новые проекты отчетливо объединяются в сюиту чертежей, условно названных нами «группой Б»¹⁴.

Конструкции мостов на чертежах «группы Б» более совершенны. От «фашинных возвышений» отказались, предусматривалось защитное мощение, а иногда и струенаправляющие стенки. Своды мостов приняты коробовыми, очерченными по кривым переменного радиуса — они меньше стесняют «живое сечение» потока. Фасады мостов имеют замковые и кордонные камни, гладкие каменные парапеты. Таким образом, основные конструктивные и архитектурные решения мостов на чертежах «группы Б» повторяют те, которые были предложены в «образцовых» проектах 1786 года.

Проектные чертежи «группы Б» были приняты к осуществлению. Мосты, построенные по этим проектам, видны на ряде найденных нами старых фотографий.

Проведенное нами натурное обследование позволило обнаружить несколько сохранившихся каменных мостов конца XVIII века, построенных на основе «образцовых» проектов 1786 года. В частности, однопролетные мосты были найдены на шоссе Петербург–Новгород около Мясного Бора и на 175 км. Несколько однопролетных мостов было обнаружено на участке старой трассы шоссе Петербург–Москва, оказавшейся в настоящее время на территории города Твери в районе реки Перемерки.

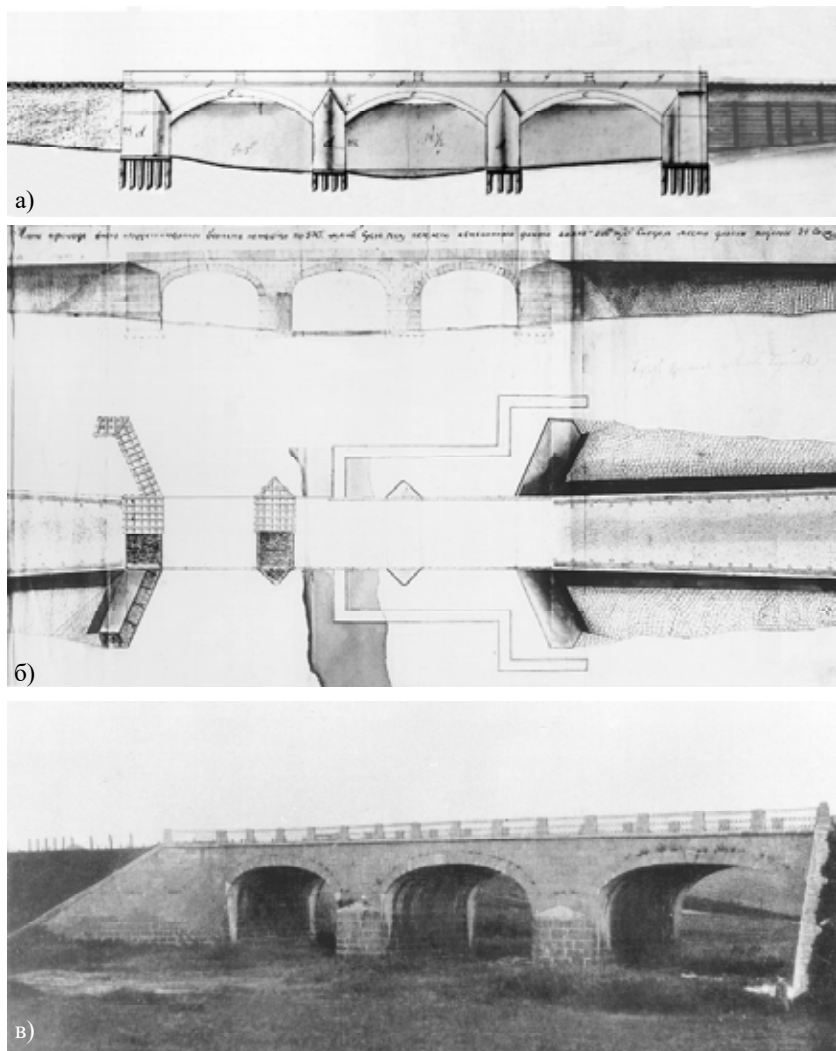
К сожалению, не сохранился трехпролетный каменный мост через реку Перемерку в деревне Перемерка около Твери, построенный в конце 1780-х или в начале 1790-х годов. Его натурная фотография, исполненная, очевидно, в начале XX века, была опубликована в книге А. Гельфера «Очерк развития дорожного и мостостроительного дела в ведомстве путей сообщения», изданной в 1911 году. В РГИА обнаружены материалы,



Мост в Новгороде через ров у кремля на трассе пересекающего город шоссе Санкт-Петербург–Москва (так называемый «Цепной мост» — название моста объясняется наличием цепей, ограждающих тротуары от проезжей части). Построен предположительно во второй половине 1780-х гг. по «образцовому» проекту 1786 г. Почтовая открытка из собрания Научно-технической библиотеки Санкт-Петербургского государственного университета путей сообщения (ЛИИЖТ). Мост не сохранился.



Мост на старой трассе шоссе Санкт-Петербург–Москва, ныне находящейся на территории Твери в районе речки Перемерки. Построен в конце XVIII в. на основе типового проекта 1786 г. Надстроен железобетонной плитой. Фотография автора. 1983 г.



Мост на шоссе Санкт-Петербург–Москва
через реку Перемерку вблизи Твери.

- а) Первоначальный вариант проекта. Первая половина 1780-х гг.
- б) Проект, разработанный на основе типового проекта 1786 г.
Три пролета по 5 1/2 сажений. Осуществлен.
- в) Фотография начала XX в. Мост не сохранился.



Мост через реку Виточку на шоссе Санкт-Петербург–Москва, построенный в конце XVIII в. в соответствии с типовым проектом 1786 г.

Три пролета по 8,2 м. Фотография автора. 1983 г.

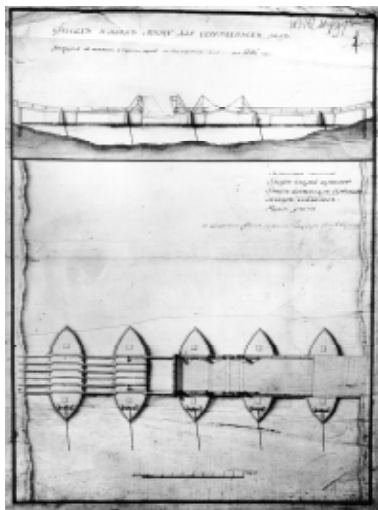
иллюстрирующие историю проектирования этого моста и его эксплуатацию. Один из них — чертеж, относящийся к «группе А»¹⁵: это первоначальный проект, разработанный в середине 1780-х годов до утверждения серии «образцовых» проектов (чертеж не датирован — как и остальные чертежи «группы А»). Второй документ — чертеж, разработанный на основе «образцовых» проектов 1786 года¹⁶. Третий — чертеж, исполненный в 1840 году в связи с необходимостью частичной реконструкции моста и его усиления; этот документ, как и фотография начала XX века, свидетельствует, что мост был построен по проекту, разработанному в 1786 году (или немного позже) на основе «образцового» чертежа.

К сожалению, во время Великой Отечественной войны многие каменные мосты конца XVIII века, оказавшиеся в зоне военных действий, были разрушены. Многие были уничтожены или полностью перестроены при последующих работах по реконструкции и расширению шоссе. Тем ценнее для нас, как памятники отечественного мостостроения, те немногие мосты, которые уцелели либо были перестроены незначительно и сохранили свои основные конструкции.

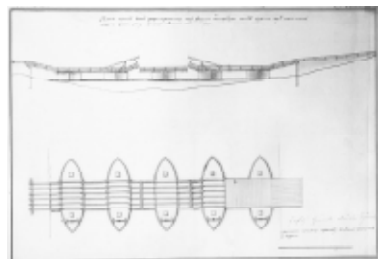
В этом отношении особую историческую ценность имеет трехпролетный каменный мост конца XVIII века, сохранившийся на отрезке

старой трассы шоссе Петербург–Москва неподалеку от Новгорода. Он пересекает реку Виточку между деревнями Витка и Трубичено. Осуществленное нами обследование показало, что мост построен на основе разработанного в 1786 году «образцового» проекта для трехпролетных мостов из «дикого камня». В наше время это единственный сохранившийся пример моста такого типа. Информация, переданная нами в проектные и эксплуатационные организации, и статья, опубликованная в местной газете, позволили взять под охрану и сохранить этот памятник — новый, спрямленный участок реконструированного шоссе прошел в стороне, и мост уцелел¹⁷.

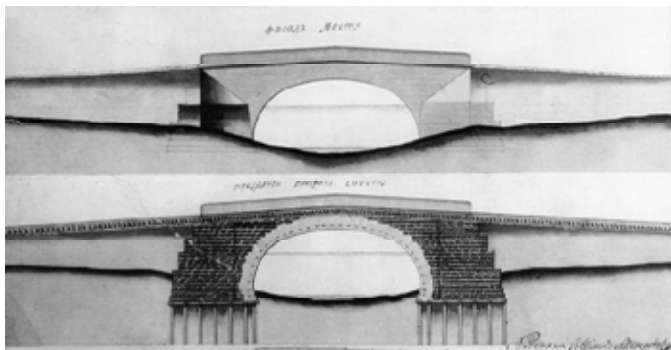
В конце XVIII века каменные мосты и трубы на магистральных шоссе-ных дорогах строились только через сравнительно небольшие водотоки. Мостовые переходы через более широкие и глубокие реки оставались деревянными либо осуществлялись как мосты наплавные плашкоутного типа, в необходимых случаях — с разводными частями. Представление о конструкциях таких наплавных мостов дают хранящиеся в РГИА типовые и индивидуальные проекты. В их числе — типовой проект плашкоутного моста для судоходных рек, разработанный в 1786 году (как и на «образцовых» чертежах каменных мостов, на нем стоят «в порядке субординации» подписи графов Шувалова и Безбородко, Соймонова и Реана — последний и был, возможно, автором проекта¹⁸). На основе данного типового раз-



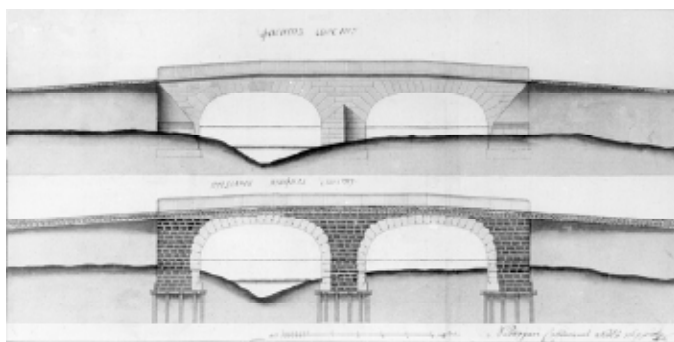
«Фасад и план мосту для судоходных рек» — типовой проект наплавного плашкоутного моста с разводными пролетами для шоссе Санкт-Петербург–Москва. Утвержден в Комиссии о строении дорог в государстве. 1786 г.



«План и фасад вновь проектируемому от Санкт-Петербурга на 196 версте на 5 плашкоутах мосту чрез реку Вишеру». Середина 1780-х гг.



Проект каменного моста через реку Сабlinkу.
Архитектор Яков Перрен. Конец XVIII в.



Проект каменного моста через реку Славянку.
Архитектор Яков Перрен. Конец XVIII в.

рабатывались конкретные проекты наплавных мостов. В их числе — «План и фасад вновь прожектированному от Санкт-Петербурга на 551 версте в городе Твери чрез реку Волгу мосту»¹⁹, «План и фасад вновь прожектированному от Санкт-Петербурга на 196 версте на 5 плашкоутах мосту чрез реку Вишеру» и ряд других. Изображения таких мостов можно найти на рисунках и гравюрах конца XVIII — начала XIX века.

В РГИА хранится несколько проектов каменных мостов и труб для шоссе Петербург–Москва в окрестностях Петербурга, подписанных архитектором Я. Перреном; в их числе проекты однопролетного моста через реку Сабlinkу и двухпролетного моста через реку Славянку²⁰. Чертежи не датированы, но наверняка выполнены в конце XVIII века на

основе «образцовых» проектов 1786 года. Мосты, очевидно, были разрушены — их обнаружить не удалось.

Работы по проектированию и строительству новых каменных мостов, развернувшиеся в последней четверти XVIII века при капитальной реконструкции магистральных шоссеиных дорог, связывающих Петербург с его пригородными резиденциями и с «первопрестольной» столицей, несомненно, принадлежат к наиболее интересным страницам истории отечественного мостостроения. В этих сооружениях нашел свое отражение важнейший творческий принцип петербургских мостостроителей эпохи классицизма, стремившихся строить мосты «с надлежащей прочностью и красотою».

¹ История становления российской мостостроительной школы в «дожелезнодорожный период»: в XVIII — первой половине XIX в. рассмотрена в кандидатской диссертации Д. Ю. Гузевича «Развитие мостостроения в России в XVIII — первой половине XIX века и проблемы сохранения и использования технического наследия отечественных мостостроителей» (Л., 1990).

² Цит. по публикации: Васильев Б. К истории планировки Петербурга во второй половине XVIII века // Архитектурное наследство. 4. Л.; М., 1953. С. 28.

³ Малиновский К. В. В гранит оделася Нева. Об авторстве первой каменной набережной Петербурга // Строительство и архитектура Ленинграда. 1981. № 11. С. 32–35.

⁴ РГИА. Ф. 1487. Оп. 4. Д. 179. Л. 1.

⁵ Лем И. Начертание древних и нынешнего времени разнородных зданий... с описанием, как располагать и производить разные строения. СПб, 1803. Часть 5. С. 7.

⁶ Пунин А. Л. Мост у Нарвских ворот // Строительство и архитектура Ленинграда. 1980. № 9. С. 35–38. Невзирая на призывы архитектурной общественности сохранить обнаруженный в процессе строительных работ мост через засыпанную речку Таракановку у Нарвских ворот, реставрировать его и включить его в композицию строившегося подземного перехода — мост был разломан строителями. Наша статья оказалась своего рода «реквиемом», посвященным этому интересному памятнику архитектуры, ушедшему под землю при засыпке Таракановки в 1920-х гг.

Отчетные чертежи, дающие представление об облике мостов через речку Тентелевку (Таракановку) и речку Красную, построенных в 1770-х гг., хранятся в РГИА. Ф. 1487. Оп. 4. Д. 179. Л. 1.

⁷ «Чертежи каменным арочным мостам на Петергофской дороге, требующим поправления». РГИА. Ф. 1487. Оп. 5. Д. 31. Л. 1.

⁸ Фасад каменному из кирпича мосту в Нове Городе у Земляного вала по Большой Санкт-Петербургской дороге на 181 версте чрез ров, построенному в 1785-м году. РГИА. Ф. 1487. Оп. 47. Д. 624. Л. 1. Проект моста, подписанный архитектором Василием Поливановым. Там же. Д. 181. Л. 1.

⁹ РГИА. Ф. 1487. Оп. 47. Д. 181. Л. 2.

¹⁰ Там же. Оп. 51. Д. 15, 16, 17.

¹¹ Там же. Оп. 47. Д. 215, 576, 670, 671, 864 и др.

¹² Там же. Д. 697, 712.

¹³ Там же. Д. 177, 713 и др.

¹⁴ Там же. Д. 102, 187, 188, 672, 675, 681, 705, 708, 713, 736 и др.

¹⁵ Там же. Д. 697. Л. 1.

¹⁶ Там же. Д. 698. Л. 1.

¹⁷ В ответ на обращение автора было получено следующее письмо:

«Министерство культуры РСФСР.
Главное управление охраны, реставрации
и использования памятников истории и культуры.
11104-84 № П-17 – 30 – УГ.

О сохранении моста XVIII в. т. Пунину А. Л.

Уважаемый Андрей Львович!

По просьбе Министерства культуры РСФСР Новгородский облисполком рассмотрел вопрос о сохранении трехпролетного моста XVIII в. через реку Виточку между деревнями Трубичено и Витка. Принято решение о разработке варианта нового направления трассы мостового перехода, при котором новый мост будет расположен рядом с существующим. Подготовка проектно-сметной документации на мостовой переход через р. Виточку с сохранением моста XVIII в. будет осуществлена силами Ленинградского филиала Гипродор НИИ в текущем году. Строительство моста планируется на 1985 г.

Дирекции Новгородского Государственного музея-заповедника поручено подготовить исходные данные и историческую справку для постановки указанного объекта на государственную охрану. Просим Вас оказать помощь музею при проведении данной работы.

Начальник Главка

А. С. Орешкина».

¹⁸ РГИА. Там же. Д. 740.

¹⁹ Там же. Д. 741.

²⁰ Там же. Д. 702, 703.

Б. М. Матвеев

Феномен Фонтанного дома

В 1712 году, когда город на берегах Невы стал новой столицей Российского государства, знаменитый полководец, генерал-фельдмаршал Б. П. Шереметев получил в дар участок земли, расположенный между рекой Фонтанкой и Литейным проспектом. Здесь сложилась застройка загородной усадьбы, которая стала с начала XIX века главной столичной резиденцией, «родовым гнездом» графов Шереметевых и получила еще в середине XVIII столетия при сыне петровского полководца графе Петре Борисовиче наименование «Фонтанный дом». Это имя, одухотворенное творчеством многих выдающихся русских талантов, давно приобрело нарицательный смысл. В нем соединились разные представления и понятия, такие как: «Фонтанный дом Шереметевых», «Фонтанный дом Анны Ахматовой», «Музыкальные вечера в Фонтанном доме», «Художественные коллекции Фонтанного дома» и многие другие, не требующие дополнительных пояснений для людей, знакомых с историей Петербурга, и вызывающие ассоциации с разными историческими периодами от середины XVIII до конца XX века.

Мне уже неоднократно доводилось писать о том, что Фонтанным домом называют всю усадьбу в ее исторических границах¹. В конце 1980-х годов это приходилось доказывать, к настоящему времени все с этим согласились. Доводилось писать и об особенностях этого места, что, впрочем, никогда ни у кого сомнений не вызывало. Фонтанный дом не обижен вниманием ученых и литераторов. Его истории и жившим здесь людям посвящено много работ, опубликованных и в начале, и в последние десятилетия XX века. Уникальность месту придает и особая духовная аура, сформированная причастными к нему в прошлом творческими личностями, и феноменальная архитектурно-планировочная композиция усадьбы, выразившая, вопреки всем производившимся здесь многочисленным пе-



Ф. Васильев. Церковь святых Симеона и Анны.
Начало XVIII в.

рестройкам, преемственную связь времен, и наконец, специфический «московский дух», присущий всем ее владельцам от первого — Бориса Петровича до последнего — Сергея Дмитриевича Шереметевых. Именно этот аспект многоплановой темы Фонтанного дома мы рассматриваем в данной статье.

В настоящее время аналогов Фонтанному дому среди памятников петербургской архитектуры уже не осталось, несмотря на то что одновременно с ним по берегам рек Фонтанки и Мойки возникли десятки великолепных загородных усадеб, начальные этапы формирования которых во многом схожи с историей усадьбы Шереметевых. Большинство из них в конце XVIII — первой половине XIX века были полностью застроены обычными городскими кварталами. Те же, которые сохранили остатки своих некогда роскошных садов, барские дома или отдельные служебные постройки, в XIX столетии развивались уже не как территории, принадлежавшие частным владельцам. Их передавали либо в придворное ведомство (например, Аничков дворец), либо различным государственным учреждениям (усадьбы К. Г. Разумовского и Г. Х. Штегельмана, расположенные на набережной реки Мойки, Юсуповых на Фонтанке), и со сменой владельцев менялся характер использования, а следовательно, и тип застройки.

Первые тридцать лет своей истории загородная усадьба Шереметевых не отличалась особым благоустройством. Она не была совсем заброшена владельцами, но и особенно много средств они в нее не вкладывали, что было характерно и для многих мест на Фонтанке, розданных Петром I

своим «птенцам». Им вменялось в обязанность в зависимости от состояния, определявшегося числом душ крепостных крестьян, одновременно строить в минимальные сроки определенных размеров каменные городские дома в Петербурге на Адмиралтейском или Васильевском островах (особенно богатым — сразу по два городских дома), а также каменные загородные дома на Фонтанке и Петергофской дороге, при которых велено было обустроить все необходимые усадебные постройки и регулярные сады со всевозможными «затаями» на манер государевых. Средств не хватало всем, поэтому строительные работы велись крайне медленно. Петр же торопил застройщиков, грозя конфискациями земли со всеми незаконченными на ней строениями.

В 1724 году произошло перераспределение некоторых все еще пустовавших участков, расположенных к югу от Невской перспективы, хотя последние свободные места по Фонтанке были розданы под застройку служителям Адмиралтейской и Полицмейстерской канцелярий еще в 1719 году. Тогда же последовал государев указ, обязавший всех новых и прежних владельцев участков в четыре года построить «регулярные строения и огороды» по утвержденным в 1721 году «образцовым» печатным планам. Однако и этот указ не был соблюден.

Угрозы конфискации сыпались на головы нерадивых застройщиков и далее, вплоть до начала 40-х годов XVIII века. Ретроспективный обзор процесса освоения земель по берегам Фонтанки в первой половине XVIII столетия содержится во «всеподданнейшем докладе» генерал-полицмейстера А. Д. Татищева императрице Елизавете Петровне, представленном на высочайшее имя 14 июля 1750 года. (Вспомним, что как раз в это время Шереметевский дворец достраивался.) Вот что доносил государыне Татищев: «В прошлом 1724 году февраля 11 по именному <...> Петра Великого указу повелено по берегам Фонтанной реки места раздать поперешника по 15, длинника по 150 сажень и когда те места розданы будут, то на тех местах строения и огороды построить по образцовым печатным листам, учиненным в 1721 году в 4 года, чего ради с них по тое посаженных денег не брать, а кто не построит на тот срок, то имать с них штрафные деньги. Да и с теми, кому до этого по Фонтанной речке под загородные дворы места розданы, с отдачи им мест по сему ж поступя, а понеже по обоим берегам Фонтанной речки места розданы из адмиралтейской и полицмейстерской канцелярий еще до составления вышеобъявленного именного указа с 1719 году, токмо о регулярном строении определенного четырехлетнего терминала не было, а в прошлом 1733 году января 2 дня в бытность генерал-полицмейстера Салтыкова и советников Исакова и князя

Щербатова в бывший кабинет в поданном докладе изображено, что на тех розданных местах и поныне не токмо что какое строение и огороды строили, но и огорода нет, а другие хотя и построили, но одно строение, а огородов и поныне не делали. У некоторых такое строение ветхое и не по печатным листам, а назначенный в построение термин давно уже минул, и для того за непостройкою надлежит с них брать квадратные деньги <...> В 1733 году от архитектора Еропкина свидетельству ни единого двора по печатным рисункам в построении не оказалось. Сверх же того на многих дворах без позволения главной полиции вместо определенным по печатным рисункам регулярства построено многое строение купецкими людьми»².

Б. П. Шереметев стремился добросовестно исполнять государевы указы, и при нем на участке были построены «по чертежу каменное и деревянное строение и для выезду к церкви Симеона и Анны <...> на Моховую улицу сделаны ворота и оставлено место против тех ворот»³. Однако упомянутое строение, хоть и выполненное «по чертежу», то есть по проекту, «образцовым» планам не соответствовало. (Стены и своды первых каменных построек, возведенные, судя по характеру кирпичной кладки, ярославскими мастерами, сохранились включенными в объем здания середины XVIII века, в его северной и южной частях.) Какие-то перестройки в усадьбе велись вдовой фельдмаршала, Анной Петровной Шереметевой, в 1727 году. В полученной ею в тот год «данной на двор, состоящей по набережной Фонтанки» в частности сказано: «<...> и в перестройке на том дворе ветхих покоев позволение учинить <...> дабы строение построено и тот двор содержан был по образцовым печатным планам о загородных дворах местам и берег укреплен и сваи побиты»⁴. Вероятно, к этому времени относится «образцовый» чертеж, хранящийся в отделе рисунка ГРМ. Его впервые опубликовал Н. Е. Лансере в 1928 году, отнеся к 1740-м годам⁵. О характере произведенных тогда перестроек ничего не известно.

Участок, полученный Б. П. Шереметевым, имел в плане форму трапеции с параллельными восточной и западной сторонами. Восточная граница проходила вдоль красной линии застройки Литейного проспекта, западная — вдоль свайной набережной Фонтанки, сориентированной по оси первой (деревянной) церкви Симеона и Анны, сооруженной со значительным отступом от береговой линии. «Порожнее место» возле реки представляло собой заболоченный луг, на котором напротив Шереметевского дворца находилась многократно перестраивавшаяся пристань. Даже после произведенного в последней четверти XVIII века в связи с построй-

кой гранитной набережной «урегулирования» Фонтанки, напротив усадьбы Шереметевых остался достаточно сильный изгиб речного русла, который в начале XVIII столетия был намного круче, что подтверждается рядом старинных городских планов. Об этом писал еще П. Н. Петров, отмечая, что Симеоновский мост в первоначальном виде был в три раза длиннее, «потому что свайная бойка его основания начиналась чуть не у Литейного проспекта, а все теперешнее пространство от набережной Фонтанки до начала Моховой образовано искусством и отнято от реки»⁶.

Характер застройки усадьбы до начала 1740-х годов во многом соответствовал традиционным приемам усадебного строительства допетровской Руси, а находившиеся на ее территории огороды и фруктовый сад были устроены без новомодных «затей» и предназначались для коммерческих целей, то есть сдавались внаем купцам. «Послал ты наперед сего, что сад, который имеется в доме нашем, отдал на откуп за 60 рублей и то изрядно»⁷, — писал в одном из своих писем, отправленных из Москвы дворецкому И. Бему, наследник фельдмаршала, граф П. Б. Шереметев в 1736 году. Он не особенно интересовался тогда благоустройством Фонтанного дома, всецело посвящая себя заботам по перестройке своего дома на Васильевском острове, о которой имеется много упоминаний в переписке с управляющим петербургскими имениями, относящейся ко второй половине 1730-х годов. В 1738 году П. Б. Шереметев даже собирался продать Фонтанный дом М. Г. Головину «в дачу», но не сговорился с покупателем о цене. Более выгодным оказалось сдавать его на откуп, «понеже как слышно, что за один огород, который при оном дворе имеется, дают огородники по сорок рублей на год»⁸.

В Фонтанном доме, в строении, выходившем на Литейную, жил в те годы дядя П. Б. Шереметева М. П. Салтыков, пользовавшийся, очевидно, имением как своим собственным, что, конечно, не нравилось молодому хозяину. «А что ты пишешь в отписке своей, — наставлял он своего управляющего в июле 1736 года, — что дядя Михайло Петрович ловил рыбу в пруде и тебе об том его просить, чтоб больше не велел ловить, понеже рыбы в том пруде мало, объявить ему, что мы сами до нее охотники есть»⁹.

Мы не случайно уделяем внимание описанию бытовых подробностей. Дело в том, что приведенные отрывки из писем П. Б. Шереметева хорошо характеризует его как рачительного помещика, что имело не последнее значение при выборе архитекторов и во взаимоотношениях с ними и, в конечном итоге, отразилось на облике Фонтанного дома.

Вырытый в юго-восточной части усадьбы большой пруд, о котором говорится в письме, впервые изображен на плане Санкт-Петербурга

1738 года¹⁰. На этом плане помимо сооружений, зафиксированных на более ранних чертежах, обозначены два новых строения, симметрично расположенные с двух сторон от большого пруда, изображение главного дома на нем отсутствует. Данное обстоятельство позволяет предположить, что он в это время оставался деревянным и поэтому не был отмечен, хотя в других местах деревянные строения на План Зихгейма нанесены. Такое предположение подтверждает документ Главной полицмейстерской канцелярии, датированный 1741 годом: «На Московской стороне оных Шереметевых каменного строения также нет. Построено два малые флигеля, а главное строение и прочие жилые покои деревянные <...>»¹¹.

Отношение к Фонтанному дому у его владельца резко изменилось в начале 1740-х годов, что было связано с началом строительства неподалеку на другом берегу реки Летнего дворца императрицы Елизаветы Петровны. Государыня подала пример своим вельможам, и вслед за Летним дворцом императрицы новые роскошные строения с регулярными садами появились во многих усадьбах по обоим берегам Фонтанки. Некоторое представление о том, как они выглядели к концу 1740-х годов, дает относящийся к этому времени «Экстракт имеющихся по обоим сторонам Фонтанной речки загородных дворах, с которых квадратных денег не плачено и постою не содержат»: «Вице-канцлера, действительного камергера графа И. И. Воронцова, под которым три места, которые прежде были бывшего генерала и гвардии подполковника Дмитриева-Мамонова <...> на первом месте дом отступя от линии и людские и прочие покои и конюшни и амбары и 2 пруда. Построено регулярно, а огород простой на котором по берегу реки дом в 2 апартамента построен на сваях и огород с перспективами <...> Камергера Чернышева, который прежде был отца его графа Григория Чернышева <...> Дом построен регулярный, покрыт черепицею, а прочие покои дранью, а огород с прудом построен регулярный <...> Контр-адмирала Вильбоа <...> По берегу палаты построены на каменном фундаменте и во дворе людские покои регулярно, а огорода не сделано и пруда нет <...> Действительного тайного советника князя Б. Г. Юсупова <...> По речке построен дом на каменном фундаменте регулярной и во дворе людской покой и назади оных хором огород с дорогами, по которым посажены деревья, а пруда нет»¹². Дальнейшее благоустройство этих дворов к концу царствования императрицы Елизаветы Петровны частично зафиксировано на известном аксонометрическом плане Санкт-Петербурга 1764–1773 годов (План Сент-Илера).

Первоначальный проект своего нового загородного дворца на Фонтанке граф П. Б. Шереметев заказал, по-видимому, придворному архи-



М.-Ф. Дамам Демартре. Вид набережной Фонтанки.
Конец XVIII в.

тектору императрицы Ф.-Б. Растрелли¹³. По каким-то причинам (возможно, сказалось желание сэкономить) проект не был осуществлен до конца, и строительство здания затянулось на целое десятилетие. Завершил постройку в 1750 году архитектор С. И. Чевакинский, но по собственному ли проекту — неизвестно.

Архитектурное оформление дворца было исполнено в стиле зрелого русского барокко. Со стороны Фонтанки на фасаде главного объема здания выступали массивный центральный подъезд и боковые ризалиты с аркадами, обработанными сдвоенными колоннами в простенках. Пологие пандусы подъезда украшали каменные изваяния сфинксов. Характерные образцы барочного декора на фасаде представляли сложные по рисунку капители с львиными масками и орнаментальные композиции, вкомпонованные в фигурные оконные обрамления, — единственные первоначальные элементы декора, сохранившиеся до настоящего времени. Балюстрада и фронтоны с гербом Шереметевых были украшены деревянной скульптурой. По центральной оси со стороны сада на уровне второго этажа находился балкон, на который вели сходящиеся внизу с двух сторон широкие лестницы. Композиция служила парадным крыльцом, позволявшим подняться из сада прямо в парадные покои дворца. В основании лестничных маршей были установлены золоченые резные скульптуры коней работы И. Дункера.

Одновременно со строительством дворца велись работы по устройству простиравшегося до Литейного проспекта регулярного сада с аллеями и боскетами, традиционными барочными павильонами «Грот» и «Эрмитаж», беседками, фонтанами, мраморными скульптурами работы итальянских мастеров. В северной части усадьбы размещались служебные и жилые (для дворовых людей) постройки. Они постепенно образовали сложный комп-

лекс с системой внутренних дворов и проездов, заняв примерно треть общей площади усадьбы. Здания многократно перестраивались, причем новые постройки, как правило, возводились на месте прежних и имели такое же назначение. Так, например, в 1799 году на месте старой была возведена «по чертежу» новая бревенчатая баня¹⁴, а в 1801 году перестроена оранжерея. «Поручаю от меня управителю Петру Петрову и архитектору Аргунову в Фонтанном саду оранжерею каменную сломать, а на место нее построить новую деревянную, бревенчатую», — писал граф Н. П. Шереметев в одном из своих «повелений»¹⁵. Преемственность, проявлявшаяся во всем, даже в местоположении усадебных строений, — черта, присущая характеру всех представителей рода Шереметевых.

В 1795–1796 годах архитектор И. Е. Старов по заказу Н. П. Шереметева изменил отделку парадных интерьеров в центральной части дворца. Тогда же были разобраны боковые выступы на лицевом фасаде и сняты с балюстрад обветшавшие скульптуры. В 1798–1799 годах по проектам А. Н. Воронихина и Дж. Кваренги были капитально отремонтированы и частично перестроены с полной заменой отделки интерьеры в Южном (Церковном) объеме дворца. В 1801–1803 годах Кваренги спроектировал и возвел примкнувший к дворцу с юга так называемый Галерейный флигель, перестроенный архитектором И. Д. Корсини в 1830–1840 годах.

В 1801 году комплекс усадебных построек Фонтанного дома пополнился новым каменным манежем, возведенным на хозяйственном дворе по проекту Кваренги¹⁶. Его главный фасад, обращенный в сад, сохранился до настоящего времени. На рубеже XVIII и XIX веков на территории усадьбы насчитывалось, помимо главного дома, не менее шести жилых флигелей, больница, манеж, две конюшни, две избы для конюхов, кузница, баня, оранжерея и садовые павильоны. «Опись внутреннего убранства Фонтанного дома», составленная после смерти Н. П. Шереметева в 1809 году и включающая описания не только дворцовых покоев, но и многочисленных флигелей, позволяет определить местоположение всех имевшихся построек¹⁷.

Перед обращенным к реке главным фасадом дворца располагался вымощенный булыжным камнем, обстроенный с двух сторон и открытый на Фонтанку парадный двор. С севера и юга его обрамляли одинаковые каменные флигели, представлявшие собой небольшие домики с высокими черепичными крышами¹⁸. Их ориентированные на парадный двор фасады были украшены колоннадами. Две колоннады с «деревянными крышками, что подле кухонного флигеля и канцелярии» упоминаются в «Описании ремонтных работ» 1801 года. (Кухонный флигель, перестро-



Л. Премацци. Вид Шереметевского дворца с Фонтанки. 1867 г.

енный в середине XIX века, с середины XVIII располагался вдоль северной границы парадного двора. Канцелярский флигель был пристроен с запада в одну линию с ним в самом конце XVIII века. В дальнейшем, после перевода домово́й канцелярии во вновь построенный флигель на Литейном проспекте, сюда были помещены пожарные и истопники, и флигель стали называть Истопническим.)

Застройка парадного двора, таким образом, составляла симметричную, можно сказать, ансамблевую композицию. Однако в 1776 году в связи с «урегулированием» Фонтанки к усадьбе был присоединен участок прибрежной полосы, до того времени принадлежавший городу. Юридически это оформили только в 1814 году, когда были составлены соответствующие документы и новый генеральный план имения. Приданный усадьбе участок площадью около 300 квадратных саженей не годился ни для какой городской постройки, да и владелец Фонтанного дома не согласился бы «загородить» вид на свой дворец со стороны реки. Имея форму неправильного треугольника, этот участок разрушил первоначальную планировку парадного двора. С северной стороны граница двора придвинулась к новой набережной на 10 саженей, а с южной, «по смежности с инсти-

тутским домом», она, наоборот, отступила от реки на 2 сажени¹⁹. Так, не по воле архитектора или заказчика, а в силу обстоятельств Фонтанный дом приобрел не характерный для Петербурга асимметричный парадный фасад, отличающийся от строгих столичных ансамблей несбалансированностью. Это непреднамеренное отступление от традиционной петербургской планировки невольно выдало «московский дух» владельцев усадьбы, хранивших и передававших из поколения в поколение любовь к Москве и подмосковным имениям.

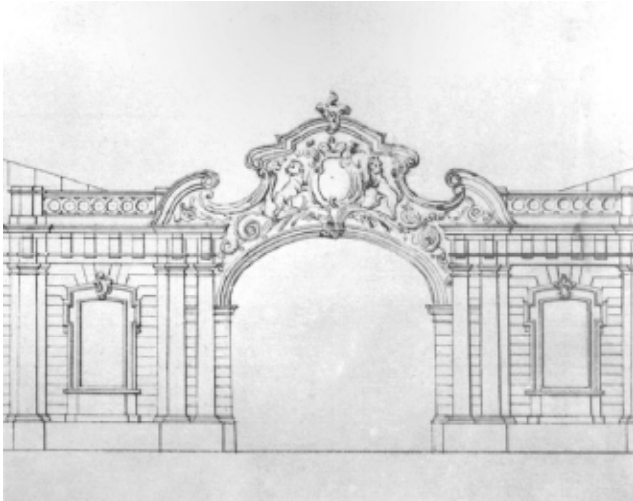
Еще до окончательного оформления документов владелец Фонтанного дома стал осваивать северную часть «пустопорожного» участка, расположенную напротив границы хозяйственного двора усадьбы. Здесь в самом конце XVIII века был выстроен, «отступя от забора на 4 сажени, каменный жилой флигель в поперечнике на 9, в том числе на сем присоединенном излишестве на 6 саженьях»²⁰. Он получил название «Фонтанный». В начале 1820-х годов этот флигель был капитально перестроен. Обнаруженные нами в начале 1990-х годов в РГИА, в фонде Шереметевых, некоторые ранее не публиковавшиеся документы позволили впервые установить имена всех архитекторов, причастных к проектированию и строительству этого здания, а также фланкирующих ограду павильонов, сохранивших до настоящего времени свой первоначальный вид.

Составление проекта нового устройства парадного и примыкающего к нему с северной стороны (выходящего на Фонтанку) хозяйственного дворов, в связи с прирезкой к усадьбе «пустопорожного» участка земли, в 1816 году было поручено Х. Мейеру, исполнявшему тогда должность «домового архитектора» Шереметевых. Он подготовил ряд предложений, но закончить проект не успел, поскольку скончался в январе 1817 года. Заступивший на его место архитектор И. Минчаки предложил свой вариант благоустройства усадьбы со стороны Фонтанки: «По улице Фонтанке, где по лицу нижней ограды имеются по сторонам два строения, из коих одно на пяти, а другое на двадцати одной саженьях, которые для соблюдения от реки Фонтанки симметрии и украшения главному дому должно расположить оба на пяти сажень, одинаковой декорации и невысокими, а на остальных шестнадцати саженьях построить дом якобы особенный не менее трех этажей для прикрытия надворных флигелей над сараями, старые же сараи как не у места находящиеся уничтожить»²¹. Легко понять, что в документе речь идет о будущих павильонах и новом Фонтанном флигеле. Вскоре архитектор составил проекты и сметы, однако начало строительных работ опекунский совет отложил до совершеннолетия графа Д. Н. Шереметева.

В конце 1819 или в самом начале 1820 года архитектор Минчаки уволился в отставку «в рассуждении его старости и слабости здоровья»²². Строительство новых зданий началось только в 1822 году. Работы по проекту Минчаки исполнил новый «домовый архитектор» Д. Квадри совместно с помощником В. Дикушиным — крепостным Шереметевых. В дополнение к спроектированным его предшественником постройкам Квадри в 1822 предложил выстроить новую каменную ограду по набережной, но проект и смету подготовил только в 1825 году. Судя по сохранившемуся описанию ограды, архитектор предлагал установить на каменном цоколе 22 колонны из сердобольского гранита с чугунными звеньями решетки высотой в 2,75 аршина. Для украшения решетки собирались изготовить «пик бронзовых и вызолоченных через огонь за 3 раза — 401»²³. Однако этот проект не был реализован. Чугунная решетка, соединившая два классицистических павильона, появилась только в 1838 году. Она была исполнена по проекту И. Д. Корсини «в стиле главного дома». Именно этот, понравившийся графу Д. Н. Шереметеву проект способствовал тому, что Корсини был приглашен им на службу в должности «домового архитектора».

По проектам Корсини в 1838–1845 годах в Фонтанном доме были произведены значительные перестройки. Поэтапно он изменил отделку всех парадных покоев дворца, сохранив в ряде помещений некоторые элементы прежнего декора и создав уникальную в своем роде Этрусскую комнату. Корсини изменил архитектурное оформление центральной части лицевого фасада. Разобрав старый подъезд с аркадой и колоннами, он устроил тамбур парадного входа из ясеневое дерева, закрытый от влияния непогоды основанным на чугунных столбах балконом второго этажа. Он же построил новые и перестроил почти все старые служебные и жилые корпуса в усадьбе, за исключением зданий, обращенных к Фонтанке. Принципиально в планировке усадьбы никаких изменений не произошло. Только старинный сад окончательно преобразился из регулярного в пейзажный. Фонтаны в нем были засыпаны еще в конце XVIII века, а к середине XIX столетия от барочных «затей» остались только сильно обветшавшие павильоны Грот и Эрмитаж.

В 1867–1869 годах архитектор Н. Л. Бенуа перестроил Кухонный и Истопнический флигели. Следуя указанию заказчика, он сначала собирался полностью сохранить прежний облик этих отдельно стоящих зданий, ограничившись реставрацией их фасадов с разборкой и последующим воссозданием обветшавших частей, кардинально изменив при этом интерьеры. В составленной смете имеются сведения как об их состоянии



Н. Л. Бенуа. Проект ворот между служебными флигелями. 1867 г.

накануне ремонта, так и о намерениях архитектора: «Истопнический флигель. Колоннада с деревянною забиркою, где устроено жилое помещение, пришла в совершенную ветхость и для жилья более не годно <...> чтобы не изменять строения на парадном дворе, следует возобновить существующую колоннаду в том виде, как она была при постройке главного дома и за нею перестроить каменный истопнический флигель с публичным ватерклозетом <...> Кухонный флигель. Колоннада с деревянною забиркою, служащею для фургонного сарая, пришла в совершенную ветхость и более существовать не может. По вышеупомянутой причине следует возобновить колоннаду, что обойдется до 6000 рублей»²⁴. Однако в процессе работы над проектом он решил объединить оба флигеля, изложив новый вариант в письме к графу Д. Н. Шереметеву от 7 апреля 1867 года: «Проект на перестройку в сем году истопнического флигеля <...> так как у сего флигеля общий фасад с кухонным флигелем (или с фургонным сараем), то мною составлен общий рисунок для того, чтобы легче было бы судить об общем эффекте. Проект составлен совершенно в стиле существующей колоннады и большого дома. Ныне между сими двумя флигелями проезд, разъединяющий их, я полагал бы для большей красоты связать оба флигеля крытыми воротами с лепными украшениями и гербом»²⁵.

Хозяин усадьбы согласился с предложением архитектора, и вскоре замысел был осуществлен. Таким образом, в середине XIX века заверши-

лось формирование уникального архитектурного комплекса, в котором подлинными декоративными элементами зрелого русского барокко (лепные украшения на фасаде дворца) стали сочетаться с воссозданными (элементы в архитектурном решении фасадов двух флигелей) и со стилизованными (декор в ограде, заполнениях дверных проемов парадного входа во дворец и соединительной арке между флигелями). В комплекс были включены и фланкирующие ограду классицистические павильоны начала XIX века. Принимая во внимание асимметрию парадного двора, мы в праве говорить о феноменальном искажении архитектурных принципов всех петербургских стилей, последовательно сменившихся с середины XVIII до середины XIX века. Чем это объясняется? Отсутствием вкуса у заказчика или его чрезмерной скупостью? Ни то и ни другое. Д. Н. Шереметев был прекрасно образован, да и не стал бы скупиться на модное обустройство своей столичной резиденции. Традиционная приверженность к памяти предков и стремление к сохранению привычной обстановки — вот главные причины полумера во всех перестройках, осуществленных как при нем, так и при его отце. И еще один, может быть, непреднамеренный мотив: комплекс парадного двора Фонтанного дома не приобрел ни стилистического единства, ни строгости, но в целом стал живописен и в высшей степени оригинален. Дом характеризует своего хозяина. Дом Шереметевых в Петербурге не спутаешь ни с каким другим, ему нет подобных или похожих, и он ничему не уподоблен.

В 1879 году архитектор А. К. Серебряков соединил Кухонный флигель с северным крылом дворца, соорудив переход с широким оконным проемом, расположенный на уровне второго этажа над арочным проездом в сад²⁶. Впоследствии этот проезд был заложен стеной.

Интенсивная коммерциализация жизни в последней трети XIX века заставила нового хозяина Фонтанного дома, графа С. Д. Шереметева, искать пути к получению дополнительных средств на его содержание. В 1874 году главноуправляющий имениями Н. Ф. Ладыженский представил графу доклад о способах увеличения доходности усадьбы. С этой целью он предложил «обратить квадрат строений и пустопорожней дворовой земли, находящийся между Литейной улицей, забором сада (не касаясь сада) и манежем для сооружения каменных корпусов в пять этажей, распределенных на 120 и более квартир от 4 до 6 комнат, с доходом от квартиры от 500 до 700 рублей, причем нижний этаж корпуса по Литейной улице для извлечения возможно большего дохода, должен быть предназначен к устройству магазинов»²⁷. Ладыженский предлагал также включить в упомянутый квадрат и Манеж. В части хозяйственного дво-

ра, выходявшей на Фонтанку, никаких капитальных перестроек не планировалось; в находившихся здесь строениях только требовалось благоустроить квартиры, которые могли также сдаваться внаем.

Д. С. Шереметев согласился с предложениями своего управляющего, и в том же 1874 году Серебряков составил проект новых построек, который был утвержден Строительным отделением Городской управы 15 марта 1875 года²⁸. Этот проект, согласно которому предусматривалось возведение на территории усадьбы трех новых пятиэтажных корпусов и надстройки до пяти этажей двух старых трехэтажных флигелей, выходявших на Литейный проспект, был осуществлен в полном объеме в 1875 году. Его реализация привела к расчленению усадьбы на две части: доходную, получившую название «Литейный дом», и дворцовую с несколькими жилыми и служебными флигелями, сохранившую прежнее название «Фонтанный дом». В первую, доходную часть вошли все постройки, расположенные на служебных дворах, включая Фонтанный флигель.

В начале XX века доходная часть была значительно расширена. В 1908 году перестраивался Манеж и примыкавшие к нему конюшни²⁹. В них был устроен сдававшийся в аренду театральный зал. В 1914 году по проекту архитектора М. В. Красовского на прилегающей к Литейному проспекту части сада были построены три двухэтажных каменных торговых павильона Шереметевского пассажа³⁰. Эти здания возводились в два этажа с тем, чтобы не затенять сад. В 1930-х годах они были объединены новой постройкой и надстроены до пяти этажей.

Доходная часть имения не принесла владельцу желаемых прибылей, зато навлекла на него пересуды творческой интеллигенции, возмущенной сносом сначала Эрмитажа, а затем Грота — двух замечательных памятников архитектуры середины XVIII столетия. Но эту жертву, принесенную Меркурию, в известной степени оправдывает другой, имевший куда более далеко идущие последствия поступок владельца Фонтанного дома: Шереметев выдержал неимоверный натиск прогрессивно настроенной прессы, но остановил прокладку в центре города новой улицы, параллельной Невскому проспекту. Проект продолжения Итальянской улицы (ныне улица Жуковского) через Фонтанку мог привести к катастрофическому разрушению не только Фонтанного дома, но и здания Екатерининского института, а также квартала, расположенного на противоположном берегу реки.

С. Д. Шереметев развил и продолжил мемориальную тему Фонтанного дома. Еще в начале 1890-х годов он подал на высочайшее имя прошение об учреждении «заповедного» имения, включавшего Фонтанный

дом. Это имение ни при каких обстоятельствах не подлежало разделам и должно было передаваться в семье по старшей мужской линии. Состав его был «высочайше утвержден» 22 января 1896 года. В него вошли: дом в Санкт-Петербурге на Фонтанке; дом в Москве на углу Никольской улицы и Черкасского переулка, перешедший по наследству от А. М. Черкасского; дача Спасское-Кусково, принадлежавшая роду Шереметевых с середины XVI века; Юхотская вотчина в Ярославской губернии, пожалованная в 1706 году Петром I Б. П. Шереметеву «за его многие и верные службы», а также две пустоши, пожалованные в последней четверти XV века боярину А. К. Шереметеву за его участие в новгородском походе царя Ивана III¹. Впоследствии был составлен проект второго «заповедного» имения, которое должно было передаваться по старшей линии наследников второго сына С. Д. Шереметева.

Заботясь о сохранении семейного мемориала в Фонтанном доме, С. Д. Шереметев сделал опись движимых предметов, входивших в состав первого «заповедного» имения. В их число вошли: собрание икон, церковная утварь и ризница при церкви Святой великомученицы Варвары; коллекция оружия; собрания старинных картин и семейных портретов; золотая медаль в честь основания в Москве Странноприимного дома; золотые ключи от города Риги, поднесенные графу П. Б. Шереметеву в 1710 году; а также находившийся в Фонтанном доме семейный архив и некоторые другие мемориальные ценности³².

В июле 1918 года Фонтанный дом, переданный его последним владельцем в дар советскому правительству, был объявлен национальной собственностью. Вскоре во дворце открылся Музей дворянского быта, а территория усадьбы, целостность которой поддерживалась ее хозяевами на протяжении двух столетий, была разделена между разными государственными организациями. С тех пор отдельные строения неоднократно передавались от одних ведомств в другие, так что единоначалие в ней уже восстановить никому не удастся. В советский период в усадьбе не велось никакого строительства, за исключением надстройки торговых павильонов и возведения одноэтажного служебного флигеля на территории сада. Можно только надеяться, что это бывшее «заповедное» имение не подвергнется никаким реконструкциям и в дальнейшем. Залогом тому служит сохранившийся на воротах ограды герб рода Шереметевых с девизом «Deus conservat omnia» — «Господь охраняет все».

¹ Матвеев Б. М. Фонтанный дом Шереметевых. Историческая справка. Часть I. Дворец. 1988 г.; Часть II. Усадьба. 1989 г. Рукопись. НМИИСКГИОП. П. 135, № Н-2213, Н-3124; *его же*. Биография Фонтанного дома. XVIII век // Дома рас-

- сказывают. Л., 1991. С. 43–65; *Матвеев Б. М., Краско А. В.* Фонтанный дом. Л., 1996.
- ² РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 433. Л. 89.
- ³ РГИА. Ф. 1088. Оп. 12. Д. 53. Л. 1.
- ⁴ Там же. Д. 33. Л. 1.
- ⁵ *Лансере Н. Е.* Фонтанный дом. Записки Историко-бытового отдела Государственного Русского музея. Л., 1928. Т. I. С. 65 (ГРМ ОР. № 47236).
- ⁶ *Петров П. Н.* История С. Петербурга с основания города до введения в действие выборного городского управления. 1703–1782 г. СПб., 1885. С. 110, 111.
- ⁷ РГИА. Там же. Д. 7. Л. 18.
- ⁸ Там же. Л. 20.
- ⁹ РГАДА. Ф. 1287. Оп. 1. Д. 4744. Л. 17.
- ¹⁰ План Петербурга 1738 года (План Зихгейма). РГВИА. Ф. ВУА. № 22425. Копия в НМИИС КГИОП. № 30476.
- ¹¹ РГАДА. Ф. 366. Оп. 1. Д. 285. Л. 4, 9.
- ¹² Там же. Ф. 16. Оп. 1. Д. 433. Л. 90.
- ¹³ *Матвеев Б. М.* Биография Фонтанного дома. XVIII век. С. 52.
- ¹⁴ РГИА. Там же. Д. 90. Л. 1.
- ¹⁵ *Шереметев С. Д.* Столетние отголоски. М., 1901. С. 38.
- ¹⁶ РГИА. Там же. Д. 67. Л. 19.
- ¹⁷ Там же. Д. 115.
- ¹⁸ *Лансере Н. Е.* Указ. соч. С. 74.
- ¹⁹ РГИА. Там же. Д. 121. Л. 1.
- ²⁰ Там же. Д. 123. Л. 3.
- ²¹ Там же. Оп. 3. Д. 701. Л. 121 об.
- ²² Там же. Д. 734. Л. 203.
- ²³ Там же. Оп. 12. Д. 132. Л. 1.
- ²⁴ Там же. Ф. 1118. Оп. 1. Д. 70. Л. 12–13.
- ²⁵ Там же. Л. 21.
- ²⁶ ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 4233. Л. 88–90.
- ²⁷ РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 1160. Л. 3.
- ²⁸ ЦГИА СПб. Там же. Л. 34–38.
- ²⁹ Там же. Д. 4233. Л. 191–192.
- ³⁰ Там же. Л. 226–228, 250–255.
- ³¹ РГИА. Там же. Д. 1221. Л. 8.
- ³² Там же. Л. 129.

Н. М. Зурабян

**Никольский рынок.
Историко-археологическое исследование**

Никольский рынок теперь мало известен жителям Санкт-Петербурга. Построенный в 1788–1789 годах в отдаленной тогда от центра города 3-й Адмиралтейской части, он процветал в XIX веке, но после революционных событий 1917 года был упразднен. С 1930-х годов здесь разместились различные промышленные предприятия, и только в 1993 началось освобождение этого находящегося под охраной государства памятника архитектуры от сторонних организаций. На рынке возобновилась торговля, и помещения, расположенные вдоль галереи по Садовой улице, заняли небольшие магазины и кафе.

Важным этапом возрождения Никольского рынка стало проведение в 1997 году археологических раскопок, предусмотренных Законом об охране памятников истории и культуры, в качестве подготовительных научно-исследовательских работ, предвещающих реставрационные. Археологические исследования проводились на территории рынка по инициативе Государственного музея истории Санкт-Петербурга и по разрешению КГИОП¹. Эта работа еще раз подтвердила актуальность изучения культурного слоя как дополнительного источника по истории города, позволяющего исследовать архитектурный памятник во времени, то есть в совокупности с фрагментами материальной культуры предшествовавших эпох. Такой подход соответствует современной концепции Мета-Петербурга, требующей «оценки каждого компонента градостроительной структуры в параметрах целостности культурно-исторического потенциала»².

Предыстория строительства Никольского рынка относится к 1782 году, когда Екатерина II издала указ «о построении лавок и рынков по частям города вместо погоревших, в целях доставления обывателям выгод и безопасности»³. Комиссия о коммерции подготовила «всеподданнейший»



Здание Никольского рынка.

Фотография 1870-х гг. ГМИСПб ФН. № 67 446.

доклад императрице⁴ с подробным описанием строительства гостиных, мытных дворов и лавок в Санкт-Петербурге, сделав, в частности, вывод о том, что безопаснее вести торговлю в отдельных лавках, чем в гостиных дворах, где постоянно возникала угроза пожаров. В том же году выборным от купеческой гильдии были представлены два плана и фасады гостиного двора, который первоначально намечалось возвести на месте сгоревшего Морского рынка (на этом участке в 1783–1790 годах Дж. Кваренги возвел здание Ассигнационного банка). Государственная казна не участвовала в строительстве здания нового рынка, он с самого начала задумывался как частный и был сооружен на деньги торговцев. Купцы не хотели тратить большие средства на строительство и предложили свой вариант будущего сооружения.

8 апреля 1782 года был обнародован Полицейский устав, или Устав благочиния, который предписывал Управе благочиния наблюдать за исполнением правил торговли и давал право отводить участки под строительство рынков, составлять планы их расположения и утверждать архитектурные проекты.

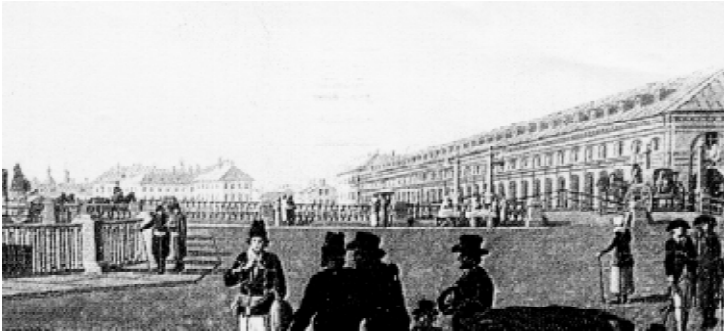
Строительным отделением Управы благочиния, которая находилась рядом с Никольским рынком, на Садовой улице, 55, в конце 1780-х годов руководил архитектор Г. Х. Паульсен⁵. Помимо основного делопроизводства он занимался и проектированием общественных сооружений⁶. Есте-

ственно, что столь важный объект, как новый рынок, строился под его контролем. Возможно, Паульсен стал автором окончательного варианта здания Никольского рынка, хотя существует предположение, что в его основе мог лежать проект Дж. Кваренги. Этот зодчий в конце XVIII — начале XIX века занимался разработкой многих значительных торговых сооружений в Петербурге, в том числе Серебряных рядов на Невском проспекте, Торговых рядов на Фонтанке у Аничкова дворца, Круглого и Литовского рынков, Перинного ряда Гостиного двора, Малого гостиного двора у Ассигнационного банка, Новобиржевого гостиного двора. По его проекту в 1790–1803 годах был возведен Гостиный двор на Красной площади в Москве. Строительство его осуществлялось архитекторами московской Управы благочиния⁷. Подобным образом и в Петербурге могли быть построены Никольский и Андреевский рынки, сооруженные одновременно по аналогичному проекту.

Первые сведения о Никольском рынке встречаются в «Журнале заседаний Санкт-Петербургской городской общей Думы» за 1785 год⁸. Для нового частного рынка в 3-й Адмиралтейской части отвели северный участок Морского полкового двора, принадлежавшего Адмиралтейской коллегии. Значительных построек на этой территории не было, новые морские казармы не сооружались, хотя планы возведения комплекса зданий разрабатывались с 1730-х годов сначала И. А. Коробовым⁹, затем С. И. Чевакинским¹⁰, а в конце XVIII века И. Герардом¹¹.

Прямоугольный участок, по периметру которого разместились корпуса нового рынка, протянулся от Никольского переулка до Крюкова канала вдоль Садовой улицы. Его главный фасад обращен на набережную Екатерининского канала и Никольский собор. Выбор такого месторасположения рынка был связан с особенностями сложившейся к тому времени городской инфраструктуры: наличием водных коммуникаций, соединявших Неву и Фонтанку (что позволяло доставлять товары водным путем), а также необходимостью создания единого архитектурного ансамбля с Никольским собором. Фасады рынка отличаются простотой решения, что объясняется не только утилитарным предназначением сооружения и его удаленностью от парадной части города, но и недостаточностью денежных средств.

Классицистические фасады Никольского рынка претерпели со временем некоторые изменения. Так, на самом раннем из его изображений, выполненном художником Б. Патерсеном около 1797 года, на уровне капителей пилястр можно видеть профилированную тягу, отделявшую первый этаж от второго. К 1800 году в декоре арок первого этажа появились замковые камни¹², но в окончательном варианте убранства фасадов они



Б. Патерсен. Садовая улица у Никольского собора и рынка.
Х., м. Фрагмент. До 1797 г. ГЭ. № Ж-1906.

оказались над арками второго этажа. Архивольты и замковые камни второго этажа, придавшие облику здания монументальный и законченный вид, появились только в конце первой четверти XIX века, о чем свидетельствует литография К. П. Беггрова 1823 года. Первоначальный цвет фасадов, судя по картине Патерсена, был не желтым, а серо-голубым.

При проектировании Никольского рынка использовался уже сложившийся к тому времени тип гостиного двора с арочными галереями: классическим образцом его стал Большой гостинный двор в Петербурге, строительство которого завершилось в 1785 году. Открытые галереи в Никольском рынке располагались не только со стороны улиц, но и со двора. Позже арки со стороны двора и входы в подвалы с внешней стороны заложили кирпичом (входы в подвалы сохранились только во дворе), что значительно ухудшило состояние здания рынка из-за недостаточной вентиляции помещений.

Двухэтажное здание рынка было рассчитано на 52 лавки, каждая из которых имела длину около 10 метров и отделялась от соседней каменной капитальной стеной. Верхний этаж использовался для подсобных помещений, в нижнем шла торговля. Обширный подвал с крутыми каменными сводами, разделявшими его на несколько отделений, отводился под склад. Во дворе располагались деревянные лавки, протянувшиеся в два ряда по всей площади, слева и справа от центра.

Первоначально рынок официально именовался Очаковским в честь взятия русскими войсками Очакова, но это название не привилось и вскоре было забыто.

И. Г. Георги сообщал, что в 3-й Адмиралтейской части «большой каменный рынок, с железною кровлею, для съестных припасов и мелочной



К. П. Бегтров. С рисунка К. Ф. Сабата. Вид Никольского собора со стороны Крюкова канала. Литография. 1823 г.
ГМИСПб ФГИГ. № I-A-1619-л.

продажи занимает в виде четырехугольника место между Екатерининским и Никольским каналом¹³. Купцы построили оной в 1790 году в два яруса, нижний ярус с аркадою для лавок, а верхний пониже для кладовых. С надворной стороны есть такие же лавки с аркадами»¹⁴. Почти такая же история создания рынка приводится и в путеводителе Г. Реймерса. Автор писал, что рынок в 3-й Адмиралтейской части, где торговали продовольствием и, по его словам, тряпьем и другим хламом, был построен в расчете на увеличение жителей в этом, новом для того времени районе столицы, без учета интересов мелких торговцев, товар которых не имел здесь сбыта, что нередко приводило к разорению последних¹⁵.

В начале XIX века Никольский рынок подразделялся на Большой и Малый¹⁶, в которых размещались рыбные, мучные, овощные, шорные, кожевенные, железные, ленточные, ниточные, травяные, красочные и прочие мелочные лавки.

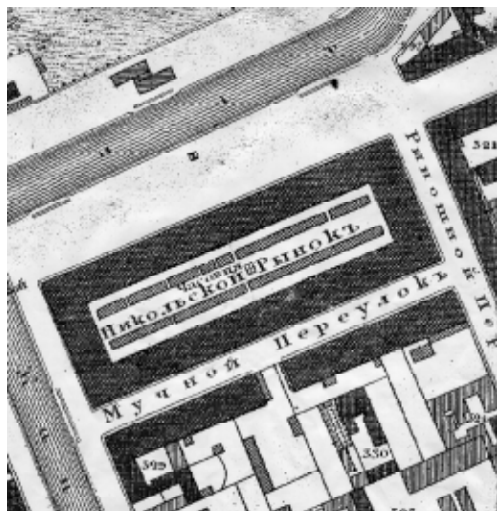
Малый Никольский рынок — корпус, отдельно стоявший позади основного здания, позднее получил название Щепяного ряда (рынка).

В 1833 году Мучной переулок, где он размещался, переименовали в Щепяной¹⁷. Здесь торговали щепяным товаром¹⁸, то есть токарными и резными деревянными изделиями. Здание Щепяного ряда уже не существует, но его можно видеть на акварели «Никольский рынок», исполненной художником Е. Е. Лансере в 1901 году.

В течение всей истории рынка специальное внимание, согласно русским традициям, уделялось культовым сооружениям. В «Историко-статистических сведениях о Санкт-Петербургской епархии» за 1869 год можно прочесть: «Все торговые дворы украшены многочисленными иконами, которые служат ясным выражением и живым памятником благочестия русского народа. В каждом отдельном торговом ряду, над каждым воротами, на каждом углу представляются взорам святые иконы <...> Некоторые из сих икон и киот устроены частными торговцами близ своих лавок, другие же на счет целых торговых обществ <...>»¹⁹. В открытых галереях Никольского рынка было устроено семь часовен в виде киотов²⁰. Время сооружения их относится, видимо, к первой половине XIX века, так как в период с 1848 по 1865 год они уже предназначались под снос. Во дворе Никольского рынка стояла деревянная часовня, построенная в 1826–1827 годах в честь коронавания императора Николая I²¹ и освященная во имя Св. Николая Чудотворца.

Как выглядела часовня во дворе Никольского рынка — неизвестно, подробных ее описаний пока не найдено. Имеется только единственное свидетельство о ней — обозначение в виде прямоугольника на плане Шуберта. Известно, однако, описание часовни в Апраксином дворе²², построенной позже, в 1847 году, предположительно аналогичной по архитектурному решению Никольской. Часовня Апраксина двора была деревянной на каменном фундаменте, восьмиугольной в плане; снаружи окрашена белой масляной краской, внутри — голубой. Имелись лепные украшения, пол был асфальтовый, под мрамор. В середине, у стены часовни был устроен иконостас четырехугольной формы с десятью иконами. При часовне имелся староста из торговцев и сторож, у двери в часовню стояла кружка для пожертвований.

Часовня на Никольском рынке относилась к приходу церкви Вознесения Господня, стоявшей на углу Екатерининского канала и Вознесенского проспекта. Начиная с 1849 года ежегодно по просьбе торговцев из Вознесенской церкви к Никольскому рынку перед праздником пророка Ильи совершался «крестный ход с молебством в благодарение Богу за прекращение холеры»²³. Сохранились документы о том, что в 1896 году в честь коронавания Николая II на месте деревянной купцы решили по-



«Подробный план столичного города С.-Петербурга, снятого ... под начальством генерал-майора Шуберта». 1828 г. Фрагмент. ГМИСПб ФГИГ. №. I-A-157/к.

на Никольском рынке в 1905 году был устроен киот с иконой Божией Матери Умаления злых сердец²⁶. Ниша киота сохранилась до сих пор в юго-восточном углу дворового фасада рынка.

В 1880 году во двор рынка был переведен так называемый Обжорный ряд, колоритно описанный А. А. Бахтиаровым²⁷. Он представлял собой 12–15 рядов засаленных столов под навесом. Здесь можно было купить и поесть дешевого «хлебова» — мясного бульона из обрезков, в который крошили черный хлеб. Торговля во дворе проходила, в основном, летом. В лавках, расположенных по Крюкову каналу и Никольскому переулку, продавали продукты питания, причем преобладала оптовая торговля. В галерее по Садовой улице располагались посудные, галантерейные, москательные (красильные и аптечные товары), железные, коженные, шорные (конская упряжь), кустарных изделий лавки, а также склад книг «Общественная польза»²⁸. В конце XIX века по Щепаному переулку протянулся сельдяной ряд, там же находилось хранилище вещей частного ломбарда и склад расположенного рядом Человеколюбивого общества, куда приносили собранную по домам старую одежду, предназначенную для раздачи нищим. В конце XIX — начале XX века Никольский рынок был изве-

строить новую каменную часовню, проект которой был выполнен архитектором А. К. Рейнбольдом²⁴. Однако ни на одном из планов города конца XIX — начала XX века новая часовня, впрочем, как и старая, не обозначена, не отмечена она и ни в одном из справочных изданий, нет сведений о ней ни в путеводителях, ни в адресных книгах²⁵. Поэтому можно предположить, что старая деревянная часовня, возведенная на прочном каменном фундаменте, просто-яла, по всей видимости, до 1930-х годов, а новая так и не была построена. Во время первой русской революции



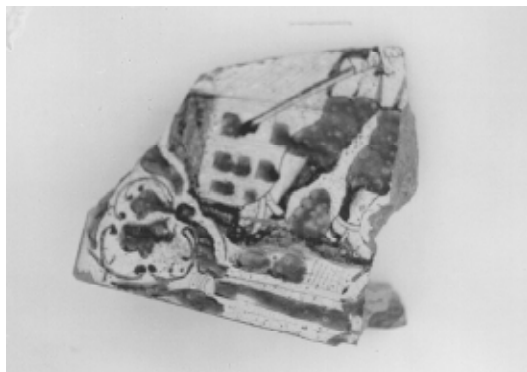
Общий вид фундамента часовни. Фотография. 1997 г.

стен уже не столько как объект для торговли, центр которой сместился к Сенной площади, сколько как место найма рабочей силы и прислуги.

Большое будущее могло ожидать Никольский рынок в начале XX столетия, когда разрабатывалась новая концепция градостроительного плана Санкт-Петербурга. Согласно замыслу архитектора Л. Н. Бенуа старый рынок намечалось преобразовать в «новый гостиный двор, в котором так нуждается эта местность»²⁹, но этому плану не суждено было сбыться.

Судя по описанию рынка, составленному санитарной службой города, называвшейся медицинской полицией³⁰, двор рынка убирался плохо, здесь накапливалось большое количество мусора, костей животных, различных строительных отходов. Все это просто забрасывалось землей и со временем консервировалось во влажной болотной почве. Особенно хорошей сохранностью отличаются фрагменты вещей XVIII века, залегающие относительно глубоко, на уровне 1,5 метра. На территории Никольского рынка имеются отдельные участки с мощным, непотревоженным культурным слоем, изучение которого явилось одной из важнейших задач археологических раскопок.

Главной же целью археологических исследований, произведенных в 1997 году, был поиск месторасположения часовни, которое не было известно. На основании вышеупомянутого плана Шуберта в центре двора был заложен небольшой раскоп, в котором и были зафиксированы остатки каменного фундамента часовни, имеющего форму четырехугольника размером 4,8 x 4,8 метра, со срезанными и немного закругленными углами.



Изразцы печные, глазурованные, с зелено-коричневой росписью на белом фоне. ГМИСПб ФАРХ. № Нр-405514/2.



Стекланный флакон.
ГМИСПб ФАРХ.
№ Нр-405514/22.



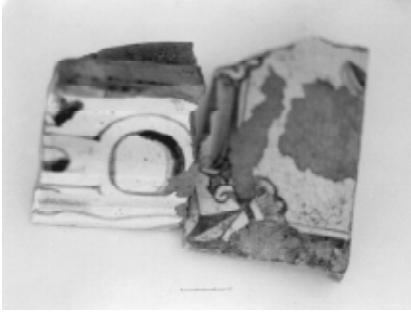
Стекланная рюмка.
Фрагмент.
ГМИСПб ФАРХ.
№ Нр-405514/23.

После снятия земли выяснилось, что фундамент часовни был не только сколот, но на большей части взорван, поскольку уровень юго-западного угла фундамента оказался значительно понижен и состоял из кусков размельченного известняка, залитого водой.

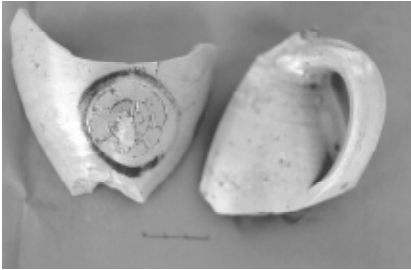
Культурный слой конца XVIII века, не затронутый перекопами и насыщенный находками, удалось вскрыть на небольшой площади в шурфе, заложенном у восточной стороны фундамента. Интересным открытием стало обнаружение здесь неизвестного ранее в нашем городе вида печных изразцов — разноцветных, с преобладанием зеленого, с жанровой росписью. Такие изразцы были характерны для московского производства, но в конце

XVIII века подобная продукция могла изготавливаться и на Петербургской фаянсовой фабрике³¹.

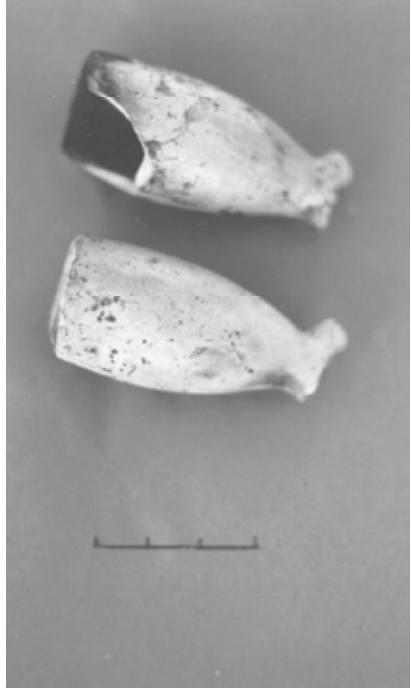
Изучение найденных в ходе раскопок вещей, сохранившихся во фрагментарном состоянии, позволяет реконструировать некоторые детали жизни и быта петербуржцев на рубеже XVIII–XIX веков. Наибольшее распространение в это время получила тонкостенная красноглиняная кухонная посуда с коричневой поливой на внутренней стенке. Тонкостенная чернолощенная, а также грубая сероглиняная и белоглиняная керамика хорошего качества использовалась в небольшом количестве. Фаянсовая посуда местного производства (с синей кобальтовой росписью) имела широкое



Изразцы печные с синей кобальтовой росписью. ГМИСПб ФАРХ.
№-405514/5, 11.



Бутылка для сельтерской воды.
Фрагмент. ГМИСПб ФАРХ.
№-405514/14, 15.



Белоглиняные курительные трубки.
Фрагменты. ГМИСПб ФАРХ.
№-405514/19, 20.

распространение наряду с белыми глубокими фаянсовыми тарелками с волнистым краем, фрагменты которых были также зафиксированы при раскопках, производившихся в Ленинграде в 1952 году А. Д. Грачом³². В большом количестве в раскопе на территории Никольского рынка были найдены стеклянные изделия: бутылки, штофы, нарядная посуда — тяжеловесные высокие бокалы с гравированными вензелями, выпускавшиеся в числе первоначальных образцов продукции на Петербургской стеклянной фабрике.

Почти в каждой лавке в свое время была изразцовая печь. Обнаружено много типичных для Петербурга изразцов с синей кобальтовой росписью, производство которых было налажено еще со времен Петра I. Отметим, что они бытовали здесь до конца XVIII — начала XIX века. Наличие привозных вещей (голландских курительных трубок³³, немецких

керамических бутылей для сельтерской воды, фарфора), обычных также для культурного слоя старых западноевропейских городов, свидетельствует о прочном вхождении Петербурга в систему европейской торговли.

- ¹ Зурабян Н. М. Археологические раскопки на Никольском рынке // Центральная Азия и Санкт-Петербург. СПб., 1998. Находки, обнаруженные в ходе этой работы, хранятся в фонде археологии (ФАРХ) ГМИСПб.
- ² Лебедев Г. С. Мета-Петербург (основания программы) // Петербургские чтения. Тезисы докладов. СПб., 1992. С. 17.
- ³ Санкт-Петербургская столичная полиция и градоначальство. СПб., 1903. С. 66.
- ⁴ РГАДА. Ф. 248. Кн. 4227. № 568–782.
- ⁵ Георги И. Г. Описание Российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного. СПб., 1794. С. 62; *Собко Н. П.* Словарь русских художников. СПб., 1899. Т. 3. С. 53.
- ⁶ Зодчие Санкт-Петербурга. XVIII век. СПб., 1997. С. 994.
- ⁷ Пилявский В. И. Джакомо Кваренги. Архитектор. Художник. Л., 1981. С. 104.
- ⁸ ЦГИА СПб. Ф. 792. Оп. 1. Д. 10418. 1785 г.
- ⁹ РГА ВМФ. Ф. 138. Оп. 1. Д. 13. 1736–1737 гг.
- ¹⁰ Петров А. Н. Савва Чевакинский. Л., 1983. С. 71.
- ¹¹ РГА ВМФ. Ф. 326. Оп. 1. Д. 9167. 1770 г.
- ¹² См.: Б. Патерсен. Садовая улица у Никольского собора и рынка. Акв. 1800 г. Каталог выставки. Петербург конца XVIII — начала XIX века в произведениях художника Б. Патерсена. Л., 1972. Кат. № 19.
- ¹³ Крюков канал прорыт в 1719–1720 гг. от реки Большой Невы до Мойки, в 1782–1787 продолжен до реки Фонтанки. Этот участок до 1828 г. назывался Никольским каналом.
- ¹⁴ Георги И. Г. Указ. соч. С. 106–107.
- ¹⁵ H. von Reimers. St. Petersburg am Ende seines Ersten Jahrhunderts. StP., 1805. Т. I. S. 373.
- ¹⁶ Аллер С. Указатель жилищ и зданий в Санкт-Петербурге или Адресная книга ... на 1823 год. СПб., 1822. С. 602.
- ¹⁷ Горбачевич К. С., Хабло Е. П. Почему так названы? Л., 1985. С. 197.
- ¹⁸ Нистрем К. Книга адресов С.-Петербурга на 1837 год. СПб., 1837. С. 1141.
- ¹⁹ Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. СПб., 1869. Вып. 1. С. 115–116.
- ²⁰ РГИА. Ф. 218. Оп. 3. Д. 1119. 1848–1865 гг. С. 197.
- ²¹ Коронация происходила 22 августа 1826 г. в Москве. См.: Антонов В. В., Кобак А. В. Святые С.-Петербурга. СПб., 1994. Т. I. С. 167.
- ²² Там же.
- ²³ Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. СПб., 1875. Вып. 4. Ч. 2. С. 37.
- ²⁴ Дело о разрешении соорудить в честь коронавания Их Императорских Величеств каменную часовню взамен обветшавшей деревянной во дворе Никольского рынка. РГИА. Ф. 796. Оп. 177. Д. 1703; Ф. 797. Оп. 66. 2 отд. 3 ст. Д. 253.

- ²⁵ См.: «Весь Петербург» на 1897, 1898, 1902, 1910 и др. Здесь имеются планы рынков с часовнями на Сытном, Александровском рынках и в Апраксином дворе; во дворе Никольского рынка часовня не обозначена.
- ²⁶ Антонов В. В., Кобак А. В. Указ. соч. С. 167.
- ²⁷ Бахтияров А. А. Брюхо С.-Петербурга. СПб., 1886. С. 203–210.
- ²⁸ Подробные схемы расположения лавок, их названия и фамилии владельцев можно найти в адресных и справочных книгах «Весь Петербург» с 1897 г.
- ²⁹ Задачи преобразования Санкт-Петербурга. Исследование Ф. Е. Енакиева. СПб., 1912. С. 60.
- ³⁰ Город Санкт-Петербург с точки зрения медицинской полиции. СПб., 1887. С. 391.
- ³¹ Storch H. Gemählde von St. Petersburg. Riga, 1794. S. 41, 49.
- ³² Грач А. Д. Археологические раскопки в Ленинграде. М.; Л., 1957. Табл. XIV. Рис. 1.
- ³³ Зурабян Н. М. Об истории распространения белоглиняных курительных трубок в Санкт-Петербурге // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Вып. 2. СПб., 1997. С. 88–106.

Е. И. Луцко

Кузнечный рынок

В ряду торгово-хозяйственных сооружений Санкт-Петербурга значительный интерес представляет Кузнечный рынок. Историко-культурная ценность постройки определяется не только художественными достоинствами этого памятника раннего периода советской архитектуры, но и его органичным включением в структуру исторического центра города.

Кузнечный рынок формирует северо-восточную часть квартала, расположенного в Центральном районе, вблизи Владимирской площади. Он ограничен Кузнечным переулком, улицей Достоевского, Большой и Малой Московскими улицами. Планировка района сложилась в первой половине XVIII — начале XIX века и сохранилась до наших дней¹. В течение длительного периода, с середины XVIII века до 1910-х годов, собственником земли, в состав которой входил участок будущего рынка, являлась церковь Иконы Владимирской Божией Матери (Владимирский проспект, 20). К приходу церкви принадлежали жители Дворцовых слобод, построенных здесь в 1744 году.

«По именному блаженной памяти государыни императрицы Анны Иоанновны 1739 года августа 20 дня указу повелено: у имеющейся в Московской части, посреди определенных придворной и дворцовой команд служителям мест, торговой площади, отдать под строение церковных дворов, 6 мест, из коих два и были отданы церкви, дьячку и просфоре, а за тем осталось 4 места»². Эти незанятые места по просьбе священников указом императрицы Елизаветы Петровны 16 мая 1752 года были отведены причту Владимирской церкви и в 1759 спланированы архитектором Х. Кнобелем³. Они располагались к югу от Кузнечного переулка и занимали пространство от торговой (Владимирской) площади до Гребецкой улицы. Еще в XVIII веке по монаршему повелению земля причта была разделена на несколько участков, или дворов, которые принадлежали свя-

щенникам, дьякону и причетчикам, а один отведен под училище. На участках, расположенных вдоль Кузнечного переулка, для церковнослужителей на собственный «кошт» были построены отдельные деревянные дома⁴.

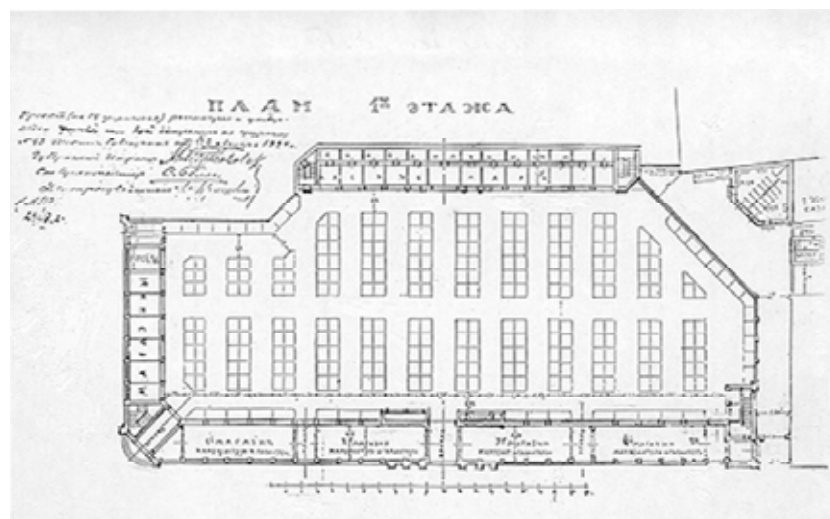
Деревянные церковные дома на протяжении XIX века постепенно сносились, и в 1870-х годах исчез последний из них. Освободившиеся места, в том числе и нынешний участок рынка, были отданы в аренду под склады дров⁵.

В 1907 году на этом фактически пустопорожном месте был устроен Владимирский рынок. Плохо оборудованный, грязный и шумный, он вызывал недовольство горожан. В 1917 году рынок арендовали петергофские купцы Ф. И. Миронов, Н. П. Павлов и ораниенбаумский купец П. И. Шашулин. Аренда сроком на 12 лет (1917–1929) осуществлялась на условиях регулярной платы, устройства за свой счет помещений под торговлю и передачи недвижимого имущества в пользу церкви по окончании срока контракта. Оговаривалось, что в дальнейшем при сдаче в аренду данного рынка преимущество будут иметь те же лица.

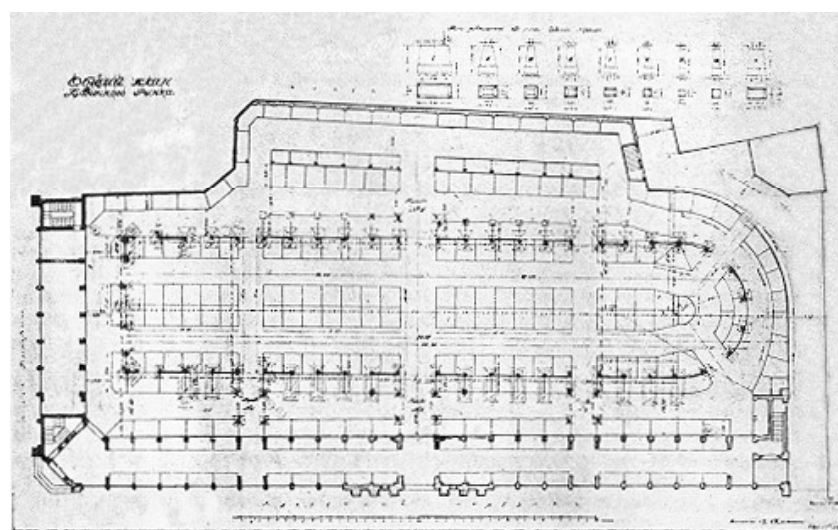
В 1918–1919 годах согласно договору предполагалось сделать проект и построить новое здание рынка, однако в связи с октябрьскими событиями 1917 года ситуация изменилась. Названные купцы направили заявление в Коллегию жилищного отдела Петрогубсовкомхоза, в котором просили сдать им в аренду рынок на десять лет на следующих условиях: 1) строительства своими средствами новых помещений за три сезона 1922–1924 годов при продолжении эксплуатации двух третей его территории; 2) регулярной арендной платы жилищному отделу Петрогубсовкомхоза; 3) сдачи рынка жилищному отделу по истечении срока аренды в исправном виде безвозмездно. Договор о найме был заключен 2 октября 1921 года⁶.

В 1922 году архитекторы С. И. Овсянников и А. С. Пронин начали проектирование рынка по программе, предложенной Арендным подотделом Губкомхоза⁷. Позднее руководство взяло на себя Ленинградское областное управление строительного контроля — ЛОУСК. Процесс разработки замысла и согласований растянулся, и проект претерпел ряд изменений. 13 июня и 1 августа 1923 года он был наконец утвержден, и началось сооружение двухэтажных на подвалах кирпичных лицевого корпусов по Кузнечному переулку и Ямской улице.

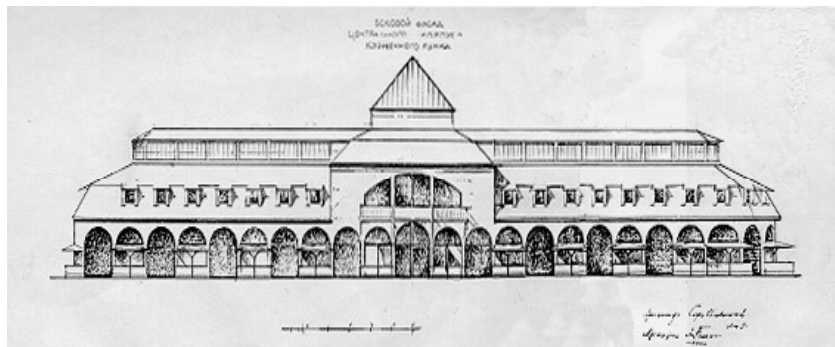
В июле 1924 года строящееся здание было осмотрено представителями Управления губернского инженера — УГИ. В рапорте инженера особых поручений В. Д. Ротгольца от 2 июля 1924 года зафиксировано: «Во вновь возводимом двухэтажном здании рынка подвальный этаж готов, причем кладовые уже эксплуатируются, кирпичная кладка 1-го этажа выве-



Лицевые корпуса. Мясные ряды, открытая внутренняя площадка рынка.
План первого этажа. Проект 1924 г.



Лицевые корпуса. Мясные ряды, Центральный корпус. План.
Проект 1925 г.



Центральный корпус (первый вариант проекта).

дена на всем протяжении, а во 2-м этаже частично, и таким образом, постройку можно считать вчерне исполненной на 70 %»⁸. В акте Комиссии отмечалось, что в связи с тем, что проект не утвержден в УГИ, дальнейшие строительные работы производиться не могут.

В августе 1924 года проект в несколько измененном виде был представлен в УГИ. В нем предусматривалось строительство лицевых корпусов и кирпичного на подвалах дворового корпуса для мясной торговли в глубине участка (параллельно Кузнечному переулку). Внутреннюю площадку рынка предполагалось сделать открытой и разместить там прилавки. Проект был представлен в двух вариантах: 1) с двумя рядами ларей по первому этажу корпусов; 2) с магазинами, также разделенными поперечными стенами (вариант 1923 года). 28 августа 1924 года УГИ утвердил оба варианта, предоставив выбор Арендному подотделу Губкомхоза. По первому варианту предписывалось расположить лари в один ряд у дворовой стены с устройством по фасаду открытой аркады без остекления, поскольку глубина корпуса оказалась на 0,14 сажени меньше предельно установленной нормы для размещения двух рядов ларей со средним проходом не уже четырех аршин. 24 сентября 1924 года был утвержден вариант проекта с магазинами и разрешено производство работ.

К январю 1925 года архитекторы Овсянников и Пронин разработали проект еще одного корпуса — Центрального, расположенного в середине участка рынка параллельно Кузнечному переулку. Он представлял собой большой павильон, перекрытый металлическими конструкциями с продольными световыми фонарями. Его средняя, более высокая часть завершалась самостоятельным фонарем. Этот корпус предполагалось окружить по наружному периметру (через одну арку) ларями с навесами и соеди-

нить несколькими крытыми переходами с лицевыми корпусами и мясными рядами, которые должны были быть перекрыты металлическими треугольными фермами.

2 июня 1925 года губернский инженер Л. Д. Тартаковский направил письмо арендаторам с разрешением производить работы. Однако 4 июня на техническом совещании УГИ было предложено переделать проект Центрального корпуса с устранением возвышенной части и улучшением освещения за счет иного устройства световых фонарей. Кроме того, было решено дополнить проект схемой канализации и водопровода, нанести на чертеж размещение пожарных кранов и указать места по удалению отходов.

Через неделю в УГИ были представлены два варианта проекта Центрального корпуса: а) с повышенной средней частью и остеклением фонарей сбоку; б) без выделения средней части и остеклением фонарей сверху. Согласно журналу технического совещания УГИ № 41 от 11 июня 1925 года утвержден был второй вариант проекта. Дальнейшие работы до 1927 года продолжал Овсянников. Они включали: разработку интерьера с заменой штукатурной обработки металлической; выполнение рабочего проекта, расчета металлических конструкций и фундаментов при замене приподнятой средней части сплошными перекрытиями.

В сентябре–октябре 1927 года была создана комиссия и проведено техническое обследование здания и грунтов в связи с появлением в 1925–1926 годах трещин на лицевых корпусах. Комиссия сделала заключение, что трещины возникли в результате неравномерно проводившихся работ по кирпичной кладке и не обнаруживают тенденции раскрытия после расшивки цементным раствором. Кроме этого имело место промерзание стен второго этажа, но только в помещениях кафе из-за выпадения конденсата от пара.

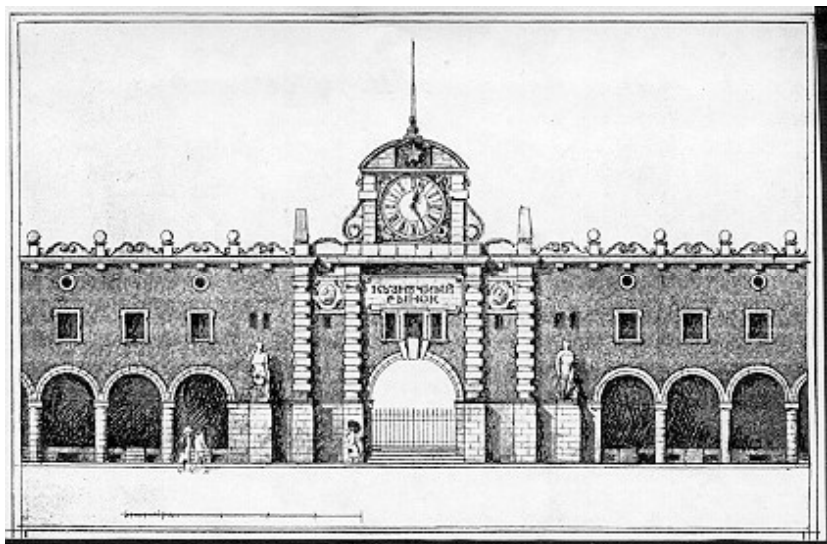
На этом длительный процесс проектирования и согласований был завершен. По поводу датировки Кузнечного рынка необходимо упомянуть данные, опубликованные в «Ежегоднике Общества архитекторов-художников» за 1927, где указывалось, что он «проектирован и строен в 1922–1925 годах»⁹. Однако в этой публикации был показан первый вариант проекта Центрального корпуса — с возвышенной средней частью, с остеклением фонарей сбоку и со штукатурной отделкой стен и перекрытий в интерьере¹⁰. Таким образом, правильным представляется датировать постройку 1922–1927 годами.

Кузнечный рынок был построен как большой комплекс, состоявший из Г-образных в плане лицевых двухэтажных кирпичных корпусов (вдоль



Интерьер Центрального корпуса (первый вариант проекта).

Кузнечного переулка и улицы Достоевского), кирпичных мясных рядов (вдоль южной границы участка, параллельно Кузнечному переулку) и Центрального корпуса, перекрытого полукруглыми металлическими клепанymi фермами, опирающимися на металлические стойки. Пространства между этими опорами в верхней части были оформлены как металлические арки с расстекловкой, а в нижней — через одну арку закрыты металлическими профилированными панелями. Кровля Центрального корпуса повторяла очертания ферм. По продольной оси был устроен двускатный световой фонарь. По периметру крыши располагались обшитые железом объемы с окнами мансардного типа. Конструкции фонарей и переплеты были металлическими. Система верхнего света выглядела эффектно в интерьере. Чистые полы типа «тераццо» были выполнены по грунтовому основанию из супеси и бетонной подготовки. Полы внутренней части рынка имели разный уровень и наклоны, колодцы и отверстия для стока воды в канализацию. Система стока была тщательно продумана, поскольку рассчитывалась как на выпадавшие осадки, так и хозяйственные воды. В мясных рядах, перекрытых треугольными фермами, в крыше были устроены фонари верхнего света. Лицевые корпуса имели междуэтажные перекрытия по металлическим поперечным балкам, надподвальные — в виде бетонных сводов по металлическим поперечным балкам, чердач-



Главный фасад Кузнечного рынка.

ные — деревянные. Завершались они холодным чердаком и скатными крышами с уклоном внутрь рынка. В отделке лицевых фасадов был применен естественный камень.

Архитектура зданий выразительна и монументальна. В общем решении и деталях лицевых фасов ощущается увлечение формами архитектуры стилей барокко и ренессанса. Главный вход, с Кузнечного переулка, выделен четырьмя рустованными полуколоннами, скульптурами рабочего и крестьянина (скульптор В. Ф. Разумовский) и башней с часами (на проекте циферблат часов имел римские цифры, однако при осуществлении были установлены вместо цифр знаки зодиака).

В 1920-е годы многие архитекторы при создании своих произведений тяготели к символизму и стилизаторству. К ним принадлежали и авторы Кузнечного рынка, что сказалось на проекте. Объемно-пространственное решение и декоративную отделку фасадов лицевого здания можно считать примером «исторического символизма» с элементами традиционализма. Это определялось особенностями творческого почерка авторов — представителей дореволюционной школы, работавших ранее в формах эклектики¹¹. Кузнечный рынок, как и большинство памятников «исторического символизма», характеризуется статичностью, уравновешенностью форм. В целом комплекс рынка хорошо прорисован, пропор-

ционален и достаточно гармоничен. Он отличается высоким качеством строительных и отделочных работ.

Точная дата открытия рынка не установлена, так как, вероятно, торговля не прекращалась в период возведения разных корпусов. Сохранились фотографии 1930-х годов, где зафиксированы уже функционировавшие лицевые и центральный корпуса, а также торговля в мясных рядах¹².

7–9 августа 1928 года было вынесено решение Ленинградского окружного суда о расторжении договора с арендаторами и передаче торгового комплекса Ленинградскому городскому отделу коммунального хозяйства Владимирского (Кузнечного) рынка. Необходимо отметить, что к этому времени П. И. Шашулин и Н. П. Павлов были арестованы, а Ф. И. Миронов умер. В 1936 году была произведена государственная регистрация предприятия под названием Кузнечный колхозный рынок, а в 1948 он вошел в состав Управления колхозными рынками города Ленинграда.

В последующие годы комплекс существовал без особых перестроек. Он подвергся реконструкции лишь в 1962–1964 годах. К этому времени была открыта станция метро Владимирская (1955). Соседнее с рынком угловое здание — бывший дом причта (Кузнечный пер., 1/2) — было капитально перестроено с изменением отделки фасадов в классицистических формах, в него встроили наземный вестибюль метро. Строительство линии метрополитена и время эксплуатации рынка отрицательно сказались на техническом состоянии комплекса. В частности, была нарушена дренажная система, пострадала гидроизоляция подвалов. В связи с этим в 1957–1963 годах «ЛенНИИпроект» (в тот период — «Ленпроект») составил проект реконструкции рынка¹³.

В западной части рынка перпендикулярно Кузнечному переулку были сооружены новые помещения в два этажа. Пространство между лицевым корпусом и соседним зданием (Кузнечный пер., 1/2) было заполнено по красной линии переулка двухэтажной пристройкой с аркой на первом этаже, оформленной аналогично главному фасаду.

Все корпуса рынка были объединены в одно целое: железобетонные ребристые плиты перекрыли открытые проходы между мясными рядами, центральным и лицевым флигелями. Новые перекрытия стали опираться на существующие металлические опоры центрального павильона и аркады остальных зданий. В этих перекрытиях, опоясывающих возвышающийся центральный корпус, устроены отверстия для стока воды и люки для сброса снега внутрь рынка, который удалялся оттуда с помощью системы канализации. Внутреннее пространство в интерьере зрительно объединилось с периметральными частями — металлические панели и арки в

проемах между опорами были упразднены (в настоящее время частично заложены). Это исказило первоначальный замысел авторов.

Изменилась конструкция крыши центрального корпуса. Была устроена двухскатная кровля (на полукруглом в плане западном торце здания — в виде конуса). Она поддерживается металлической вертикальной стенкой, расположенной по периметру крыши. Вместо «мансардных» окон в ней прорезаны отдельные прямоугольные проемы. На месте конька крыши по продольной оси сохранился двухскатный фонарь.

Проведена реконструкция подвалов, в результате чего их высота уменьшилась, что привело к неудобствам в эксплуатации. Переделаны прилавки. Нижние части стен и металлических опор покрыла кафельная облицовка.

После реконструкции 1962–1965 годов на протяжении длительного периода выполнялся только косметический ремонт. К началу 1980-х годов ухудшилось состояние инженерных коммуникаций. Это вызвало проседание грунта и пола торгового зала, деформацию прилавков.

В 1982 году специалисты Проектно-сметного бюро Главного управления торговли Ленгорисполкома и Ленинградского филиала института «Гипроторг» составили проект капитального ремонта Кузнечного рынка, согласованный 24 мая 1983 года. Проект предусматривал замену пола, канализации, водопроводной сети, устройство трапов, установку осветительных приборов и раковин для мытья рук, изготовление секционных прилавков ПК-1 по типовому проекту ЦНИИЭП 274-14-1. Прилавки должны были выполняться из железобетона и облицовываться мрамором и глазурованной керамической плиткой. На нижней части стен предполагался ремонт плиточной облицовки, на верхней — окраска «под слооновую кость». В результате реконструкции рынок приобрел современный вид¹⁴.

Строительные работы выполнялись РСУ-14 городского ремонтно-строительного треста № 4 Управления капитального ремонта Ленгорисполкома. В апреле 1984 года в газете «Вечерний Ленинград» была опубликована статья «На ремонт — полгода»¹⁵. В ней приводилось интервью с директором рынка Д. Я. Аржанных, обрисовавшим предполагаемые работы по капитальному ремонту рынка, которые планировалось завершить к концу ноября 1984 года. Однако они продолжались и в 1985 году.

В 1997–1998 годах проводилась частичная реконструкция рынка. Строительные работы были осуществлены ООО «Сантехсервис». Были реконструированы металлические части световых фонарей — центрального и пяти боковых над помещениями мясных рядов, заменены находившиеся в аварийном состоянии надподвальные перекрытия лицевого здания —

бетонные своды с заполнителем из битого кирпича по поперечным металлическим балкам.

Несмотря на утраты и перестройки, Кузнечный рынок представляет значительный интерес. История строительства торговых зданий Петербурга оказала влияние на композиционное решение Кузнечного рынка, который объединил традиции и новации XVIII–XX веков.

Обычной для XVIII века была периметральная застройка участка кирпичными корпусами, разделенными поперечными стенами на отдельные отсеки-лавки и опоясанными открытой аркадой (как в зданиях Андреевского и Никольского рынков). Такое решение предлагали авторы Кузнечного рынка в ранних вариантах проекта¹⁶.

В осуществленном варианте лицевых корпусов рынка авторы отказались от открытой аркады. Однако это решение также опиралось на петербургские традиции. Сохранилась система отсеков (магазинов) с поперечными стенами. Кроме того, мотив остекленной аркады в торговых зданиях был весьма популярен в середине и второй половине XIX века. Были остеклены Серебряные ряды, ставился вопрос и об аркадах Большого Гостиного двора: «<...> давно носят слухи о перестройке Гостиного двора, причем имеется в виду сделать галереи его закрытыми и теплыми»¹⁷. К моменту строительства Кузнечного рынка отпала необходимость в галереях как связующих звеньях между лавками, принадлежавшими разным владельцам.

В решении Центрального корпуса рынка сказалось влияние архитектуры торговых зданий, развившейся с середины XIX века. С этого времени актуальным стало применение каркасных систем, металлических большепролетных конструкций, световых фонарей (Пассаж, 1846–1848, архитектор Р. А. Желязевич; корпуса Сенного рынка, 1883–1885, архитектор И. С. Китнер, инженеры Г. Е. Паукер, О. Е. Крель).

Таким образом, важной особенностью Кузнечного рынка является то, что он объединил различные приемы, традиционные для петербургских торговых зданий, но при этом получил своеобразное решение в художественном отношении. Зародившиеся при его сооружении новые принципы организации рыночных зданий (то есть объединение нескольких традиционных приемов в одном объекте), претерпев определенную эволюцию, воплотились в более поздних постройках (например, при строительстве корпусов Андреевского рынка, архитектор М. Я. Климов, 1959).

Новое современное объемно-планировочное решение Кузнечного рынка, приобретенное им после реконструкции, подтвердило преемственность традиций петербургской архитектуры.

¹ В 1730-х гг. данная территория находилась за городской границей, проходившей по реке Фонтанке, и не была застроена. На фиксационном плане фон Зихгейма 1738 г. на этом месте показаны заросшие лесом пространства, прорезанные дорогами. В соответствии с проектами Комиссии о Санкт-Петербургском строении, выполненными в конце 1730-х годов под руководством архитектора П. М. Еропкина, за Фонтанкой полукольцом располагались слободы. Местность была отведена для поселения служащих придворного ведомства. «Новопоселенные Дворцовые Слободы построены в 1744 году, в которых почти все дворовые служители живут» (см.: *Богданов А. И.* Описание Санкт-Петербурга. 1749–1751. СПб., 1997. С. 221). Память о слободах осталась в наименованиях улиц и переулков. Так, на Кузнечной улице (с середины XIX в. — переулке) жили кузнецы, что отразилось в названии (см.: *Горбачевич К. С., Хабло Е. П.* Почему так названы? Л., 1962. С. 194).

Улица Достоевского первоначально доходила только до Разъезжей. С 1762 г. она именовалась Гребецкой, поскольку там жили гребцы. С 1781 она стала называться Ямская ул. — от слободы ямщиков, а с февраля 1915 г. носит имя Ф. М. Достоевского.

Большая и Малая Московские улицы возникли также в XVIII в. и до марта 1858 г. именовались Большой и Малой Офицерскими, в основном были заселены офицерами полков, дислоцированных на границе города.

Владимирская площадь, спланированная в 1760-х гг., примыкала к Дворцовой слободе и была местом торговли (см.: *Городские имена сегодня и вчера. Петербургская топонимика: справочник-путеводитель.* Сост. С. В. Алексеева, А. Г. Владимирович, А. Д. Ерофеев, М. Г. Талалай. СПб., 1997. С. 43, 80; *Горбачевич К. С., Хабло Е. П.* Почему так названы? Л., 1962. С. 130).

² Историко-статистические сведения Санкт-Петербургской епархии. СПб., 1876. Вып. 5. С. 351–372.

³ Там же. 1878. Вып. 6. С. 11–13.

⁴ Застройка церковных земель до начала XX в. оставалось такой же, как в конце XVIII в., за исключением углового места, выходившего на Кузнечный пер. и Большую Офицерскую (Большую Московскую) ул. В то время оно было пустопорожним и примыкало к торговой площади. В начале XIX в. его приобрел протоиерей Голубев для постройки двухэтажного каменного дома причта (Кузнечный пер., 1/Б — Московская ул., 2). Этот дом, в настоящее время перестроенный, был завершен фронтоном и оформлен в стиле классицизма (Пушкинский Петербург. СПб., 1991. Ил. 89, 180). Часть территории, расположенная южнее нынешнего участка рынка, не имела застройки и была занята огородами. Она начала застраиваться в середине второй половины XIX в. На углу Кузнечного пер. и Гребецкой ул. находился партикулярный деревянный дом, принадлежавший в первой трети XIX в. Ефросинье Леонтьевой. В 1849 г. его владельцем была Владимирская церковь (НМИИС КГИОП. № 41531–41554, XVIII–100 СФ, 1828; *Шуберт Ф. Ф.* Подробный план столичного города Санкт-Петербурга; *Цылов Н.* Атлас 13 частей Санкт-Петербурга. Московская часть. СПб., 1849. С. 108).

- ⁵ Историко-статистические сведения Санкт-Петербургской епархии. СПб., 1876. Вып. 5. С. 351–372; 1878. Вып. 6. С. 11–13.
- ⁶ Луцко Е. Н. Кузнечный рынок. Историческая справка. Рукопись. Хранится в Администрации Кузнечного рынка.
- ⁷ ЦГА НТД. Ф. 192. Оп. 1–3. Д. 8470. О постройке Кузнечного рынка. 1924 (переписка УГИ с Управлением губернского инженера, конторы Кузнечного рынка, из протоколов заседаний Технического совещания при УГИ); Д. 2578-146. 1924–1927. О принятии и утверждении проекта постройки Кузнечного рынка, 1924 г. (проект), 1925 г. (переписка УГИ). Кузнечный рынок. Проект постройки. План земельного участка, фасады, разрез. Центральный корпус. Детальный проект закрепления опор, 1924–1927 г. ЛОУСК: план расположения ферм, поперечный, продольный и диагональный разрезы центральной части среднего корпуса рынка, план рынка, технический расчет металлических конструкций, расчет фундаментов, акт обследования грунта; план земельного участка; фасады, разрезы, переписка, протокол комиссии по техническому обследованию постройки Кузнечного рынка, заключение о техническом состоянии постройки Кузнечного рынка; Д. 320. Проект постройки Кузнечного рынка, 1925 г. ЛОУСК; Оп. 1–3. Д. 8480. О постройке Кузнечного рынка с изменениями против утвержденного проекта, 1925 г. (из протоколов заседаний Технического совещания при УГИ).
- ⁸ ЦГА НТД. Ф. 192. Оп. 1–3. Д. 8470. О постройке Кузнечного рынка. 1924 (переписка УГИ с Управлением губернского инженера, конторы Кузнечного рынка, из протоколов заседаний Технического совещания при УГИ).
- ⁹ См.: Ежегодник Общества архитекторов-художников. 1927. Вып. 12. С. 88–89.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Сергей Осипович (Иосифович) Овсянников (1880–1937) — художник-архитектор, доктор архитектуры, профессор, руководитель мастерской института «Гипрогор». С 1916 по 1917 г. преподавал на Женских политехнических курсах. В 1920-х гг. работал в тресте «Ленинградтекстиль». Арсений Семенович Пронин (1869 — после 1929), художник-архитектор. До революции был архитектором Кабинета Его Императорского Величества, дворца великой княгини Марии Павловны, помощником строителя Великокняжеской усыпальницы в Петропавловской крепости (см.: Кондаков С. Н. Список русских художников. К юбилейному справочнику Императорской Академии художеств. СПб., 1914. С. 367, 376; Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX — начала XX века. Справочник. Под ред. Б. М. Кирикова. СПб., 1996. С. 233–234, 255).
- ¹² ЦГА КФФД. ГР 63241. 1934 г. Вид овощного павильона; ГР 63244. 1934 г. Вид входа на Кузнечный рынок; ГР 54594. 1936 г. Наружный вид колхозного рынка; ГР 55344. 1936 г. Общий вид торгового павильона.
- ¹³ НМИИС КГИОП. ИН-1. 666. Кузнечный рынок. Генплан участка, план подвала, план 1–2 этажей. 1965 г.

- ¹⁴ НМИИС КГИОП. № 592, пр. 140/2. Пояснительная записка к проекту капремонта Кузнечного рынка. Проектно-сметное бюро Министерства торговли РСФСР. Главное управление торговли Ленгорисполкома. 1982; *Ефимов С.* Кузнечный рынок // Ленинградская правда. 16 ноября 1986.
- ¹⁵ *Федоров В.* На ремонт — полгода // Вечерний Ленинград. 10 апреля 1984. № 85.
- ¹⁶ *Луцко Е. И.* История формирования и застройки участка Большого Гостиного двора. Историческая справка (рукопись). 1997. ПТАМ Н. Ф. Никитина.
- ¹⁷ Северное сияние: художественный альбом. СПб., 1861.

Б. М. Матвеев

**Комплекс зданий Санкт-Петербургского
государственного университета путей сообщения**

Большую часть городского квартала между Московским проспектом, рекой Фонтанкой, Садовой улицей и Юсуповским садом занимают корпуса одного из старейших технических высших учебных заведений России. За свою 190-летнюю историю оно подверглось многочисленным реорганизациям, что, в частности, сказалось и на изменении его наименований: Институт корпуса инженеров путей сообщения, Институт инженеров путей сообщения, Ленинградский институт инженеров железнодорожного транспорта, а с недавнего времени — Санкт-Петербургский государственный университет путей сообщения. С каждым из перечисленных названий связаны важные периоды в развитии отечественного транспорта, в которых преподаватели и воспитанники вуза принимали самое непосредственное участие. До сих пор остается малоизвестной история формирования комплекса зданий института.

Идея создания особого ведомства для управления путями сообщения и специального при нем института для подготовки инженеров принадлежала инициатору всех реформаторских дел и замыслов молодого государя Александра I — М. М. Сперанскому. 20 ноября 1809 года император утвердил «Учреждение об управлении водяными и сухопутными сообщениями». Во главе нового министерства он поставил мужа своей сестры Екатерины Павловны — принца П.-Ф.-Г. Гольштейн-Ольденбургского, который после вступления в брак с великой княжной получил в апреле 1809 года титул «императорского высочества» и пост генерал-губернатора ярославского, новгородского и тверского. Поскольку звание простого министра для члена императорской фамилии было низко, то учреждение называли Главным управлением, а его руководителя — главным директором

путей сообщения. Резиденцией молодой четы и месторасположением Главного управления путями сообщения (ГУПС) был определен город Тверь.

Одновременно с Главным управлением учреждались корпус инженеров путей сообщения, «коему быть на положении воинском», а «для приуготовления юношества и образования инженеров»¹ — особый институт. Директору института был положен чин не ниже генерал-майора, профессорам — не ниже майора, смотрителю мастерских и эконому — капитана, а воспитанникам — прапорщика.

Четырехгодичный курс обучения в институте по первоначальным предположениям делился на два цикла: первые два года воспитанники считались на втором отделении (младшем), а затем после экзаменов переводились уже офицерами на первое отделение (старшее). Для инженеров был предусмотрен военный мундир темно-зеленого сукна с черным бархатным воротником, красной выпушкой, серебряным шитьем и эполетами, на которых золотыми звездочками обозначались чины. В число воспитанников принимались юноши не моложе 15 лет, непременно «здорового сложения», при том умеющие говорить и писать по-русски и по-французски, поскольку «науки будут преподаваемы на российском и французском языках»².

О здании института в учредительном документе сказано: «Дом института должен заключать в себе удобные для приготовления наук залы, одну и более пространных зал для помещения моделей, библиотеку, залу для инструментов и залу для заседаний Совета института <...> В особой зале хранимы будут модели всем важным в России и других землях сооружениям, существующим или только еще предназначенным, равно как и машинам, при гидравлических работах употребляемым. Другое зало будет заключать в себе все для инженеров нужные орудия и инструменты <...> Библиотека должна заключать в себе превосходнейшие сочинения и журналы, до инженерной науки относящиеся, равно как планы, карты и чертежи всех водяных и сухопутных сообщений»³. Первым директором института был назначен А. А. Бетанкур.

Для вновь созданного института 10 октября 1810 года у князя Н. Б. Юсупова за 350 тысяч рублей была куплена расположенная между рекой Фонтанкой и Садовой улицей старинная загородная усадьба с великолепным садом, главным домом и многочисленными хозяйственными постройками. Еще в 1724 году на ее территории был выстроен первый деревянный дом. В середине XVIII века на его месте возвели большое каменное строение дворцового типа в стиле барокко, а в простиравшемся до Садовой улицы регулярном саду вырыли фигурные пруды и каналы, распланиро-

вали партеры и цветники. На рубеже XIX столетия архитектор Дж. Кваренги перестроил загородный дворец, сохранив старые капитальные стены, но уничтожив все детали первоначальной обработки фасадов. Вместо барочных он ввел классицистические мотивы, украсив фасад со стороны сада поддерживающим балкон портиком из шести ионических колонн, а со стороны Фонтанки — лоджиями. На месте регулярного сада он создал пейзажный. По красной линии набережной архитектор возвел два новых жилых двухэтажных флигеля с аркой ворот между ними, а службы расположил между стоящим в глубине главным домом и лицевыми флигелями так, чтобы они образовали в плане правильную полукруглость парадного двора. Обращенные во двор стены служебных зданий не имели оконных проемов и производили впечатление глухой высокой ограды. Участок, на котором располагалась усадьба, был сложной конфигурации и частью северной границы протяженностью в 38 саженей выходил на красную линию застройки Обуховского проспекта⁴.

Торжественное открытие института в бывшем загородном дворце Юсупова состоялось 1 ноября 1810 года, а с 3 ноября уже начались занятия. Спустя 13 лет после основания, осенью 1823 года, институт был переведен в новое здание, которое первоначально для него не предназначалось.

На первом этапе будущее здание института проектировал архитектор Ж. Ф. Тома де Томон. Сведения об этом привел В. К. Шуйский в книге, посвященной творчеству архитектора⁵. В частности, автор указал, что в 1812 году Тома де Томон разработал два варианта проекта. «Ни один из вариантов проекта, — утверждает В. К. Шуйский, — не был осуществлен. Лишь через десять лет после смерти архитектора, ученик и воспитанник Тома де Томона, инженер путей сообщения А. Д. Готман построил новое здание по собственному проекту»⁶.

В архиве не удалось обнаружить сведения о том, что архитектору Тома де Томону был заказан проект нового здания института. Между тем наименования помещений, нанесенные на планах, свидетельствуют в пользу того, что составленный им проект предназначался для здания Главного управления.

Тома де Томон поступил на службу в институт в чине майора 20 июля 1811 года на место архитектора Дж. Тромбара, умершего весной того же года. При этом он сохранил за собой должность профессора архитектуры в Императорской Академии художеств, где преподавал с августа 1800 года. В академии Тома де Томон работал в утренние часы, а в институте по вечерам — с 6 до 8. Известный создатель ансамбля на Стрелке Васильев-

ского острова был не только архитектором-проектировщиком, но и блестящим рисовальщиком и гравером. В Институте корпуса инженеров путей сообщения Тома де Томон преподавал всего два года, он скоропостижно скончался 23 августа 1813 года. Продолжателем его трудов стал «Андрей Данилов сын Готман», англичанин по происхождению, который являлся не только его учеником и воспитанником, но и ближайшим помощником, а следовательно, был хорошо знаком с творчеством своего учителя.

Из послужного списка А. Д. Готмана известно, что до поступления в институт он «находился при строении биржи и по окончании сего здания награжден бриллиантовым перстнем и получил с прочими чиновниками высочайшее благоволение»⁷. Очевидно, по совету своего учителя и наставника Готман 1 октября 1810 года поступил в Институт корпуса инженеров путей сообщения «из Академии художеств», то есть изменил первоначальные планы учебы. В октябре 1813 года в институт поступил его младший брат Петр.

А. Д. Готман оказался в числе первых тридцати воспитанников института. Несмотря на то что начальная ступень обучения была рассчитана на два года, А. А. Бетанкур нашел возможным допустить некоторых воспитанников института для перехода на первое отделение уже весной 1811 года. К экзамену были допущены 23 человека, максимальную сумму баллов получил Андрей Готман.

Участь в институте, Готман не оставлял строительной практики. В 1811 году он был прикомандирован «к построению каменного Обуховского моста»⁸. После смерти своего учителя Готман, только что выпущенный из института и оставленный «при особых поручениях генерала Бетанкура», стал читать курс архитектуры, 1 апреля 1813 года он был «назначен в резерв на оклад инженера 3 класса», а 1 октября того же года — «в должность профессора рисования и архитектуры в институт корпуса путей сообщения»⁹.

В мае 1816 года Готман стал членом Комитета высочайше учрежденного для строений и гидравлических работ в Санкт-Петербурге, через месяц он был определен «к работам Обводного канала в Петербурге», в связи с чем ушел с профессорской должности, но в том же году институт закончил его брат, который был также оставлен при институте в должности репетитора. В 1817 году Готман «назначается к работам перенесения Адмиралтейского бульвара и постройки каменного подземного канала под Исаакиевскою площадью и двух гранитных пристаней, а в 1819-м — к построению дома Главного управления путей сообщения»¹⁰. На этой весьма важной для истории институтских зданий дате мы остановим пе-

решка послужного списка Готмана, указав лишь на то, что в октябре 1836 года он вернулся в институт, став его директором.

В дореволюционной литературе время постройки главного институтского корпуса датируется 1815 годом. Впервые эта дата со ссылкой на архивный источник появилась в посвященной истории института очерке, опубликованном С. М. Житковым в 1899 году. Автор процитировал в своей работе выдержку из акта Комиссии по освидетельствованию всех зданий института от 4 апреля 1884 года, в котором было сказано, что «здания института построены в 1815, 1823 и 1836 годах и никогда более не перестраивались»¹¹. В другом документе той же комиссии (от 19 мая 1884 года) сказано, что «здания института не ремонтировались со времени их постройки в 1815 году»¹². Выявленные в процессе историко-архивного исследования документы начала XIX столетия позволяют уточнить датировку.

В РГИА хранится копия доклада, поданного принцем Ольденбургским императору Александру I в августе 1814 года. В нем главный директор путей сообщения просил высочайшего соизволения на перевод возглавляемого им управления из Твери в Петербург. На документе имеется резолюция: «Докладывано 20 августа и высочайше повелено: архивы, экспедицию ГУПС оставить в том самом положении, как они теперь находятся, т. е. в Твери, до возвращения государя императора из Вены, а главного директора со временною при нем канцеляриею в Санкт-Петербург. Между тем воля Его Императорского Величества есть, чтоб сочинены были планы и сметы для немедленного построения нового в Санкт-Петербурге дома на пустом месте к институту инженеров путей сообщения принадлежащему, где можно было бы поместить совет, экспедиции и архив чертежной, там же и чиновников, кои по законам имеют право на казенные квартиры»¹³.

В другом архивном документе — докладе «Правящего должность директора путей сообщения» генерал-майора Деволана от 30 апреля 1816 года сказано: «<...> между тем план новому дому для ГУПС сочинен и сметы составлены, которые находятся у генерал-лейтенанта Бетанкура, но сумма на сие строение выходит немаловажная, по сей причине <...> пока откроются средства и обстоятельства позволят строить дом, или купить для всего департамента путей сообщения можно будет здесь, до того времени нанимать для него удобно будет квартиру из суммы ежегодно на сие ассигнованной <...>». На докладе рукой императора было начертано: «Быть по сему»¹⁴. О том, кем был составлен этот план, в документе не сообщается, но можно предположить, что речь в нем идет о проекте Тома де Томо-

на 1812 года, поскольку ни о каких других проектах в архивных фондах сведений не имеется.

Накопление средств, необходимых для строительства дома, продолжалось в течение нескольких лет, так что к работам приступили только в 1819 году. С 1820 года в ассигнованиях по ведомству путей сообщения появилась специальная расходная статья на строительство дома ГУПС: «Для построения дому из Санкт-Петербургского казначейства по мере надобности 200 000 рублей»¹⁵.

Как уже было сказано, строительством дома руководил инженер-майор Готман. Вновь выявленные документы, прежде всего им подписанные фиксационные чертежи, позволили документально подтвердить, что строителем и проектировщиком главного здания института, предназначавшегося первоначально для ГУПС, выступал действительно он.

В настоящее время обнаружены два комплекта фиксационных чертежей. Первый — чертежи, сброшюрованные в альбоме с зеленой сафьяновой обложкой, озаглавленном «Планы дома Главного управления путей сообщений»¹⁶. В альбом вложены, но не подшиты, проектные перестроечные чертежи, пояснительная записка и резолюция, датируемые 1823 годом. Дата стоит на титульном листе, озаглавленном: «Планы и записки, сделанные архитектором Стасовым, предполагаемым перестройкам в доме Главного управления путями сообщения, которые предположения ныне остаются без исполнения по случаю назначенной покупки Синявина дома. Грузино, 21 мая 1823 года»¹⁷.

В 1823 году для ГУПС действительно был куплен за 175 000 рублей дом вице-адмирала Синявина, находившийся на набережной Екатерининского канала во 2-м квартале 4-й Адмиралтейской части под № 113, куда «после надлежащих переделок» велено было перевести все управление, а ранее занимаемый им казенный дом «приспособить необходимою переделкою» к помещению в нем института инженеров путей сообщения и «онный туда перевести». Относительно этого дома в рапорте главноуправляющему путями сообщения от 7 июня 1823 года было сказано, что «на онный, как вновь выстроенный и находящийся в хорошем состоянии, нужно употребить не более от 4 до 5 тысяч рублей»¹⁸. До покупки дома на Екатерининском канале обсуждался план размещения института и управления в одном здании в связи с «высочайшим указом» освободить бывший Юсуповский дворец для проживания нового главного управляющего путями сообщения герцога Александра Вюртембергского.

Представляется чрезвычайно важным проанализировать сброшюрованные фиксационные чертежи здания, сравнив их с проектом Тома де Томона.



Лицевой фасад главного корпуса Института инженеров путей сообщения.
Вид от Обуховского моста. Фотография середины XIX в.

В альбоме имеются генеральный план дома ГУПС, фасад дома по Обуховскому проспекту, планы первого, второго и третьего этажей и поперечный разрез; фасад, планы подвала, первого и второго этажей надворного флигеля; фасад и план конюшням и сараям¹⁹. Сравнение этих чертежей с планами дома, составленными Тома де Томоном в 1812 году, указывает на несомненное сходство композиционных приемов, а имеющиеся различия свидетельствуют о том, что первоначальный проект был существенно дополнен. В проекте Тома де Томона дом представлял собой замкнутое каре, которое состояло из лицевого и расположенного параллельно ему надворного корпусов, соединенных узкими поперечными флигелями с односторонними анфиладами, обращенными окнами во внутренний двор, и с коридорами, проходившими вдоль внешних брандмауэрных стен. В центральной части лицевого корпуса находился большой двухсветный зал Совета с семью окнами, обращенными на Обуховский проспект, причем поперечным стенам зала была придана овальная форма, и, кроме того, боковые его части по крайним осям отделялись от центральной тремя арочными проемами, опиравшимися на промежуточные пилоны. В северо-восточной части лицевого корпуса размещался боль-

шой кабинет с полуциркульной нишей, а в юго-западной — библиотека. Центральная часть лицевого корпуса на фасаде акцентирована восьмиколонным портиком, а боковые — с арочными проездами — незначительно выступают за красную линию. Всего лицевой фасад имел 15 осей.

На чертеже 1823 года обозначена та же планировочная композиция в виде замкнутого каре, но его составляющие части сильно изменились. По-прежнему основными объемами остались лицевой и параллельный ему надворный флигели, причем первый предназначался исключительно для административных помещений, а второй — под квартиры для служащих, однако соединяющие их боковые поперечные корпуса превращены были в узкие переходные галереи. Расположенный в центральной части лицевого корпуса зал Совета с пятью оконными проемами получил строгие прямоугольные очертания, справа и слева от него появились узкие помещения с одним окном — дежурная комната с восточной и библиотека Совета с западной стороны. Таким образом, центральная часть композиции по-прежнему имела семь оконных проемов на фасаде, на котором она выделялась незначительно выступающим ризалитом, завершенным треугольным фронтоном без колоннады, как это было в первоначальном проекте. Боковые части на три оси каждая с расположенными по средним осям прямоугольными воротными проездами также акцентировались ризалитами. Количество осей по фасаду заметно увеличилось — 21 против прежних 15. Легко увидеть, что с каждой стороны добавилось по три оси. Последнее обстоятельство указывает на тот факт, что первоначальный проект составлялся без привязки на местности, являясь всего лишь эскизным вариантом, тогда как более поздний — рабочий проект уже был точно рассчитан соответственно площади отведенного участка. Именно реальная привязка к местности повлияла на то, что первоначальное несколько вытянутое по оси север–юг прямоугольное каре с приближающимся в плане к квадрату внутренним двором превратилось в прямоугольник, сильно вытянутый по оси запад–восток, с такой же планировкой внутреннего двора. Зато с южной стороны был образован второй внутренний двор, ограниченный с севера надворным жилым флигелем, а с юга расположенным вдоль границы участка полуторазэтажным служебным флигелем, в котором находились конюшни и сараи. Западная и восточная границы этого двора не застраивались. Лицевой корпус ГУПС был спроектирован в три этажа, надворный — в два на жилом подвале, служебный корпус имел полный нижний и антресольный верхний этажи.

Не останавливаясь на подробном описании всех деталей, обратим внимание только на два особо важных момента. Во-первых, более поздние

графические материалы, относящиеся уже к перестройкам, свидетельствуют о том, что выстроенное здание первоначально полностью соответствовало фиксационным чертежам 1823 года. Во-вторых, особое внимание следует обратить на имеющийся в альбоме уникальный чертеж — продольный разрез лицевого корпуса с разверткой восточной стены зала Совета, на котором показаны элементы архитектурно-декоративного оформления интерьера, а именно: две угловые и две пары сдвоенных трехчетвертных колонн с ионическими капителями, которые поддерживают широкий выносной карниз, отделяющий поле стены верхнего света. Расположенные над колоннами сдвоенные пилястры делят это поле на три сектора, в каждом из которых помещены многофигурные композиции. Схематическое изображение фигур не позволяет уточнить все детали этих композиций, но характер центральной не оставляет никаких сомнений в том, что на данном фиксационном чертеже показаны уже существовавшие к тому времени в зале лепные барельефы. На этой композиции ясно читаются два крылатых гения, которые поддерживают находящийся в центре щит с вензелем, то есть изображен сохранившийся до настоящего времени барельеф! Очевидно, и два боковых изображения соответствуют современным. Таким образом, впервые удалось получить бесспорное подтверждение тому, что лепная отделка зала относится ко времени постройки здания.

Второй комплект фиксационных чертежей состоит из генерального плана дома ГУПС, планов жилого корпуса, сараев и конюшен. Он позволяет датировать окончание постройки и подтверждает авторство Готмана. Наибольший интерес в этой связи представляет генеральный план дома, полностью соответствующий генеральному плану, помещенному в альбоме 1823 года. В отличие от первого, здесь имеется точная дата: «Июня 20. 1822 года» и подписи: «Инженер-майор Готман» и «Чертил чертежник 2 класса Комаровский». На плане также даны названия всех построек и дворов: «Главный корпус, галереи, жилой корпус, конюшни и сараи, чистый двор и задний двор»²⁰. Та же дата и те же подписи имеются на планах подвала, погребов, нижнего и верхнего этажей жилого корпуса, а также на проектах фасадов конюшням и сараям и планах нижнего и верхнего (антресольного) этажей этого служебного корпуса²¹.

Все вышеприведенные документы свидетельствуют о том, что дом для Главного управления путями сообщения на Обуховском проспекте был построен в 1819–1822 годах по проекту А. Д. Готмана, который воспользовался чертежами Тома де Томона, существенно переработав проект своего учителя. Можно предположить, что у него же Готман заимствовал и про-

ект первоначальной декоративной отделки парадных интерьеров. Судя по отрывочным описаниям, относящимся к середине 1820-х годов, ее характер во всем соответствует стилистике второго десятилетия XIX века. Так, например, материалы по ремонту 1826 года, когда была существенно изменена планировка многих помещений, расположенных в первом и втором этажах здания, указывают на то, что первоначально во всех парадных комнатах бельэтажа были росписи. В составленных в 1826 году «ведомостях о ценах, потребных для окраски комнат» эти помещения обозначены под номерами, с указанием расколеровки стен и наличия живописи: «№ 1 и 11 светло-зеленой краскою, а также живописью, каковая ныне находится <...> № 12, 13, 14 — голубцом с живописью по нынешнему образцу <...> № 3 и половину комнаты № 2 по причине разделения оной перегородкою голубцом по нынешнему образцу с живописью <...> комнаты № 4 голубцом с фризом и живописями по потолку <...> комнаты 16, 17, 18 голубцом, живопись должна быть одинакова с нынешнею <...> комнаты 7, 8, 9 и 10 голубцом по нынешнему образцу <...>». Номера комнат в смете были поставлены «согласно с планом, составленным господином майором Готманом (ныне полковник)»²². Последнее замечание свидетельствует о том, что смета составлялась по старым проектным или фиксационным чертежам.

Центром объемно-пространственной композиции здания является двухсветный зал (в документах XIX века он назывался по-разному: залом Совета, Конференц-залом, залом публичного экзамена, Актовым залом). Классицистическую строгость ему придавали четыре пары сдвоенных колонн из белого искусственного мрамора. Расположенные в нижнем ярусе вдоль южной и в простенках между окнами северной стен и по две у западной и восточной стен, они поддерживали классицистический декоративный антаблемент, состоявший из нижней лепной тяги-архитрава, гладкого фриза и выносного карниза на модульонах. На стенах и в плафоне зала, так же как и в соседних помещениях, имелись росписи. Об этом стало известно из смет «на ремонтные исправления» дома Института корпуса инженеров путей сообщения, производившиеся в 1842–1843 годах. В этих сметах он назван «Залом публичного экзамена», в котором полагалось «вычищение потолков и откосов в окнах; вычинка в зале на стенах и в двух комнатах на потолках живописи»²³. В соответствии со сметой потолок и карнизы в зале были отбелены за два раза мелом на клею, а стены перетерты и окрашены по грунтовке за два раза «французскою зеленью»²⁴. В смете на дополнительные работы сказано, что «за отделку в той же зале стен второго этажа под зеленый мрамор назначается оптовая цена 40 руб-

лей»²⁵. В другом дополнительном пункте указана такая же сумма, назначенная «за отделку в зале публичного экзамена полуколонн под желтый мрамор»²⁶. Таким образом, удалось установить, что именно в 1843 году трехчетвертные колонны, отделанные в 1820 году белым искусственным мрамором, были заменены сохранившимися до настоящего времени полуколоннами с отделкой под желтый мрамор. Наконец, в «Пояснительной записке к смете № 3» указан еще целый ряд существенных переделок, произведенных в 1843 году: «В зале публичного экзамена по первому ее этажу полагалось стены перекрасить, потолок и карнизы отбелить, а оконные откосы отшпаклевать».

Второй этаж этого зала украшен был живописью с голубыми тенями и отделан под мрамор того же цвета, для соглашения второго этажа с первым, перекрашенного в зеленый цвет, живопись переписана и мрамор переделан в зеленый цвет, а откосы отделаны под желтый мрамор колонн <...>

Все описанные выше работы произведены с разрешения господина главного управляющего по особому о сем докладу господина директора института 19 июля 1843 года <...>

Производство всех описанных в сей записке работ также признано необходимым господином архитектором Д. Е. Ефимовым, имевшим наблюдение за перестройками института»²⁷.

Во время ремонта 1851 года (на этот раз он назван в документах «Экзаменационным залом») были разобраны два мраморных камина и заново перетерты и окрашены стены и потолок. Это повлекло за собой уничтожение старых росписей, вместо которых на потолке были «написаны под лепную работу порезки», а по стенам выше карниза между пилястрами вытянуты «прямоугольниками» филенки. Тогда же был произведен ремонт лицевого фасада «с вытягиванием наружных под крышею опавших карнизов», а при главном подъезде сделан навес на чугунных столбах шириной 3 3/4 аршина²⁸.

В 1893 году в западной стене актового зала был пробит новый дверной проем, для которого столярный мастер М. М. Михайлов сделал из ясеневое дерево полированную дверь высотой 4 аршина 8 вершков и шириной 2 аршина 3 вершка²⁹. В том же году в самом зале производился ремонт лепных украшений. По смете полагалось: «Вычинить, исправить и местами поставить новые тяги из акантовых листьев, ионик бус всего 8 рядов <...> Вычинить и исправить лепные консоли <...> Вычинить и исправить капители колонн шт. 28 <...> Исправить и переставить базы шт. 28 <...> Сделать новых сандриков над дверями по образцу существующих шт. 2. Исправить барельефные украшения»³⁰.



Интерьер Актного зала. Фотография конца XIX в.

Тогда же в перекрытии над залом на деревянную ферму были сделаны жестяные накладки, в связи с чем на потолке была отбита старая штукатурка и потолок оштукатурен заново, верхний карниз местами подтянут³¹.

Таким образом в течение XIX века зал для Совета почти полностью утратил элементы первоначального декоративного убранства. Остались только 11 лепных аллегорических барельефов: шесть на продольной (южной) и по три на торцовых (восточной и западной) стенах. Причем два центральных барельефа на торцовых стенах идентичны по содержанию. На них изображены крылатые гении, опирающиеся на рога изобилия и поддерживающие овальные щиты. В поле щита, расположенного на восточной стене, до революции 1917 года был помещен вензель императора Александра I, а на другом — вензель императора Николая I.

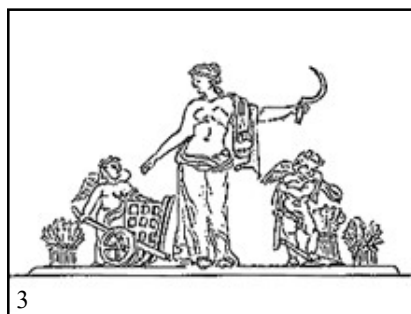
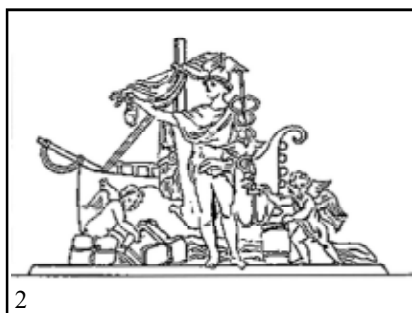
Любопытно рассмотреть содержание остальных девяти барельефов. Сюжеты на южной стене представляют аллегории основ государственного могущества России. На центральном барельефе изображена Афина, олицетворяющая государственную мудрость, военную доблесть и славу. Фигура женщины, величественно выступающей в полный рост, задрапированная в ниспадающую широкими складками мантию. В левой руке богиня держит копье, в правой — лавровый венок, на голове — воинский

шлем. За ее спиной традиционные полковые знамена, оружие, щиты и доспехи.

Барельефы, расположенные справа и слева от центрального, представляют allegории Веры и Правосудия. «Вера представляется в образе жены величественного вида, с покрывалом на голове, держащей в одной руке крест, а в другой Библию и стоящей на угловатом камне. Иногда женою, стоящую на облаках, в одежде простой и препоясанной, с Евангелием в правой руке, а левою объемля крест, водруженный в облака, покрывало у нее с чела спущено назад и лежит по плечам, сверх ее одежды длинная мантия», — так сказано в многократно переиздававшейся книге «Емвлемы и символы», служившей настольным справочным пособием для скульпторов и художников второй половины XVIII — начала XIX века³². Все перечисленные атрибуты имеются на барельефе, расположенном слева от центрального, но скомпонованы они несколько иначе, чем сказано в книге, что, впрочем, не противоречит трактовке образа. На барельефе действительно изображена «жена величественного вида» с покрывалом на голове, в свободной простой одежде, сверх которой накинута ниспадающая с плеч мантия. Правой рукой она «объемлет» массивный крест, а в левой вместо Библии держит священную чашу — Святой Грааль. Библию или Евангелие держит в руках стоящий рядом с ней путти. Другой благоговейно преклоняет перед ней колена.

Изображение allegории Правосудия широко известно — женщина с завязанными глазами, с весами в одной и мечом в другой руке. Таков сюжет барельефа, расположенного справа от центрального. Следует, однако, отметить, что на глазах у изображенной женщины отсутствует традиционная повязка. Вольность, допущенная мастером, имеет глубокий смысл. Перед нами Правосудие отнюдь не беспристрастное, а зорко следящее за соблюдением законов Российской империи! Любопытны фигурки путти, оживляющие и несколько драматизирующие композицию. Слева коленопреклоненный, взывающий к Правосудию путти цепко ухватился за край плаща Немезиды, он настойчиво требует защитить свои интересы. Справа путти подобострастно целует карающую десницу, держащую меч. Эту фигуру можно трактовать двояко. В ней усматривается верноподданническая готовность покорно принять любой справедливый приговор, но нарочито смиренная поза младенца скорее олицетворяет не послушание, а откровенную лесть. В целом традиционный сюжет выглядит в высшей степени оригинально.

Крайние композиции на южной стене также укладываются в рамки традиционных сюжетов. Слева от allegории Веры — allegория Торгов-



Барельефы Актового зала.

Южная стена: 1. «Правосудие»; 2. «Торговля».

Восточная стена: 3. «Земледелие»; 4. «Землеустройство».

Западная стена: 5. «Синтез точных наук, архитектуры и живописи»;

6. «Картография». Обмер В. М. Карасьниковой. 1998 г.

ли. Барельеф представляет Меркурия с полным набором традиционных атрибутов — на голове шлем с крылышками, в руках кадучей и кошель. За спиной бога торговли корабль, а у ног его неутомимые путти кантуют бочки и тюки с товарами. Справа от аллегии Правосудия — аллегория Изобилия. Обратимся вновь к символическому лексикону: «Изобилие в виде молодой и нежной девы с рогом, наполненным цветами и плодами, или двумя таковыми рогами. Иногда венчанную цветами и держащую связанные пучком разные плоды <...> иногда в венце из цветов и плодов, в одной руке рог с всякими плодами, а в другой сыплющиеся семена из класов снопа, падающие представляются»³³. На барельефе изображена дева со снопом колосьев в правой руке и венцом из цветов на голове, а у ног ее рог изобилия, наполненный цветами и фруктами; есть даже счастливые и ликующие путти, олицетворяющие, по-видимому, благоденствующий русский народ. Только вот изображенную деву никак не назовешь «нежной». Ее напряженные мускулистые руки и атлетический торс скорее свидетельствуют о чудовищной силе, впрочем, не противоречащей основной идее композиционного замысла — прославлению основ Российского государства.

Если барельефы, расположенные на южной стене, сюжетно объединены традиционной государственной тематикой, то боковые композиции имеют самое непосредственное отношение к деятельности Главного управления путей сообщения, также призванной содействовать процветанию России. Автор барельефов, не имея прямых прототипов, вынужден был здесь комбинировать и фантазировать, измышляя новые, нетрадиционные аллегии.

Композиции на восточной стене выражают идею преобразования российской действительности. На первый взгляд их можно атрибутировать как аллегии Земледелия и Землеустройства (Геодезии). Земледелие, или Хлебопашество, чаще всего изображалось «женою в венце из колосьев сплетенном», с непременно стоящим возле нее плугом и растущим деревом, «цвести начинающим»; иногда — девой, держащей рог изобилия и опирающейся на лопату; иногда указующей на льва, возлежащего у ее ног. Автор барельефа трактует этот образ совершенно иначе. На земледелие указывают серп в левой руке девы, снопы, разбросанные вокруг нее, трудолюбивые путти, один из которых вооружен цепом для обмолота зерна, а другой катит нагруженную землей тачку. Следует также обратить внимание на то, что сама дева предстоит наполовину обнаженной, причем ее бедра задрапированы ниспадающим до земли куском тонкой материи, мало напоминающим плотные тяжелые одежды на других барелье-

фах. Нарочитая нагота девы, и серп в ее руках, и примитивные орудия труда у ее спутников не случайны. Так автор в иносказательной форме представляет дикое, не обустроенное, не развитое в техническом отношении государство, коим являлась Российская империя в начале царствования Александра I.

Другая композиция как раз представляет аллегория ее обустройства, что, естественно, связано с улучшением путей сообщения — водных и сухопутных, ибо, как известно, бездорожье издавна являлось одной из наиглавнейших бед России. Поскольку устоявшейся иконографии аллегории дорожного дела попросту не существовало, автор вынужден был комбинировать, соединяя атрибуты, присущие аллегориям Науки в целом, а также некоторых ее отраслей: Геометрии и Географии, в частности. Он изобразил деву с квадрантом и глобусом возле ног — из Географии, младенца, склонившегося над глобусом, — из Геометрии, а также линейки и прочие инструментальные приборы, равно как и «гениев, держащих орудия наукам приличные»³⁴ из аллегории Науки как таковой.

В целом обе композиции на восточной стене являют собой аллегория преобразования государства, обусловленного научно-техническими достижениями. Барельефы выполнены в строгом классицистическом стиле, что еще больше подчеркивает их своеобразие и оригинальность. Появившись эти композиции в эпоху строительства железных дорог, в них непременно присутствовали бы какие-либо новые символы технического прогресса.

Сюжеты на западной стене имеют непосредственное отношение к деятельности ведомства путей сообщения. Композиция, расположенная слева от центральной, очень схожа с только что рассмотренной, даже драпировки фигур почти одинаковы. Здесь опять применен прием компоновки атрибутов, характерных для различных традиционных аллегорических изображений, но только с другим акцентом. Так, например, в руках у девы — глобус — атрибут Астрономии, у ног ее разбросаны книги, что не имеет никаких аналогов в традиционной символике, но может быть истолковано как кладезь научной мудрости; зато путти, подносящий деве планшет или картину, вероятнее всего, позаимствован из аллегория Живописных искусств; второй, опирающийся левой рукой на линейку, а правой измеряющий циркулем лежащую у него под ногами плиту, явно из Архитектуры. В целом же получился некий синтез точных наук, архитектуры и живописного искусства, что и являл собой Институт корпуса инженеров путей сообщения в первой четверти XIX столетия. Эта единственная композиция, имеющая прямое отношение к профилю учебного заведения, повествует о его вкладе в общее дело преобразования государства.

Наконец, последний барельеф представляет могучую деву, одной рукой управляющую печатным станком, а в другой держащую предмет неопределенной формы, может быть мешочек со шрифтами, которая с первого взгляда представляет аллегория книгопечатания. Но стоящий у ее ног путти разглядывает не книгу, а широкий развернутый лист (наверняка образец только что изготовленной печатной продукции), очень похожий на географическую карту или план местности. Так автор барельефа передал аллегория Картографии, также весьма редкую, если не уникальную. Понятно, что изучение ландшафтов и составление географических карт является обязательным условием при строительстве дорог, без которого деятельность инженеров путей сообщения была бы практически невозможной. Таким образом, оба барельефа на западной стене наделены определенным историческим смыслом. Вспомним, что одновременно с Главным управлением были учреждены корпус и институт инженеров путей сообщения. Оба эти учреждения как раз и представлены в аллегорических сюжетах на западной стене зала.

* * *

Сразу же после перевода института в бывшее здание ГУПС приступили к его расширению. В 1823 году началось строительство двух четырехэтажных флигелей, расположенных в первом (чистом) дворе между лицевым и параллельным ему надворным жилым корпусами. При этом сохранялись и старые переходные галереи, находившиеся на западной и восточной границах участка. Постройка флигелей была окончена в 1824, а отделка завершена в 1826 году. Руководил работами инженер-капитан В. Д. Улыбышев, выполнявший их «по распоряжениям и наставлениям» инженер-генерал-майора П. П. Базена³⁵.

Проект новых флигелей составил архитектор Поль (Павел Петрович) Жако. Закончив в 1821 году парижскую Школу изящных искусств, Жако приехал в Санкт-Петербург, где был принят на службу в Кабинет его императорского величества. В Институт корпуса инженеров путей сообщения он поступил в сентябре 1823 года на должность профессора архитектуры. Преподавательскую деятельность архитектор совмещал со строительной практикой, выполняя множество частных и государственных заказов. Сначала он сотрудничал с К. И. Росси, принимая участие в строительстве здания Главного штаба, а с 1827 года приступил к самостоятельной работе, которой после его назначения в июне 1833 года членом Комитета строений и гидравлических работ оказалось так много, что он зачастую не успевал справиться со всеми своими обязанностями. В конце концов пришлось выбрать, и осенью 1838 года зодчий подал

рапорт об увольнении от должности преподавателя архитектуры, объяснив свое решение двумя вескими причинами: «Как потому, что по правилам, принятым в учебных заведениях, науки должны быть преподаваемы на русском языке, чего я, по недостаточному знанию русского языка, делать не в состоянии, так и еще потому что с некоторого времени труды и разные поручения, возлагаемые на меня по Комитету для строений и гидравлических работ в Санкт-Петербурге, столь многочисленны, что не остается мне довольно свободного времени к отправлению еще другой должности»³⁶. Помощник директора института по учебной части в своем рапорте от 23 сентября, то есть в самом начале нового учебного года, не стал возражать против увольнения, аргументируя это так: «Хотя господин Жакот по знаниям и был полезен институту, но ныне вероятно так занят посторонними делами, что это могло бы препятствовать успехам воспитанников, потому что из двадцати раз, в которые он должен был посетить институт, он появился девять раз с начатия курса сего учебного года, т. е. с 1 августа»³⁷.

Из рапорта А. Д. Улыбышева от 12 января 1827 года стало известно, что со своими обязанностями архитектор не справлялся и до назначения в Комитет. Проект институтских флигелей, например, он в полном объеме так и не представил. Вот выдержки из этого документа: «В начале 1825 года при открытии удобного времени для внутренней отделки двух флигелей <...> я адресовал Базену краткую смету с показанием главных работ <...> подробную смету я не мог составить в вышеозначенное время, потому что проекты архитектора Жакота не были окончены во всех частях и потому, что не имея ни малейшего понятия о гражданской архитектуре я не мог угадать и описать в подробности все работы, которые производились постоянно по показаниям господина Жакота и по последовательным разрешениям генерала Базена»³⁸.

В 1826 году ремонтные работы в главном корпусе производил инженер-поручик А. В. Адрианов, в то же время Улыбышев был занят на строительстве нового пятиэтажного флигеля, который также возводился в 1826 году на заднем дворе³⁹. Проект этого флигеля, расположенного вдоль западной границы, также исполнил архитектор Жако, причем в этом проекте оказались многие недочеты, которые приходилось исправлять производителю работ. Так, в самом начале выяснилось, что невозможно было надстроить крайнюю поперечную стену нового флигеля выше 9 саженей над стеной «третьего корпуса дома института, где находятся мастерские» и что необходимо было возводить новую стену с самого низа с подводкой нового фундамента. Так как продольные стены нового флигеля в

1826 году не были доведены до самого «старого строения» (средний корпус института), а на расстоянии четырех аршин связаны с ним арками по всем этажам, то крайние оконные рамы были поставлены только в 1827 году, когда строение получило осадку. Любопытно, что рамы пришлось изготавливать разных размеров. Улыбышев так объяснил это обстоятельство: «<...> что же касается до разности в размерах оконных рам, то частью происходит от того, что смета сделана была с большой поспешностью, частью что планы господина архитектора Жакота, начерченные с такою же поспешностью, превышают в некоторых этажах меры местоположением определенные»⁴⁰. Отделочные работы в новом флигеле были завершены в 1828 году.

По проекту Жако был также неудачно надстроен четвертый этаж над прилегающим к главному корпусу южным продольным флигелем, в котором поместили институтскую церковь. Строительные работы велись с 1825 по 1829 год. В сборнике «Историко-статистические сведения о Санкт-петербургской епархии» за 1878 год в этой связи сказано: «План и рисунки храма составлены профессором архитектуры Жакотом и утверждены герцогом Вюртембергским. Постройкой распоряжались до 1828 года инженер-капитан Улыбышев, а потом инженер-поручик Адрианов, в непосредственной зависимости от местного начальства»⁴¹.

Основные отделочные работы в церкви были завершены в 1828 году, а 2 февраля 1829 года ее освятили во имя Святого благоверного великого князя Александра Невского.

Жако допустил в проекте очень серьезный конструктивный просчет — флигель, имевший в длину 19 и в ширину 15 аршин, был разделен рядами столбов на три части, только в нижнем этаже столбы были сложены из камня, а в остальных поставлены деревянные, опиравшиеся на деревянные балки междуэтажных перекрытий. (В нижнем этаже флигеля тогда размещалась институтская канцелярия, во втором этаже — библиотека, в третьем — чертежный зал.) По мере высыхания дерева, а также от тяжести балки постепенно прогибались, вследствие чего центральная часть пола в церкви проседала, а стены надстроенного этажа от давления стропил на свежую тогда еще кладку уклонились наружу. Уже в ноябре 1828 года на колоннах и на стенах появились первые трещины.

В декабре 1873 года специальная комиссия, осмотрев Церковный флигель института, пришла к весьма неутешительным выводам о его состоянии. Инженер-архитектор Д. П. Соколов составил проект и смету на перестройку флигеля, предложив заменить деревянные колонны во втором этаже кирпичными столбами, деревянные перекрытия в центральной ча-

сти над подвальным и целиком над первым и вторым этажами заменить кирпичными сводами, помещение церкви разобрать совершенно со сломкой продольных кирпичных стен «до высоты старого главного надворного карниза», стены вывести вновь, подняв их на одну высоту с прилегающими к Церковному флигелями. Однако, ввиду отсутствия достаточных сумм на перестройку, проект этот не был осуществлен, и еще десять лет флигель простоял в аварийном состоянии.

В марте 1883 года по указанию директора института особая техническая комиссия, состоявшая из ординарных профессоров Д. П. Соколова, Н. А. Белелюбского и заведовавшего ремонтными работами в институте инженера-архитектора А. А. Докушевского, произвела повторное освидетельствование церкви, показавшее, что «паркетный пол в середине церковного зала получил довольно значительный провес, <...> от осадки колонн во многих местах видны следы трещин и разъединение, <...> и, судя по трещинам, движение продолжается»⁴². По итогам освидетельствования было возбуждено ходатайство об упразднении церкви, сломке ее и перенесении на один этаж, в помещение чертежной 5-го курса. Вследствие этого А. А. Докушевский составил соответствующие проект и смету, при рассмотрении которых архитектор Э. И. Жибер возбудил вопрос о необходимости одновременно с перестройкой церкви произвести «работы по обеспечению от пожара библиотеки»⁴³. Для этого, как уже предлагалось ранее, следовало разобрать старые деревянные междуэтажные перекрытия и устроить над библиотекой и канцелярией кирпичные своды, что и было осуществлено в ходе строительных работ.

По новому проекту церковь сохраняла прежнюю форму базилики с двумя рядами колонн, но интерьер оформлялся в «восточном (византийском. — Б. М.) стиле, более соответствовавшем православному храму, нежели прежний римский стиль»⁴⁴. Составленный Докушевским проект перестройки был утвержден 13 октября 1883 года, а 2 июня 1884 года Министерство путей сообщения ассигновало на перестройку 10 000 рублей. Строительные работы начались 6 июня 1884 года⁴⁵. В связи с тем что на Докушевского, помимо надзора за работами по срочной перестройке церкви, были возложены обязанности следить за всеми работами по обыкновенному и капитальному ремонту институтских зданий, а объем первоначально предполагавшихся архитектурных и лепных деталей в церкви, требовавших составления чертежей и шаблонов в натуральную величину, был непомерно велик, производителю работ был придан в помощь архитектурный помощник Н. Н. Никонов «как лицо специально занимавшееся церковной архитектурой»⁴⁶.



Интерьер церкви Александра Невского. Фотография конца XIX в.

Все строительные и отделочные работы выполнили в один сезон 1884 года и полностью завершили в январе 1885 года, а 2 февраля произведено было освящение нового храма. 15 февраля 1885 года профессор архитектуры Жибер и инженер М. А. Ляхницкий произвели окончательное освидетельствование постройки. В акте отмечалось, что работы произведены прочно, из материалов хорошего качества, согласно с утвержденной сметой и чертежами и весьма успешно, принимая во внимание, что внутренние штукатурные, лепные, столярные и малярные работы исполнялись в осеннее и зимнее время. В акте отмечены также дополнительные сверхсметные расходы на изготовление новой железной решетки вокруг соеи и посередине церкви, из белого мрамора доски с надписями и мраморные подоконники, увеличено число саженей лепных украшений, во фризе вокруг церкви сделаны надписи из гипсовых букв (девять заповедей блаженства) и т. п. Иконостас для церкви был изготовлен новый, вместо предполагавшегося к исправлению существовавшего в прежней церкви старого иконостаса, «который по характеру архитектуры резко отличался бы от стиля новой церкви». Новый иконостас был исполнен и поставлен на место иждивением старосты церкви купца Х. Е. Сидорова, а образа для него и в другие места были пожертвованы купцом И. А. Кононовым, материал для подоконников и досок с надписями пожертвовало Общество вспомоществования недостаточным студентам института⁴⁷.

Институтская церковь была «ликвидирована» 15 октября 1918 года, имущество ее передали тогда в Крестовоздвиженскую церковь, а интерьер впоследствии полностью разорили.

Со времени открытия Институт корпуса инженеров путей сообщения постепенно приводился в соответствие военно-техническим училищам. По высочайше утвержденному положению 1829 года к институту были прибавлены два младших класса, то есть всего их стало шесть: 1-й (выпускной) — для подпоручиков, 2-й — для прапорщиков, 3-й — для портупей-прапорщиков, 4, 5 и 6-й — для кадетов. Всего воспитанников назначено было иметь 240 человек, из них 160 на казенном содержании и 80 на своем, с платой по 1200 рублей в год⁴⁸. В том же году по случаю присоединения к институту военно-строительного училища и перемещения сюда его бывших воспитанников в здании производились новые перепланировки.

Вследствие введения в курс занятий изучения фронта, ружейных приемов, учебного шага институту для проведения строевых учений пришлось приобрести в 1829 году у наследников купца Туфанова смежный участок земли⁴⁹.

В 1831–1833 годах над расположенным на заднем дворе флигелем модельных мастерских надстроили этаж для выставочного зала «с тремя просветами» (световыми фонарями) в своде. Проект и смету на этот раз составил производитель работ А. В. Адрианов без участия архитектора Жако⁵⁰.

В 1835 году на участке, купленном у наследников купца Туфанова, началось строительство нового двухэтажного флигеля, предназначенного для институтской столовой и кухни. Находившийся на участке старый каменный дом Туфанова подлежал сносу. Новый каменный двухэтажный с подвалами флигель возводился со значительным отступлением от красной линии, по которой со временем предполагалось продолжить лицевой фасад института. Строительство этого флигеля велось в течение двух лет и завершилось осенью 1837 года. В те же годы строился двухэтажный корпус для Гимнастического зала, впоследствии ставший Манежем. Это здание располагалось в центре участка Туфановых в одну линию со средним жилым корпусом института⁵¹.

В 1842 году в связи с освобождением дома института от находившихся в нем до того времени штаба корпуса путей сообщения, канцелярии, казарм и художественных заведений по указанию директора института А. Д. Готмана в зданиях произвели очередные многочисленные перестройки и перепланировки интерьеров. Наблюдение за работами в этот период осуществлял архитектор Д. Е. Ефимов⁵². Разные «исправления» в доме Института инженеров путей сообщения производились почти ежегодно.

Чаще всего во время ремонтов перепланировок, сопряженным с разборкой и переноской промежуточных стен, подвергались находившиеся во флигелях жилые и учебные помещения.

В 1850 году в связи с устройством из модельного, физического и минералогического кабинетов общего музея в очередной раз производились крупные перепланировки интерьеров в первом этаже главного корпуса, где решено было поместить новый музей. Для удобства размещения моделей и физических инструментов, а также для увеличения освещенности помещений стены коридоров было предложено обратить в арки, во вновь устроенных таким образом залах — сделать из красного дерева разных видов шкафы, этажерки, футляры, кронштейны и прочее. Проект перестроек составил инженер-полковник С. И. Сивков. 25 июня 1850 года он уже доносил в своем рапорте о том, что «работы в институте по устройству музея идут весьма успешно, в нижнем этаже проломаны все 28 отверстий для арок и сведены», а 31 января 1851 года доложил директору института о том, что «все работы по устройству нового музея закончены»⁵³.

С середины 1850-х годов в институте стали постепенно сокращать курсы военных наук, отводя больше часов для преподавания специальных предметов. В 1859 году были сокращены занятия «фронтным учением», а в 1862 году совершенно отменено обучение ружейным приемам. Наконец, по новому положению, высочайше утвержденному 28 июля 1864 года, в институте была проведена кардинальная реорганизация, в результате которой он сделался открытым для всех сословий высшим учебным заведением и стал именоваться Институтом инженеров путей сообщения. Отменялась форменная одежда, требовалось только, чтобы она «была прилична», а из программы исключались все военные науки. Прохождение полной институтской программы было рассчитано на пять годовых курсов. Положено было изучать богословие, политическую экономию и статистику, законоведение, преимущественно относящееся к строительной части и путям сообщения, физику и химию — общие и специальные курсы, геометрию, механику — строительную и практическую, географию, минералогию, геодезию. Много часов отводилось на черчение, рисование, изучение архитектуры и составление проектов «по части строительного искусства, гражданской архитектуры и строительной механики». Были специальные курсы по изучению телеграфа, по сухопутным и водным сообщениям «с описанием замечательнейших сооружений в России и за границей»⁵⁴. В институте стали преподавать три языка — французский, английский и немецкий.

По положению 1864 года при институте дальнейшее развитие получали учебно-вспомогательные лаборатории для химического и механического исследования строительных материалов, для физических наблюдений и опытов, а также для опытов по практической механике, фундаментальная и учебная библиотеки, музей. Еще в 1852 году для практических занятий на южной границе участка построили специальное одноэтажное здание лаборатории с двумя отделениями — химическим и механическим.

В связи с преобразованием в институте были произведены значительные перемещения. В 1866 году из находившихся в надворном флигеле и в первом этаже главного корпуса музейных залов часть моделей перенесли в специально переоборудованный для их размещения бывший столовый зал; бывшая кадетская кухня была приспособлена для кабинета строительных материалов России. Тогда же механическую лабораторию из комнат здания химической лаборатории перевели в бывший манеж, где для машин и приборов были устроены прочные фундаменты непосредственно на грунте. Проекты и сметы на эти работы составили производитель работ по зданию института Р. Б. Бергард и экстраординарный профессор Д. П. Соколов⁵⁵.

К старым приборам в механическую лабораторию добавили привезенный с Александровского механического завода гидравлический пресс, которым пользовались еще в конце 1820-х годов для испытания Пантелеймоновского моста. Он представлял историческую ценность, хотя еще использовался и для практических опытов, преимущественно на раздробление каменных образцов. Устанавливалось и самое современное оборудование. Так, в 1867–1873 годах в лаборатории появились аппараты для выверки контрольных приборов, в 1877 году новый мощный гидравлический пресс.

Помимо занятий со студентами в лабораториях института велась деятельная разработка научных и практических вопросов: изучались свойства и состав сталей, применявшихся для изготовления железнодорожных рельсов и бандажей; обработка литого железа для изготовления деталей мостов, ставились опыты по изучению сыпучего грунта; в присутствии представителей заводов состоялось испытание русских портланд-цементов.

В 1875–1876 годах Д. П. Соколов перестроил здание химической лаборатории, сделав к нему новую двухэтажную пристройку и надстроив над старой частью второй этаж⁵⁶.

В 1883 был снесен южный одноэтажный продольный каменный флигель, выстроенный еще в 1820 году в виде переходной галереи из главного корпуса в жилой флигель, а затем перестроенный. В нем долгое время

находилась кадетская прачечная. В 1884 году разобрали такой же флигель, расположенный на северном проездом дворе («в главном проезде»), который долгое время служил для склада, чистки и заправки ламп⁵⁷.

В 1893–1895 годах на участке купца Туфанова по инициативе бывшего министра путей сообщения А. К. Кривошеина строилось «Николаевское имени Августейшего Председателя Комитета Сибирской железной дороги общежитие студентов Института инженеров путей сообщения Императора Александра I». Строительство велось на средства, перечисленные управлениями почти всех российских железных дорог. В этой грандиозной благотворительной акции приняли участие также крупные промышленные предприятия. Так, например, Московское товарищество Невского механического завода пожертвовало весь материал для устройства железных стропил над столовым залом, а компания Санкт-Петербургского Металлического завода безвозмездно осуществила сборку и установку этих стропил.

Проектом, составленным архитектором И. С. Китнером, предусматривалось возведение лицевого по Забалканскому проспекту (Московский пр., 11) жилого четырехэтажного корпуса и перпендикулярного ему двухэтажного надворного корпуса со «столовым залом», рассчитанным на 200 мест.

Для перекрытия зала столовой Китнер предложил два варианта стропильных ферм — двухскатной и арочной конструкций. 29 марта 1894 года правление Санкт-Петербургского Металлического завода известило архитектора о том, что завод согласен принять на себя устройство железных арочных ферм «для поддержания теплой крыши с поперечинами без затяжек в количестве 6 ферм и 7 полей поперечин <...> — без особой платы за эти работы, из железа, которое будет доставлено заводу от Строительного комитета безвозмездно»⁵⁸.

Художественно-строительный и слесарный завод Карла Винклера принял на себя обязательство изготовить две предохранительные оконные решетки для парадной лестницы, а также выполнить обшивку деревянных ворот гофрированным и гладким листовым железом, «согласно представленным И. С. Китнером рисункам»⁵⁹. Это предприятие исполнило все художественно-слесарные работы в новом здании. Скульптурная мастерская А. Лапина взяла подряд на производство лепных работ из алебастра по наружному фасаду здания⁶⁰. Подряд на столярные и паркетные работы был отдан мастеру М. М. Михайлову, обязавшемуся их выполнять по представленным чертежам. Раскраску столовой и парадной лестницы сделал художник А. Гуджиари⁶¹.

К осени 1895 года временный строительный комитет утвердил проект надстройки третьего этажа над зданием химической лаборатории и над большим чертежным залом. В 1896 году для расширения вестибюля парадной лестницы в главном корпусе были уничтожены занимавшие много места столбы и сделаны новые своды по металлическим балкам. Пол вестибюля был заменен «более красивым из метлахских плиток». Со стороны двора к парадной лестнице сделали пристройку высотой 3,25 сажени и площадью 24 квадратных сажени, предназначенную для «отдельной шинельной для студентов». Тогда же были увеличены окна третьего этажа по лицевому фасаду и по фасадам, обращенным на средний и проездной дворы, всего 22 окна⁶².

В том же году был разобран трехэтажный поперечный флигель на втором дворе, который первоначально в 1820 году предназначался для служб, а затем был надстроен для модельного кабинета. В заключении по этому строению отмечалось, что «флигель этот представляется в таком виде, что внушает постоянную опасность в пожарном и санитарном отношении». Решено было старый флигель «скрыть» и построить новый в расчете на 12 квартир для высших служащих «с устройством здорового подвала для низших служащих»⁶³. Общий план расположения этого дома утвердили в апреле. Проект и смету составил архитектор Китнер. Строительные работы были закончены в 1897 году⁶⁴. Ввиду недостатка квартир для служащих 6 ноября 1901 года архитектор Института инженеров путей сообщения С. П. Кондратьев представил директору рапорт с предложением надстроить этот флигель на два этажа, причем один этаж сделать цельным каменным, а другой в виде мансарды, чтобы флигель не казался слишком высоким. Вопрос обсуждался больше года, и 5 августа 1902 года Хозяйственный комитет постановил надстроить только один третий этаж с размещением в надстройке восьми квартир. 7 августа были утверждены заранее составленные Кондратьевым проект и смета, подрядчик обязался закончить работы к 1 ноября 1902 года⁶⁵.

В 1903 году в обращенном лицевым фасадом на Садовую улицу вновь выстроенном здании был открыт приданный институту Музей ведомства путей сообщения имени императора Николая I, основанный в ознаменование исполнившегося в 1896 году столетия со дня рождения императора. Туда перенесли большую часть принадлежавших институту и составлявших его музей инженерных моделей. Часть моделей осталась в главном корпусе. В 1909 году для них решили построить особое здание на Садовой улице рядом с Музеем ведомства с тем, чтобы впоследствии оба могли соединиться крытым внутренним переходом и соста-

вить единый комплекс. Эскизный проект нового двухэтажного здания музея в 1910 году разработал Китнер. Рабочий проект был составлен другим архитектором. В записке Хозяйственного комитета от 12 марта 1912 года сказано: «Новый музей института выстроен по проекту, составленному преподавателем института архитектором Е. Е. Баумгартеном. Им же исполнена детальная разработка всех наружных и внутренних украшений музея»⁶⁶.

Общие строительные работы завершили к осени 1910 года, а 3 сентября было дано разрешение на устройство в уровне второго этажа крытого каменного перехода между музеями института инженеров и ведомства путей сообщения. В марте 1911 года с подрядчиком инженером Д. И. Френкелем заключили договор на отделочные работы в новом здании, согласно которому полагалось исполнить: «Штукатурку стен по данным рисункам карнизов, тяг и наличников с штукатуркой пилястр и круглых колонн (стены лицевого, бокового и дворового фасадов, арки и свод соединительного перехода)»⁶⁷. Специальная комиссия в составе директора Института гражданских инженеров В. А. Косякова, академика архитектуры А. Л. Гуна и производителя работ по постройке музея гражданского инженера С. П. Галензовского, приглашенная директором института для выяснения необходимой отделки верхнего зала, 20 мая 1911 года рекомендовала «поставить в пролете 2 колонны ионического стиля, взамен показанных на чертежах дорических; сделать два фриза: факелы с гирляндами и медальонами во впадинах стен»⁶⁸. 16 августа члены комиссии Н. А. Брандт и П. К. Яковлев предложили «для лаконичности ornamentации высокого зала нового музея поместить барельефные украшения в виде двух гениев, венчающих столетие института на высокой торцевой стене этого зала»⁶⁹. 15 октября 1911 года здание было принято с незначительными недоделками, которые подрядчик обязался устранить в десятидневный срок. Окончательное освидетельствование музея состоялось 13 апреля 1912 года⁷⁰.

С конца XIX века неоднократно обсуждался вопрос о новом значительном расширении института. Если его механическая и химическая лаборатории были размещены в отдельных зданиях, то остальные, как, например, физическая, гидравлическая и недавно основанная электротехническая, не имели соответствующих их значению ни помещения, ни оборудования. Физический кабинет с лабораторией занимали проходной зал и три больших комнаты учебного флигеля, электротехническая лаборатория помещалась под главной библиотекой в двух комнатах, где находились некоторые модели; помещения эти являлись единственными возмож-



Музей Института инженеров путей сообщения. Лицевой фасад.

Фотография. 1996 г.

ными для расширения самой библиотеки, занимавшей к тому времени, кроме главного зала, большую чертежную и часть аудитории 5-го курса.

29 мая 1911 года на расширение института было выделено 901 000 рублей. На строительные работы полагалось 677 300 рублей, на оборудование лабораторий 223 700 рублей. 5 октября того же года был высочайше утвержден Временный строительный комитет по расширению и дополнительному оборудованию помещений Института инженеров путей сообщения императора Александра I. Председателем комитета был назначен член инженерного совета Министерства путей сообщения, заслуженный профессор института А. А. Брандт. От института в комитет вошли: его директор профессор С. Д. Карейша, инспектор института профессор П. К. Янковский, заслуженный профессор И. С. Китнер, профессора Н. Н. Митинский и А. И. Прилежаев; от канцелярии министерства — вице-директор канцелярии М. Г. Фон-Бютинг; от государственного контроля — П. А. Быков, М. М. Католиков и другие. Производителями работ были назначены гражданский инженер Р. А. Берзин, инженер-технолог Н. П. Мельников и андьюнкт института Н. Л. Караулов⁷¹.



Лицевой фасад главного корпуса Института инженеров путей сообщения.
Фотография. 1967 г.

Первоочередные работы, на которые в 1911 году было ассигновано 150 000 рублей, касались перестроек существовавших зданий лабораторий. Кроме того, 5 августа 1911 года был заключен контракт с М. И. Балашовым на постройку нового пятиэтажного служительского флигеля.

Основные строительные работы предполагалось произвести в течение трех лет. По проекту, составленному Китнером, новый комплекс зданий, расположенный на южной границе участка, состоял из нескольких корпусов, обращенных лицевыми фасадами к Юсуповскому саду:

а) каменного трехэтажного нового главного корпуса, лабораторий и библиотеки;

б) каменного двухэтажного с подвалом нового здания механической лаборатории института с крытым двором и двумя соединительными галереями при нем;

в) каменного здания машинной лаборатории института с одноэтажной котельной и двумя соединительными галереями, но без полов помещения конденсаторов, машинного зала и котельной.

Кроме того, предполагалось пристроить две новые каменные части к существующему зданию химической лаборатории института.

Производство работ по постройке новых зданий принял на себя весной 1912 года гражданский инженер Н. А. Васильев⁷². 27 апреля 1912 года с ним был заключен контракт. В оптовую цену в 470 000 рублей, помимо нового строительства, была включена стоимость разборки существующего четырехэтажного каменного дома для служащих института и части существующего здания химической лаборатории и примыкающего к нему до соседней границы каменного здания прачечной института⁷³. Работы по постройке нового главного корпуса подрядчик обязался закончить вчерне к 1 ноября 1912 года, а в чистой отделке сдать здание не позднее 1 августа 1913 года. В те же сроки надлежало выстроить здание машинной лаборатории и произвести перестройки в здании химической лаборатории. Постройку нового здания механической лаборатории с крытым двором и двумя соединительными галереями следовало закончить вчерне к 1 ноября 1913, а в чистом виде не позднее 1 августа 1914 года.

Новый главный корпус согласно проекту состоял из средней четырехэтажной и боковых трехэтажных частей, без подвальных помещений. Под полы первого этажа должны были сделать бетонное основание в 3 вершка с подсыпкой кирпичного щебня на толщину 2 вершка с плотной утрамбовкой. Над центральной частью здания возводились три башни: астрономическая, метеорологическая и аэродинамическая. Астрономическая башня покрывалась раздвижным куполом, склепанным из котельного железа. Купол поворачивался руками вдоль кругового рельса на роликах в любом направлении. Метеорологическая башня перекрывалась плоской крышей из четырехфунтового рольного свинца, в покрытии башни имелся раздвижной люк для выхода на крышу, устроенная на ней площадка ограждалась простой кованой решеткой. Точно так же перекрывалась аэродинамическая башня, однако вход на нее был предусмотрен не через люк, а по приставной железной лестнице с крыши большой аудитории. В окружавшей площадке решетке находились две калитки.

Большая аудитория в центральной части здания располагалась на уровне двух этажей. В левой трехэтажной части, где размещалось книгохранилище, вводились промежуточные перекрытия, делившие здание на шесть полуэтажей. Над всеми помещениями, кроме большой аудитории, устраивались между стальными двутавровыми балками плоские бе-

тонные перекрытия толщиной в 2,5 вершка. Рассчитанные на нагрузку в 100 пудов от каждого книжного стеллажа, железобетонные перекрытия книгохранилища поддерживались двумя рядами железобетонных столбов прямого сечения и двумя продольными железобетонными балками. В них должны были забетонировать готовые железные колонки для подвешивания книжных полок. Перекрытия над помещением большой трубы и залом для публики поддерживались железобетонными столбами круглого сечения. Большая аудитория перекрывалась по системе рабица.

Новое здание механической лаборатории состояло из двухэтажной средней лицевой части с машинным залом во втором этаже, перекрытым металлическими фермами; трехэтажной с антресолью средней задней части и одноэтажной котельной сбоку, также перекрытой металлическими стропилами. К зданию примыкали две двухэтажные галереи с проездами, соединявшие машинную лабораторию с главным корпусом и химической лабораторией.

Двухэтажный флигель механической лаборатории проектировался с подвалом под лицевой и средней частью, опущенным на 0,33 сажени ниже тротуара. Между старым зданием и новым флигелем проектировался перекрытый металлическими стропилами двор с верхним светом. К зданию также примыкали две двухэтажные галереи с проездами, соединявшие новый флигель со старым флигелем механической лаборатории и с новой пристройкой к химической лаборатории.

Новые пристройки к химической лаборатории предполагались с лицевого фасада, а также позади, с проездом в первом этаже. Обе пристройки возводились в два этажа, в лицевой имелась антресоль⁷⁴.

Закладка новых зданий библиотеки и лабораторий состоялась 20 июня 1912 года. Строительные работы были закончены к весне 1914 года, и летом фундаментальная библиотека института и физический кабинет были уже переведены в новые здания. Механическая и химическая лаборатории также заняли вновь устроенные для них помещения. Что же касается новых помещений электротехнической и аэродинамической лабораторий, то они были заняты лазаретом на 200 человек, устроенным Министерством путей сообщения. Оборудование лабораторий к этому времени также было укомплектовано, но не в полном объеме. На стене у входа в большую аудиторию Временный строительный комитет определил поместить памятную мраморную доску с надписью: «Здания для библиотеки и лабораторий института инженеров путей сообщения императора Александра I сооружены в 1912–1915 годах в благополучное царствование императора



Лицевой фасад главного лабораторного корпуса. Вид со стороны Юсуповского сада. Фотография. 1996 г.

Николая II при министре путей сообщения статс-секретаре С. В. Рухлове по проекту академика архитектуры И. С. Китнера»⁷⁵. По решению комитета был также издан специальный подарочный альбом с чертежами вновь выстроенных зданий.

В 1914–1915 годах по проекту архитектора А. П. Максимова над главным корпусом института по Забалканскому (ныне Московскому) проспекту надстроили два этажа и мансарды, в связи с чем были введены новые элементы в архитектурно-декоративное оформление лицевого фасада⁷⁶.

В 1917 году предполагалось начать дальнейшее расширение института, связанное с передачей в ведение Министерства путей сообщения участка земли, расположенного у Обуховского моста, на углу Обуховской площади и набережной реки Фонтанки. Соответствующее постановление было принято Временным правительством 7 июля 1917 года. Здесь собирались перестроить существовавшие и возвести новые корпуса, предназначавшиеся для Управления железных дорог. Прилегающий к владениям института старый перестроенный пятиэтажный дом за исключением его части, выходявшей на Забалканский проспект, предложено было передать институту, в котором остро ощущался недостаток в жилых помещениях⁷⁷.

Уже после Октябрьской революции, в апреле 1918 года, возникло предложение передать институту всю территорию с имевшимся на ней старым пятиэтажным жилым флигелем и двумя строившимися домами⁷⁸. Новый лицевой корпус на этой территории был выстроен после Великой Отечественной войны в 1948–1950 годах⁷⁹.

В результате капитальных перестроек, производившихся в старых институтских корпусах в 1930-е и в 1950-е годы, почти полностью была утрачена первоначальная отделка интерьеров, изменена их композиционно-пространственная структура. Здания были приспособлены для эксплуатации в современных условиях, аудитории и кабинеты оснащены современным оборудованием. Однако комплекс не утратил своей историко-архитектурной значимости: сохранены его объемно-пространственная композиция и архитектурные решения лицевых фасадов. К 190-летию института был капитально отремонтирован актовый зал, в котором тщательно отреставрировали архитектурные элементы отделки середины и гипсовые барельефы начала XIX века. В настоящее время ведутся реставрационные работы в бывшей столовой студенческого общежития.

Университет путей сообщения, решая современные задачи подготовки высококвалифицированных специалистов, стремится умножить свои лучшие традиции в старых стенах, которые хранят память о многих выдающихся инженерах-путейцах XIX–XX столетий.

¹ ПСЗ. Собр. 1. Т. XXX. № 23996.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Об истории участка см.: ЦГИА СПб. Ф. 381. Оп. 13. Д. 2. Л. 18.

⁵ Шуйский В. К. Тома де Томон. Л., 1981.

⁶ Там же. С. 122.

⁷ ЦГИА СПб. Ф. 381. Оп. 13. Д. 3834. Л. 18.

⁸ РГИА. Ф. 1343. Оп. 19. Д. 3664. Л. 4.

⁹ Ларионов А. М. История института инженеров путей сообщения императора Александра I за первое столетие его существования. 1810–1910. СПб., 1910. С. 49.

¹⁰ РГИА. Там же. Л. 4–6.

¹¹ Житков С. М. Институт инженеров путей сообщения императора Александра I. Исторический очерк. СПб., 1899. С. 281.

¹² РГИА. Ф. 1152. Оп. 10. Д. 269. Л. 4.

¹³ Там же. Ф. 159. Оп. 1. Д. 567. Л. 22.

¹⁴ РГИА. Там же. Л. 61.

¹⁵ Там же. Д. 616. Л. 106.

¹⁶ Там же. Ф. 1399. Оп. 1. Д. 678. Л. 1–13.

- ¹⁷ Там же. Л. 14–21.
- ¹⁸ Там же. Ф. 206. Оп. 1. Д. 4. Л. 7, 8.
- ¹⁹ Там же. Ф. 1399. Оп. 1. Д. 678. Л. 1–13.
- ²⁰ Там же. Ф. 1488. Оп. 3. Д. 375. Л. 4.
- ²¹ Там же. Д. 381. Л. 1–4; Д. 388. Л. 14.
- ²² ЦГИА СПб. Ф. 381. Оп. 13. Д. 129. Л. 2, 5.
- ²³ Там же. Д. 1492. Л. 15 об.
- ²⁴ Там же. Л. 246.
- ²⁵ Там же. Л. 459 об.
- ²⁶ Там же. Л. 272.
- ²⁷ Там же. Л. 277.
- ²⁸ Там же. Д. 2183. Л. 8, 53, 65, 94.
- ²⁹ Там же. Оп. 1. Д. 391. Л. 19, 23.
- ³⁰ Там же. Д. 394. Л. 9.
- ³¹ Там же. Л. 86, 101.
- ³² Емблемы и символы. СПб., 1788. С. XII.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ ЦГИА СПб. Ф. 381. Оп. 13. Д. 90.
- ³⁶ Там же. Оп. 1. Д. 1179. Л. 1.
- ³⁷ Там же. Л. 3.
- ³⁸ Там же. Оп. 13. Д. 90. Л. 22.
- ³⁹ Там же. Д. 162. Л. 18.
- ⁴⁰ Там же. Л. 61.
- ⁴¹ Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. Вып. 6. СПб., 1878. С. 236.
- ⁴² РГИА. Ф. 1152. Оп. 10. Д. 423. Л. 2.
- ⁴³ Там же. Ф. 229. Оп. 6. Д. 256. Л. 57.
- ⁴⁴ Там же. Л. 176.
- ⁴⁵ Там же. Л. 147.
- ⁴⁶ Там же. Л. 151.
- ⁴⁷ Там же. Л. 177.
- ⁴⁸ Ларионов А. М. Указ. соч. С. 85.
- ⁴⁹ ЦГИА СПб. Ф. 381. Оп. 13. Д. 164. Л. 1–73.
- ⁵⁰ Там же. Д. 165. Л. 1–190.
- ⁵¹ Там же. Д. 767. Л. 1–233.
- ⁵² Там же. Д. 1518. Л. 1–278.
- ⁵³ Там же. Оп. 1. Д. 257. К. 63, 193, 267.
- ⁵⁴ Ларионов А. М. Указ. соч. С. 149.
- ⁵⁵ ЦГИА СПб. Оп. 13. Д. 2904. Л. 12–35.
- ⁵⁶ Там же. Д. 3064. Л. 1–382.
- ⁵⁷ Там же. Д. 3348. Л. 1, 22; Д. 3403. Л. 16, 37.
- ⁵⁸ Там же. Ф. 1. Оп. 1. Д. 399. Л. 2–9.
- ⁵⁹ Там же. Ф. 381. Оп. 1. Д. 406. Л. 46.
- ⁶⁰ Там же. Л. 47.

- ⁶¹ Зодчий. 1896. № 3. С. 24.
- ⁶² ЦГИА СПб. Там же. Д. 404. Л. 2, 19.
- ⁶³ Там же. Д. 579. Л. 72, 73.
- ⁶⁴ Там же. Л. 112–114.
- ⁶⁵ Там же. Оп. 12. Д. 2. Л. 3 об., 8–19.
- ⁶⁶ Там же. Д. 3. Л. 2, 21, 127.
- ⁶⁷ Там же. Л. 115.
- ⁶⁸ Там же. Л. 120.
- ⁶⁹ Там же. Л. 141.
- ⁷⁰ Там же. Л. 150.
- ⁷¹ Там же. Д. 6. Л. 3–95.
- ⁷² Там же. Д. 4. Л. 29, 43, 146.
- ⁷³ Там же.
- ⁷⁴ Там же. Л. 29, 43, 146.
- ⁷⁵ Там же. Д. 4. Л. 68.
- ⁷⁶ Архитекторы — строители Санкт-Петербурга середины XIX — начала XX века: Справочник / Под ред. Кирикова Б. М. СПб., 1996. С. 206.
- ⁷⁷ ЦГИА СПб. Ф. 381. Оп. 12. Д. 9. Л. 59, 140.
- ⁷⁸ Там же. Д. 11. Л. 11, 31, 36.
- ⁷⁹ Там же. Ф. 2881. Оп. 15. Д. 1242, 1766, 1771.

М. А. Гордеева

**Город и завод.
Производственный ансамбль города Колпино**

Развитие города Колпино неразрывно связано с Адмиралтейскими Ижорскими заводами, возникшими в XVIII столетии. В настоящее время акционерное общество «Ижорские заводы» — крупнейшее предприятие Санкт-Петербурга, которое занимает значительную часть территории современного Колпина. Его градостроительная структура и в наши дни подчинена основному композиционному ядру — исторической части заводов, расположенной на реке Ижоре примерно в 10 км от ее устья. Она включает не только административные, производственные и инженерные сооружения, но также развитую гидротехническую систему. Сохранившаяся планировка и архитектура зданий отражают разные периоды застройки XIX — начала XX века и представляют безусловную культурную ценность.

Историю Адмиралтейских Ижорских заводов можно рассматривать по этапам, каждый из которых характеризуется активной строительной деятельностью, вызванной различными экономическими или политическими причинами.

Первый этап. 1710–1803 годы

Основание заводского комплекса связано с постройкой в 1710 году на реке Ижоре пильных мельниц для князя А. Д. Меншикова. До этого здесь существовало шведское селение Колпино, состоявшее из нескольких дворов. Год спустя мельницы стали выполнять заказы Санкт-Петербургского Адмиралтейства, но вскоре оказалось, что место, выбранное для пилен, неудачно. По указу Петра I, изданному 20 мая 1719 года, был отведен другой участок несколько ниже по течению. Сооружение новых лесопил и плотины завершилось к 1724 году.

В 1762 году по решению Адмиралтейств-коллегии о «необходимости исправления якорей и изготовления меди» были построены якорный и медный заводы. Началось становление предприятия металлургического профиля.

На генеральном плане 1763 года, исполненном «учителем» Красильниковым, зафиксировано расположение заводских участков и строений «мастеровых и обывателей», а также обозначен рельеф местности, соответствующий функциям производства¹.

Деревянная плотина обеспечивала разлив реки, перепад уровней (около 10 м) и напор воды, необходимый для действия наливных колес в цехах. В пониженной зоне правого берега Ижоры размещались здания якорного и медного заводов. Это были одноэтажные деревянные корпуса с пролетом около 17 метров, располагавшиеся вдоль деревянного русла, подававшего воду из разлива на колеса.

На низком левом берегу отведены были места для хранения леса. По наклонным эллингам бревна поднимались на вторые уровни шести лесопилен, где находились пильные рамы². Неподалеку размещались небольшие мастерские различного назначения.

К этому времени при заводах сложилось селение. Дома рабочих и обывательская застройка группировались в слободы вдоль основных дорог. Одна из них, Колпино–Никольская, расположилась на правом берегу вдоль дороги на село Вознесенское (ныне соответствует направлению Соборной улицы). В центре ее возвышалась церковь Святой Троицы, построенная в 1750-х годах. На левом берегу несколько дворов составляли Чухонскую слободу, а Новая слобода протянулась вдоль дороги на Царское Село.

В 1764–1783 годах руководство строительством осуществлял комиссар Антип Дмитриев. Большинство чертежей подписано его именем³. Возведение молотовой мастерской началось в 1764 году и продолжило линию застройки вдоль водяного русла, заняв место у южного торца медного завода. В проектировании ряда зданий принимал участие петербургский архитектор М. Н. Ветошников (1747–1791)⁴. Согласно генеральному плану Якова Перрена 1796 года, предприятие расширилось, появились новые мастерские и каменный жилой дом комиссара подполковника Зальцмана, управлявшего заводами до 1799 года⁵.

К концу столетия возникла необходимость реконструкции многих сооружений, о чем свидетельствовали отчеты, выполненные в 1795 году Зальцманом и инженером И. К. Герардом⁶.

Второй этап. 1803–1825 годы

Из числа представленных 1 октября 1803 года к рассмотрению проектов реконструкции «высочайшего утверждения» было удостоено предложение архитектора В. И. Гесте и инженера К. К. Гаскойна (1802–1806 — директор ижорских заводов)⁷. Замысел осуществили за три года.

В соответствии с основными принципами классицизма размещение производственных, административных и культовых объектов решалось единым ансамблем, планировка которого строилась на двух взаимно перпендикулярных пересекающихся осях. По оси восток–запад располагались поселок с основной доминантой — церковью Святой Троицы и предприятия. Структура производственной площадки подчинялась оси север–юг, проходившей по центру плотины.

Обветшавшие деревянные здания сносили. Существующий рельеф было решено использовать для организации водной системы и размещения цехов. В центре прямоугольного участка, приближенного к квадрату, устроили бассейн для стока отработанной воды. На верхнем уровне, соответствовавшем отметке разлива, вдоль западной и восточной границ территории возводились мастерские, не требовавшие подачи воды к механизмам. Ниже (на 10 м), вдоль берегов бассейна, разместили «вододействующие» корпуса. Таким образом, сложился выразительный, развитый в пространстве ансамбль. Строгое архитектурное решение однотипных одноэтажных строений было продиктовано их утилитарным назначением. Только здание канцелярии, отмеченное башенкой со шпилем, завершало перспективу основного тракта, связывавшего Колпино с Санкт-Петербургом и Царским Селом. Предзаводская, полукруглая в плане площадь ограничивалась отливным каналом (ныне Комсомольский канал), прорытым на месте существовавшего здесь оврага. По его берегам были построены казармы для рабочих и обывателей, а при слиянии канала и реки устраивалась еще одна плотина.

В 1806 году строительство продолжилось. Этот период связан с именем Александра Яковлевича Вильсона, генерал-лейтенанта корпуса корабельных инженеров, управлявшего заводами до 1856 года⁸. Он был одаренной личностью и внес значительный вклад в развитие промышленно-строительного дела Петербурга. Выходец из Шотландии, Вильсон приехал в Россию вместе с отцом и работал на Сестрорецком оружейном заводе. Его практика проходила на Олонецких заводах под руководством Гаскойна, а затем на Ижорских. В этот период под его началом возводились новые мастерские и склады. Однако стройность и цельность архи-



Генеральный план Колпина. 1810 г.

тектурного замысла сохранялась благодаря тактичному отношению к первоначальной планировочной и архитектурной идее.

После наводнения 1807 года, принесшего большой ущерб, был устроен еще один канал, получивший название «Прямой» и соединивший разлив с Харламовым ручьем на восточной стороне селения⁹. Развитие технологии требовало блокировки цехов. Для этого в 1808 году разрывы между ними ликвидировали. Тогда же здание канцелярии надстроили еще одним этажом, что усилило его композиционное значение.

В это время были сооружены ряды складов, примыкавших к подпорным стенам террас, а также «нагорные» корпуса гвоздильной мастерской (западная сторона) и «машинного отделения» (восточная сторона, не сохранилось). Большие арочные воротные проемы подчеркивали основную планировочную ось восток–запад.

Расширение производства стимулировало и рост поселения. Его планировка развивалась в соответствии с проектом Гесте и Гаскойна, ставшим основой дальнейших градостроительных мероприятий вплоть до наших дней.

К концу 1810-х годов на левобережной стороне проложили новую Полукруглую улицу (ныне улица Коммуны). На правом берегу шло освоение земель к востоку. Параллельно дороге на село Вознесенское, где была сосредоточена общественная жизнь, проложили еще один проезд, который дал начало нынешней улице Культуры. Троицкая улица связывала центр селения с кладбищем около устья Прямого канала.

С 1816 года началось активное применение в строительстве заводских корпусов металлических конструкций. Деревянные стропильные системы менялись на чугунные арочно-стропильные фермы. Для «машинного мастерства 2-го отделения» на месте сгоревшего в 1819 году здания был возведен двухэтажный корпус с использованием чугунных стропильных ферм, стоек и балок¹⁰. Жесткость каркасу придавали кирпичные сво-

ды, опирающиеся на нижние пояса ферм. Все элементы отливались на Ижорских заводах. Здание было перестроено в связи с тем, что началось возведение «новосборочной» мастерской. Его можно считать одним из первых опытов применения металла в строительной практике Санкт-Петербурга.

Третий этап. 1825–1850-е годы

Это период интенсивной реконструкции заводских сооружений. Помимо Вильсона в проектных и строительных работах принимали участие инженеры Морской строительной части Лебедев, Кранц, Васильев и другие. Металл получил самое широкое применение, но внешние формы зданий оставались в рамках требований классицизма.

Работы по перестройке якорного завода начались в 1825 году. Его семнадцатиметровый пролет тоже перекрыли чугунными фермами без промежуточных опор. Спустя три года на месте сгоревшей деревянной лесопилни, рядом с плотиной в устье Полукруглого водоотводного канала, на естественном рельефе была возведена новая каменная трехпролетная пыльная мельница. Ее внешний облик почти не отражал функциональных и конструктивных особенностей. В данном случае использовались фермы, составленные из цельнолитных секций с криволинейными болтовыми стыками. Проемы в мощных кирпичных стенах были укреплены арочными чугунными перемычками. Аналогичные конструктивные решения, которые можно считать авторским достижением инженеров заводской проектной команды, применялись для перекрытия многих других зданий.

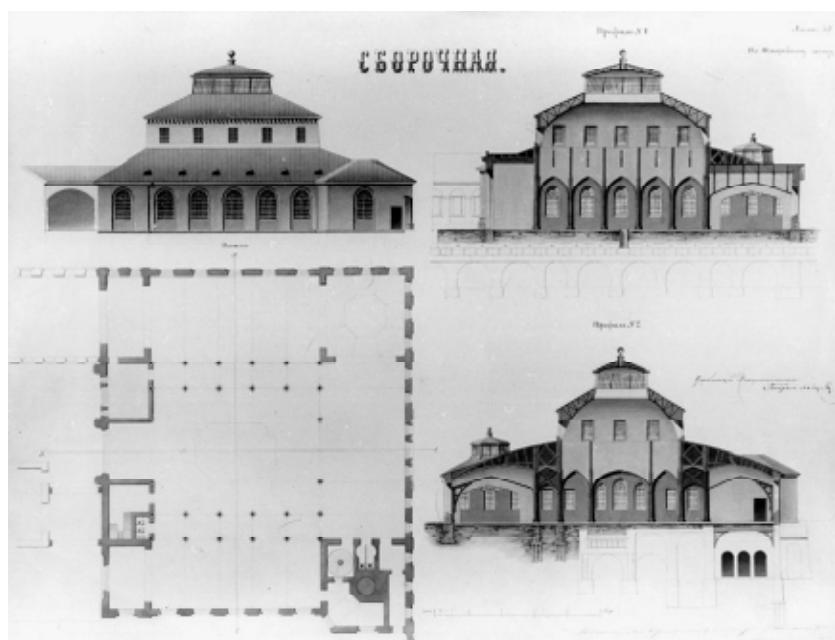
У подпорной, дугообразной в плане, стены плотины в 1833–1835 годах были сооружены аркады цепных кузниц с молотовой мастерской посередине¹¹. Их вытяжные чугунные трубы, имитирующие колонны, служили опорами металлической ограды на верхней отметке стены. Этот технологический прием является ярким образцом эстетического осмысления утилитарной функции. Ряд дымящихся устоев заводского ограждения создавал выразительный и вместе с тем живописный облик производственного комплекса, о чем можно судить по имеющимся графическим материалам.

В 1837 году изящные ажурные фермы перекрыли семнадцатиметровый пролет молотового завода. Круглые отверстия в замках арок и фонарь вдоль конька крыши позволяли более эффективно решать вопрос освещенности цеха.

Возведенные в 1840-х годах у южного окончания бассейна два однотипных, крестообразных в плане корпуса газового завода и «сталелетей-



Котельная мастерская. Проект. 1847 г.



Сборочная мастерская. Проект. 1847 г.

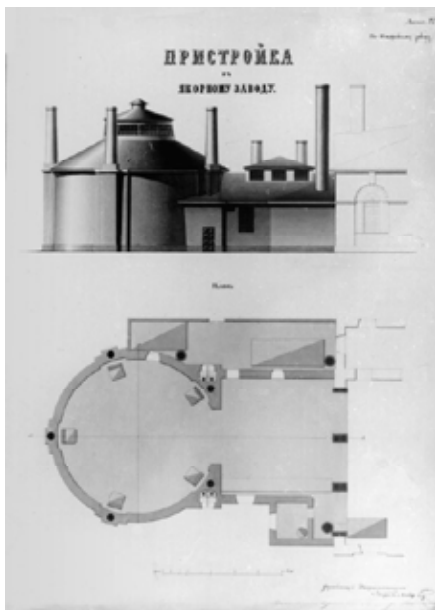
ной», с куполами над центральными объемами, дополнили и усилили осевое построение ансамбля¹².

Интересными образцами производственных сооружений 1840-х годов являлись корпуса котельной (около устья бассейна) и сборочной мастерской на юго-восточном угловом участке территории предприятия (здания не сохранились). Оригинальный прием с использованием стрельчатых арок и ферм позволил создать выразительные объемно-пространственные формы.

Новым импульсом для развития заводов и Колпина послужила ветка Николаевской железной дороги, проложенная в 1847 году. Она определила северо-восточную границу поселка и предприятия. С устройством вокзала центр общественной жизни сместился на Троицкую улицу.

Очередной проект реконструкции заводов на Ижоре был разработан в 1853 году¹³. Он предусматривал строительство новых зданий и расширение существовавших. Предполагалось закрепить юго-западный угол площадки зданием, аналогичным сборочной мастерской. «Канцелярия» подлежала надстройке третьим этажом. Ее центральная часть выделялась четырехколонным портиком, увенчанным ротондой со шпилем.

Однако была осуществлена лишь часть этого плана. Оригинальные инженерные идеи воплотились в перекрытиях плющильного и меделитейного заводов. Необычным для своего времени было перекрытие круглой в плане пристройки к якорному заводу, предназначенной для хвостовых молотов¹⁴. Литые фермы, расположенные радиально, опирались на центральное кольцо светового фонаря — единственного источника света, так как плоскость стены оставалась без проемов в силу особенностей технологии. Эти конструктивные решения с утратами сохранились до наших дней.



Пристройка к якорному заводу.
Проект. 1853 г.

Четвертый этап. 1860–1900-е годы

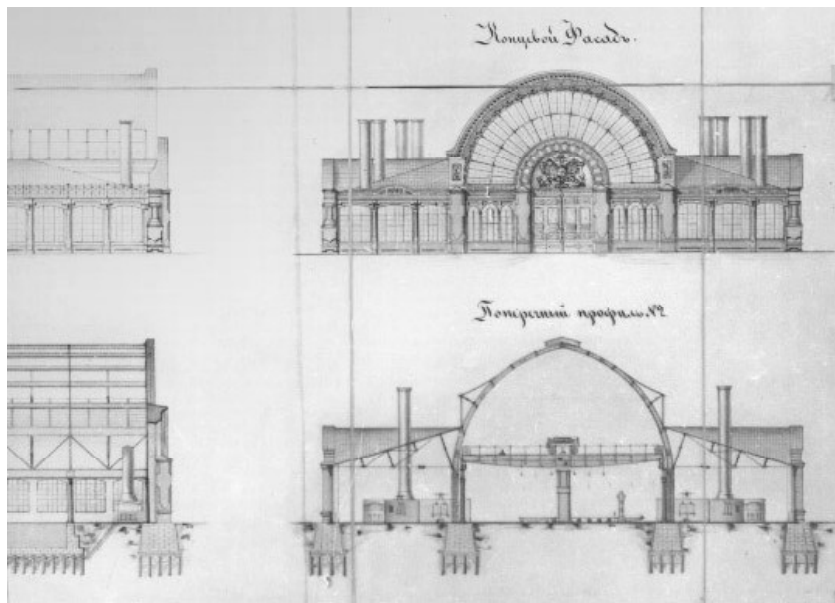
Начало 1860-х годов — новый период в истории Ижорских заводов и Колпина. Он связан с необходимостью совершенствования производства корабельной брони. В ходе боевых действий во время Крымской войны стало очевидно, что русский деревянный парусный флот не мог противостоять мощной артиллерии противника. Потребовалось создание отечественного броневое судостроения. Для внедрения новой сложной технологии нужны были просторные, большепролетные сооружения. К началу XX века ими были застроены берега Ижоры ниже по течению. Лифляндская (ныне Финляндская) улица, параллельная Царскосельскому проспекту, ограничила эту территорию с юга.

На правом берегу заводского бассейна в 1863–1865 годах вместо прежних корпусов была возведена «большая машинная со сборочной», а рядом, на свободном участке, по проекту архитектора А. С. Кудинова — паровая кузница¹⁵. В перекрытиях цехов применялись более легкие, в отличие от предыдущего периода, конструкции. Кудинов использовал так называемые «серповидные» фермы с криволинейными верхними и нижними поясами. Тогда же приступили к постройке «большого железопрокатного завода»¹⁶.

Строительное отделение Морского технического комитета в 1873 году рассмотрело и одобрило проект переоборудования существовавших и сооружения новых цехов для «железодельного и броневое завода», подписанный директором Ижорских заводов Л. Гаддом и горным инженером Меллером. Одним из самых примечательных зданий в рамках этого проекта был железодельный броневое завод (1873–1875) петербургского архитектора И. А. Мерца, ставший уникальным образцом промышленного зодчества¹⁷. Участок между рекой и железной дорогой был выбран с учетом удобства транспортировки оборудования, сырья и готовой продукции.

В журнале Морского технического комитета отмечалось, что фасады цеха «выполнены с некоторым излишеством архитектурных украшений, которые затруднительны и ценны для исполнения и не соответствуют заводским постройкам»¹⁸. Переработанный в соответствии с замечаниями проект был одобрен высшим начальством Морского министерства.

Полностью металлическое трехпролетное «броневое отделение» (200 x 46 м) имело в качестве ограждающих стеновых конструкций рельефные металлические панели, которые в сочетании с большими остекленными плоскостями создавали выразительные, нехарактерные для утилитарного строения фасады. Поражали своей неожиданной пышностью



Железодельательный завод. Архитектор И. А. Мерц. Проект. 1873 г.



Железодельательный завод (цех № 12). Фотография. 1998 г.

торцы здания с витражами в тимпанах арок центрального объема. Оригинальность и легкость инженерного замысла подчеркивали архитектурные детали: профилированные карнизы, облицовка пилонов торцевых фасадов, декорированные лучковые перемычки, что придавало цельность всей композиции. Главный неф цеха образовывали стрельчатые арки, опирающиеся на металлические колонны. Боковые пониженные нефы перекрывались легкими фермами, поддержанными чугунными стойками наружного каркаса. Такое конструктивное решение позволяло разместить в определенной последовательности крупногабаритное оборудование, подкрановые пути и организовать верхнее боковое освещение.

Периодическая печать не оставила без внимания столь значительное по тем временам событие. В частности, газета «Петербургский листок», признавая это «гигантское» сооружение образцом строительного искусства, отмечала: «Главный фасад здания настолько прекрасен по своему характерному выполнению, что можно сказать, что такой изящной постройки в окрестностях Петербурга не видано»¹⁹. Дополняют комплекс этого периода гильзовый завод (1899), сталеплавильный цех (1898), цех цельнотянутых труб (1900) и другие. Их кирпичные фасады характерны для промышленной застройки конца XIX — начала XX века.

Сталеплавильный цех расположен на правом крутом берегу Ижоры на ее изгибе, что придает величественность его облику и подчеркивает значимость в производственном процессе. Фасад, декорированный зубчатыми карнизами и тягами, отражает трехпролетную структуру внутреннего пространства. При сооружении цеха использовались конструкции, выполненные на Санкт-Петербургском металлическом заводе. Здание цельнотянутых труб (1900) возведено по проекту гражданского инженера И. Милованова при участии А. С. Игнатьева²⁰. Система ажурных ферм и стоек образовывала легкую пространственную систему, завершенную полностью остекленным фонарем верхнего света.

Планировка селения развивалась и приобретала более заверченный вид. Отведенные в надел мастеровым и обывателям земли подошли вплотную к железнодорожной ветке, а в западной части сложилась система прямоугольных кварталов. К 1878 году Колпино перешло в ведение губернии и получило статус посада Царскосельского уезда, а в 1910-х это уже был город. Расширявшееся производство также способствовало развитию инфраструктуры. Были построены общественное собрание, больница, школа, приют, бани, клуб и другие объекты. Архитектура отвечала стилистическим требованиям рубежа веков. Основная застройка оставалась деревянной.

После Великой Отечественной войны, принесшей большие разрушения городу и заводу, началось строительство капитальных жилых и общественных зданий. Новые кварталы следовали планировке, сложившейся в прошлом столетии. В настоящее время левобережная часть реки Ижоры завершается с севера площадкой предприятия, протянувшегося с востока на запад. На Финляндской улице расположены его проходные. Однако историческое ядро Ижорских заводов с их водной системой, поддержанной сетью улиц и дорог, остается композиционной основой города.

Здания заводоуправления и теперь являются главной градостроительной доминантой (Троицкая церковь утрачена в послевоенное время). Сохранившиеся элементы гражданской застройки создают масштабный архитектурный ландшафт. Перед административными корпусами разбит городской сквер. Напротив расположена бывшая заводская больница, фасады которой решены в стиле модерн. Одноэтажная заводская школа и несколько двух–четырёхэтажных домов «кирпичного стиля» на набережной Полукруглого канала включены в систему скверов. Их фасады живописно сочетаются с зелеными насаждениями и водной гладью канала. Южный фасад, образованный чугунной оградой с трубами-устоями, замыкает пространство разлива. Традиции прошлого были учтены при постановке в центре плотины стелы в память о героической обороне Колпина во время Великой Отечественной войны. Более урбанизированный характер имеют набережные прямого участка Комсомольского канала.

Сохранившиеся до наших дней архитектурно-планировочные и объемно-пространственные решения, в основе которых лежит проект 1803 года, а также элементы конструкций и оборудования, представляющие большую культурную ценность, заслуживают тщательного подхода к вопросу их консервации. Условием предотвращения дальнейшего ветшания и утраты уникальной среды может стать полное или частичное изъятие исторической части завода из производственного процесса с приспособлением ее под коммерческие, общественные и развлекательные цели с элементами музеефикации. В ряде зданий могли бы разместиться небольшие мастерские. Несомненно, возможны и другие варианты использования старых цехов.

Для успешного воплощения идеи перепрофилирования комплекса необходимо четко определить градостроительную ценность территории в ее исторических границах, условия ее реконструкции и реставрации, регламент инвестиционной деятельности.

Необходимо определить исторические объекты и имущественные права на них, что должно стать основой разработки градостроительных

обоснований для предложений по регенерации старых зданий и санированию прилегающих участков.

¹ РГА ВМФ. Ф. 326. Оп. 2. Д. 2771.

² Там же. Оп. 1. Д. 9791, 9853, 9934, 9936.

³ Там же. Д. 9353.

⁴ Там же. Д. 9440, 9441, 9680, 9774.

⁵ Там же. Д. 9981.

⁶ Там же. Ф. 201. Оп. 1 Д. 47. Л. 8.

⁷ РГИА СПб. Ф. 1286. Оп. 2. Д. 123. Л. 8; РГА ВМФ. 326. Оп. 1. Д. 9382, 1004. Оп. 2. Д. 1383.

⁸ РГИА СПб. Ф. 758. Оп. 24. Д. 20. Л. 86.

⁹ РГА ВМФ. Ф. 326. Оп. 1. Д. 9410, 9412.

¹⁰ Там же. Д. 9382; Оп. 2. Д. 1383.

¹¹ Там же. Ф. 326. Оп. 2. Д. 9682–9699, 9708–9710.

¹² Там же. Ф. 326. Оп. 1. Д. 9618, 9524, 9361.

¹³ Там же. Ф. 410. Оп. 2. Д. 308.

¹⁴ Там же. Ф. 326. Оп. 1. Д. 9602.

¹⁵ Там же. Д. 9701–9703.

¹⁶ Там же. Д. 9359, 9526, 9532.

¹⁷ Там же. Д. 9468, 9470–9473; Ф. 421. Оп. 5. Д. 248; Петербургский листок. 1874. № 1.

¹⁸ РГА ВМФ. Ф. 421. Оп. 5. Д. 248. Л. 96.

¹⁹ Петербургский листок. 1874. № 1.

²⁰ РГА ВМФ. Ф. 409. Оп. 2. Д. 7313, 7330–7333.

З. В. Юркова

**Малоэтажная застройка 1945–1950 годов
в Красносельском районе**

Малоэтажное строительство послевоенного периода — одно из интересных явлений советской архитектуры. Область его использования — малые и средние города страны, в том числе Колпино, Красное Село, Павловск, Петродворец, Петрокрепость, Пушкин и другие пригороды Ленинграда. Оно появилось и в крупных городах, где для него отводились периферийные районы.

Послевоенный жилищный кризис заставлял искать пути его скорейшего разрешения. Большие надежды возлагались на малоэтажное строительство, которое считалось наиболее характерной средой русского города¹. Оно не требовало больших затрат, было доступно для индустриализации.

Этот тип застройки имел свою предысторию. В дореволюционное время при промышленных предприятиях создавались так называемые фабрикантские слободы со своими церквями, лавками, конюшнями. Чаще всего их строили одновременно с заводом или фабрикой по одному генеральному плану². Слободы пришли на смену казармам для рабочих и поселкам, состоявшим из отдельных домиков с земельным наделом для одной семьи. В конце XIX — начале XX века стали строить компактные жилые комплексы с квартирами на одну семью. Так, Писчебумажную фабрику Товарищества наследников купца Печаткина в Красном Селе в начале ее существования обслуживали рабочие, которые жили в слободах, располагавшихся вдоль берегов Долгого озера. В 1905 году инженер-технолог фабрики П. М. Горбунов построил Фабричный поселок, который состоял из нескольких двухэтажных деревянных жилых домов, бани, магазина, двухклассного училища с домовою церковью, библиотеки и сада с фонтаном.

В 1920-х годах возведение малоэтажных жилых домов для рабочих в Ленинграде было продолжено. Были созданы ансамбль Тракторной ули-

цы (1925–1927, арх. А. С. Никольский, А. И. Гегелло, Г. А. Симонов), Палевский жилмассив, заключенный между Шлиссельбургским* и Палевским проспектами** и Мартыновской улицей*** (1924, арх. А. И. Зазерский, Н. Ф. Рыбин), Серафимовский участок на проспекте Стачек (1927, арх. А. С. Никольский, Г. А. Симонов, А. И. Гегелло, Д. А. Кричевский). Тогда же под лозунгом борьбы за новый быт практиковалось строительство домов с просторными квартирами. Однако необходимость экономии диктовала сокращение затрат, и, как следствие, с 1927 года квартиры³ стали делать без ванн, была уменьшена ширина лестничных маршей до 1,2 м, высота потолков — до 2,8 м, появились квартиры без сквозного проветривания, с темными передними⁴.

С 1933 по 1940 год малоэтажное строительство в городах было запрещено. Допускалось лишь возведение зданий не ниже четырех этажей, так как они были экономически наиболее выгодны. Тем не менее в обход закона строилось огромное количество «временного» малоэтажного жилья⁵, которое не требовало ни высокого качества материалов, ни специального инженерного и строительного оборудования. Сокращение сиюминутных затрат являлось определяющим. «Временность» построек снижала потребительские качества расположенных в них квартир. На деле это привело к появлению бесконечного числа бараков.

После Великой Отечественной войны началась реконструкция больших и малых городов. Для того чтобы предотвратить деградацию городской среды, был разработан принцип строительного зонирования. Застройка делилась на три основные зоны: капитальную многоэтажную, малоэтажную и усадебную. Каждая из них должна была иметь свой уровень благоустройства. Для малых и средних городов за основной тип принимались одно–двухэтажные дома. Они составляли 75–95 % всей застройки. Главные площади и улицы должны были застраиваться двух–трехэтажными зданиями. Строительство в 3–5 этажей намечалось в центральных районах и на основных магистралях городов⁶.

Необходимо было выработать новые принципы проектирования, которые сочетали бы грандиозный размах и сжатые сроки. Они были изложены начальником Главного управления по проектированию жилых зданий Н. Смирновым в журнале «Архитектура и строительство» и стали служить директивой для проектировщиков: «Максимальное использование местных

* Ныне проспект Обуховской Обороны.

** Ныне проспект Елизарова.

*** Ныне улица Ольги Берггольц.

недефицитных строительных материалов. Разработка и создание поточно-скоростных методов строительства и его индустриализация. Максимальное сокращение сроков строительства. Типизация проектов, предполагающая выпуск готовых изделий на домостроительных комбинатах. Подчинение типового проектирования принципам комплексной ансамблевости. Создание типовых проектов с учетом местных климатических условий и разнообразных национальных традиций народов, населяющих нашу страну»⁷.

Была развернута широкая пропаганда малоэтажного строительства — ни один выпуск архитектурных журналов 1945–1950 годов не выходил без обоснований его необходимости, анализа и обзора проектов. Утверждалось, что малоэтажный дом обладает рядом достоинств, так как «создает лучшие бытовые и гигиенические условия для населения»⁸, что он должен быть типовым и стать «синонимом высокого художественного и конструктивного начала»⁹.

Проектировать и сооружать жилые дома предстояло в суровых условиях послевоенного дефицита и отсутствия строительной индустрии. Поэтому несмотря на то, что «народ, построивший первое в мире социалистическое государство, вынесший всю тяжесть войны с гитлеровской Германией, завоевал право на культурное благоустроенное жилье»¹⁰, по стране намечалось возводить только 50 % малоэтажных зданий, оборудованных канализацией и ванными, остальные — «в будущем»¹¹. До 70 % домов проектировались с печным отоплением, 20 % могли получать тепло «от котла» и только 10 % — от теплоцентрали¹². В экономии на инженерных сетях и оборудовании таилась главная причина обращения к строительству малоэтажных жилых домов.

Экономией был определен и выбор строительных материалов, среди которых основным в России и Советском Союзе всегда был лес. Дерево обладает высокой технологичностью, его отходы хорошо поддаются переработке или использованию в сочетании с другими материалами, что дает большие возможности как для проектирования, так и для строительства. Однако сложные экономические условия, инерция производства, невозможность принимать решения на местах, боязнь ответственности мешали развитию отечественной базы строительных материалов. К 1946 году еще не удалось получить гипсокартон для отделки внутренних помещений. В качестве его замены были разработаны конструкции из так называемых гипсореечных плит. Реечный каркас перегородки монтировали на заводе и доставляли на строительную площадку, где его заливали гипсом, экономя на транспортировке и неизбежных поломках при

перевозке. «Этот способ был уже полужаводским»¹³. То же можно сказать и о «прогрессивных» способах отопления — «в новых условиях <...> анахронизмом было бы сохранять обычные трудоемкие кирпичные печи. Целесообразно применять сборные печи из крупных блоков и печи заводского изготовления»¹⁴. Из опыта заводского домостроения предыдущих лет известно, что стандартные жилые дома зачастую расплывались по швам и продувались ветром из-за низкого качества как строительных материалов, так и произведенных работ¹⁵.

Большие препятствия на пути проектировщиков создавали заказчики. Они стремились к строительству общежитий и больших коммунальных квартир, которые были гораздо дешевле, чем дома с отдельными квартирами¹⁶. В конечном счете, это приводило к созданию все тех же бараков.

В Ленинграде дела обстояли несколько лучше. Здесь, как правило, проектировалось для того времени полноценное жилье. Малоэтажным строительством занимались Л. Е. Асс, Н. В. Баранов, В. Ф. Белов, А. И. Гегелло, О. И. Гурьев, А. В. Жук, В. А. Каменский, Л. С. Катонин, А. Д. Кац, Е. А. Левинсон, А. А. Оль, М. Х. Русаков, И. И. Фомин и В. М. Фромзель.

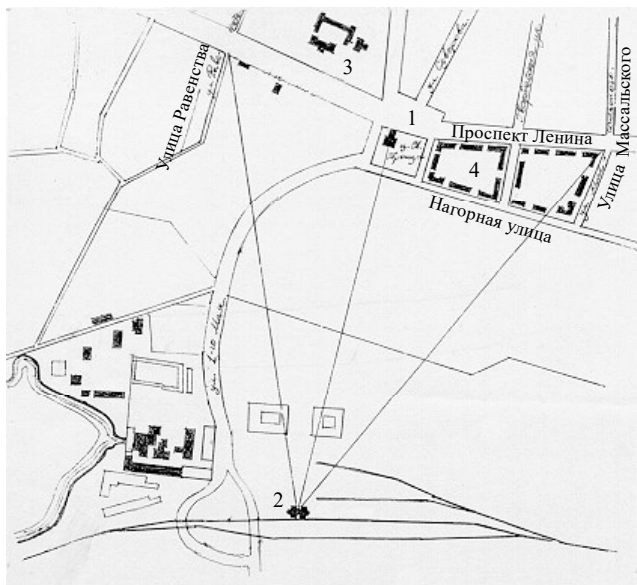
Весной 1946 года состоялся конкурс проектов малоэтажной застройки, организованный управлением Исполкома Ленгорсовета по делам архитектуры. В его задачу входило получение новых архитектурно-конструктивных и планировочных решений. Программа конкурса не ставила жестких рамок в части разработки основных элементов квартиры и габаритов конструкций. Оценивались живописность, архитектурно-пространственное решение, связь с придомовой территорией, удобство планировки, предполагавшее посемейное заселение квартир. Предпочтение отдавалось проектам, которые при минимуме затрат наилучшим образом раскрывали сущность малоэтажного дома¹⁷. В конкурсе участвовали мастерские треста «Ленпроект».

Однако конкурс, направленный на выбор ограниченного количества домов, пригодных для типизации, унификации и индустриализации, дал обратные результаты. Вероятно, жюри и Городской архитектурный совет поддались обаянию темы, и количество одобренных типов домов для дальнейшей доработки и проектирования неожиданно выросло. Так, для Кировского района (архитекторы В. А. Каменский и В. Ф. Белов) было разработано четыре типа домов, для Невского района — шесть типов (архитекторы И. И. Фомин, А. В. Жук, Е. А. Левинсон, Л. А. Асс, В. М. Фромзель, С. С. Пясковская). В проекте планировки и застройки Старой Деревни (мастерская А. А. Оля) и Новой Деревни (мастерская Н. В. Баранова и О. И. Гурьева) было шесть типов домов на основе уни-

фицированных архитектурных и конструктивных деталей, но объединить здания в серии не удалось. Кроме того, не удалось централизовать сам процесс проектирования — многочисленные мастерские одновременно занимались разработкой как микрорайонов, так и отдельных жилых домов¹⁸. Вместе с тем кварталы малоэтажной застройки отличались разнообразием, действительной живописностью планировки, отличной проработкой деталей и добротностью. Территориальная разобщенность не давала им слиться в однообразный массив. К наиболее удачным комплексам доктор архитектуры М. Г. Бархин относил застройку проспекта Энгельса в Лесном (архитектор В. М. Фромзель) и жилой комплекс на Московской улице (архитекторы Е. А. Левинсон и Л. Е. Асс)¹⁹.

На конкурс 1946 года был представлен проект жилого квартала в Урицке (Лигово), разработанный в мастерской № 8 треста «Ленпроект» под руководством Оля. В основу его положено функциональное деление жилой территории на дворы-сады, хозяйственные дворики и проездные территории. Детские учреждения были вынесены на отдельные участки. Все зоны изолировались друг от друга оградами, подпорными стенками и озеленением. Архитектура зданий была проста, с ритмичным чередованием входов и балконов, что не создавало трудностей при строительстве. Фасадные композиции дополнялись большим выносом крыши на деревянных кобылках, что придавало ей легкость; применялся естественный камень в облицовке цоколя и порталов входов. Большое внимание было уделено благоустройству и малым архитектурным формам. Во дворах предлагалось разбить небольшие партеры, высадить вьющуюся зелень вдоль оград, подъезд к хоздворам изолировался от зон отдыха, подземные коммуникации прокладывались по специальной территории²⁰. К сожалению, проект Оля не был реализован. В настоящее время существуют тринадцать малоэтажных домов на углу улицы Партизана Германа и проспекта Ветеранов, построенных «по мотивам» исходного проекта, который был переработан в более дешевый вариант. Эти небольшие здания привлекают внимание спокойствием, надежностью и композиционной связью друг с другом.

Несомненный интерес представляет малоэтажная застройка Красного Села. Этот пригород Петербурга, вероятно, следует отнести к числу «тематических», каковыми являются Пушкин — город, где учился великий поэт (застройка привокзальной площади и ведущих к Лицею улиц, архитектор Е. А. Левинсон), и Петродворец — место расположения резиденции великого преобразователя (застройка Петергофского шоссе, архитектор А. А. Оль).



План-схема центральной части Красного Села.

1. Церковь Святой Троицы. 2. Вокзал. 3. Дворцовая слобода.
4. Кварталы малоэтажной застройки.

Красное Село, видимо, предполагалось связать с темой воинской славы. Осуществлению этого помешало «дворянское прошлое» русской армии. О военной истории города напоминают названия улиц — Суворова, Бронетанковая, Гвардейская, а также военная атрибутика, использованная в отделке фасадов и интерьеров вокзала и внешнего убранства жилых зданий, которые построены на гребне склона вдоль проспекта Ленина по проекту архитекторов А. А. Афонченко и Б. В. Кондратьева. Трехэтажные дома соединены между собой прямоугольными арками и висячими переходами. С «наружной» стороны квартала, обращенной к железной дороге, вдоль Нагорной улицы, использован более пышный и торжественный декор, чем с «внутренней», вдоль проспекта Ленина. Параллельно проспекту, ниже застройки, на уступе склона Нагорная улица превращена в террасу. Подпорная стенка террасы облицована естественным камнем. С нее открывается вид на красивый склон долины реки Дудергофки и здание вокзала, увенчанное круглой башней (1951–1953, арх. В. В. Хазанов). Одно из жилых зданий, стоящих на уступе, также завершено башней-ротондой (Нагорная ул., 47). Введение доминант композиционно связало

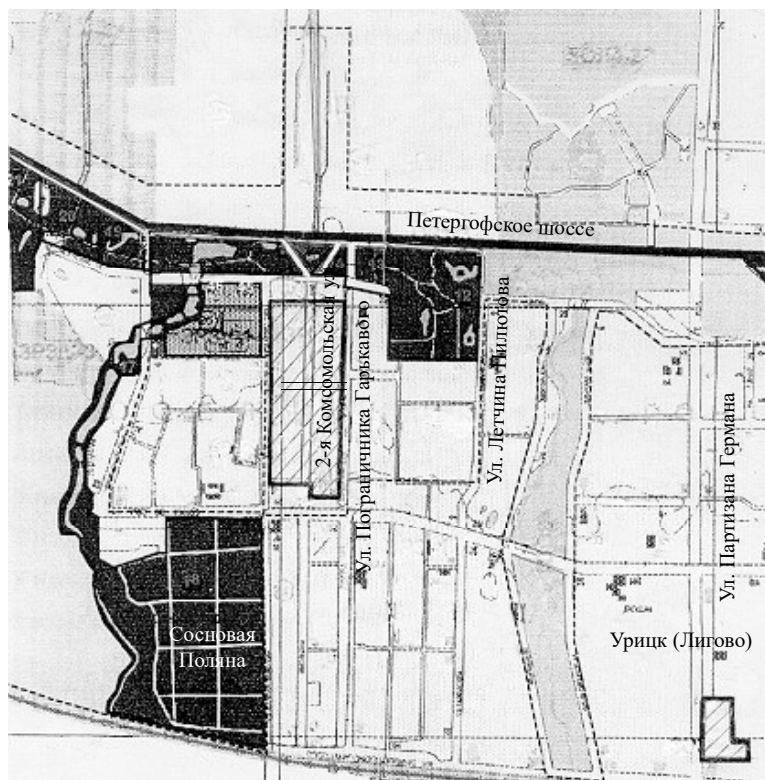
жилоую застройку с привокзальной площадью. Вокзал, построенный на месте разрушенного, находится на одной оси со зданием Троицкой церкви. На плане Красного Села видно, что церковь стоит в середине отрезка проспекта Ленина, расположенного между улицами Массальского и Равенства, а вокзал находится в вершине равнобедренного треугольника, образованного пересечениями линий, соединяющих точки пересечения проспекта и улиц.

Таким образом была подчеркнута главенствующая роль культовой постройки, старейшего и самого высокого здания Красного Села — Троицкой церкви; выделено историческое ядро — Дворцовая слобода; жилой застройке и вокзалу отведена парадно-дидактическая функция, как это сделано в Пушкине.

Ограничная связь с исторической застройкой, умелое использование рельефа и единообразие архитектурного решения не были учтены современными архитекторами, и в 1970-х годах, в соответствии с новым генеральным планом Красного Села, на склоне появились два гигантских железобетонных здания для Всесоюзного научно-исследовательского института бумаги, искажившие визуальные связи. В настоящее время на этом же склоне построен пивной завод.

Упомянем еще один участок малоэтажного строительства: квартал 1–5 Сосновой Поляны. Проектирование его застройки велось с учетом исторически сложившейся планировки. Этот пример наглядно иллюстрирует возможность «включения локального ансамбля в композиционную структуру всего города»²¹. Основными осями и габаритами квартал почти точно вписывается в планировку и границы бывшей усадьбы Демидова на Петергофской дороге, проложенной при Петре I вдоль Финского залива. Композиция усадьбы развивалась вдоль центральной оси, на которую нанизаны ее главные элементы: канал, усадебный дом, парк. Дачи располагались вдоль дороги на уступе глинта, были хорошо видны с Финского залива и являли собой первый морской фасад Петербурга²².

Задолго до того, как была изучена и взята под государственную охрану в качестве памятника истории и культуры Петергофская дорога с комплексом усадеб, она осознавалась архитекторами Ленинграда как исторический градоформирующий элемент. Поэтому в трудное послевоенное время была проведена ее реставрация — подняты из руин особо ценные здания, такие как усадьба Новознаменка, построенная архитектором А. Ринальди, а на месте некоторых разрушенных дач были возведены дома, по своему объемному и композиционному решению приближенные к утраченным: это здания, расположенные на сохранившейся террасе дачи Миниха (ул. Чеки-



План-схема Сосновой Поляны и Урицка (Лигово).

стов, 19), на старых фундаментах дачи Демидова (ул. Чекистов, 3) и дачи Шереметева (пр. Стачек, 206). Такой подход диктовал и бережное отношение к структуре усадьбы Демидова. При проектировании квартала 1–5 сохранены ее основные элементы: длинная ось главной аллеи, симметричное ее разветвление на два луча у дачи, местоположение и примерные габариты главного здания — ядра владения и Матисов канал, единственный, сохранившийся с петровских времен и подчеркивающий центральную ось.

Квартал 1–5, представляющий собой вытянутый прямоугольник, располагается между улицами Пограничника Гарькавого (бывшая Бульварная) и Летчика Пилотова (бывшая Григорьевская) от улицы Чекистов до проспекта Ветеранов. Территория его разделена на четыре части 2-й Комсомольской улицей, совпадающей с исторической осью усадьбы, и улицей Мира, проложенной с запада на восток.



Улица Летчика Пилютова, 10, Сосновая Поляна, квартал 1–5.

Застройка квартала началась еще до войны — здания в северо-западной части датируются 1937–1941 годами. После войны проектирование было продолжено в мастерской Оля. Строительство велось за счет бюджетных средств, осуществлялось со значительными отступлениями от проекта и затянулось, по данным проектно-инвентаризационного бюро, вплоть до периода борьбы с архитектурными излишествами, до начала 1960-х годов. Многие дома, при сохранении малой этажности и габаритов, выстроены из силикатного кирпича. Половина дома № 5-1 по улице Пограничника Гарькавого завершена двускатной крышей, силикатные фасады украшены штукатурными профилированными карнизами и подоконниками, другая его часть полностью лишена декора и покрыта плоской кровлей. Здания между 2-й Комсомольской улицей и улицей Летчика Пилютова отличаются казенным однообразием и провинциальностью, и лишь некоторые из них — дома № 10 по улице Летчика Пилютова и № 141-2 по проспекту Ветеранов, решенные в виде небольших особняков, оживляют пейзаж. Кое-где сохранились элементы благоустройства — металлические ограды на каменных столбах, бездействующий фонтан. Детские сады, школа, Дом пионеров расположены внутри квартала. Вдоль улицы Пионеров, параллельной проспекту

Ветеранов, поставлены несколько зданий, предназначенных для учреждений соцкультбыта — баня, магазины и т. п.

Наиболее интересна юго-восточная часть квартала. Она представляет цельную композицию и состоит из смешанной застройки деревянными и каменными (шлакобетонными) зданиями. Деревянные двухэтажные дома поставлены по длинным сторонам прямоугольника, по углам располагаются здания со своего рода башнями, аналоги которым можно найти в древнерусской архитектуре. Фасады оформлены балконами на массивных фигурных кронштейнах с ограждением из балясника, фронтонами, эркерами, использовались скатные с большими карнизными свесами крыши на кронштейнах. Остальная территория застроена каменными зданиями, оштукатуренными «под шубу». Они также имеют большой вынос крыш на деревянных кронштейнах. Архитектура каменных зданий более разнообразна — «накладные» эркеры из известняка, наличники, полуциркульные широкие окна в первых этажах. Фасады каменных и деревянных зданий неодинаковы, но объединены общим композиционным приемом и рисунком отдельных элементов.

В плане рассматриваемая часть симметрична относительно оси, которая замыкается с востока зданием кинотеатра (ул. Пограничника Гарькавого, 22). С запада по оси образован небольшой курдонер, с двух сторон замкнутый арками со сквозными проходами, ведущими в глубь территории.

Обособленность этой части и единство архитектурного замысла объясняются тем, что участок под застройку был отведен кораблестроительному заводу им. А. А. Жданова (ныне ЗАО «Северная верфь»), который был способен финансировать проект и строительство более дорогого жилья, чем городской бюджет. Строительство осуществлено в короткие сроки — с 1949 по 1951 год.

При совмещении проектного чертежа генплана юго-восточной части квартала с четкой и ясной планировкой, датированного 15 июня 1946 года и подписанного руководителем архитектурно-проектной мастерской № 8 Ленпроекта А. А. Олем и авторами проекта Н. А. Зазерским, Н. М. Шифриным и Е. Б. Серебряковым, с «натурой» обнаружились некоторые расхождения. Часть деревянных домов заменена каменными. Неясно, был ли возведен дом на углу улиц Пограничника Гарькавого и Пионеров, дом 27 по 2-й Комсомольской улице оказался «сдвинутым» с предназначенного ему места, не осталось следа от благоустройства.

Рассматривая квартал в целом, можно сделать следующие выводы:

– планировка квартала определена исторической структурой дачи Демидова;

- приоритетными в планировке остались основные исторические элементы дачи Демидова — центральная ось, разделенная на два луча, усадебный дом, исторические границы;
- при строительстве сохранен принципиальный авторский замысел;
- проект и строительство выполнены в соответствии с заявленными Олем принципами о включении отдельного ансамбля в городскую композиционную структуру.

Малоэтажное жилье явилось переходным этапом к комплексному многоэтажному строительству. Оно представляет интерес в историческом, художественном и градостроительном отношении. Оль считал необходимым закрепить наметившийся в советской архитектуре «поворот от проектирования отдельного дома к проектированию целой улицы, от отдельного общественного здания к законченной площади-ансамблю»²³. Кварталы малоэтажной застройки вносят элементы своеобразия в городскую ткань новостроек. Планировка этих кварталов всегда индивидуальна, хорошо привязана к конкретному ландшафту, исторически сложившейся ситуации.

После Великой Отечественной войны архитекторы, окрыленные победой, мечтали о грандиозных проектах, однако действительность вынуждала заниматься скромным малоэтажным строительством. Вместе с тем, даже зажатые в тиски необходимости, они демонстрировали высокое мастерство, верность профессиональному долгу, отличное владение материалом, а также способность выполнять идеологические задачи без ущерба для исторических традиций.

В 1998 году по заказу Комитета по строительству при участии Комитета по градостроительству и архитектуре выполнялась корректировка ведомственных (территориальных) строительных норм «Реконструкция и застройка исторически сложившихся районов Санкт-Петербурга» ВСН-2-89 (Бюро генплана, ЗАО «Петербургский НИПИград», институт «Ленгипроинжпроект» с использованием материалов ОАО «ЛенНИИпроект»). В новой редакции норм отмечается, что «за прошедшие годы появилось понимание того, что к основным ценным параметрам среды следует относить не только наличие памятников архитектуры, но и уникальные пространственные характеристики, присущие тому или иному типу застройки, т. е. то, что можно назвать “морфотипом застройки”». Нельзя допустить нивелирования морфотипов застройки в ходе реконструкции»²⁴. На схемах обозначены места расположения малоэтажной застройки как первых лет советской власти, так и послевоенной. Однако нормы носят рекомендательный характер относительно «морфотипов», архитектур-

но-строительный регламент на эти участки не указан, не всегда точно обозначены их границы. Отсутствие сведений об авторах построек, неизученность исторических проектных материалов, типологии может привести к разрушению этих маленьких ансамблей, а значит, к утрате еще одной страницы истории.

В начале 1990-х годов нами была предпринята попытка организовать реконструкцию части домов квартала 1–5 Сосновой Поляны для жилья, отвечающего требованиям современного потребителя. Проект не удалось осуществить из-за отсутствия средств у заказчика (завод «Северная верфь»).

В заключение следует сказать, что в конце 1999 года по заказу Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры «Архитектурной мастерской Н. Ф. Никитина» (архитекторы А. А. Овсянникова и Е. Г. Боброва) впервые была выполнена работа по составлению архитектурно-строительного регламента квартала 1–5 Сосновой Поляны, в которой были использованы материалы данной статьи. При Территориальном управлении Красносельского административного района создано агентство, которое должно разработать проект реконструкции застройки квартала по утвержденному регламенту, предусмотрев организацию пешеходной зоны, что также будет новацией для районов новостроек. Остается надеяться, что «за кадром» не останутся малоэтажные кварталы Красного Села и других районов Санкт-Петербурга.

¹ *Смирнов Н.* О принципах массового жилищного строительства // *Архитектура и строительство.* 1946. № 1. С. 10.

² *Штиглиц М. С.* Промышленная архитектура Петербурга. СПб., 1995. С. 48.

³ *История советской архитектуры: 1917–1958.* М., 1962. С. 63.

⁴ *Хазанова В. Э.* Советская архитектура первых лет Октября: 1917–1925. М., 1970. С. 103.

⁵ *Рубаненко Б.* Основные вопросы планировки восстанавливаемых городов // *Архитектура и строительство.* 1946. № 1. С. 3.

⁶ Там же. С. 4.

⁷ *Смирнов Н.* О принципах массового жилищного строительства // *Архитектура и строительство.* № 1. 1946. С. 1–10.

⁸ Там же. С. 10–11.

⁹ На пороге величайшей стройки // *Архитектура и строительство.* 1946. № 1. С. 1–2.

¹⁰ *Гальперин В.* Малоэтажное жилое строительство. Из опыта Ленинградской области // *Архитектура СССР.* 1947. Вып. 15. С. 3–4.

¹¹ *Смирнов Н.* Указ. соч. Там же.

¹² Там же.

- ¹³ Шеломов Н. П. Малозэтажное заводское домостроение // Архитектура Ленинграда. 1946. № 2. С. 17.
- ¹⁴ Смирнов Н. Указ. соч. Там же.
- ¹⁵ Кузнецов Г. Ф. Заводское домостроение // Архитектура СССР. 1944. Вып. 7. С. 4.
- ¹⁶ Гальперин В. Указ. соч. С. 3–5.
- ¹⁷ Любош А. А. Малозэтажные дома: некоторые итоги проектирования и строительства // Архитектура и строительство Ленинграда. 1949. Сб. 1(10). С. 1–2.
- ¹⁸ Там же. С. 3.
- ¹⁹ Бархин М. Г. Город: 1945–1970. М., 1974. С. 20.
- ²⁰ Быкова Г. Д. Андрей Оль. 1976 . С. 106–108.
- ²¹ Оль А. А. Планировка и застройка кварталов малозэтажного строительства. Научные труды ЛИСИ. Л., 1950. Вып. 10. С. 28.
- ²² Горбатенко С. Б. Историческая справка по району Урицка — Сосновой Поляны. Разд. IX. Кн. IV. Историко-культурный предпроектный анализ к проекту охранных зон Красносельского района. НМИИС КГИОП. Ф. 623. Н-3810. Л. 21.
- ²³ Оль А. А. Указ соч. С. 24.
- ²⁴ Реконструкция и застройка исторически сложившихся районов Санкт-Петербурга. ТГН и П 2–2000 (корректировка ВСН2–89).
- ²⁵ Историко-градостроительные и историко-культурные режимы и предметы охраны. Санкт-Петербург, Красносельский район, Сосновая Поляна, Квартал 1–5. НМИИС КГИОП. Б/н.

В. В. Савельев

**Материалы к биографическому словарю сотрудников
Комиссии о каменном строении
Санкт-Петербурга и Москвы**

Изучение кадрового состава Комиссии о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы (1762–1796)¹ — петербургской организации, курировавшей «регулярную» реконструкцию российских городов в годы правления Екатерины II — один из путей углубления знаний о характере и методах работы этого учреждения. Биографии второстепенных сотрудников Комиссии — геодезистов, архитектурских помощников и учеников — по-своему показательны, так как позволяют сделать выводы о реальных возможностях Комиссии, а также дать ответ на вопрос, какого рода специалисты оказывались здесь востребованными.

Изучение архива Комиссии² показало, что ее структура, не претерпевшая принципиальных изменений за все время существования, сформировалась вскоре после ее создания³. Действительными членами назначались несколько сановников (как правило трое), исполнявших свои обязанности помимо основной службы. Они принимали решения принципиального характера по всем предложенным к рассмотрению вопросам реконструкции городов. Иногда в Комиссию делегировались руководители строительных и военно-инженерных организаций. Кроме этого, Комиссии придавались специалисты: геодезист, архитектор и архитектурские помощники.

Практиковалось и формирование временных дочерних структур. Так, в 1763 году в сферу компетенции Комиссии включили работы по составлению аксонометрического плана Петербурга. Члены Комиссии участвовали в деятельности «математикуса» П. А. де Сент Илера и приданной ему команды — помощника, десяти архитектурских учеников и десяти

«школьников». Фактически все они не были штатными сотрудниками Комиссии и получали жалование не от Штатс-Канторы, а из императорского Кабинета⁴. В 1774 году численность сотрудников организации выросла: в Москве был открыт ее «отделенный департамент», образованный исключительно для решения градостроительных проблем старой столицы⁵. Эти начинания, побочные для основного штата Комиссии, в данном очерке не рассматриваются.

У архитектора Комиссии первоначально было трое ассистентов. Накануне расширения полномочий организации от работы исключительно в Петербурге до деятельности во всероссийских масштабах Сенат увеличил их количество в 1765 году до пяти⁶. С этого момента численность сотрудников оставалась неизменной вплоть до упразднения Комиссии. Изучение их послужных списков позволяет сделать вывод, что источниками пополнения кадров творческой группы Комиссии стали четыре учреждения: Канцелярия от строений, Кадетский корпус, Академия художеств (во главе которых стоял член Комиссии И. И. Бецкой) и архитектурный отдел Главной полиции, откуда специалистов поставлял другой член Комиссии, генерал-полицмейстер Н. И. Чичерин.

Взаимосвязь Комиссии с Канцелярией от строений, выразившаяся в перетекании творческих кадров, имела место только в 1760-х годах, когда растущее значение Комиссии требовало усиления ее профессионального состава. Воспитанников Кадетского корпуса привлекло в Комиссию ее участие в проекте Сент Илера, для реализации которого нужны были специалисты, обладавшие не архитектурно-градостроительными, а чертежными и математическими навыками. По окончании работ над аксонометрическим планом Петербурга никто из них в Комиссии не остался.

Почти никто из семи выпускников Академии художеств, прослуживших здесь в должности архитекторских помощников в 1770–1790-х годах, также не задержался. Только один, В. М. Фирсов, поступив в 1783 году, оставался при Комиссии вплоть до ее роспуска. Как правило, воспитанники Академии стремились поскорее уволиться или оставались, но ненадолго сравнительно с архитекторскими помощниками, переведенными из Главной полиции. Последние неизменно составляли костяк организации. Оседали они в Комиссии прочно, не менее чем на девять–десять лет, и если что-то мешало им после пересечения этого рубежа работать здесь и дальше, то это было или состояние здоровья (профессиональная болезнь тогдашних архитекторов — ухудшение зрения), или карьерный рост.

Архитекторские помощники Комиссии о каменном строении С.-Петербурга и Москвы относятся, по преимуществу, к числу скромных ис-

полнителей чужих замыслов, что, однако, не освобождает нас от необходимости взглянуть в деятельность этих безвестных тружеников и вернуть их имена истории. Мы публикуем полный перечень работников основного штата организации (без ее дочерних подразделений). Благодаря изучению документов по чинопроизводству, кадровым перемещениям и финансовой отчетности удалось установить, откуда поступали в Комиссию архитектурские помощники и геодезисты, каковы были источники получения ими профессиональных навыков, как протекала их служба. В ряде случаев оказалось возможным выявить социальное происхождение сотрудников Комиссии. К сожалению, послужные списки восстанавливались по сохранившимся фрагментарным сведениям и потому не свободны от лакун. Приводимые данные могут быть использованы исследователями для решения прикладных задач по атрибуции памятников и письменных документов.

¹ Комиссия о каменном строении С.-Петербурга и Москвы была учреждена указом Сената 12 декабря 1762 г. на основе именного распоряжения Екатерины II в то время, когда императрица и двор находились на коронационных торжествах в Москве (ПСЗ. Т. XVI. С. 127). Упразднена 21 декабря 1796 г. по распоряжению Павла I (ПСЗ. Т. XXIV. С. 247).

² Хранится в РГИА (Ф. 1310).

³ Указом Сената об основании Комиссии были назначены ее первые действительные члены (З. Чернышев, И. Бецкой, М. Дашков), которые по собственному усмотрению могли формировать группу технических сотрудников. 29 января 1763 г. Комиссия пришла к выводу, что ей необходим архитектор, и постановила принять на эту должность А. В. Квасова (РГИА. Ф. 1310. Оп. 1 /Определения/ Д. 1. Л. 2). В мае 1763 г. у архитектора появились помощники и ученики (см. Список архитектурских помощников и учеников, работавших в Комиссии о каменном строении С.-Петербурга и Москвы). Тогда же Комиссии, переехавшей в Петербург и приступившей к составлению фиксационного плана столицы, были приданы геодезисты (см. Список геодезистов, работавших в Комиссии о каменном строении С.-Петербурга и Москвы). Сложившаяся к этому времени кадровая структура уже не изменялась (незначительно варьировалось только количество сотрудников).

⁴ РГИА. Там же. Д. 6. Л. 32. Об истории составления плана Сент Илера см.: Аркин Д. Перспективный план Петербурга 1764–1773 гг. // Архитектурное наследство. Вып. 7. Л.; М., 1955.

⁵ РГИА. Там же (Дела). Д. 69. Л. 42.

⁶ РГИА. Там же (Определения). Д. 62. Л. 8.

Список архитекторских помощников и учеников,
работавших в Комиссии о каменном строении
С.-Петербурга и Москвы*

АЛЕКСЕЕВ АЛЕКСАНДР. Архитекторский помощник Комиссии. «Выключен» из Комиссии предположительно в конце 1766 года (возможно, еще в 1764) [7; л. 10].

АЛЕКСЕЕВ ЯКОВ НИКИТИЧ. С 1759 года обучался в Академии художеств (далее — АХ) «архитектуре перспектив и рисованию». В 1766 по окончании курса по собственному желанию был направлен в Комиссию. Первоначально поступил на место А. Горихвостова в распоряжение Сент Илера. В 1766 выезжал в Казань для составления планов «вместо погоревшего нового строения». В декабре того же года в должности заархитектора был прикомандирован к Канцелярии строения ЕИВ домов и садов (Оп. 3. Л. 16). В январе 1767 возвратился в Комиссию (Оп. 4. Л. 2). В ноябре 1770 перевелся на вакансию архитектуры гезеля при Адмиралтействе [1, л. 17].

БАБАШИН ГАВРИЛА ВАСИЛЬЕВИЧ. Выпускник АХ. В июне 1785 года поступил в Комиссию архитекторским помощником. В апреле 1786 уволился [1, л. 101, 104].

БЕЛЯНИНОВ ГАВРИЛА АНДРЕЕВИЧ. Из унтер-офицерских детей. На службе числился с 1753 года «рисовальным учеником». Архитекторский ученик (1762); архитекторский помощник в Комиссии (сентябрь 1766) [2, л. 7]; подпоручик (апрель 1766); поручик (май 1776); титулярный советник (март 1781). В феврале 1783 года уволился по состоянию здоровья: в связи со слабым зрением [1, л. 78].

БУЛГАНСКОЙ ПЕТР АЛЕКСАНДРОВИЧ. Выпускник АХ. В июле 1789 года поступил в Комиссию архитекторским помощником на место вышедшего К. Заснева [2, л. 67 об]. В мае 1794 уволился [1, л. 127, 145].

ВОЛКОВ ИЛЬЯ СЕМЕНОВИЧ. Из штаб-офицерских детей. С 1757 года служил в Конторе строения ЕИВ домов и садов архитекторским учеником. В 1765 произведен в архитекторские помощники. Сухопутный

* Список составлен по материалам архива РГИА. Ф. 1310. Оп. 1. Д. 62 (Дела) — [1]; Д. 66 (Дела) — [2]; Д. 1 (Определения) — [3]; Д. 2 (Определения) — [4]; Д. 3 (Определения) — [5]; Д. 4 (Определения) — [6]; Д. 5 (Определения) — [7]; Д. 21 (Определения) — [8].

прапорщик (март 1781); по указу Сената взят в Комиссию. В марте 1773 уволился в связи со слабым зрением [1, л. 36].

ГОРИХВОСТОВ АВКСЕНТИЙ. Архитекторский помощник. «Из ребячества своего» был определен в Инженерный корпус, затем в Главную полицию архитекторским помощником. Переведен в Комиссию в мае 1763 «для меры земли к сочинению генерального здешнему городу плана» [4, л. 2, 8]. В 1766 числился помощником в распоряжении Сент Илера, который первоначально был им доволен и характеризовал «яко человека весьма искусного», но в феврале 1766 отказывался от него в пользу выпускника АХ Я. Алексеева. В мае 1766 находился при Комиссии [5; л. 3, 5].

ДЕМИДОВ ПЕТР. На службе с 1754 года. С 1774 зачислен в Комиссию на должность архитекторского помощника. В московский период работы Комиссии (1775) оставался с И. Леймом в Петербурге «к строению городских ворот, каминов и буток». Прапорщик (сентябрь 1779); подпоручик (август 1782). В январе 1790 назначен на должность геодезиста Комиссии вместо М. Фонвизина. Работал в Комиссии до ее упразднения [2, л. 24, 36 об, 45 об, 69 об, 87 об].

ДМИТРИЕВ ГРИГОРИЙ. На службе с 1754 года. В Комиссию зачислен в апреле 1775 в качестве архитекторского помощника. Прапорщик (сентябрь 1779); подпоручик (август 1782). Работал в Комиссии до ее упразднения [2, л. 22, 36 об, 45 об, 87 об].

ДОБРЯКОВ АЛЕКСАНДР. Выпускник АХ. В июне 1794 года поступил в Комиссию на должность архитекторского помощника [1, л. 147] на место вышедшего Булганского. Работал в Комиссии до ее упразднения [2, л. 81, 87 об].

ЗАСНЕВ КОЗЬМА ФЕДОРОВИЧ. Выпускник АХ. Поступил в Комиссию в январе 1789 года. В июне 1789 уволился [1, л. 116, 126].

КОНДАКОВ ИВАН. Выпускник гимназии Кадетского корпуса. В январе 1774 года работал в качестве архитекторского помощника в Комиссии, находился при составлении аксонометрического плана Петербурга; был направлен в распоряжение генерал-майора Мордвинова для аналогичной работы в Царском Селе [1, л. 47].

КОПНИН МАКСИМ ИВАНОВИЧ. Происходил, вероятно, из дворян. С 1761 года был учеником Сухопутного шляхетного кадетского корпуса, где изучал «рисование, историю и географию», кроме того, по собственному «усердному желанию упражнялся в математике». В 1764 по пред-

ставлению П. де Сент Илера переведен в Комиссию на место выбывшего А. Алексеева. В августе 1770 перевелся землемером в Межевую экспедицию [1, л. 16].

ЛЕЙМ МИХАИЛ ИВАНОВИЧ. Сын архитектора Комиссии И. М. Лейма. Обучался у отца. В декабре 1789 года поступил в Комиссию архитекторским помощником [1, л. 128] на место П. Демидова. Работал до ее упразднения [2, л. 87 об].

МОЖАЛОВ СПИРИДОН. В июле 1773 года числился «архитектурii художником» и находился на обучении в АХ, поступил в Комиссию на место архитекторского помощника. В июле 1774 уволился [1, л. 41, 45].

МУХАНОВ ИВАН. Из дворян. В 1757 году поступил в Главную полицию архитекторским учеником. В 1764 переведен в Комиссию. Архитекторский помощник (апрель 1766). В апреле 1774 уволился по состоянию здоровья [1, л. 49].

НИЛУС АЛЕКСАНДР. Из аптекарских детей. С 1757 по 24 февраля 1764 года служил в должности архитекторского ученика в Комиссии от строений. По приказанию Бецкого был переведен в Комиссию каменного строения С.-Петербурга и Москвы. Архитекторский помощник 1-го класса (27 апреля 1766). В июне 1768 перевелся на вакансию архитектуры гезеля при Адмиралтействе [1, л. 14, 16]. Аттестат Нилуса подписан А. Ф. Вистом, Х. Кнобелем, С. Волковым, А. В. Квасовым.

ПОЛЯКОВ БОРИС. С 1765 года состоял при сочинении перспективного плана СПб. В ноябре 1771 числился архитекторским учеником. Тогда же в связи с ухудшением зрения был переведен «к строению и смотрению мостов и дорог» в ведомстве петербургского губернатора С. Ф. Ушакова [1, л. 25].

РАМПАУ ЯКОВ. Из обер-офицерских детей. На службу поступил в 1771 году в качестве архитекторского ученика в Главную полицию. В сентябре 1774 был уволен и поступил в Комиссию на должность архитекторского помощника на место С. Можалова. Прапорщик (1779); подпоручик (1782). 28 ноября 1783 года указом Сената определен губернским архитектором в новоучрежденное Выборгское наместничество [2, л. 22,36 об, 40 об, 42].

РОГОВСКОЙ АНДРЕЙ ИВАНОВИЧ. Выпускник АХ. В сентябре 1786 года поступил в Комиссию на должность архитекторского помощника. Аттестат Роговского подписан Бецким. В январе был переведен в распоряжение Дж. Тромбара — архитектора Кабинета императорского двора [1, л. 105, 107].

САМСОНОВ ДМИТРИЙ. Архитекторский ученик. Взят в Комиссию из Главной полиции 19 мая 1763 года. Последнее упоминание относится к 30 сентября 1763 [3, л. 20].

ТОКМАКОВ ВАСИЛИЙ. На службе с 1757 года в качестве подлекарского ученика в лейб-гвардии Семеновском полку. В 1761 был принят в Сухопутный шляхетный кадетский корпус, завершил образование в 1764. По собственному желанию был определен в Комиссию (возможно, в начале 1767). В апреле 1773 числился архитекторским учеником, перевелся в команду генерал-майора В. А. Черткова «при строительстве крепостей» [1, л. 38)].

УДЕСОВ МИХАИЛ. В декабре 1766 года служил в Канцелярии строения ЕИВ домов и садов [5; л. 5]. В январе 1767 находился в Комиссии, но был востребован обратно в Канцелярию взамен Я. Алексеева [6; л. 2].

ФИРСОВ ВИКТОР МИХАЙЛОВИЧ. Из унтер-офицерских детей. На службе состоял с 1753 года рисовальным учеником; архитекторский ученик (1762); архитекторский помощник в чине подпоручика (апрель 1766) [8, л. 8]. Оканчил АХ, «выпущен» 3 сентября 1782 как «архитектор-художник». В феврале 1783 поступил в Комиссию на должность архитекторского помощника на место выбывшего Белянинова [2, л. 40 об]. Аттестат Фирсова подписан Бецким (л. 80). Работал в Комиссии до ее упразднения [2, л. 87 об].

ХАБАРОВ РОДИОН. Выпускник гимназии Кадетского корпуса. В январе 1774 года работал архитекторским помощником в Комиссии, находился при составлении аксонометрического плана Петербурга. Был направлен в распоряжение генерал-майора Мордвинова для аналогичной работы в Царском Селе [1, л. 47].

ШАЛИН ЛАРИОН. На службе с 1754 года. В Комиссии числился с 1774, в качестве архитекторского помощника. В московский период работы Комиссии (1775) остался с И. М. Леймом в Петербурге «к строению городских ворот, каминов и буток». Прапорщик (сентября 1779); подпоручик (августе 1782). Работал в Комиссии до ее упразднения [2, л. 24, 36 об, 45 об, 87 об].

ЯКОВЛЕВ ФЕДОР. Архитекторский ученик. Взят в Комиссию из Главной полиции 19 мая 1763 года. Последнее упоминание относится к 30 сентября 1763 [3, л. 20].

Список геодезистов, работавших в Комиссии о каменном строении С.-Петербурга и Москвы*

БАТРАКОВ ИВАН. Подпоручик геодезии. В 1763 году прикомандирован к Комиссии о каменном строении из Главной полиции [2, л. 2]. В июне 1763 сенатским указом был направлен на межевание [1, л. 17].

ГУРЬЕВ ЕМЕЛЬЯН. Поручик геодезии Главной полиции. В 1763 году находился при Комиссии «для меры земли к сочинению здешнему городу плана» [2, л. 2].

ДЕМИДОВ ПЕТР (см. предыдущий список). Числился геодезистом Комиссии с 1790 года до ее упразднения [2, л. 69 об, 87 об].

КУПРИН АЛЕКСЕЙ. Капитан геодезии. В Комиссию был прислан в 1763 году из Главной полиции [2, л. 2]. В июне 1763 сенатским указом отправлен на межевание [2, л. 17].

ПОПОВ ДМИТРИЙ. На службе с 1733 года [3, л. 3]. Подпоручик геодезии (1763), прикомандирован к Комиссии из Главной полиции [2, л. 2]. В июне 1763 сенатским указом был направлен на межевание, но по представлению Комиссии о его незаменимости оставлен, т. к. «сочиняет здешнему городу и какое в нем ныне есть строение планы для рассмотрения комиссии» [1, л. 17]. Поручик (1765). Просил о переводе на вакансию при Сенате [3, л. 3].

ФОНВИЗИН МИХАИЛ. На службе числился с 1728 года. Поручик геодезии в Главной полиции (1763). Прикомандирован к Комиссии [2, л. 2], остался ее штатным геодезистом. Коллежский ассессор (март 1782), был представлен в надворные советники. Работал в Комиссии до 1790.

* Список составлен по материалам архива РГИА. Ф. 1310. Оп. 1. Д. 1 (Определения) — [1]; Д. 2 (Определения) — [2]; Д. 3 (Определения) — [3].

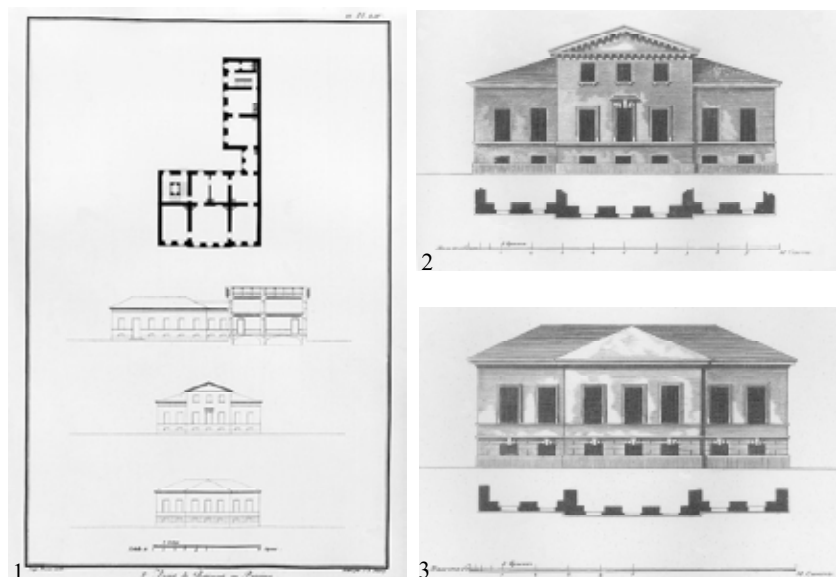
Л. Б. Александрова

**Об авторстве архитектора Л. Руска в создании
«образцовых» проектов 1809 и 1811 годов**

Издание «Собрания фасадов, е. и. в. высочайше опробованных для частных строений в городах Российской империи»¹ (далее — «Собрание фасадов строений») в двух частях в 1809 году и «Собрания фасадов, е. и. в. высочайше опробованных для заборов и ворот к частным строениям в городах Российской империи»² (далее — «Собрание фасадов заборов») в 1811 году сыграло важную роль в осуществлении градостроительных мероприятий. Распространение образцовых проектов в начале XIX века позволило избежать стихийности в рядовой застройке и улучшить ее эстетический облик. Эти проекты хорошо известны среди специалистов, о чем свидетельствуют факты неоднократной их публикации. Альбомы обоих «Собраний» хранятся в библиотеках, фондах музеев и других хранилищах страны. По одному экземпляру альбомов имеется в фондах Государственного музея истории Санкт-Петербурга³.

В трудах, посвященных образцовым проектам 1809 и 1811 годов, Е. А. Белецкой⁴, С. С. Ожегова⁵, во «Всеобщей истории архитектуры»⁶ вопрос об авторстве отдельных листов не исследовался. Образцовые фасады в них рассматриваются в целом, анализируются с точки зрения принципов классификации. Исключение составляют работы В. И. Пилявского, который на основании архивных документов установил, что авторами первой и второй частей «Собрания фасадов строений» были Л. Руска и В. Гесте, а «Собрания фасадов заборов» — Л. Руска и А. И. Стасов⁷. Автор также восстановил историю их создания.

Составление проектов фасадов строений поручили архитекторам Гесте и Руска в 1808 году. К концу 1809 года по их чертежам гравер А. Г. Ухтомский выполнил 100 листов, которые были отпечатаны и сброшюрованы в два альбома по 50 в каждом. Таких альбомов было изготовлено



Ил. 1.

- 1 — проект № 3 из «Альбома» Л. Руска;
- 2 — проект из «Собрания образцовых фасадов строений», часть первая (л. 22);
- 3 — проект из «Собрания образцовых фасадов строений», часть первая (л. 24).

200 экземпляров. Затем указом Александра I от 18 октября 1810 года Строительному комитету было поручено в дополнение к образцовым фасадам строений создать образцовые проекты заборов и ворот. Их исполнение возложили на архитекторов Руска и Стасова.

Анализируя проекты, Пилявский обнаружил следующую закономерность: в ряде проектов заборов и ворот использованы фрагменты построек из второй части «Собрания фасадов строений». Поскольку создавал проекты Руска, то он действительно мог при разработке фасадов заборов и ворот использовать фрагменты построек, спроектированных им ранее для «Собрания фасадов строений». На основании того факта, что зодчим были использованы фрагменты исключительно из второй части «Собрания фасадов строений», исследователь сделал вывод, что первая часть была выполнена Гесте, а вторая — Руска. Однако с таким выводом согласиться нельзя.

В 1810 году Руска издал альбом чертежей своих построек (далее — «Альбом»)⁸, в котором на 13 листах воспроизведены 16 проектов зданий

Таблица № 1

Номер проекта из «Собрания фасадов строений»		Номер проекта из «Альбома» Л. И. Руска
Часть первая	8	4
	9	6
	10	8
	13	10
	16	5
	20	11
	21	12
	22	3
	23	12
	24	3
	25	13
	26	13
	36	9
Часть вторая	51	2
	56	7

для провинций (на трех листах даны по два варианта). При сравнении этих чертежей с проектами из «Собрания фасадов строений» оказалось, что 13 из них опубликованы в первой части (они были приписаны Пилявским архитектору Гесте), а два вошли во вторую часть. Проект № 1 из «Альбома» не содержится в «Собрании фасадов строений» вообще. Таким образом, можно исключить абсолютное авторство Гесте в первой части «Собрания», а Руска — во второй. Идентичность проектов из «Альбома» Руска и «Собрания фасадов строений» показана на ил. 1. Здесь также видно, что проекты, изданные в «Альбоме» и выполненные на одном листе, в «Собрании фасадов строений» помещены на разных листах. Так, например, проект № 3 «Альбома» соответствует чертежам «Собрания фасадов строений», помещенным на листах 22 и 24.

Соответствие проектов «Альбома» зодчего (1810) и «Собрания фасадов строений» (1809) приведено в таблице № 1.

Таким образом, проекты Руска содержатся как в первой, так и во второй части «Собрания фасадов строений», а приведенные в статье Пилявского проекты на листах 8 и 22 принадлежат не Гесте, а Руска. Проекты зданий, представленные в «Альбоме», разработаны детально, даны фасад, план и разрез, в то время как в «Собрании фасадов строений» опубликован только фасад и в ряде случаев его план.

Характеризуя группу образцовых проектов «Собрания фасадов строений», принадлежавших Л. Руска, следует отметить диапазон архитектурных решений: от величественных зданий дворцового типа с использованием колоннад коринфского и ионического ордера (л. 9, 13, 51, 56) до небольших построек с гладкими стенами фасадов (л. 23, 24). Зодчий варьировал их внешний вид, используя различные архитектурные детали и разнообразные ритмы горизонтального и вертикального членения фасадов. Традиционный для классицистических построек набор декоративных деталей: рустовка, сандрики, фронтоны, арочные окна и т. д. — создавал многообразные сочетания, не повторявшие друг друга. Как правило, для фасадов характерна строгая симметрия.

Одной из существенных задач формирования силуэта городских магистралей в начале XIX века было регулирование этажности домов. В проектах Руска самые высокие дома — трехэтажные. Они составляют незначительную часть чертежей: всего два из 15 (л. 13 и 16) и различаются количеством осей. Так, на шестом листе компактная постройка имеет семь осей, а на 13-м — 19. Проекты на листах 8 и 51 представляют постройки в два этажа с трехэтажными ризалитами. Основная часть проектов Руска — это двухэтажные дома (10 л. из 15) с различной протяженностью фасадов от 5 до 9 осей. Одноэтажные постройки даны как варианты двухэтажных или домов с мезонинами. Разнообразие решений достигалось за счет варьирования высоты и длины фасадов зданий.

Некоторые из образцовых проектов по своему композиционному решению имеют прямые связи с осуществленными постройками Руска. В частности, по проекту на листе 51 из «Собрания фасадов строений» был оформлен фасад Консistorии в Ярославле, близка к нему и гимназия для города Нежина, проект которой был выполнен самим зодчим. Следовательно, можно утверждать, что образцовые фасады использовались не только для жилых, но и для общественных сооружений. Проекты, воспроизведенные на листах 25 и 26 с асимметричными композициями, близки к решению фасада дома Кочневой в Петербурге (набережная реки Фонтанки, 41). Дом Кочневой может служить еще одним подтверждением авторства Руска этих проектов.

Таким образом, нами установлено, что созданные Руска 13 образцовых фасадов зданий вошли в первую часть «Собрания фасадов строений» и два — во вторую.

Обратимся к «Образцовым фасадам заборов». Исходя из архивных данных⁹, их проекты создавались с октября 1810 до февраля 1811 года, когда с Ухтомским был заключен договор «на гравирование 62 рисунков». Воз-

можно, в процессе работы до ее окончательного завершения в июле того же года проекты переделывались. Одни чертежи были заменены другими, и таким образом в окончательном варианте в альбоме оказалось 63 проекта. Достоверно известно, что Руска сделал 21 чертеж, Стасов — 18. Кому принадлежали остальные 24 фасада — документально не установлено. Как указывалось выше, в «Собрании фасадов заборов» проекты даны с фрагментами построек. Сравнение этих фрагментов с чертежами из второй части «Собрания фасадов строений» дает возможность обнаружить, что 40 фасадам строений соответствуют 45 фрагментов построек с заборами и воротами. Некоторым фасадам строений соответствуют несколько вариантов фрагментов чертежей «Собрания фасадов заборов». В частности, к фрагменту фасада здания, помещенного на листе 56 «Собрания фасадов строений», сделаны три проекта забора с воротами. Эти проекты приведены на листах 4, 6 и 27 «Собрания фасадов заборов». К фрагментам строений на листах 60, 84 и 98 выполнены по два варианта: 39 и 40, 3 и 14, 5 и 20 соответственно. В таблице № 2 дается полный перечень совпадений проектов из второй части «Собрания фасадов строений» с фрагментами из «Собрания фасадов заборов».

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что архитектору Руска принадлежат 45 проектов заборов и ворот, причем из всего количества выполненных проектов авторство 21 чертежа устанавливается на основании документальных данных, а 24 — при сравнении с проектами из второй части «Собрания фасадов строений». Кроме того, фрагменты двух проектов из второй части «Собрания фасадов строений» (л. 51 и 56), вошедшие в «Альбом» гравированных чертежей зодчего (л. 2, 7), использованы в «Собрании фасадов заборов» (л. 1, 4, 6, 27). Таким образом,

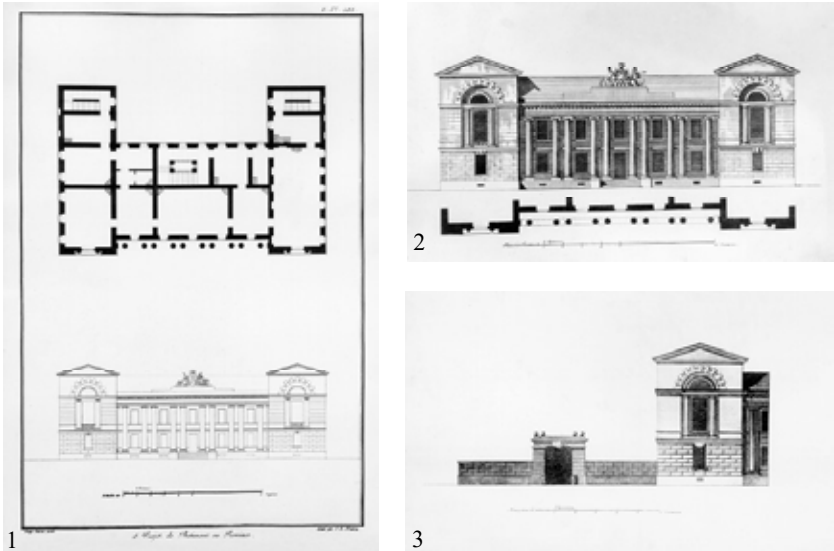
Таблица № 2

«Собрание фасадов строений»	«Собрание фасадов заборов»
51	1
52	2
53	34
54	33
55	7
56	4, 6, 27
57	23
58	26
59	37
60	39, 40

70	42
71	8
72	9
74	25
75	24
76	10
77	11
78	35
78	35
79	32
80	30
81	28
82	13
83	12
84	3, 14
85	15
86	41
87	16
88	17
89	31
90	18
91	44
92	43
93	19
94	36
95	38
96	29
97	21
98	5, 20
99	22
100	45

авторство Руска в приведенных двух группах подтверждается. Использование при разработке фасадов заборов и ворот фрагментов зданий из собственных проектов позволило зодчему добиться художественного единства между ними. Восемнадцать проектов заборов и ворот, не вошедших в число вышеперечисленных, не имеют изображений фрагментов построек, по всей вероятности, они выполнены Стасовым.

Наглядность аналогий фасадов строений и фасадов заборов и ворот демонстрирует ил. 2.



Ил. 2.

- 1 — проект № 2 из «Альбома» Л. Руска;
 2 — проект из «Собрания образцовых фасадов строений», часть вторая (л. 51);
 3 — проект из «Собрания образцовых фасадов заборов и ворот» (л. 1).

Для подтверждения вывода об авторстве Руска ряда проектов второй части «Собрания фасадов строений» и «Собрания фасадов заборов» сравним их стилистическое и композиционное решение как между собой, так и с чертежами из «Альбома» зодчего. Из 40 фасадов строений из второй части «Собрания», приписываемых нами архитектору Руска, в 20 случаях использованы дорический, ионический и коринфский ордера. Колонны расположены в различных композиционных вариантах: 11 фасадов — с многоколонными портиками, 8 — с двумя колоннами, акцентирующими центральную ось, и в одном случае введены пилястры. Аналогично применен ордер и на фасадах в «Альбоме» Руска. На остальных листах фасады имеют безордерное решение.

По высоте фасады можно разделить на пять групп: одноэтажные (13 листов), одноэтажные с мезонином (9 листов), двухэтажные (15 листов), двухэтажные с мезонином (2 листа) и трехэтажные (1 лист). Такие же группы имеются и в проектах «Альбома» Руска. Приведенные цифры показывают, что меньше всего трехэтажных проектов. Самые распространенные — двухэтажные, близко к ним количество одноэтажных. Здесь

очевидна ориентация на средний слой населения. Доминирующее количество проектов — это одноэтажные постройки, рассчитанные на малоимущих, что отличает «Собрание фасадов строений» от «Альбома» зодчего, где их сравнительно немного. Однако следует учесть, что «Альбом» — репрезентативное издание, для него зодчий отобрал наиболее выразительные проекты.

Пропорциональный строй этой группы фасадов, выраженный соотношением их высоты и длины, из второй части «Собрания фасадов строений» близок проектам Руска. Самое протяженное здание (11 осей) имеет три этажа. Чаще всего встречаются трех-, пяти- и семиосевые фасады для одно- и двухэтажных зданий.

На фасадах зданий, построенных по проектам Руска, часто используются руст, сандрики и фронтоны над дверями и окнами, арочные окна для выделения главной оси здания; в безордерном варианте стилового решения, как правило, почти полностью отсутствует декор, и основным средством выразительности становятся гладь стен и тяги горизонтальных членений.

Таким образом, совокупность стилистических признаков образцовых проектов из первой и второй частей «Собрания фасадов строений» позволяет утверждать, что они сделаны одним мастером. Их идентичность с чертежами Руска позволяет считать именно этого архитектора автором рассмотренных фасадов.

Обратим внимание на особенности архитектурного решения заборов и ворот. Из 45 проектов 14 имеют ордер, а в остальных его нет. Зодчий применял исключительно дорический ордер, который встречается в трех вариантах: в пяти случаях это сдвоенные, в шести — отдельно стоящие колонны, фланкирующие ворота, и в трех проектах использованы части колонн.

Ограды в основном глухие, лишь в некоторых случаях применены решетки. Рисунок решеток выполнен преимущественно в простых геометрических формах, представляющих собой ряды пик, ромбов, прямоугольников; в некоторых проектах встречается рисунок в виде стрельчатых арок. В целом зодчий стремился добиться в проектах максимального разнообразия.

Стилистическое единство между фасадами строений и заборов и ворот достигалось путем комбинирования известных композиционных приемов и варьирования определенным набором классических архитектурных элементов. Как правило, ограды с воротами ниже самих зданий, хотя в отдельных случаях они одной высоты. Таким образом, в проектах фаса-

дов заборов и ворот достигалась та же многовариантность, что и в образцовых строениях.

Итак, в первой и второй частях «Собрания фасадов строений» можно утверждать, что авторству Руска принадлежат чертежи листов 8–10, 13, 16, 20–26, 36, 51–60, 70–72, 74–100; в «Собрании фасадов заборов и ворот» — 1–45.

Учитывая, что тиражированные «Собрание фасадов строений» и «Собрание фасадов заборов и ворот» были разосланы в 52 губернии России и использовались при застройке губернских и уездных городов, а также Санкт-Петербурга и Москвы, вопрос об авторстве отдельных проектов имеет большое значение для исследования архитектуры. Кроме этого, хочется надеяться, что наше исследование поможет атрибуции ныне безымянных зданий эпохи классицизма.

¹ Собрания фасадов, е. и. в. высочайше опробованных для частных строений в городах Российской империи. Ч. I–II. СПб., 1809.

² Собрание фасадов, е. и. в. высочайше опробованных для заборов и ворот к частным строениям в городах Российской империи 1811 года. ПСЗРИ. Т. XXXI, 1811. № 24703, а также РГИА. Ф. 1285. Оп. 8. Д. 358. Л. 1–5.

³ ГМИСПб. ФГИГ. Инв. № I-A-302чг.–588чг.

⁴ Белецкая Е. А., Крашенинникова Н. Л., Чернозубова Л. Е., Эрн И. В. Образцовые проекты в жилой застройке русских городов XVIII–XIX вв. М., 1961. С. 124–125.

⁵ Ожегов С. С. Типовое и повторное строительство в России в XVIII–XIX вв. М., 1987. С. 82–93.

⁶ Всеобщая история архитектуры: В 12-и тт. М., 1968. Т. 6. С. 262.

⁷ Пилявский В. И. Градостроительные мероприятия и образцовые проекты в России в начале XIX века // Архитектурная практика и история архитектуры. Сборник научных трудов ЛИСИ. М.; Л., 1958. Вып. 21. С. 84–87. См. также: Л. Г. Иванова. Архитектор Л. Руска и «образцовые фасады» 1809–1811 годов // Вопросы архитектуры, графики и городского транспорта. Краткое содержание докладов к XXV научной конференции ЛИСИ. Л., 1967. С. 29–32. Поскольку в обеих статьях позиции авторов сходны, а в кратких тезисах доклада Ивановой нет ссылок на источники, то будем обращаться к более обстоятельной публикации Пилявского.

⁸ ГМИСПб. ФГИГ. Инв. № I-A-122301чг. Rusca Louis. Recueil des dessins de differens bâtimens construits à Saint-Petersbourg et dans d'intérieur de l'Empire de Russie, par Louis Rusca, Architecte de la Majeste Impereur de toutes les Russies. Saint-Petersbourg, 1810 (Album).

⁹ Архивные данные взяты из вышеуказанной статьи В. И. Пилявского.

А. О. Евланова

Архитектор Николай Дмитриевич Сабуров

Летом 1997 года Н. А. Францкевич* передала в ГМИСПб некоторые материалы из семейного архива, связанные с жизнью и деятельностью архитектора Николая Дмитриевича Сабурова. Это имя малоизвестно, что неудивительно: из задуманных Сабуровым проектов очень немногие были осуществлены. Для того чтобы воссоздать творческий путь архитектора, пришлось обратиться в государственные архивы Санкт-Петербурга, а также в семейный архив Н. М. Устольской¹.

Николай Дмитриевич Сабуров родился 29 декабря 1907 года (11 января 1908 года по новому стилю) в Пензе, о чем 10 февраля 1908 года была сделана запись в метрической книге прихода Введенской церкви этого города². Его родителями были дворяне Дмитрий Васильевич и Ольга Александровна (в девичестве Шеншина). Неизвестно, когда семья переехала в столицу, но в 1915–1917 годах действительный статский советник Д. В. Сабуров служил в 5-м гражданском департаменте Петроградской судебной палаты³. Сабуровы жили сначала на Наличной улице, 61, а потом на Большой Пушкарской, 3. В 1918 году отца арестовали и расстреляли. Это случилось вскоре после покушения на В. И. Ленина, совершенного Ф. Е. Каплан (Ф. Х. Ройтблат) в августе 1918 года. В семье эти два события связывали. Не пережив горя, вскоре скончалась мать. Где жил Николай Сабуров после смерти родителей, установить не удалось. Позднее в одной из анкет он указывал, что в 1918–1921 годах беспризорничал⁴. Достоверно известно, что в 1921 году он попал в интернат при I Пензенской педагогической опытной станции, числился сиротой и

* Приношу искреннюю благодарность Наталии Андреевне Францкевич, вдове Дмитрия Николаевича Сабурова — сына архитектора, за предоставленные материалы и сведения о семье Сабуровых.



Николай Дмитриевич Сабуров.
Фотография. 1930-е гг.
Публикуется впервые.

получал государственный паек⁵. Сохранилось удостоверение от 14 июля 1926 года об окончании Сабуровым школы-девятилетки⁶. Одновременно с обучением в школе в 1924–1926 годах он учился в Пензенском художественном техникуме.

Очевидно, художественные способности позволяли Николаю стремиться к большему. Летом 1926 года он приехал в Ленинград, где сдал экзамены в Ленинградский высший художественно-технический институт (ЛВХТИ)⁷ и поступил на архитектурный факультет. Молодой человек всячески пытался обойти вопросы о своем происхождении или попросту скрыть его. В опросном листе для вновь поступавших в институт в графе о социальном положении родителей он написал об отце «служащий» и дал следующие сведения: «Отец служил в Пензенском окружном суде, умер в 1918 году», «после Октябрь-

ской революции работал в канцелярии Трубзавода в г. Пенза»⁸. Воспитание в советской школе и требования времени не прошли даром. Во вступительном сочинении «Что такое искусство?» Николай Сабуров написал: «Пролетариат становится господствующим классом, и искусство должно оформлять его идеи, направлять в определенное русло его стремления. Воспользовавшись материалом буржуазного искусства, пролетариат должен построить новое, вначале пролетарское, а затем внеклассовое, коммунистическое искусство, которое должно широкой волной охватить всю жизнь человеческую и сделать ее сплошной поэмой, сплошной поэзией. Искусство должно идти в массы и стать общим достоянием всего трудового народа»⁹.

Полный честолюбивых замыслов, студент приступил к занятиям. В конце первого курса Сабуров подал заявление в Президиум ЛВХТИ с просьбой разрешить ему совмещать занятия на архитектурном факультете с учебой на живописном в мастерской художника И. С. Горюшкина-

Сорокопудова. Он считал, что «архитектору-художнику необходимы основательные познания в живописи»¹⁰.

Летом 1928 года Сабуров женился на бывшей однокласснице Елене Григорьевне Носович. Она родилась в Швейцарии в семье политических эмигрантов. После революции ее отец стал крупным политработником, и ему часто приходилось переезжать с места на место. Николай и Елена учились вместе до шестого класса, когда ее отец получил новое назначение и семья Носовичей переехала из Пензы в Иваново. Сохранился карандашный портрет Елены, выполненный Сабуровым в декабре 1923 года. На нем изображена серьезная девушка с густыми волосами, расчесанными на прямой пробор и заплетенными в две косы с полосатыми бантами¹¹. Молодые люди переписывались. После того как Елена поступила в Технологический институт города Иванова, ее родители пригласили Николая, также успешно сдавшего вступительные экзамены, погостить у них до начала занятий. Получил Сабуров такое приглашение и после окончания первого курса. В это время очередным местом службы отца Елены стал город Кинешма, куда переехала семья. Носовичи жили в доме священника, расположенном в очень красивом месте за Волгой, и Николай много занимался живописью. В следующий раз семья Носовичей переехала в Решму, где Николай и Елена поженились. Молодой жене, правда, пришлось остаться в родительском доме, так как жить в Ленинграде было негде.

С течением времени у Сабурова возникли серьезные материальные трудности. Стипендию он получал только на первом курсе, на втором его исключили из числа госстипендиатов¹², а в начале третьего он был поставлен перед неприятным фактом: «за право ученья» необходимо платить¹³. 22 сентября 1928 года он обратился в Комиссию по платности ЛВХТИ с заявлением: «<...> Прошедший год, прожитый мной на собственный заработок, расстроил мои силы, снизил на 50 % мою учебную успеваемость и лишил возможности заниматься общественной работой <...> Мне мотивировали отказ (в получении стипендии. — А. Е.) тем, что мой отец был служащим, а я не вел большой общественной работы <...> Это привело к тому, что к концу года я совершенно ослаб (т. к. упорно занимался в вузе, притом, кроме архитектурного, работал также и на живописном факультете). Доктор, к которому я обратился, нашел у меня “острое нервное переутомление” и запретил заниматься умственным трудом. Только благодаря 2 месяцам отдыха я отчасти восстановил свои силы. <...> Я считаю, что в первую очередь надо поддерживать самых способных студентов. Несмотря на свою работу я все же смог из 6 заданий по

архитектуру за 4 получить I разряд, не имея за всю Академию ни одного III разряда и ни одного проваленного зачета. <...> Этого не достиг ни один из получающих стипендию, и поэтому я считаю вправе просить государство дать мне возможность закончить учебу, чтобы все свои силы отдать на строительство нашего хозяйства. Н. Сабуров»¹⁴.

Заявление было рассмотрено, и Сабурова освободили от платы за учебу. В этом документе есть две немаловажные детали, которые окажут позднее влияние на всю его жизнь. Во-первых, он пишет о «собственном заработке». Студент второго курса проектировал, а позднее, на третьем, строил по своим проектам здания в Ленинградском торговом порту. Первыми такими сооружениями стали электростанция и гараж. Сохранились фотографии, выполненные в период их строительства и датированные 1928–1929 годами¹⁵. Это были простые по архитектуре здания, вполне отвечавшие своему назначению (обнаружить их, к сожалению, не удалось). Опыт работы в порту во многом определил дальнейшую творческую судьбу Сабурова: значительная часть выполненных им проектов — это морские и речные вокзалы, судоподъемники и т. д. Во-вторых, в заявлении упомянуто об «остром нервном переутомлении», которое много лет спустя проявилось с новой силой и трагически повлияло на жизнь архитектора.

Неожиданный удар судьбы обрушился на Сабурова в конце третьего курса. Каждый год студенты заполняли опросные листы для предоставления государственной стипендии. В этих анкетах среди множества прочих непременно присутствовали вопросы о родителях. Николай продолжал писать об отце «служащий», путая, правда, дату его смерти — то 1918, то 1919 год. Вероятно, он надеялся, что эти документы требуются только для определения на стипендию. Однако кто-то их внимательно изучал и с другой целью. В опросном листе, заполненном Сабуровым на третьем курсе, кто-то обвел карандашом пункт № 17, где на вопрос: «Чем занимались и где жили родители в 1917–1923 гг.?» — следовал ответ: «До 1919 года отец служил. В 1919 году отец и мать умерли»¹⁶. Последствия оказались сокрушительными: 27 мая 1929 года на заседании Исполнительного бюро Профсекций ЛВХТИ слушался вопрос: «О студенте III курса Архитектурного факультета Сабурове, скрывшем свое социальное происхождение (дворянин), написавшего при поступлении в ВУЗ в четырех анкетах — служащий и скрывшего, что отец расстрелян красными, написав в анкетах “умерли”»¹⁷. 6 июня 1929 года был решен вопрос «об исключении студента Сабурова из ВУЗа»¹⁸.

Возможно, молодой человек предвидел такой поворот событий, т. к. первая запись в его трудовом списке появилась еще до этих событий, а

именно 15 мая. В графе о прохождении службы значится: «Управление по постройке Лесоэкспортной гавани в Лен. Торг. Порту. Должность — техник»¹⁹. В январе 1930 года он был переведен на должность архитектора²⁰. С этого момента начался один из самых плодотворных периодов в жизни и творчестве Сабурова.

В Ленинград приехала жена, и молодые люди наконец-то получили свое жилье. Это была огромная (около 100 кв. м) комната на улице Якубовича, 22, квартира 3. Правда, часть помещения занимали друзья, а длинным балконом, который и сейчас украшает дом, пользовались несколько соседей по коммунальной квартире. Комната была поделена перегородками на три части: прихожая и две комнаты. Потолки были высокими, и Сабуровы соорудили «второй этаж», где помещалась спальня. В 1931 году у них родился сын Дмитрий, а в 1933 — Александр. Николай Дмитриевич очень любил сыновей, много с ними занимался, сочинял и рисовал для них книжки. Часто действующими лицами в необыкновенных приключениях, придуманных отцом, были сами Дима и Саша. Одну из таких самодельных книжек сохранил Д. Н. Сабуров²¹. Рисунки в ней необыкновенно трогательные, а на последней странице автор изобразил всю семью, гуляющую в сквере у Исаакиевского собора — любимом месте прогулок.

В августе 1931 года на базе проектного отдела порта образовался Государственный институт по проектированию на водном транспорте («Гипроводтранс»), где Сабуров работал старшим архитектором, руководителем группы. В 1932 году по его проекту были сооружены здания пожарной части и амбулатории²². Оба строения сохранились без изменений до настоящего времени. Сотрудники инженерного отдела порта по фотографиям 1932 года сразу их узнали, хотя они расположены на отдаленном участке²³. В бывших помещениях пожарной части ныне находится южный узел связи, а в амбулатории, которую называют из-за особенностей формы «шайбой», размещаются отделы транспортно-экспедиторского центра. На фотографиях 1932 года запечатлена панорама территории, прилегающей к зданию амбулатории (фотограф производил съемку с башни пожарной части). На одной из них хорошо видны трамвайные пути, образующие кольцо у самых стен амбулатории²⁴. И по сей день трамвай № 36 делает кольцо именно в этом месте.

В том же 1932 году по проекту Сабурова шло строительство Дома культуры моряков на Виндавской улице, у главных ворот порта. Консультантом архитектора в этой работе был художник-архитектор М. С. Рейзман. Здание представляло собой яркий образец конструктивизма: четкие объемы, функциональное расчленение на центральную (театральную)



Здание амбулатории в Ленинградском торговом порту.
Фотография. 1932 г. Публикуется впервые.

часть и клубные помещения, разнообразная форма оконных проемов. На одной из фотографий, запечатлевших ход строительства, изображен автор — молодой человек в кепке и очках²⁵. Строительство и внутренняя отделка здания Дома культуры были закончены к 1 мая 1933 года²⁶. Этому событию предшествовала напряженная работа по приведению в порядок окружающей территории, которая находилась «в крайне хаотическом и антисанитарном состоянии». Были проведены несколько субботников. На одном из них, состоявшемся 16 апреля, «работало 1733 человека, 4 автомашины, 1 лесовоз, 1 автокар, 29 лошадей и 23 железнодорожных платформы. <...> Произведена подвозка земли и засеивание травами (в 1933 году древонасаждение из-за недостатка средств невозможно)»²⁷. Открытия Дома культуры ждали с нетерпением, к этому моменту в его штате числились 59 человек.

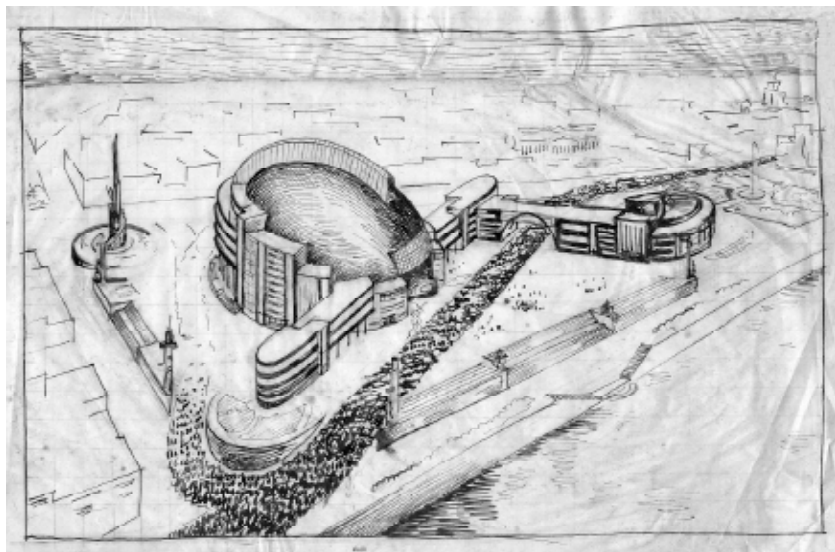
Судьба строения сложилась печально. В годы Великой Отечественной войны его центральная часть была разрушена, скорее всего, это произошло 24 апреля 1942 года, когда прямое попадание фугасной бомбы превратило в руины главное здание порта²⁸. После окончания войны архитектор Е. И. Чилингарова сделала обмеры развалин Дома культуры моряков и подготовила проект его перестройки. Однако еще долгие годы сооружение оставалось в плачевном состоянии. В уцелевшем флигеле жили рабочие стройтреста № 4²⁹. В декабре 1953 года на президиуме Бал-



Дом культуры моряков в Ленинградском торговом порту. Фотография. 1933 г.

тийского бассейнового комитета профсоюза рабочих морского и речного транспорта было отмечено, что «клуб моряков является единственным пострадавшим от военных действий зданием г. Ленинграда, не завершённым восстановлением»³⁰. Работы длились 12 лет. Наконец к 1 августа 1957 года была введена в строй театральная часть Ленинградского Дворца культуры моряков³¹. Клубная часть была восстановлена к 1959 году³², однако здание было уже совсем другим и не имело ничего общего с проектом Сабурова. Сохранился лишь старый фундамент, поэтому план сооружения не изменился. Без переделок остался только корпус, выходящий на Двинскую улицу (дом № 5).

Почти одновременно с Домом культуры моряков архитектор разрабатывал ещё несколько проектов. Один из самых интересных — проект для международного конкурса на строительство Дворца Советов в Москве, выполненный в 1931 году совместно с архитектором Д. В. Бородаевским. Авторы выступили под девизом в виде рисунка «Красный клин в золотом диске». Конкурс был представительным (достаточно напомнить, что на него было прислано 272 проекта). Разработка Сабурова и Бородаевского выдержана в конструктивистском ключе, и в ней ясно читаются «космические» мотивы³³. Наметившийся на конкурсе поворот в архитектуре к наследию прошлого, к стилю, позднее получившему название «неоклассицизм», не позволил проекту Сабурова и Бородаевского заслужить высокой премии. Тем не менее он был «приобретён с почётным отзывом



Эскиз к конкурсному проекту Дворца Советов в Москве. 1931 г.

Пергамент, тушь, перо, карандаш. Публикуется впервые.

по цене IV премии»³⁴. В настоящее время двенадцать листов этого проекта находятся в фондах Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева в Москве³⁵. Среди рисунков, переданных в ГМИСПб, обнаружен эскиз к проекту³⁶.

Вместе с Бородаевским в 1932–1934 годах Сабуров работал над проектом транзитного водного вокзала в Астрахани³⁷. В основу композиции был положен образ корабля. В центре авторы разместили круглый объем, который освещался верхним стеклянным фонарем и большими окнами арочной формы. Один из боковых фасадов завершался башней. Проект не был осуществлен.

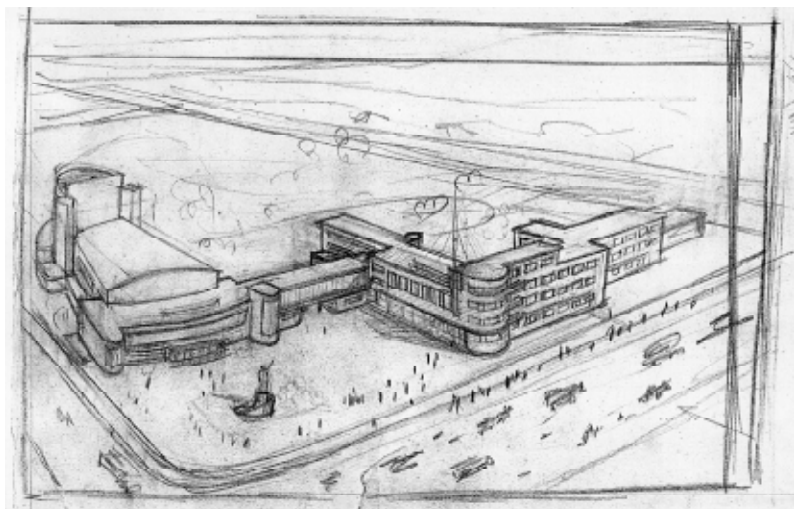
В 1931–1932 годах Сабуров получил 2-ю премию на конкурсе за проект Дома культуры в Петрозаводске³⁸ и 5-ю премию за проект Дома культуры в Тифлисе (Тбилиси)³⁹. Композиции зданий во многом перекликаются и имеют общие черты с Домом культуры моряков в Ленинграде. Выполненный же архитектором в 1932 году проект Нижегородского речного пассажирского вокзала резко отличается от предыдущих⁴⁰. Здесь все подчинено классической симметрии, центральная часть украшена барельефом и увенчана башней со шпилем. Задуманные сооружения не были построены.



Проект транзитного водного вокзала в Астрахани. 1932–1934 гг.
Фотография с проекта. Публикуется впервые.

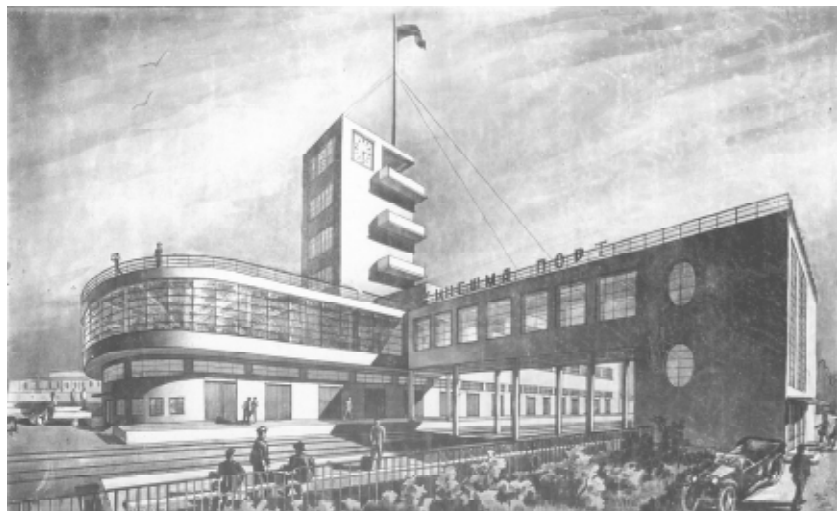
Несмотря на активную проектную работу, Сабуров продолжал считать себя «недоучкой». 25 октября 1932 года он написал заявление на имя декана архитектурного факультета Института живописи, скульптуры и архитектуры М. И. Рославлева с просьбой о восстановлении на пятом курсе⁴¹. Профсоюз рабочих водного транспорта поддержал просьбу своего сотрудника⁴². Сабурова восстановили, а архитектурные проекты, выполненные им по месту службы, засчитали как курсовые. Теоретические предметы за четвертый курс он должен был сдать в кратчайший срок. Выполнить это условие оказалось сложно. Времени на учебу не хватало. Сабуров напряженно работал. В 1933 году он создал проекты речных вокзалов в Кинешме и Ярославле. Вокзал для Кинешмы был выполнен в манере конструктивизма⁴³, а для Ярославля — в стиле неоклассицизма⁴⁴. В «Пояснительной записке к эскизному проекту речного вокзала в Ярославском порту» автор указал, что «общий архитектурный облик здания запроектирован с характером других построек города, совмещающих в основном два стиля — русский и классический.

Архитектура здания разработана на основе классического стиля, как наиболее выразительного и наиболее оправдавшего себя в историческом развитии, но не слепо его копируя, а учитывая выработанные этим сти-



Эскиз к проекту Дома культуры в Петрозаводске. 1931–1932 гг.
Бумага, карандаш. Публикуется впервые.

лем пропорции, стремясь создать здание, созвучное нашей эпохе. В то же время в форме башни и некоторых других деталях здания использованы формы, характерные для русской архитектуры, чтобы здание вокзала имело нечто объединяющее его с окружающей его старинной частью города»⁴⁵. Автор предусмотрел и использование вокзала в зимнее время: «При закрытии навигации на зиму примерно на 5 месяцев вокзал предположено использовать под культпросветительные надобности, превратив его в зимнее помещение дома культуры водников, летом помещающееся в легкой деревянной постройке; часть помещений сохраняет свое прямое назначение и в зимнее время: ресторан, почта, телеграф, сберкасса, мужские и женские уборные, часть служебных помещений. Остальные помещения трансформируются. Зал ожидания дальнего следования превращается в киноконцертный зал на 1000 чел. зрителей с возможностью постановки в нем несложных театральных представлений. Зал оборудуется кинобудкой, запроектированной во втором этаже, согласно пожарных норм. Зал агитпункта превращается в малый зал на 250 человек, библиотека сохраняет свои функции. Вестибюль, частично используемый по своей функции, превращается в гардероб, для чего в зимнее время в нем устанавливается барьер и вешалка, остальная часть вестибюля используется как фойе перед кинозалом. Зал ожидания местного сообще-



Проект речного вокзала в Кинешме. 1933 г. Фотография с проекта.
Публикуется впервые.

ния превращается в спортзал. Часть служебных помещений, работа которых на зиму сворачивается, превращается в клубные комнаты и комнаты для занятий»⁴⁶. Таким образом, Сабуров соединил свой опыт проектирования водных вокзалов и домов культуры.

В том же 1933 году как архитектор он работал над эскизными проектами пассажирского района Рыбинского порта и судоподъемника на Мариинской системе. Как студент «<...> ввиду перегруженности работой на службе и болезни не смог выполнить преддипломных заданий и досдать недостающие зачеты за IV курс»⁴⁷. Считая себя неподготовленным к исполнению дипломного проекта, Сабуров попросил перевести его на четвертый курс в число экстернантов. Два года он «разрывался» между службой и учебой. Однако работа явно доминировала в его делах. В это время он создал проект морского вокзала в Архангельске (1934, совместно с архитектором А. П. Поповым, консультант — Л. К. Руднев), который был опубликован⁴⁸. В композиции вокзала чувствуется влияние Адмиралтейства, возведенного по проекту А. Д. Захарова в 1806–1823 годах в Санкт-Петербурге.

Еще одним обращением к классическому наследию архитектуры стала разработка конкурсного⁴⁹ проекта Беломоро-Каспийского водного вокзала в Ленинграде (1934), где соавторами Сабурова были архитекторы Павел

Николаевич и Петр Николаевич Рагулины, а консультантом — академик архитектуры И. А. Фомин⁵⁰. Созданию речного вокзала в Ленинграде придавалось большое значение в связи с постройкой Беломоро-Балтийского, Волго-Балтийского и Волго-Московского каналов. Предполагалось построить речной вокзал в Володарском районе на пересечении Калашниковской набережной Невы, идущей параллельно Шлиссельбургскому проспекту, со Смоляной улицей. Основной трудностью при работе над проектом была узость участка, зажатого проходящей по проспекту трамвайной магистралью. В пояснительной записке к проекту авторы дали такое его описание: «Здание вокзала запроектировано симметричным, вход со стороны города подчеркнут центральным объемом с прорезанной в нем аркой входа. Фасад со стороны Невы решается центральным объемом с тремя арочными окнами и примыкающими к нему боковыми объемами с идущими по всей их длине колоннадами из спаренных колонн с галереями. Колоннады образуют единый ордер, обходящий все здание. На уровне первого этажа проходит колоннада меньшего ордера, она образует по сторонам здания открытые галереи, завершаясь по концам двумя маяками-рострами, завершающими композицию»⁵¹. Возможно, согласно замыслу авторов, маяки должны были напоминать об ансамбле Стрелки Васильевского острова Тома де Томона. Проект получил 2-ю премию⁵².

В этом же году Сабуров работал на юге, на Черноморском побережье Кавказа. Он выполнил проекты Морского вокзала в Сочи⁵³, вивария для мелких животных при Сухумском филиале Всесоюзного института экспериментальной медицины (ВИЭМ)⁵⁴ и водного вокзала в поселке Хоста, южнее Сочи (соавтор — А. Липкинд)⁵⁵. Характер вокзала в Хосте и его размеры диктовались курортным значением поселка и расположением здания. Территория застройки была ограничена проходящей в этом районе близко к береговой полосе железной дорогой. Здание проектировалось небольших размеров, его фасады, выходящие к морю, украшены колоннадами, образующими галереи. Проект реализован в 1935 году с незначительными изменениями. Эта постройка сохранилась до наших дней. Вследствие боевых действий в 1990-х годах на территории Абхазии морские перевозки резко сократились, и вокзал закрылся. В течение нескольких лет в нем размещалось кафе, что привело к полной утрате интерьеров. В настоящее время вокзал не эксплуатируется.

В 1935 году Сабуров как член авторского коллектива, состоявшего из архитекторов-художников А. П. Попова, Пав. Н. Рагулина, Пет. Н. Рагулина и инженера Савельева, принимал участие во Всесоюзном конкурсе на проект Большого театра БССР в Минске. Проект был отмечен 3-й премией⁵⁶.

Одна из лучших работ архитектора этого периода — проект судоподъемника для канала Волга–Москва (соавторы — А. П. Попов, инженеры Пузыревская, Корневиц, Камбиаджио, Зиневиц)⁵⁷.

Между тем судьба продолжала преследовать архитектора. После убийства С. М. Кирова по Ленинграду прокатилась волна «чисток». В первых числах февраля 1935 года в Управление НКВД по Ленинградской области из «Гипроводтранса» под грифом «секретно» были направлены характеристики на двух сотрудников — Н. Д. Сабурова и Р. М. Штоля⁵⁸. О Сабурове было написано следующее: «Сабуров, Николай Дмитриевич, 1908 года рождения, по происхождению из дворян. В Гипроводтрансе работал с 10 ноября 1930 г. <...> в качестве архитектора Отдела Портов. За время работы в Гипроводтрансе проявил себя как недисциплинированный. За нарушение трудовой дисциплины имеет 3 выговора. В 1934 г. объявлен строгий выговор с предупреждением. Имеет рваческую тенденцию “дать производству поменьше, а взять побольше”. Антиобщественник, к пролетарской части ИТР относится пренебрежительно. В соцсоревновании и ударничестве не участвует. Умеет приспособляться и может использовать все возможности в личных целях»⁵⁹.

Эта характеристика, конечно, не соответствовала действительности. Сабуров принимал участие в разработке значительного количества проектов, выполняемых «Гипроводтрансом». В «Титульном списке работ по проектированию на 1933 год» он числится в авторском коллективе пяти крупных объектов⁶⁰. Архитектор попал в «черный» список «Гипроводтранса», куда были включены сотрудники «по происхождению из бывших дворян, крупных чинов гражданских ведомств, крупных торговцев, духовенства, полковников и подполковников, лейтенантов». Скорее всего, архитектор не стал дожидаться принудительного увольнения и, предвосхитив события, 7 февраля 1935 года сам ушел из института⁶¹, получив трудовую книжку с записью «уволен на учебу по собственному желанию»⁶². Через два месяца, 7 апреля 1935 года, он написал заявление на имя декана архитектурного факультета Института живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ с просьбой «о получении стипендии и <...> переводе в штатные студенты, <...> ввиду полной невозможности совмещать службу с учебой и работой»⁶³. Просьба была удовлетворена, и Сабуров приступил к работе над дипломным проектом. В получении стипендии ему было отказано⁶⁴.

Защита дипломного проекта «Дворец культуры в новом районе Ленинграда», или «Дворец Молодежи», состоялась в ноябре 1936 года. Руководил работой профессор Л. В. Руднев.



Эскиз к дипломному проекту «Дворец Молодежи». 1936 г.
Бумага, акварель, карандаш. Публикуется впервые.

Во время защиты диплома Сабуров говорил: «Еще с детства я представлял себе образ большого дворца. Когда я несколько лет тому назад поехал в Ленинград и посмотрел на Мраморный дворец, я был несколько разочарован. Я думал, что дворец должен быть гораздо более величественным, а здесь дом оказался простым домом, но только больших размеров. Позднее я многое стал понимать, но стремление к сказочному дворцу, к чему-то необычайному, у меня осталось. Это был один из моментов, заставивших меня сделать мой дворец молодежи в таком духе.

Повлиял еще другой момент: как-то я попал в Ленинградский Ботанический сад, побывал в главных оранжереях, где растут пальмы, и мне казалось, что это было бы интересным дать в архитектуре. В моем проекте я исходил из этих двух моментов»⁶⁵.

Проект «Дворца Молодежи» был выполнен в виде большой многоэтажной башни, с боковыми флигелями, завершенными портиками. В центральной части проектировался театр на 3000 человек «со сценой, фойе, кулуарами и буфетами. Над театром между ферм размещены мелкие

конференц-залы, над которыми находится Зимний сад с открывающимся стеклянным куполом»⁶⁶. В боковых флигелях располагались концертно-лекционный зал на 1500 человек, Музей комсомола и библиотека с книгохранилищем, спортивный сектор с большим зимним бассейном и тремя спортзалами. Позади центрального комплекса разместился стадион.

Экзаменационная комиссия, в которую входили профессора Л. Н. Александров (председатель), П. В. Прейс, Г. П. Гольц, Н. А. Троцкий, Г. С. Хозацкий и Л. В. Руднев, отметив некоторые недостатки проекта, в целом оценила его положительно. Руднев, подводя итоги защиты, сказал: «Есть много случайных деталей, которые неприятно раздражают. Однако при некоторой сдержанности и углублении в чистые формы из Сабурова выйдет хороший архитектор. Считаю, что он заслуживает звания архитектора-художника»⁶⁷. Троцкий также высказал свое мнение: «Тут настолько богатые возможности у Сабурова в отношении изобретательности, умения и знаний, что Академия может вполне спокойно выпустить его. Он в жизни справится с большими задачами»⁶⁸.

На обороте одного из эскизов к дипломному проекту сохранился набросок карандашом, сделанный, скорее всего, на каком-то совещании. На рисунке погрудные изображения пяти мужчин, сидящих в ряд у стола. Перед одним из них лежит лист бумаги, на котором он что-то записывает. В его облике угадываются черты Руднева. Среди изображенных также А. И. Лангбард, А. С. Никольский, С. С. Серафимов⁶⁹.

На состоявшемся 11 и 13 ноября 1936 года заседании Государственной экзаменационной комиссии по архитектурному факультету было принято решение «удостоить звания архитектора-художника с дипломом II степени Сабурова Н. за дипломную работу на тему “Дворец молодежи”»⁷⁰. 7 декабря Сабуров получил временное свидетельство об окончании Института живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств⁷¹. На дипломированного архитектора-художника уже 23 февраля 1937 года поступил запрос о направлении его на постоянную работу в проектное бюро Дома Советов в Ленинграде под руководство Троцкого⁷². Из сектора учета и распределения кадров Всесоюзного Комитета по делам искусств в Ленинграде 3 марта 1937 года было направлено удостоверение № 33 «о командировании товарища Сабурова Н. Д. в распоряжение Проектного Бюро Дома Советов г. Ленинграда»⁷³. Подтверждение о прибытии на место службы осталось незаполненным. По каким причинам не состоялось назначение на работу — неизвестно.

13 мая 1937 года в трудовой книжке Сабурова появилась запись о его зачислении в «Гидроэнергопроект» на должность старшего архитектора.

Эта организация разрабатывала проекты гидроэлектростанций. В 1937–1938 годах архитектор занимался проектами гидроэлектростанций Нива-II и Нива-III и выезжал на Кольский полуостров на место строительства.

Кроме проектно-строительной деятельности Сабуров занимался обследованием памятников архитектуры древности. В журнале «Архитектура Ленинграда» сообщалось: «Летом 1939 года группа архитекторов, членов сектора народного творчества ЛОССА, совершила поездку в район Нагорной Чечни и Тушетии. Эта творческая командировка явилась продолжением цикла экспедиций по изучению архитектуры народов высокогорного Кавказа. Во время поездки были произведены обмеры, сделаны зарисовки и фотоснимки до сего времени малоизвестных высокохудожественных архитектурных памятников средневекового и современного Кавказа. Параллельно с графическим материалом к нему составлялся пояснительный текст, освещающий конструкцию сооружений, применение строительных материалов и т. д.

Группа архитекторов (Ф. Н. Пашенко, С. Е. Катонин, Н. М. Назарьин, Н. Г. Ефимович, Н. М. Устольская, Н. Н. Лебедев, Н. Д. Сабуров, Н. М. Фукин) уже провела в прошлые годы обследования архитектурных памятников Сванетии, Осетии, Рачи, Ингушетии, Хевсурии — еще совсем неизученных высокогорных районов Кавказа»⁷⁴.

Действительно, это были чрезвычайно интересные, полные неожиданностей и открытий, путешествия. Первоначально в командировку были отправлены Фукин, Устольская, Сабуров, Ефимович, Катонин. По первым буквам фамилий группа получила шуточное название «Семья Фу-сек». Потом к ним присоединились архитекторы Назарьин, Лебедев и Пашенко, и команда была переименована по числу участников в «Восемь я» или «Во! — семья!» Описания путешествий сохранились в путевых альбомах Устольской⁷⁵. В шутливо-стихотворной форме они представлены и в тетради Ефимович, которая была автором текста к «архитектурно-историко-приключенческому фильму в II частях»:

Их было восемь — восемь «я».
Так по горам Чечни бродила,
Везде руины находила
Архитектурная семья⁷⁶.

В тетради есть строчки, посвященные всей группе и отдельным участникам похода. Приведем четверостишие о Николае Сабурове:

Невольно поднимая вокруг
Собачий лай,

Проходит по Хевсурии
Сумбуров Николай.

Или:

В горах живут потомки Евы.
Прельстись красою горной девы
И с риском не прийти назад,
Сабуров наш ушел с Абзад.

Дружеские отношения, возникшие в этих походах, участники сохранили на долгие годы.

Вернувшись в Ленинград, Сабуров уехал на Кольский полуостров, где в июне 1939 года в городе Кандалакша началось строительство по его проекту школы на 400 учащихся⁷⁷. В основу композиции им был взят типовый проект № 70 Архитектурно-проектного отдела Наркомпроса, который архитектор изменил, исходя из условий климата и местности. Дополнения были внесены и в планировку, и в отделку фасадов и интерьеров. Архитектор добавил к проекту спортивный зал площадью 136 кв. м, во внутреннем убранстве школы использовались барельефы, выполненные им же. Здание возводилось двухэтажным, фасады были облицованы силикатным кирпичом, высокий цоколь был выполнен из «местного рваного камня».

В это же время по проектам Сабурова (в соавторстве с Г. А. Эрлих) велось строительство пожарного депо при гидроэлектростанции Нива-III и было начато возведение здания архива. В отделке фасадов пожарного депо были использованы силикатный и красный кирпич, а в отделке фасадов здания архива — местный камень⁷⁸. В феврале 1941 года совместно с Поповым архитектор создал варианты проекта здания ГЭС Нива-III. Сабурову, вероятно, больше нравился вариант проекта с отделкой фасада рваным камнем и арочными окнами. Он сделал два рисунка к этому проекту. На одном из них фрагмент фасада изображен на фоне ночного пейзажа с северным сиянием⁷⁹. Северная природа очаровывала Сабурова. Он много писал маслом, используя подчас вместо холста неожиданные материалы: одна из сохранившихся работ выполнена на крышке от посылочного ящика⁸⁰.

Война прервала активную творческую деятельность архитектора. Диму и Сашу Сабуровых с няней вместе с группой детей архитекторов Ленинградского отделения Союза архитекторов отправили в эвакуацию 5 июля 1941 года. Сначала они были перевезены в Ярославскую область, а потом дальше на восток, в Сибирь, в поселок Емуртла Курганской области⁸¹.

4 августа 1941 года Сабуров добровольцем ушел на фронт. Хотя он, по воспоминаниям Уствольской, «как другие архитекторы, тем более имевшие детей, мог бы получить бронь и остаться работать в АПУ (Архитектурно-планировочное управление. — *А. Е.*), где были оформлены Коля Лебедев и Федя Пашенко»⁸². Некоторое время часть, в которой служил Сабуров, располагалась в Павловске. Уствольская вспоминала, что 10 августа вместе с Е. Г. Сабуровой навещала его: «Коля вышел к нам наголо обритый, в солдатской форме. Это было наше последнее свидание со здоровым, крепким, неистребимо жизнерадостным Колей Сабуровым. Солдатская служба его была коротка, а все остальное обернулось для него жестоко и несправедливо»⁸³. Очень скоро друзья и родные потеряли с ним связь. 23 сентября 1941 года Николай Назарьин в письме Уствольской писал: «Очень рад, что о всех друзьях имеются сведения, только нет о Коле Сабурхане (Сабурове)»⁸⁴.

Сабурова уехала к детям в Сибирь, мучась от неизвестности. В октябре 1943 года в письме Уствольской она писала: «Милая Наташенька! Наконец выбрала время ответить на Ваше письмо. Все ждешь, что работы станет меньше, а тут дни стали убывать, а т. к. никакого освещения у нас нет, то вечера совсем пропадают. Пролетело молниеносно коротенькое сибирское лето и унесло с собой всякое желание “вековать” здесь. Деревья оголились, грязь непролазная, частые дожди и пронизывающие резкие ветры — есть от чего бежать <...> Все на свете бледнеет перед возможностью снова быть у себя на Якубовича, 22, видеть Неву, Адмиралтейство, Биржу и пр., так реально переживаешь снова Ленинград, что кажется, что, открыв глаза, увидишь под потолком причудливых зверьков, нарисованных Колей <...> Если бы ожиданием действительно можно было бы спасти, то я не сомневалась бы в Колином возвращении, т. к. жду его каждой мыслью, жду всем существом своим, но ведь у жизни законы не подчиняются песне <...>»⁸⁵.

В гибель Сабурова друзья не верили. Николай Фукин писал Уствольской: «<...> О Коле Сабурове я не верю, мне кажется, что он жив, как многие ему подобно “исчезнувшие”»⁸⁶. И вот, наконец, радостная весть: Николай Сабуров жив! Фукин писал Уствольской об этой «исключительной новости»: «<...> В Дом архитекторов недавно пришло письмо <...> от Сабурова Кольки!!! Представь себе! А между прочим я еще в госпитале пришедшей ко мне Лене (Сабуровой. — *А. Е.*) и читавшей последнее Колькино письмо говорил, что не исключена возможность, что Колька найдется со временем или в числе партизан или еще где-либо. Так оно и оказалось! Колька Сабуров, да, именно он и никто другой — прислал из

Риги письмо, много пережил и находится сейчас там. Пишет мне об этом мама, подробностей не сообщает»⁸⁷. Подробности же были суровые: 4 ноября 1944 года Сабуров был арестован. Много лет спустя он так описывал случившееся: «<...> попал раненым в бессознательном состоянии в плен. Потом был выкуплен из лагеря русскими священниками, которым нужен был архитектор восстанавливать церкви во Пскове, я их знал еще в Академии, считал их величайшими памятниками архитектуры. С священниками я выехал в Псков, где восстанавливал Храмы и в городе и в окрестностях, был даже в Пушкинских местах. Когда блокада Ленинграда была прорвана, нас вывезли из Пскова в Ригу, где я уже перешел к советским войскам. Но НКВД меня арестовало как работника православной церкви. Следователь признал меня полностью виновным. В начале следствия первый вопрос был о моем местожительстве, я сказал Ленинград, а следователь запросил обо мне. Ему ответили, чтобы меня прислали туда. Я ехал, уверенный в том, что меня сразу отпустят. Но ленинградский следователь <...> счел рижское следствие не неверным, сразу поставил передо мной вывод, что я изменник. Меня осудили к 15 годам КТР (каторжно-трудовых работ. — *А. Е.*), из которых я 10 отсидел на Воркуте. Лишь после этого дело пересмотрели»⁸⁸.

Дело было пересмотрено, и 22 августа 1955 года срок снизили до 10 лет, а 12 октября 1955 года Сабуров был освобожден и вернулся в Ленинград. Сохранились два проекта, выполненные архитектором в этот период. Один из них — «Проект жилого дома колхозников на 35 объединенных семей 174 человека и эскиз колхозного центра»⁸⁹ — датирован 1945 годом, выполнен в традициях русского деревянного зодчества. Судя по качеству бумаги и исполнению, он был сделан в заключении. Листы проекта и подробная пояснительная записка, написанная фиолетовыми чернилами, переплетены в самодельный альбом. Второй — проект реконструкции Красной площади и центра Москвы с памятником в честь Победы СССР в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов⁹⁰ — датирован 1944–1950 годами, т. е. также выполнен в заключении. Это небольшой лист кальки с пометкой «лист № 7», вероятно, сохранился только фрагмент какого-то большого замысла архитектора. В верхней части листа представлен общий вид Красной площади с памятником Победы, расположенным на месте здания ГУМа. В правом верхнем углу — эпитафия к проекту: «Над нашими боевыми знаменами реют крылья Победы. Сталин». По замыслу Сабурова, памятник должен был представлять собой 12-этажное здание, в котором располагались музей Победы и мавзолей героев войны. В верхней части сооружения предполагалось установить



Н. Д. Сабуров. Автопортрет. После 1955 г. Холст, масло.
Публикуется впервые.

скульптурную группу: «солдата, моряка, летчика, танкиста, партизана, санитара» с победными знаменами. Впереди, на возвышении, размещалась фигура Сталина — «первого из равных, ведущего бойцов к Победе»⁹¹. Венчала все сооружение статуя Победы, выполненная в виде летящей крылатой женской фигуры, в одной руке которой пальмовая ветвь, а в другой — поднятая вверх звезда ордена Победы.

Вернувшись домой, Сабуров предпринимал попытки добиться реабилитации и устроиться на работу. Однако на все запросы о возможном трудоустройстве он получал ответы, похожие один на другой: «На Ваше третье заявление о вызове на работу на должность архитектора <...> сообщаем, что удовлетворить Вашу просьбу не имеем возможности из-за отсутствия вакантных должностей»⁹². Отношения в семье накалились, физическое и нервное напряжение не могло не сказаться на здоровье архитектора — он несколько раз вынужден был проходить лечение в клинике

нервных болезней I Медицинского института им. И. П. Павлова. Его признали инвалидом II группы. После одного из курсов лечения он был даже переведен «в настоящий сумасшедший дом, самый знаменитый в России, туда, где умер Врубель, где был Федотов <...>»⁹³. Сабуров пробыл в больнице восемь недель, а выписавшись, узнал, что жена развелась с ним. Чувство обиды и потерянности было очень велико, он решился написать в город Юрьевец (Ивановской области) К. Петушихиной. С ней Сабуров познакомился годом раньше в больнице, где она тоже была пациенткой. «Капочка», как он ее называл, приехала в Ленинград, и они вместе отправились в Юрьевец, где стали мужем и женой, а через некоторое время у них родился сын Алексей. Юрьевец нравился Сабурову, его окружали, по его признанию, «хорошие приветливые люди». Здесь он получил известие о полной реабилитации и создал новый проект памятника Победы в Москве (судя по его письмам, проект был рассмотрен в Москве в Союзе архитекторов СССР и в Министерстве культуры, но к строительству утвержден не был⁹⁴).

Архитектор тосковал о прежних днях. В письме своему верному другу Устольской он писал: «Я бы вернулся в Ленинград навсегда, и снова пошла бы счастливая жизнь среди работы, друзей и летних путешествий. <...> Мне надо лишь небольшой толчок моей нервной системе, и во мне снова загорится любовь к художественному творчеству, и я снова буду и рисовать, и проектировать в архитектуре <...> Так хочется возродить нашу прежнюю группу-семью <...>»⁹⁵. Однако болезнь не отпускала его, и скоро его были вынуждены перевезти в Москву, где он скончался 26 марта 1968 года. Похоронили Сабурова на Донском кладбище.

Среди материалов, переданных в Государственный музей истории Санкт-Петербурга вдовой старшего сына архитектора Н. А. Францкевич, есть автопортрет Сабурова, выполненный, вероятно, в период с 1955 по 1958 год⁹⁶. На полотне изображен бородатый мужчина в очках, из-за которых на зрителя смотрят умные, но очень грустные глаза. За его спиной — изображения дипломного проекта «Дворец Молодежи», Памятника Победы и судоподъемника на канале Волга—Москва. Справа внизу, как будто в тумане, угадываются очертания белокаменной церкви с золотыми куполами. Мастер изобразил себя на фоне любимых замыслов, которые нашли воплощение только в его мечтах.

¹ Наталья Михайловна Устольская — архитектор, многие годы работала в Государственной инспекции по охране памятников истории и культуры (см. о ней: *Н. М. Устольская. Воспоминания ленинградки* / Публикация *А. О. Евлановой* // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Материалы

- к истории блокады Ленинграда. Вып. 5. СПб., 2000. С. 73–91). Приношу искреннюю благодарность сестре архитектора Марианне Михайловне Уствольской за содействие и помощь.
- ² НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 8. Ед. хр. 2339. Л. 1.
- ³ «Весь Петербург за 1917 год». Столб. 295.
- ⁴ НБА РАХ. Там же. Л. 10.
- ⁵ Там же. Л. 11.
- ⁶ ГМИСПб РДФ. КП 408353.
- ⁷ Название Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в 1924–1930 гг. В 1930–1932 гг. — Институт пролетарского изобразительного искусства (ИНПИИ); 1932–1933 гг. — Институт живописи, скульптуры и архитектуры; 1933–1944 гг. — Институт живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств. Н. Д. Сабуров часто употреблял в письмах традиционное наименование «Академия художеств».
- ⁸ НБА РАХ. Там же. Л. 1.
- ⁹ Там же. Л. 6.
- ¹⁰ Там же. Л. 8.
- ¹¹ Портрет Е. Г. Сабуровой в юности хранится в семейном архиве Н. А. Францкевич.
- ¹² НБА РАХ. Там же. Л. 12.
- ¹³ Там же. Л. 14.
- ¹⁴ Там же. Л. 15.
- ¹⁵ Новое здание электростанции в Ленинградском торговом порту. Фотографии. 1928–1929 гг. ГМИСПб Фонд фотографий. Инв. № 43589ф, 43590ф; Строительство здания гаража в Ленинградском торговом порту. 1928–1929 г. Там же. Инв. № 43591ф, 43592ф. Приношу искреннюю благодарность за помощь в работе хранителю фонда Л. Г. Мясниковой.
- ¹⁶ НБА РАХ. Там же. Л. 13.
- ¹⁷ Там же. Л. 17.
- ¹⁸ Там же. Л. 18.
- ¹⁹ ГМИСПб РДФ. Трудовой список № 4617 на имя Сабурова Николая Дмитриевича. КП 408352.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Хранится в личном архиве Н. А. Францкевич.
- ²² Проект амбулатории на 200 посещений в Ленинградском торговом порту. 1931–1932 гг. Фотография с проекта. ГМИСПб ФС и САГ. КП 158854всп. Приношу искреннюю благодарность хранителю фонда Т. В. Лобановой за помощь в работе.
- ²³ Строительство здания пожарной части в Ленинградском торговом порту. Фотографии. 1931–1932 гг. ГМИСПб Фонд фотографий. Инв. № 43593ф, 43594ф, 43595ф, 43596ф. Здание амбулатории в Ленинградском торговом порту. Фотография. 1932 г. Там же. Инв. № 43599ф.
- ²⁴ Новое здание амбулатории в Ленинградском торговом порту. Вид сверху. Фотография. 1932 г. Там же. Инв. № 43598ф.

- ²⁵ Строительство Дома культуры моряков в Ленинградском торговом порту. 1932 г. Фотография. Там же. Инв. № 43600ф.
- ²⁶ Новое здание Дома культуры моряков в Ленинградском торговом порту. Общий вид. Фотография. 1933 г. Там же. Инв. № 43601ф.
- ²⁷ ЦГИА СПб. Ф. 2455. Оп. 4. Д. 55. Л. 1.
- ²⁸ Там же. Ф. 2217. Оп. 13. Д. 69. Л. 52.
- ²⁹ Там же. Ф. 9634. Оп. 1. Д. 50. Л. 35.
- ³⁰ Там же. Д. 66. Л. 101.
- ³¹ Новое название клуба было утверждено 30 мая 1957 года. См.: там же. Д. 113. Л. 17.
- ³² Там же. Д. 123. Л. 225.
- ³³ Фотография с проекта. Альбом «Проекты арх. Н. Д. Сабурова 1930–1935 гг.». Л. 15. ГМИСПб ФС и САГ. КП 158849всп.
- ³⁴ НБА РАХ. Там же. Л. 19.
- ³⁵ «Дворец Советов» (конкурс 1931–1933 гг.). Каталог-путеводитель по фондам музея архитектуры им. А. В. Щусева. М., 1989. С. 43–44.
- ³⁶ ГМИСПб ФС и САГ. В обработке.
- ³⁷ Фотографии с проекта. Альбом «Проекты арх. Н. Д. Сабурова. 1931–1936 гг.». Л. 6–9. Там же. КП 158852всп.
- ³⁸ Эскиз к проекту. ГМИСПб ФС и САГ. Инв. № ИБ 7607ч; фотография с проекта. Альбом «Проекты арх. Н. Д. Сабурова. 1930–1935 гг.». Л. 19. Там же. КП 158849всп.
- ³⁹ НБА РАХ. Там же. Л. 19; Фотография с проекта. ГМИСПб ФС и САГ. КП 158853всп.
- ⁴⁰ Фотографии с проекта. Альбом «Проекты арх. Н. Д. Сабурова. 1931–1936 гг.». С. 1–5. Там же. КП 158852всп.
- ⁴¹ НБА РАХ. Там же.
- ⁴² Там же. Л. 20.
- ⁴³ Фотографии с проекта. Альбом «Проекты Н. Д. Сабурова. 1931–1936 гг.». Л. 13–19. Там же. КП 158852всп.
- ⁴⁴ Фотографии с проекта. Там же. Л. 20–24.
- ⁴⁵ ЛГА НТД. Ф. 237. Оп. 3–11. Д. 294. Л. 282.
- ⁴⁶ Там же. Л. 280.
- ⁴⁷ НБА РАХ. Там же. Л. 23.
- ⁴⁸ Ежегодник Ленинградского отделения Союза советских архитекторов. XV–XVI. 1940. С. 236. Морской вокзал здесь ошибочно назван «речным». На фотографии из альбома «Проекты архитектора-художника Н. Д. Сабурова» (ГМИСПб ФС и САГ. КП 158849всп. Л. 12) отчетливо видно название: «Проект морского вокзала в Архангельске».
- ⁴⁹ Конкурс был объявлен Северо-Западным речным пароходством.
- ⁵⁰ Альбом «Проект речного вокзала в Ленинграде». Л. 1. ГМИСПб ФС и САГ. КП 158511всп.
- ⁵¹ Альбом «Проект речного вокзала в Ленинграде». Л. 1. Пояснительная записка к проекту. С. 4. Там же. КП 158511всп.; Проект речного вокзала в Ленинграде. Перспектива фасада со стороны города. Б., акв., тушь, перо, кар. Там же. КП 408356; Проект речного вокзала в Ленинграде. Перспектива со стороны Невы. Б., акв., тушь, перо, кар. Там же. КП 408357.

- ⁵² Альбом «Проекты архитектора Н. Д. Сабурова 1930–1936 гг.». Л. 10. Там же. КП 158849всп. Проект не был осуществлен. Здание Речного пассажирского вокзала в Ленинграде было сооружено в 1970–1973 гг. выше по течению на проспекте Обуховской Обороны, 195, по проекту архитекторов И. Н. Кускова, Вл. В. Попова и др. (См. Очерки истории Ленинграда. Л., 1989. Т. VII. С. 162; Ленинград. Путеводитель. Л., 1977. С. 24).
- ⁵³ Фотографии с проекта. ГМИСПб ФС и САГ. Там же. Л. 16, 17.
- ⁵⁴ Фотографии с проекта. Там же. Л. 1, 18.
- ⁵⁵ Проект водного вокзала в курорте Хоста. Перспектива фасада. 1934 г. Б. на фанере, акв., кар., тушь. Там же. КП 409716. Фотография с проекта. Альбом «Проекты и постройки арх.-худ. Н. Сабурова. 1935–1939 гг.». Л. 16. Там же. КП 158850всп.
- ⁵⁶ Фотография с проекта. Альбом «Проекты арх. Н. Сабурова. 1930–1936 гг.». Л. 14. Там же. КП 158849всп. В «Ежегоднике ЛОССА» (XV–XVI. 1940) на с. 238 указано: «Премирован на Всесоюзном конкурсе». К постройке был принят проект заслуженного деятеля искусств и архитектуры БССР, профессора архитектуры М. Г. Лангбарда. См.: Ежегодник ЛОССА. 1940. С. 160–162.
- ⁵⁷ Ежегодник ЛОССА. XV–XVI. 1940. С. 284–285.
- ⁵⁸ ЛГА НТД. Ф. 237. Оп. 1–5. Д. 42. Л. 45.
- ⁵⁹ Там же. Л. 46.
- ⁶⁰ Там же. Л. 23.
- ⁶¹ Там же. Л. 132.
- ⁶² Трудовой список № 4617 на имя Сабурова Н. Д. ГМИСПб РДФ. КП 408352.
- ⁶³ НБА РАХ. Там же. Л. 31.
- ⁶⁴ Там же. Л. 35.
- ⁶⁵ НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 2. Ед. хр. 514. Л. 228.
- ⁶⁶ Здесь и далее цитируется запись Сабурова на обороте фотографии «Дворца Молодежи». ГМИСПб ФС и САГ. В обработке.
- ⁶⁷ НБА РАХ. Там же. Л. 236.
- ⁶⁸ Там же. Л. 235.
- ⁶⁹ ГМИСПб ФС и САГ. КП 409712.
- ⁷⁰ НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 8. Ед. хр. 2339. Л. 39.
- ⁷¹ Там же. Л. 41.
- ⁷² Там же. Л. 42.
- ⁷³ Там же. Л. 45.
- ⁷⁴ Архитектурная хроника. Творческие поездки архитекторов в 1939 году // Архитектура Ленинграда. 1940. № 1. С. 59.
- ⁷⁵ Хранятся у М. М. Уствольской.
- ⁷⁶ ГМИСПб РДФ. «Стихи периода “Семьи Фусек” и наших Кавказских походов». 1938–1939 гг. Тетрадь Н. Ефимович. Рукопись. В обработке.
- ⁷⁷ ГМИСПб ФС и САГ. Альбом «Проекты архитектора Н. Д. Сабурова 1935–1939 гг.». Л. 1–6. Далее описание приводится по Пояснительной записке к проекту. КП 158850всп.
- ⁷⁸ Там же. С. 8–10.
- ⁷⁹ Там же. КП 409714, КП 409715.

- ⁸⁰ Хранится в личном архиве Н. А. Францкевич.
- ⁸¹ См.: Уствольская Н. М. Воспоминания. Рукопись. С. 11–12. ГМИСПб РДФ. В обработке.
- ⁸² Уствольская Н. М. Там же. С. 19.
- ⁸³ Там же. С. 20.
- ⁸⁴ Там же. С. 41.
- ⁸⁵ Вероятно, речь идет о песне на стихи К. М. Симонова «Жди меня, и я вернусь...». Письмо Е. Г. Сабуровой от 3 октября 1943 г. ГМИСПб РДФ. В обработке.
- ⁸⁶ Из письма Н. М. Фукина Н. М. Уствольской от 4 августа 1943 г. Там же. В обработке.
- ⁸⁷ Из письма Н. М. Фукина Н. М. Уствольской от 21 декабря 1944 г. Там же. В обработке.
- ⁸⁸ Из письма Н. Д. Сабурова Н. М. Уствольской от 29 октября 1967 г. Там же. КП 409710.
- ⁸⁹ ГМИСПб ФС и САГ. КП 408351/1-20.
- ⁹⁰ Там же. КП 408358.
- ⁹¹ Пояснения к проекту. Там же.
- ⁹² Письмо на бланке Управления строительства и промышленности строительных материалов от 30 октября 1958 г. № 17/ 8-164. Хранится в личном архиве Н. А. Францкевич.
- ⁹³ Из письма Н. Д. Сабурова Н. М. Уствольской от 22 ноября 1967 г. ГМИСПб РДФ. КП 409709. Вероятно, имеется в виду больница Всех скорбящих, впоследствии, с 1922 г., больница им. А. Фореля на проспекте Стачек, 158.
- ⁹⁴ Об этом говорится в письме Н. Д. Сабурова Н. М. Уствольской от 22 ноября 1967 г. Там же.
- ⁹⁵ Из письма Н. Д. Сабурова Н. М. Уствольской от 26 июля 1962 г. ГМИСПб РДФ. КП 409706.
- ⁹⁶ ГМИСПб ФС и СЖ. Инв. № ИБ–1825ж.

Ю. И. Кашаверская

**В незнакомом Ленинграде.
О незаконченной книге архитектора-художника
Я. О. Рубанчика***

Яков Осипович Рубанчик (1899–1948) родился в Таганроге, где формировался его художественный вкус под влиянием ансамблей старинного города.

После службы в Красной Армии уже в Петрограде он поступил во ВХУТЕИН (Академию художеств) на архитектурное отделение, успешно окончив которое в 29 лет получил звание архитектора-художника.

За время своей деятельности Рубанчик получил свыше 30 премий на различных архитектурных конкурсах и осуществил ряд построек в Ленинграде, Таганроге, Одессе. По проектам зодчего возведены жилые и общественные здания в Ленинграде на проспекте Максима Горького, 65, Нижегородской (Академика Лебедева) улице, 7/9, площади Ленина, 2, и другие. Совместно с А. К. Барутчевым, И. А. Гильтером и И. А. Меерзоном им были разработаны проекты и построены крупные фабрики-кухни Василеостровского, Выборгского, Кировского и Невского районов. В начале 30-х годов это был новый тип зданий.

В годы Великой Отечественной войны, будучи руководителем архитектурной мастерской Государственной инспекции по охране памятников, Рубанчик выполнял обмерные чертежи и делал рисунки Воронцовского дворца (Пажеского корпуса) и Мальтийской капеллы. В послевоенное время он руководил архитектурно-планировочной мастерской Управления по

* 25 мая 1999 г. на совместном заседании КГИОП и комиссии по архитектурно-историческому наследию Санкт-Петербургского Союза архитекторов России, посвященном 100-летию юбилею ленинградского архитектора Я. О. Рубанчика, автор прочитала доклад на эту тему.



Ил. № 1. Незнакомый Ленинград. КГИОП. Фонд НМИИС. Г-141.

делам архитектуры и занимался реконструкцией и застройкой Выборгского и Калининского районов.

Познакомиться с творчеством Рубанчика помогают сохранившиеся рисунки и рукопись задуманной им еще в довоенное время книги «Незнакомый Ленинград», работа над которой продолжалась даже в тяжелые годы блокады. К некоторым главам предполагавшегося издания летом 1943–1944 годов художник выполнил серию изображений неисследованных или малоизученных архитектурных памятников и уголков Ленинграда.

Рубанчик хотел рассказать в книге и отразить в рисунках малоизвестную или совсем неизвестную архитектуру дворов, парадных лестниц, «усадеб, нетронутые временем», церкви, в том числе домашние. Последнюю главу он предполагал посвятить застройке Васильевского острова и его обитателям.

Рукопись книги бережно сохранила Елена Михайловна Свердлова, племянница архитектора*.

Чтобы понять отношение автора к сложившемуся образу города, к зодчим, которые его создавали, почувствовать стиль изложения, приподнимем занавес задуманной книги, как это сделал сам автор (ил. 1) на рисунке титульного листа.

Рубанчик писал: «В этой беспредельно разросшейся за 245 лет существования каменной массе застройки много красивого, настоящего, уютного: усадьбы, дошедшие от старины, жилые дома, хозяйственные постройки, склады, парковые затеи. Но еще больше заурадного, с виду ничем не примечательного: доходные дома с дворами-колодцами, жалкие скверики, гаражи. Многие из них напоены жизнью, историей, событиями и памятными эпизодами; с ними связаны имена великих людей: полководцев, писателей, зодчих, художников, ученых; наши классики связывали героев своих литературных произведений со многими конкретными адресами домов, существующих и поныне. Редко и мало кто из ленинградцев заглядывает в эти уголки и знает их так же, как знает все то, что на виду у всех. Задние фасады, дворы, квартиры, залы, вестибюли, лестницы и прочее как раз являются тем народным искусством, которое может служить не только постоянным источником вдохновения для художника, создающего Ленинград, но и кладезем основательно забытого, поэтому всегда нового». Этими словами, вероятно, и объясняется название задуманной книги, которая должна была состоять из шести глав.

* Автор приносит глубокую благодарность Е. М. Свердловой за любезно предоставленный материал.



Ил. № 2. Фонтанка, 34. КГИОП. Фонд НМИИС. Г-145.

Публикуется впервые.

Первую главу автор назвал «О чувстве локтя». В ней повествуется о Воронцовском дворце¹ и Мальтийской капелле², построенных в разное время и разными зодчими. Рубанчик писал: «Кваренги смело водружал свои постройки в самую гущу барокко. Везде, где бы ни ставил он их, везде и всюду оставаясь самим собой, уважая и чтя соседа, он корректно входил в эту, уже до него сложившуюся среду и вписывался в нее». Примером этому может служить и портик Манежа в Шереметевском саду (набережная реки Фонтанки, 34. Ил. № 2).

Яков Осипович считал, что творчество Дж. Кваренги характерно «умением преломлять свое классическое понимание архитектуры через призму барочных ощущений». Здание Мальтийской капеллы, построенное в стиле классицизма, не нарушает единство ансамбля.

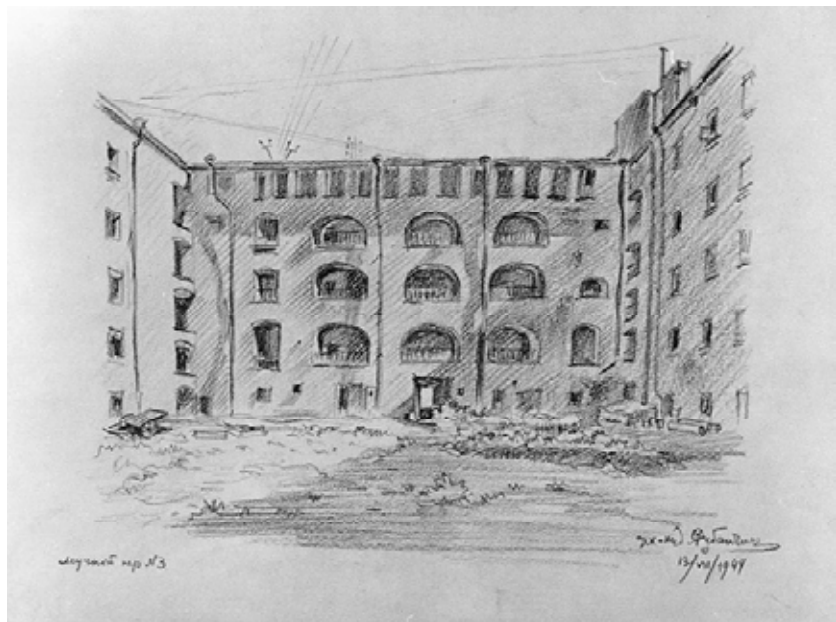
Рубанчик был уверен, что необходимо уважать творчество предшественников, следовать традициям, отбирать самое интересное, синтезировать, чтобы в результате оставить свой след в панораме города. К сожалению, не все архитекторы учитывали сложившуюся городскую среду. По мнению Рубанчика, новое здание на Петровской набережной, 8, построенное в



Ил. № 3. Фонтанка, 92. КГИОП. Фонд НМИИС. Г-148.
Публикуется впервые.

1937 году архитекторами И. И. Фоминым и Е. А. Левинсоном, не смогло вписаться в окружение уже обстроенной акватории Невы. Зато школа на Невском проспекте, 14, архитектора Б. Р. Рубаненко (1939) органически срослась с проспектом.

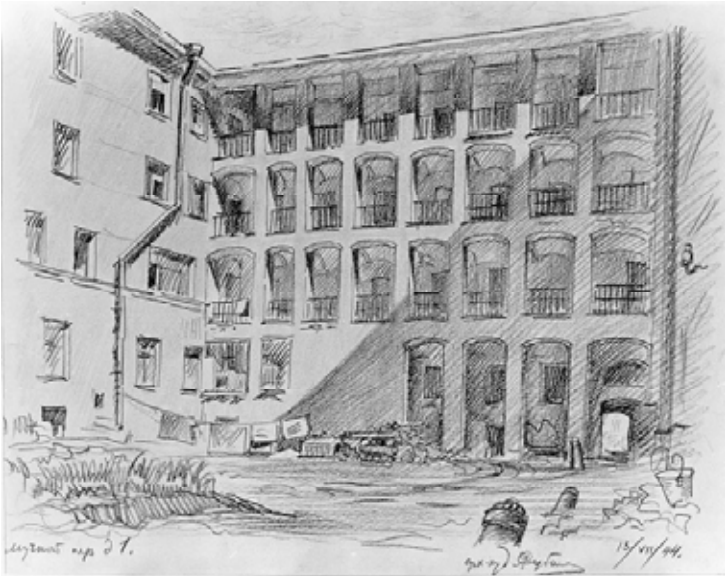
Во второй главе «О криволинейности и пластичности архитектуры Ленинграда» автор отмечал, что «при всей своей чопорности, строгости и стройности» в архитектуре и градостроительстве прошлого заложено жизнерадостное начало: «живописность, пластичность, динамика, мягкость, оптимизм и человечность. В первый период строительства Петербурга архитектура была барочной, то есть пластичной и динамичной, а по декору жизнерадостной и роскошной. На смену пришел строгий классицизм, но от барокко осталось стремление к динамике и подвижности». Далее Рубанчик писал: «<...> изгибаются стены в размашистые кривые формы, закругляются в плане переходы и углы, корпуса сворачиваются в подковы, дворы задумываются круглыми или многогранными, колоннадам и оградкам придаются живые пружинящие формы. Стремление к динамике и мягкие фор-



Ил. № 4. Мучной пер., 3. КГИОП. Фонд НМИИС. Г-155.
Публикуется впервые.

мы вносятся и внутрь здания: круглые лестницы, круглые залы отдельных зданий и усадеб. Архитектура зданий, построенных на берегу рек и каналов, пересекающих город, повторяет причудливые изгибы этих водных протоков». Так появилась знаменитая подковообразная в плане постройка Кваренги — Ассигнационный банк³, созданная в 1783–1790 годах. В центре двора дома по набережной реки Фонтанки, 92, разместился грандиозный цилиндр, прорезанный проездыми арками. Пройдя через них, можно попасть в круглый двор-колодец (ил. № 3). Криволинейные в плане очертания имеет также двор дома по набережной реки Фонтанки, 96.

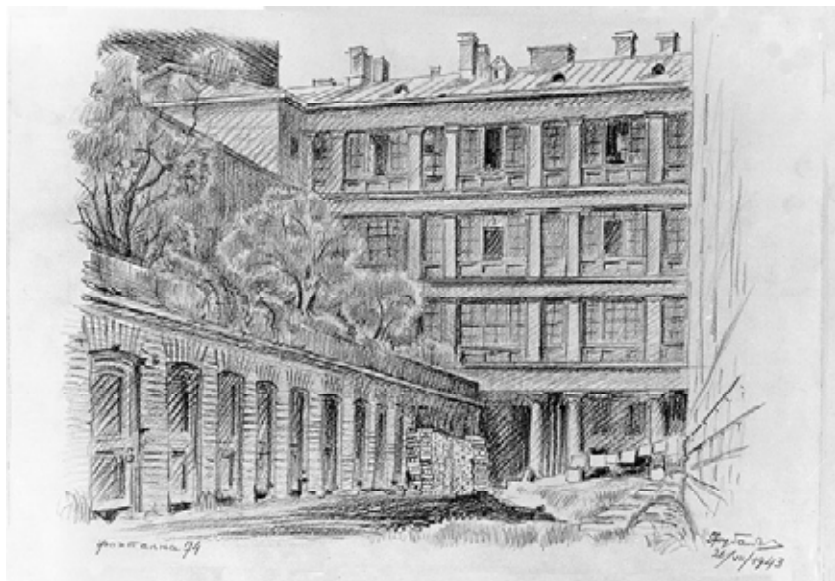
Третья глава рукописи посвящена домам галерейного типа. Многие старинные здания, внешне строгие и простые, поражают неожиданной архитектурой двора. Автор замечал, что «такие дворы не похожи на обычный двор-колодец со стенами, "издырявленными" окнами. Это открытые или застекленные галереи в три, четыре яруса, покоящиеся на каменных столбах или многоярусных аркадах. Они придают фасаду глубину, третье измерение, в то же время от такого типа постройки веет уютом жилья».



Ил. № 5. Мучной пер., 1. КГИОП. Фонд НМИИС. Г-154.
Публикуется впервые.

Рубанчик внимательно рассматривал и анализировал дома на Мучном переулке. Квадратный двор дома № 3 (ил. № 4) просторен. Дворовая стена уличного корпуса в галереях с арками, причем арки имеют разный пролет и неправильную полуциркульную форму. Стена прорезана арочными проемами, за которыми видны сводчатые галереи. «Здесь что-то от монастырских покоев, — замечает автор, — от его широких дворов и монастырских келий». Двор дома № 1 (ил. № 5) менее просторен, и галереи имеют прямоугольные проемы.

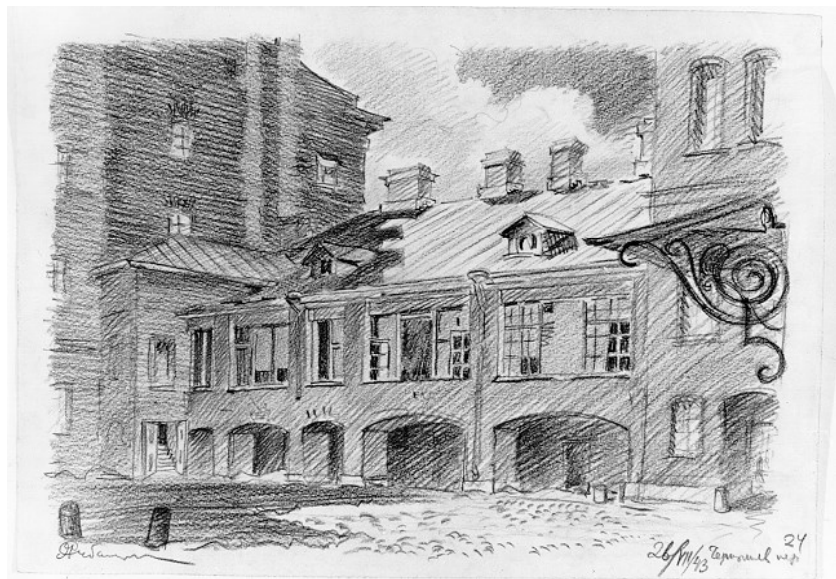
Далее он рассматривает скромный четырехэтажный дом по набережной реки Фонтанки, 84 (на рисунке ошибочно указан дом № 74). Единственное его украшение — это пара колонн дорического ордера по бокам ворот. Но за проездом во двор, отмечает автор, «возникает лес мощных дорических колонн, силуэтно рисующихся на залитых солнцем дворовых корпусах. Корпуса эти, выстроившиеся по периметру двора, вымощенного булыжником, назойливо и монотонно издырявлены оконными проемами, являя в целом типичный пример петербургского двора конца XVIII века» (ил. № 6). Унылую композицию двора нарушал деревянный сарай, плоская крыша которого была использована для «висячего сада»



Ил. № 6. Фонтанка, 84. КГИОП. Фонд НМИИС. Г-143.
Публикуется впервые.

— отрадного зрелища в северном городе с традиционными дворами-колодцами. Дворовый фасад уличного корпуса имеет тот же галерейный тип. Примерно такой же двор с застекленной галереей расположен по Чернышеву переулку (ныне улица Ломоносова) в доме № 24 (ил. № 7). Рубанчик, анализируя застройку старого Петербурга, отмечал, что строители были расточительны с пространством: дворы просторны, их оживляли сады и хозяйственные постройки. Скучными по сравнению с прошлым ему казались современные строения. Автор размышлял: «Не стоит ли вместо поисков нового, обратиться к традициям нашего города, к тому типичному, характерному, органически с ним связанному? <...> В жилом доме застекленная галерея — это место встреч, красивые уголки. Да и экономически выгоднее одна лестница на галерею, вместо дорогостоящих лестниц для каждой секции. В общественных зданиях в первых этажах можно укрыться от непогоды. А в архитектурном отношении подобные здания придают новым улицам пластику стены, живописность».

В четвертой главе «Об усадьбах, нетронутых временем» Рубанчик рассматривал усадьбы по набережным рек Фонтанки и Мойки. На углу Не-



Ил. № 7. Чернышев пер., 24. КГИОП. Фонд НМИИС. Г-151.
Публикуется впервые.

вского проспекта и набережной реки Мойки находится Строгановский дворец (арх. Ф.-Б. Растрелли). Далее по набережной расположился дворец Разумовского (арх. А. Ф. Кокоринов), флигели которого соединены высокой оградой с монументальной каменной аркой. Отрезок набережной до улицы Дзержинского (ныне Гороховая) сохранился с начала прошлого века нетронутым. Время и люди пощадили эти участки старого города. Автор поэтично и с любовью описывает эти уголки: «Здесь с необыкновенным чувством умиротворения и покоя можно пройти в золотую осень, когда вековые клены и липы за оградой осторожно сбрасывают на гранит тротуара легкие листья и они, не подметенные, шуршат под ногами. Здесь почти нет звуков города. Здесь малоллюдно и спокойно». Рубанчик отмечал небольшую высотность и скромную архитектуру флигелей, контрастную пышным дворцам, окруженным садами. Таков дворец князя Юсупова с большим садом.

В Петербурге было немало усадеб. В основном они строились по берегам рек и каналов. Большая часть их расположена по берегам реки Фонтанки, бывшей тогда границей города.

Правители щедро раздавали эти земли своим приближенным. Так появились Шереметевская усадьба, Аничковская, дом Шувалова, Юсуповский дворец, Державинский дом и многие другие. Большой интерес представляет дом Державина⁴ (архитектор Н. А. Львов). Автор предлагал обойти его кругом, зайти во дворы. Главный корпус соединяется полукруглой стеной с боковыми крыльями, между которыми металлическая ограда с воротами, выполненными по проекту А. М. Горностаева. Во дворе когда-то был разбит чудесный сад. Сохранился садовый фасад дома с колоннадами и ротондой.

Рубанчик сделал зарисовку дома Демидовых⁵. Когда-то своим парадным фасадом с классическим портиком и курдонером он был обращен на Мойку. В дальнейшем фасад был переделан и выполнен в стиле барокко. Зато двор остался почти нетронутым (ил. № 8). Сохранилась великолепная чугунная терраса, выходящая в сад.

В конце 1920-х годов люди стремились жить в красивой архитектурной среде, но приближенной к природе, в «городах-садах». В это время началось интенсивное жилищное строительство и реконструкция бывших рабочих окраин города. Так появилась Тракторная улица с трех–четырёхэтажными, соединёнными полуарками домами, построенными по проектам архитекторов А. И. Гегелло, А. С. Никольского и Г. А. Симонова. Был найден новый тип жилища без дворов-колодцев. На свободных участках между домами создавались скверы. «Вот почему, — писал Рубанчик, — архитекторы строят невысокие дома в два–три этажа, группируя их живописными ансамблями и все это обсаживая зеленью. Новые города должны взять от старого те принципы, которые были заложены в петербургских усадьбах».

Пятую главу Яков Осипович озаглавил: «О глазах, которые не видят». В этом разделе он собирался рассказать о лестницах, вестибюлях, домовых церквях, деталях зданий. Он наметил ряд адресов, в каждом из которых есть что-то особенное. Зайдя в дом № 40 по набережной реки Фонтанки (ил. № 9), можно попасть в ничем не примечательный вестибюль, но вот начинается лестница. Лестницы бывают красивые и богатые, но такую «курьезную», отмечал Рубанчик, как эта, вряд ли можно еще увидеть. Ему явно нравилась эта лестница, и вот как он ее описывал: «Марши, ступени ввинчиваются в пятый этаж по спирали. Они поддерживаются снизу вверх поставленными друг на друга красивыми колоннами. Чудесное кружево железной решетки уступчато бежит, послушно повторяя спираль лестничных маршей». Однако не только этим интересен дом. По каменным ступеням поднимался В. Г. Белинский в свою квартиру, позднее А. Ф. Пи-



Ил. № 8. Демидов дом. КГИОП.
Фонд НМИИС. Г-153.
Публикуется впервые.



Ил. № 9. Фонтанка, 40. КГИОП.
Фонд НМИИС. Г-144.
Публикуется впервые.
Репродуцировано В. Ф. Егоровским. 1999.

семский. Эта лестница хранит следы многих знаменитых людей, что позволило оставить за адресом название «литературный дом».

В доме № 38, замечал автор, «чудесная парадная с арочкой над входными ступенями и неплохие чугунные перила. Здесь жил И. С. Тургенев». Дом № 36 — громадное здание с портиком из коринфских колонн. Перед ним чугунная решетка и старинные липы, которые еще видел Рубанчик. Величественный пандус, по которому въезжали кареты. Некогда тут размещался Екатерининский институт благородных девиц.

Рубанчик отмечал еще сохранившиеся во многих местах, например на улицах Дзержинского (Гороховая), Стремянной, Достоевского и других, тротуарные плиты буро-красного цвета из шокшинского порфира.

В доме на улице Дзержинского, 57, в захламенном дворе архитектор увидел круглый вестибюль с необычной круглой лестницей. Когда-то она освещалась верхним светом и вход на нее был с улицы. Автор указывал, что «на третьем этаже размещалось заведение Марцинкевича, и по этой

лестнице поднимались легкие башмачки петербургских львиц, и скрипящие сапоги со шпорами, и легкие лодочки модника». Позднее вход застроили и о нем забыли. В этой же главе предполагалось описать Благовещенскую церковь Александро-Невской лавры и Английскую церковь⁶.

Шестая глава названа «О Брюллове и Фомине». Говоря об уникальности Биржевой Стрелки, архитектор не мог понять, как можно было так бестактно влезть в это, по его словам, «священное место нашего города» и застроить его корпусами клиники Д. О. Отта. Рубанчик с возмущением писал: «Необыкновенный простор, ширь, стелющаяся архитектура бесконечной протяженности зданий, аркады и галереи, яркость расцветки — все это было нарушено более поздней застройкой».

Васильевский остров был болотист, и Петр I приказал рыть каналы, которые в дальнейшем были засыпаны из-за антисанитарного состояния. Биржевой, Волховской, Тучков, Съездовский переулки — это наиболее старая часть города. Рубанчик видел Средний проспект как уходящую в бесконечность перспективу. Дома здесь были оштукатурены и окрашены в кремовые, фисташковые, голубые, розовые тона, их украшали белые тяги, замки над окнами и карнизы. Он отмечал: «Поверх домов возвышается купол дивных очертаний, покоящийся на красивом барабане, — это церковь Екатерины с колокольной, построенная архитектором А. А. Михайловым (вторым)».

Однако не только архитектурой запоминаются дома, но и людьми, которые в них жили: А. С. Попов, И. П. Павлов, Н. Я. Марр и А. П. Карпинский, И. А. Крылов, Н. И. Костомаров, П. П. Семенов-Тянь-Шанский, Д. И. Менделеев и многие другие. Именно поэтому Рубанчик восклицал: «Здесь все напоено русской историей, русской литературой и русской славой!» Если пройти по Съездовской линии, можно увидеть красивый трехэтажный дом. Зодчий отмечал: «Его архитектура великолепна. Он строен, скромен, и одновременно полон неизъяснимой мягкости. Маски над окнами, фронтоны, пилястры, чудесная решетка балкона — все это выдает замечательного мастера, строившего этот дом». На фасаде дома мемориальная доска: «Дом построен в XVIII веке и переделан в середине XIX века архитектором А. П. Брюлловым»⁷. Здание и особенно дворовые постройки претерпели изменения, но, как отмечал Рубанчик, «остатки замшелых мраморных колонн, гранитный цоколь» напоминают о прежнем богатом владельце этого участка. Так описывал автор это строение: «В углу двора дверь. Она ведет на мраморную полукруглую лестницу с забытыми ступенями. Полукруг лестницы вписан в прямоугольный объем. Оставшиеся свободными от ступеней места по углам украшены красивыми ва-

зами. На верхней площадке дверь красного дерева, изящных пропорций, красивой рисовки с эффектной “раскладной пламени” фанеры. Здесь квартира А. П. Брюллова, архитектора его Величества, академика архитектуры, профессора Академии художеств. Миланская Академия Художеств избрала его своим членом и членом Королевского института архитекторов в Англии». Далее Рубанчик рассматривал архитектуру дома, интерьеры квартиры и вспоминал работы, выполненные здесь Брюлловым.

Автор считал, что архитектура Брюллова явилась как бы рубежом: «На нем закончилось самое красивое, чем можем мы гордиться в русской архитектуре. После него, вернее с ним, начался упадок. Вместе с уходом его из жизни в 1877 г. опустился занавес над блестящей страницей русской архитектуры, ее расцветом, какого, пожалуй, Россия не знала». По мнению Рубанчика, деятельность Брюллова совпала с периодом перехода петербургского классицизма к «упаднической» эклектической архитектуре, где зодчие применяли любые стили.

Прошло полвека, и по случайному совпадению на той же Съездовской линии в доме № 29 недалеко от дома Брюллова и тоже на втором этаже поселился другой зодчий — И. А. Фомин. Как пишет автор: «Одному зодчему суждено было завершить один из блистательных периодов русской архитектуры, другому стать провозвестником новых идей, новых мыслей, опиравшихся на славное прошлое Петербурга и России».

В рукописи Рубанчик привел слова А. Н. Бенуа: «Фомин — это явление, которое бывает раз в сто лет». К сожалению, об этом зодчем, учеником которого был, Яков Осипович не успел рассказать. Он умер 20 декабря 1948 года.

Предполагаемое заключение книги осталось в небольших набросках. В них, например, Рубанчик задавался вопросом: «Что же такое ленинградская архитектура?» С его точки зрения, «это большие линии архитектуры, масштаб, выверенный человеком и чуть-чуть взятый для столичности несколько преувеличенным, размах, ясность мысли, художественная логика, преемственность и здоровая тектоника». Эти черты были неизменно присущи архитектуре города на Неве с момента его зарождения.

Рубанчик хотел показать не парадную сторону города, а те места, мимо которых обычно проходят, не замечая их привлекательности. Он стремился пробудить любовь к Ленинграду, сознательное отношение к нему.

Наверное, не со всеми взглядами Рубанчика можно теперь согласиться, но любовь автора к городу, его искреннее любование архитектурой, желание показать малоизвестные уголки делают незаконченную книгу

ценным историческим свидетельством, документом, запечатлевшим равнодушное отношение архитектора к среде, в которой появились и его произведения.

¹ Воронцовский дворец (Садовая улица, 26) построен в 1749–1757 гг., архитектор Б.-Ф. Растрелли.

² Мальтийская капелла пристроена к главному корпусу Воронцовского дворца со стороны сада в 1799–1800 гг., архитектор Дж. Кваренги.

³ Улица Садовая, 21.

⁴ Набережная реки Фонтанки, 118.

⁵ Переулок Гривцова, 1.

⁶ Английская набережная, 56.

⁷ Съездовская линия, 21.

Н. А. Ильинская, Е. Л. Шретер

Ландшафтный архитектор О. А. Иванова

Ольга Александровна Иванова являлась ведущим специалистом в России в области ландшафтной архитектуры. Творческая, научно-исследовательская, педагогическая и общественная деятельность снискали ей большой авторитет. Работы Ивановой известны за рубежом.

О. А. Иванова родилась 23 июня 1907 года в Ташкенте. Отец и мать происходили из семей первых переселенцев из Сибири в Среднюю Азию. Как и многие другие переселенцы, они стали крупными землевладельцами. Дед со стороны отца организовал ряд предприятий, в том числе и винные заводы. Отец Ольги — Александр Николаевич Иванов, агроном-винодел, получил высшее образование во Франции и работал у отца, после смерти которого унаследовал с братьями все предприятия.

Сфера деятельности Александра Николаевича была связана с землей, поэтому семья в основном жила за городом — сначала под Ташкентом, а с 1910 по 1915 год на собственной ферме «Аламедин» возле города Пишпек¹. Таким образом, раннее детство Ольги прошло на ферме, где у нее был даже собственный небольшой зоопарк, в котором жили павлин, цапля, горная коза и лошадь. При ферме находилась биологическая станция, сотрудники которой занимались сбором горных растений и составляли гербарии, девочка часто присоединялась к ним.

Жизнь в основном на природе, среди людей, любивших и понимающих ее, с раннего детства сформировала свободолюбивый характер, наблюдательность, умение понимать и любить природу. Восхищение красотой окружающего мира и привело Олю к рисованию. Сначала она ходила к частному учителю, а после революции в изостудию. Вся ее дальнейшая жизнь так или иначе была связана с рисованием. Она никогда не расставалась с альбомами-книжечками, с карандашом и акварельными красками.

© Н. А. Ильинская, Е. Л. Шретер

После революции жизнь резко переменялась. С 1917 года отец стал работать инструктором по виноградарству и виноделию в Наркомземе Узбекистана. В 1919 году во время Осиповского восстания в Ташкенте отец был арестован и в ту же ночь расстрелян. Однако в справке, выданной позднее Центроархивом Узбекистана, было указано, что он умер. Официально не были известны ни причины его ареста, ни его судьба.

Семья осталась без кормильца. Мать Ольги, Анна Семеновна, была прекрасная домохозяйка, замечательная рукодельница. У нее на руках были три дочери, старшей из которых Ольге было всего 12, а младшей 5 лет. Времена настали тяжелые, и Ольгу взяли под свою опеку тетя Надежда Семеновна (сестра матери) и ее муж Михаил Ильич Слоним, известный врач-терапевт, профессор Среднеазиатского университета в Ташкенте.

В 1922 году Ольга Иванова поступила в техникум местного хозяйства в Ташкенте, который окончила в 1926-м. В этом же году ее приняли на архитектурное отделение во ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские) в Москве, и ее жизнь потекла по другому руслу.

Во ВХУТЕМАСе Иванова успешно училась сначала на основном отделении, которое было обязательным для всех студентов. Его цель состояла в том, чтобы дать общее художественное образование, обучить практическим основам профессионального мастерства и, главное, научить аналитически думать. На третий курс Ольгу зачислили в мастерскую профессора Н. А. Ладовского, где она продолжала также успешно заниматься. Занятия проходили интересно: много рисовали, много спорили о путях архитектуры, проектировали с большим увлечением. Обучение во ВХУТЕМАСе с его новаторскими программами и интереснейшими преподавателями сформировали молодого архитектора и приобщили к искусству.

Внезапно все переменялось. Началась пора репрессий, которые не обошли и судьбу Ольги. В 1929 году заинтересовались ее социальным происхождением, и она была исключена из института.

Иванова была всегда окружена множеством замечательных людей. Она ценила общение, чувство локтя, товарищества, преданности друзьям. В трудную минуту ей пришел на помощь ее учитель — Михаил Петрович Коржев. Он, как и многие другие, с которыми Ольга сталкивалась на своем пути, стал ее другом и советчиком на долгие годы. Он написал в Главпрофобр заявление — протест против исключения студентки Ивановой, собрал подписи, что было небезопасно в то время. После разбирательства дела Наркомпрос, учтя ее отличные академические успехи, общественную работу, счел возможным восстановить Ольгу в числе студентов

и перевести согласно ее просьбе в Ленинградский институт пролетарского изобразительного искусства (Академию художеств) для продолжения обучения.

В 1930 году Иванова перешла на архитектурный факультет Академии художеств в Ленинграде. Однако ее неоднократно исключали из института из-за социального происхождения, и ей приходилось писать, объяснять, после чего ее восстанавливали. Последний раз ее пытались исключить перед самым окончанием института со справкой об окончании пяти курсов, несмотря на хорошие отметки по всем предметам.

В 1931 году она закончила архитектурно-проектировочное отделение Ленинградского института коммунального строительства (ЛИКС), так как архитектурный факультет Института пролетарского изобразительного искусства в 1930 году был слит с архитектурным факультетом ЛИКСа. Еще будучи студенткой, Ольга приняла участие в двух конкурсах: 1930 — проект парка культуры и отдыха в Ленинграде, детский сектор и детский театр (в составе бригады ВОПРа); 1931 — проект Дворца культуры рабочей молодежи в Москве (в составе шестой бригады ЛИКСа).

После окончания института Иванова работала архитектором в тресте «Севкоммунстрой» в Архангельске. За время работы в тресте она провела осмотры ряда пустующих изб для их покупки и переноса в город, а также вела надзор за постройкой новых жилых домов.

Ольга Александровна вспоминала² об этом периоде жизни: «Меня никто не ждал, никакой для меня работы нет. Трест только что организовался и скромно ютился в двух-трех комнатных в старом деревянном доме. Штат тоже еще только-только формировался. Кроме меня, управляющего трестом, завкадрами и главного бухгалтера, по-моему, все осталь-



Ольга Александровна Иванова.
Фотография 1960-х гг.

ные были ссыльные — переселенцы. Жилья тоже не было. Все служащие треста жили и работали в гостинице.

В гостинице я получила большой номер “люкс” с видом на Двину. Номер был обставлен с провинциальным шиком: плюшевые портьеры, трюмо, ковер, стол с каменным тяжелым письменным прибором. На стене даже красовалась “картина в золотой раме” и тоже в рамке под стеклом висел прејскурант вещей, находящихся в номере с указанием их стоимости, наверно, на случай их порчи или кражи.

Начала свою жизнь с того, что спрятала в шкаф: прејскурант вещей, картину в золотой раме, страхотейный письменный прибор; отдернула занавески и открыла окна на Двину. Стало легче дышать! Какие-то домашние пустячки придали “люксу” жилой вид. Когда же раздобыла чертежную доску, рейшину, треугольники, она приобрела даже рабочий вид.

Для начала поручили мне спроектировать какой-то сарай, именуемый “пожарной станцией”. Начальство было удивлено скоростью выполнения работы, и вежливо попросили меня не очень торопиться с работой, обещая в будущем “золотые горы” и широкий фронт и диапазон работы. Пока же управляющий трестом был озадачен, чем бы меня занять!

Решили сделать меня прорабом. Трест строил два двухэтажных небольших деревянных дома.

Утром часов в семь–восемь мне подавали либо пролетку, либо верховую лошадь, и я ехала на “строительство”*. Дома строились не спеша. Работало здесь несколько мастеров-плотников, симпатичных бородачей, которые с детства занимались плотничным делом и, конечно, знали его во много крат лучше меня. Но они с удивительным тактом, по-доброму относились ко мне. С почтением и даже с нежностью называли меня “наша барышня”. Охотно болтали со мной о жизни, о своем мастерстве и о многом другом. Мудрые, умные были старики!

Этот “надзор” за строительством занимал часа два, а дальше что делать? Ехала в гостиницу завтракать**. За завтраком, как и за всеми другими приемами пищи, приходилось с товарищами — коллегами, которые разделяли мою трапезу, непременно выпить за здоровье, за погоду, за дружбу, за

* Хотя «строительство» было очень не далеко от гостиницы, но поднятие моего престижа требовало соответственно обставить мой приезд. — Примечание О. И. Ивановой.

** Мы не только все жили в гостинице, но и все вместе питались в ее ресторане! Я наверно никогда ни раньше, ни позже не видела такого пьянецкого города, как Архангельск! — Примечание О. И. Ивановой.

любовь и за многое, многое другое. К концу завтрака, как правило, мы все были уже довольно сильно “подогреты”. До обеда, который был часов в пять–шесть, отдыхали и набирались сил для нового “возлияния”! А потом ужин и так каждый день! Страшно вспомнить, сколько мы пили тогда!

Не понимаю, как я в этом непрерывном пьянстве еще находила время для занятий спортом. Занималась я в самом большом спортклубе “Динамо”.

Моя борьба с начальством продолжается. Я требую работы, начальство изобретает ее для меня!

Начальство долго думало и решило отправить меня по деревням и селам для покупки больших, часто пустующих уже тогда, изб для переноса их в город. Напутствие одно: не покупать изб, тронутых жучком. В мое распоряжение поступили: лошадь с тарантасом, старая моторная лодка и юнец-техник, не имеющий специальной строительной подготовки! Мне показалась моя новая работа очень соблазнительной! Самостоятельно путешествовать, не будучи ограниченной ни временем, ни обязательным маршрутом! Побывать в новых местах, увидеть много интересного! Я с восторгом согласилась. Начальство тоже осталось довольно, что на некоторое время освободилось от меня!»

После реорганизации треста в строительную организацию должность архитектора была упразднена, Ольга Иванова вернулась в Ленинград и поступила в Ленинградское отделение Гипрогора, где работала до 1932 года. За время работы в Гипрогоре она выполнила ряд работ, в том числе проекты Дома промышленности в Алма-Ате, совместно с архитекторами И. И. Виноградовым, Д. А. Риппа-Аньолетто, Т. Микони, а также ряда пионерских городков в Ленинграде.

В 1932 году Иванова перешла на работу в мастерскую академика Л. В. Руднева и одновременно поступила на организованные кафедрой архитектурного проектирования при Академии художеств двухлетние курсы повышения квалификации для окончивших вуз в годы, когда дипломные проекты были отменены.

В этом же году Ольга Александровна вышла замуж за Логина Людвиговича Шретера³, который также работал в Гипрогоре. Вместе они прошли всю жизнь, более 50 лет⁴, представляя из себя, по словам А. А. Любоша, «творческую супружескую пару», которая была примером для всех. Для их семьи были характерны творческая атмосфера, полное взаимопонимание и поддержка друг друга во всех делах. Несмотря на разные характеры, темпераменты и творческие способности, они как бы дополняли друг друга и неоднократно работали вместе.

В 1933 году архитектор Иванова была принята в члены Союза советских архитекторов, где сразу начала активно работать. В 1934 году она защитила дипломную работу с отличием и была оставлена в аспирантуре на кафедре архитектурного проектирования. В это время она участвовала в конкурсе «Маяк — памятник В. И. Ленину в Ленинградском порту» совместно со студентами-архитекторами М. К. Бенуа, И. Н. Осиповой, Л. Л. Шретером. Работа молодых архитекторов получила первую премию⁵.

После окончания аспирантуры с 1938 года и до Великой Отечественной войны Иванова была ассистентом на кафедре архитектурного проектирования в Институте живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств.

В 1938–1939 годах после скоропостижных смертей матери и дочери⁶ Иванова временно уехала в Ташкент, где работала в проектно институте Узводоканалпроект⁷, а также активно участвовала в конкурсах, проводимых там⁸.

После возвращения в Ленинград Иванова продолжила работать ассистентом. Кроме педагогической она активно занималась практической деятельностью. В эти предвоенные годы обозначилось главное направление творчества Ивановой — ландшафтная архитектура, что определило тему диссертации: «Композиция паркового ландшафта на примере Павловского парка»⁹. Одновременно с преподаванием она работала в Управлении лесами особого назначения¹⁰ (УЛОЗ), где выполняла проекты пригородных лесопарков: Невского, Володарского, Шунгеровского. Проектирование лесопарка отличается от разработки проектов городских парков в силу того, что они осуществляются на больших территориях, покрытых лесом¹¹. Перед автором стоит сложная задача преобразовать леса в художественную композицию с максимальным использованием природных особенностей территории. Лесопарк так же, как и парк, представляет собой систему открытых и закрытых пространств. Протрассированная дорожная сеть дает возможность осмотреть как выявленные, так и вновь созданные наиболее интересные ландшафтные композиции.

Проекты Ивановой по преобразованию лесов в лесопарки были одними из первых. Архитектор разработала методику проектирования, актуальную и в настоящее время¹², выполняла необходимую документацию. Частично проекты были реализованы, но помешала война. Проект Невского лесопарка (совместно с инженером лесного хозяйства Г. И. Толочиновым) и комплекс малых форм: мостиков, пристаней, беседок и павильонов туристического лагеря (совместно с Шретером) были осуществлены в 1939–1940 годах, проект Володарского лесопарка — в 1940 году.



Проект планировки Невского лесопарка. 1937–1938 гг.

Война прервала творческую деятельность архитектора. Летом 1941 года Ленинградское отделение Союза архитекторов решило эвакуировать детей архитекторов, в эту группу включили Иванову с дочерью Марианной¹³, которой было только три месяца, и двумя племянницами Машей и Ниной Виноградовыми¹⁴.

Ольга Александровна через пару месяцев была вынуждена покинуть лагерь Союза и с тремя детьми добралась до Ташкента, где у нее были родственники. Там дочь заболела очень редкой и почти неизлечимой болезнью «лишманьез». Из-за этого в 1941–1943 годах архитектор не работала и жила на деньги, которые получала по аттестату от мужа, находившегося в рядах Красного Флота. После выздоровления дочери она смогла вернуться к работе, пыталась восстановить утраченную диссертацию¹⁵. В 1943–1944 годах работала архитектором Узбекского отделения Гидроэнергопроекта. Там она выполнила ряд проектов: озеленения рабочих поселков Фархадской гидростанции и реконструкции озеленения улиц Ташкента (совместно с архитектором Т. Б. Дубяго); рабочего



Конкурсный проект памятника Победы в Вильнюсе.
Генеральный план. 1948 г.

поселка при электростанции на реке Босу (Ташкент), а также ряд проектов зданий.

В 1945 году Иванова вернулась в Ленинград и продолжила деятельность ассистента на кафедре архитектурного проектирования в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Диссертацию пришлось восстанавливать заново. В 1946 году после защиты Ивановой была присвоена степень кандидата архитектуры. В 1947 году она получила звание доцента. В этом звании она продолжила преподавательскую деятельность. Кроме преподавания специальности, Иванова вела занятия по живописи на архитектурном факультете.

Ольга Александровна совмещала педагогическую и практическую работу. В Ленпроекте в мастерской под руководством А. С. Никольского она выполнила проект показательных колхозов в Пулково, а в мастерской

А. А. Оля — проект воссоздания Верхнего парка в Петродворце (совместно с инженером-биологом Л. И. Рубцовым); в Академпроекте — планировку научной площади в Пулкове, в Облпроекте в мастерской И. А. Ехлахова — проект центра Астрахани.

Кроме того, Ольга Александровна продолжала активно участвовать в конкурсах, проводимых Союзом архитекторов.

В военные и первые послевоенные годы она активно работала в Ленинградском отделении Союза архитекторов СССР (ЛОСА). За заслуги в творческой и общественной жизни ее избирали членом правления архитектурного Фонда ЛОСА (1943–1945), членом правления ЛОСА (1945–1948).

В 1948 году в Москве на 1-й Всесоюзной выставке работ женщин-архитекторов СССР творческие успехи Ивановой были отмечены дипломом и почетной грамотой Всесоюзного Правления Союза архитекторов СССР. В том же году ее работы демонстрировались на выставке, приуроченной к Международному конгрессу женщин в Париже¹⁶.

Большая творческая активность, любовь к детям, желание делиться с ними своим мастерством привели ее к созданию кружка рисунка для детей при ЛОСА. Ольга Александровна руководила кружком, помогала ставить детские спектакли хореографического детского коллектива¹⁷, участвовала в устройстве новогодних елок и во многом другом.

В 1949 году снова начались неприятности. В Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина велась проверка личных дел. Ректор А. Д. Зайцев без всяких объяснений объявил об увольнении Ивановой из института ввиду отсутствия штатов. Она так писала об этом: «Только через месяц до моего сознания дошла вся реальность случившегося. Я поняла, что по существу я получила волчий билет “классового врага” и не только для себя, но рикошетом для Логина и девочек. Поняла ужас случившегося! Но что делать? К кому обращаться в поисках правды?» Снова началась борьба за право заниматься своей профессией¹⁸. Восстановиться в институте не удалось, и единственное, чего она добилась, — это разрешения поступить на работу в должности старшего научного сотрудника в Ленинградский филиал Академии Строительства и Архитектуры. В этом помогли известный зодчий А. И. Гегелло и архитектор-инженер С. В. Васильковский¹⁹, которые решились принять ее на работу.

В Ленинградском филиале Академии Строительства и Архитектуры Иванова, главным образом, разрабатывала темы зеленого строительства и градостроительства. К этому периоду ее деятельности относятся следующие научные работы: планировка населенных пунктов и жилые здания

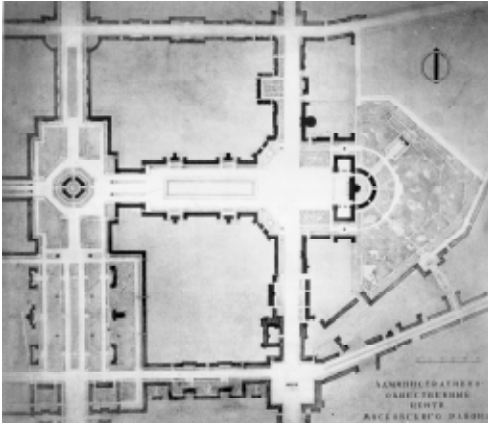
Главного Туркменского канала; дворик-сад как элемент жилого дома при этом канале; разработка планировки города Тахиа-Таш, его кварталов и жилых двухэтажных домов (1950–1951).

Ее научный руководитель Васильковский дал Ивановой следующую характеристику: «За этот период времени ею выполнена большая исследовательская и творческая работа в области не только основной ее специальности планировочных градостроительных задач, но и по разработке принципиально новых типов жилых зданий, отвечающих суровым природно-климатическим условиям среднеазиатских пустынь».

Характерным в работе О. А. Ивановой являются способность создать на базе строгого научного обоснования предложения, отличающиеся одновременно исключительными творческими качествами».

Одновременно с работой в филиале Ольга Александровна продолжала участвовать в проводимых конкурсах. В 1953–1954 годах архитектор разработала проекты реконструкции и цветочного оформления сквера у Казанского собора и на Стрелке Васильевского острова²⁰. В последнем предполагалось сохранить планировку Л. А. Ильина, но сделать другое цветочное оформление, что и было выполнено в натуре.

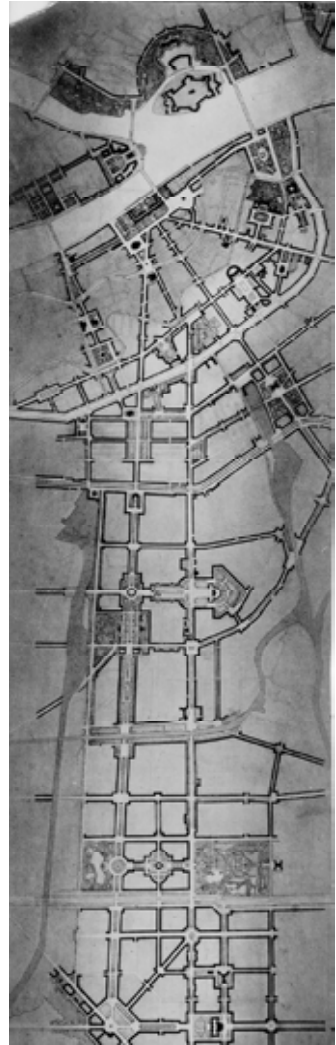
Событием архитектурной жизни Ленинграда явилось проведение в 1953 году конкурса на проект планировки проспекта им. И. В. Сталина (ныне Московского). Первая премия была присуждена бригаде Ленфилиала Академии Строительства и Архитектуры под руководством профессора В. А. Витмана и О. А. Ивановой. В этом конкурсе Иванова была не только руководителем творческой бригады, но и непосредственным автором общего генерального плана и ансамбля центра Московского района. «Проект был сделан с большим градостроительным размахом и содержал много ценных архитектурных и планировочных идей. Весь район Московского проспекта решен в проекте как грандиозный ансамбль, простирающийся от центра города до его южной границы. Особенностью их решения было то, что они добились объединения нового центра — Московского проспекта — со старым, исторически сложившимся центром города, имеющим лучевую планировку. Для этого авторы предложили один из лучей — Измайловский проспект, идущий параллельно Московскому, продолжить, назвав соответственно Новоизмайловским. Эти два луча объединены в пространственную систему целым рядом поперечных связей и локальных ансамблей. Наиболее пластично и многопланово решен ансамбль в зоне бывшего Новодевичьего монастыря. Вся эта грандиозная композиция завершалась на юге созвездием площадей, которые действительно были созданы позднее (Московская, Конституции и Победы)»²¹.



Административно-общественный центр
Московского района. 1953 г.

Кроме практической Иванова продолжала активно заниматься научной работой, много печаталась и выступала на различных семинарах и курсах повышения квалификации Союза архитекторов СССР. Этот аспект деятельности наиболее полно осветил профессор А. К. Барутчев²²: «Творческую деятельность Ольги Александровны отличает многогранная талантливость. Ее кандидатская диссертация, которую она защитила в 1946 г., является глубоким исследованием, а затем известной книгой “Павловский парк”, посвященной композиции его паркового ландшафта. В этом исследовании О. А. Иванова выявила тонкое понимание садово-паркового искусства и свободное использование анализа и широкого обобщения.

В дальнейшем эти качества помогли О. А. Ивановой достичь больших успехов как в проектных работах, так и в большом количестве опубликованных в печати научных работ, докладах и сообщениях по садово-парковому искусству и вопросам ландшафтной архитектуры, в числе которых статьи об озеленении улиц и площадей Ле-



Генеральный план проспекта
им. И. В. Сталина. 1953 г.

нинграда, статьи и книги о планировке и благоустройстве жилых районов и микрорайонов, книге “Сады и парки Ленинграда” и др. Работы эти выявили широкое понимание поставленных проблем и вскоре выдвинули О. А. Иванову в качестве одного из наиболее знающих и крупных специалистов в этой области»²³.

Неуемная творческая энергия и желание пробовать все новые грани профессии привели ее в Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой (ЛВХПУ), где она работала на кафедре художественной керамики и стекла²⁴: преподавала композицию и читала курс по ландшафтной архитектуре. Ольга Александровна преданно относилась к делу²⁵, по мнению А. К. Барутчева, «наряду с работой в излюбленной области архитектуры выполнила много успешно экспонировавшихся на выставках работ по керамике, отличающихся ясным пониманием материала и специфики прикладного искусства и яркой декоративностью». Ее любовь к ландшафтной архитектуре сказалась и в том, что курсовые задания по керамике для студентов были ориентированы для включения в природную среду. Благодаря Ивановой на кафедре керамики и стекла появились такие задания, как парковая ваза, элементы благоустройства и т. д. В эти задания входила разработка генеральных планов участков, что представляется очень важным для развития пространственного воображения художника.

В этот же период Ольга Александровна всерьез увлеклась икебаной²⁶ и начала вести занятия по искусству составления букетов, неоднократно работы преподавателя и ее учеников демонстрировались на выставках. За эту деятельность она была награждена дипломами Всероссийского общества охраны природы.

Ольга Александровна вела большую общественную работу в Союзе архитекторов. Многие годы она была членом правления, выступала с докладами на совещаниях по градостроительству и ландшафтной архитектуре, на семинарах и курсах повышения квалификации архитекторов в Ленинграде, Киеве, Баку, Риге, не раз представляла СССР на международных совещаниях ландшафтных архитекторов, являлась делегатом ЛОСА на III–VII съездах Союза архитекторов СССР. В 1961 году Иванова организовала секцию ландшафтной архитектуры ЛОСА, которую возглавляла в течение 25 лет. Секция объединила специалистов в этой области: проектировщиков, научных работников, педагогов, сотрудников Инспекции по охране памятников, строителей, эксплуатационников, дизайнеров, аранжировщиков; выступила с инициативой проведения семинаров общесоюзного значения, что дало возможность не только обмениваться опытом, но и



О. А. Иванова. Фотография. Конец 1960-х гг.

выработать направления совместной деятельности и ряд принципиальных положений. Деятельность секции и ныне имеет большое значение, так как на ее заседаниях обсуждаются все проекты как по восстановлению исторических парков, так и вновь проектируемых объектов ландшафтной архитектуры. Специалисты имеют возможность быть в курсе развития ландшафтной архитектуры в России и за рубежом. Секция продолжает играть большую роль в поддержании садово-паркового искусства Петербурга на необходимом уровне, ибо юридически утвержденной специальности ландшафтного архитектора не существует и полноценной подготовки специалистов в этой области не ведется.

Необходимо отметить работы Ивановой как художника и мастера акварели. Известный зодчий и педагог Барутчев говорил: «Очень хорошо известны своими достоинствами и живописные работы О. А. Ивановой, художественные качества которых по праву удостоивались всеобщего признания и почетных отзывов и дипломов на многих выставках Союза»²⁷.

Ольга Александровна была разносторонним, талантливым человеком, умеющим на базе научных исследований создавать произведения, отличающиеся тонким своеобразием решения поставленной задачи и мастерством. Трудно переоценить ее вклад в развитие отечественной ландшафтной архитектуры.

Крупным вкладом в теорию садово-паркового искусства и ландшафтной архитектуры явились книги и статьи Ивановой. В них дан анализ ком-

позиции садов и парков, рассмотрена роль ландшафтной архитектуры в структуре города и его районов. Иванова — автор многих статей в профессиональных изданиях, в том числе и зарубежных. В Приложении приводится список ее основных трудов.

В краткой статье невозможно раскрыть сложную, талантливую и многоплановую натуру Ольги Александровны, творческую во всех проявлениях. Она умела наблюдать и фиксировать увиденное в рисунках, акварелях, дневниках; была страстной путешественницей. Она стремилась к узнаванию нового, посещала все художественные выставки, любила устраивать праздники (капустники, карнавалы, шарады и многое другое) как дома, так и на работе, в институте.

Умение Ольги Александровны видеть везде хорошее, красивое, доброе всегда удивляло и привлекало окружающих ее людей. Она была мужественным, целеустремленным человеком, обладала сильным волевым характером. Все эти качества не раз выручали ее в жизни.

Скончалась Ольга Александровна 16 декабря 2000 года и похоронена на Серафимовском кладбище.

¹ Пишпек — впоследствии столица Киргизской ССР (город Фрунзе). Ныне — столица Республики Кыргызстан — Бишкек.

² Воспоминания О. А. Ивановой хранятся в архиве дочери Е. Л. Шретер.

³ О Л. Л. Шретере (1908–1988) см.: *Шретер Е. Л.* Логин Шретер // Архитекторы об архитекторах. Ленинград–Санкт-Петербург. XX век. СПб., 1999. С. 268–297; *Фролов В. А.* Логин Шретер // Зодчие Санкт-Петербурга. XX век. СПб., 2000. С. 486–499.

⁴ До смерти Л. Л. Шретера в 1988 г.

⁵ См. об этом дополнительно воспоминания И. Н. Бенуа (Осиповой): *Бенуа И. Н.* Об архитекторе Н. А. Троцком // Краеведческие записки. Вып. 4. СПб., 1996. С. 221–222.

⁶ Мать Анна Семеновна Лахтина и дочь Дита Шретер умерли от туберкулеза в течение одного месяца.

⁷ Были выполнены проекты жилых домов в поселке Чирчик-Азот (инж. В. А. Озеров), реконструкция площади в г. Ташкенте (Л. Л. Шретер), поселок при головных сооружениях Кибрайского водопровода (Л. Л. Шретер), планировка квартала и жилые дома в г. Фергане.

⁸ Дом архитектора в г. Ташкенте; клуб, чайхана в г. Ташкенте; станции детской железной дороги в г. Ташкенте. Все конкурсы выполнены совместно с арх. Л. Г. Карашом и Л. Л. Шретером, все проекты получили 1-е премии.

⁹ Диссертация не была закончена до войны и в 1945–1946 гг. была восстановлена.

¹⁰ Работа в УЛОЗе в 1937–1938 гг., 1940–1941 гг.

¹¹ Сохранившиеся материалы по разработанной методике переданы в КГИОП в 2000 г.

¹² Марианна Логиновна Шретер (род. 1941 г.) — художник-график.

¹³ Дочери сестры мужа М. Л. Виноградовой.

¹⁴ Из воспоминаний О. А. Ивановой: «Трудное материальное положение (небольшой аттестат, получаемый от Логина, иждивенческая продовольственная карточка, невозможность работать из-за болезни Марианки) определило мое стремление получить литерную продовольственную карточку, которая была для меня необходима! Получить же ее я могла, только защитив кандидатскую диссертацию.

Администрация Академии, которая эвакуировалась в Самарканд, всячески шла мне навстречу, предлагая защищаться без основных графических материалов (этюдов, разверток), которые были спрятаны вместе с материалами музея Академии где-то в ее подвалах, которые многие хорошо помнили по выставке, организованной незадолго до войны в кабинете архитектуры. Уезжая в эвакуацию, у меня не было мысли брать с собой какие-то материалы. Работа была почти завершена, но текст не был перепечатан, таблицы не доделаны.

Вызывая Катику (мать мужа — Екатерина Леонтьевна Бенуа) и Галю (сестра мужа — Г. Л. Шретер) в Ташкент, я просила их захватить с собой все возможное по моей диссертационной работе. Я надеялась быстро привести материал в относительную систему и, воспользовавшись доброжелательным отношением ко мне, защитить ее в Самарканде, о чем была предварительная договоренность с ректором и архитектурным факультетом.

С невероятным трудом и риском Логин добрался до Ленинграда (он служил в то время в Кронштадте) для того, чтобы помочь Катике и Гале собрать материалы, относящиеся к диссертации, но разбираться по-настоящему со всякими листочками, рисунками, схемами и фотографиями у него не было времени. Поэтому все, что нашли, упаковали в отдельный тючок.

Катика, Галя и маленький Диго (сын Г. Л. Шретер — Леонтий Эдуардович Войткевич) везли этот тючок вместе со всеми своими многочисленными вещами (у них было что-то вроде 13–15 узелков и пакетов) через Ладожское озеро. Это было очень трудное и рискованное путешествие. На “большой” земле эвакуированных погрузили в теплушки, оборудованные нарами.

До Ташкента ехали долго через Турксиб. На какой-то станции, где-то за Уралом, они хватились, что у них не хватает одного свертка! Где и когда он исчез? Неизвестно было и что было в потерянном тюке! Уже в дороге начали волноваться, а вдруг в нем и были мои материалы?! Неужели вор утащил самый “ценный” сверток! В Ташкенте, распаковывая вещи, поняли, что это действительно так!! Бедняги были просто убиты этой катастрофой! Затратив столько непосильных усилий, они не смогли довести до Ташкента самый нужный, так казалось тогда им и мне, пакет. Это было ужасно!»

¹⁵ Проекты озеленения городов средней полосы СССР (бульвары, придомовые участки, скверы), 1 и 2-я премии. Проект станции метро «Балтийский вокзал» совместно с архитекторами М. П. Савкевичем и Л. Л. Шретером, 1-я категория, рекомендован к приобретению; проект станции метро «Площадь Восстания» совместно с архитекторами М. П. Савкевичем и Л. Л. Шре-

тером, 1-я категория; проект памятника Победы в Вильнюсе совместно с архитекторами Л. Н. Линдротом, М. П. Савкевичем и Л. Л. Шретером, 3-я премия, (1 и 2-я премии не присуждались). По результатам конкурса в 1949 г. был выполнен заказанный проект памятника Победы в Вильнюсе.

¹⁶ О. А. Иванова должна была поехать на Конгресс, но ее не выпустили из страны.

¹⁷ Кружок также работал в ЛОСА по выходным дням. В основном Ольга Александровна писала декорации, делала костюмы.

¹⁸ Из воспоминаний О. А. Ивановой: «Решила написать письмо в Горком. Спасибо всем, кто поддержал меня тогда! А. С. Никольский, С. В. Васильковский, И. И. Фомин и другие дали мне блестящие характеристики, которые я приложила к письму в Горком.

19 октября получила открыточку из Смольного. Безумно волнуясь, я пошла на встречу с тов. Соломоновой, инструктором Горкома. Постараюсь вспомнить, как можно точнее, мой разговор с инструктором:

– Почему Вы не член партии обратились с письмом в Горком?

– Я считала, что Горком именно то учреждение, в котором занимаются людьми.

– Мы заинтересовались Вашим делом, так как к письму Вы приложили многочисленные и очень положительные характеристики, данные Вам весьма уважаемыми товарищами.

– Мне казалось, что на основании письма и приложенных к нему документов Вы сумеете составить себе правильное представление обо мне. Поговорите со знающими меня людьми и посодействуете моему восстановлению в институте. Я ведь никак не могу понять, в чем моя вина?

– Вы ни в чем не обвиняетесь, но в Академии Художеств — идеологическом вузе, уж очень много таких, как Ваша, плохих анкет.

– Так неужели до сих пор я своей жизнью не доказала, что могу рассматриваться как человек, а не как владелец плохой анкеты.

– Закон есть закон. Поймите, что Вам с такой анкетой нельзя доверить воспитание молодых специалистов в идеологическом вузе.

– Нет, понять этого не хочу и не могу. Если Вы убеждены, что я не могу воспитывать правильно студентов, то прошу изъять от меня двух дочерей. Я не хочу калечить их своим влиянием!

Моя собеседница была несколько обескуражена оборотом нашей беседы. Но закон есть закон! Мне показалось, что, понимая всю нелепость своих слов, она стала убеждать меня, что свет клином не сошелся на Институте им. Репина, что я смогу работать и быть полезной в другом месте.

– Но почему, почему?

Неужели и здесь меня не поймут?! Но <...> я почувствовала, что меня, может быть, и поняли, но взять на себя ответственность за мое восстановление не рискнули! Хорошо хоть то, что не препятствовали моему поступлению в Лен-филиал Академии Архитектуры».

¹⁹ О С. В. Васильковском (1893–1960) см.: *Васильковский В. С.* Сергей Васильковский // Архитекторы об архитекторах. Ленинград — Санкт-Петербург. XX век. СПб., 1999. С. 78–85.

²⁰ Проект получил 1-ю премию.

²¹ Шретер Е. Л. Указ. соч. С. 284.

²² О А. К. Барутчеве (1904–1976) см.: Вайтенс А. Г. Армен Барутчев // Архитекторы об архитекторах. Ленинград — Санкт-Петербург. XX век. СПб., 1999. С. 202–219.

²³ Характеристика написана в 1968 г. для утверждения в должности профессора на кафедре керамики и стекла ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (копия хранится в архиве Е. Л. Шретер).

²⁴ С 1956 г. работала по совместительству доцентом на кафедре художественной керамики и стекла, с 1962 г. — постоянно в должности и. о. профессора до выхода на пенсию в 1985 г.

²⁵ Список работ приведен в приложении.

²⁶ Икебана — японское искусство составления букетов.

²⁷ Из характеристики О. А. Ивановой, написанной А. К. Барутчевым в 1966 г. для утверждения в должности и. о. профессора на кафедре керамики и стекла ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (хранится в архиве Е. Л. Шретер).

Приложение

Список проектов и построек О. А. Ивановой

1930 г. — Конкурсный проект парка культуры и отдыха в Ленинграде.

Детский сектор и детский театр, бригада ВОПРа, IV премия

1931 г. — Конкурсный проект Дворец культуры рабочей молодежи в Москве, бригада 6 ЛИКСа (в соавторстве)

1931–1932 гг. — Дом промышленности в Алма-Ата (в соавторстве)

1931–1932 гг. — Проекты двух пионерских городков Нарвского и Василеостровского (в соавторстве)

1932 г. — Пионерский городок на станции Сиверская (в соавторстве)

1935 г. — Конкурсный проект схемы планировки Ленинграда (в соавторстве)

1937г. — Открытый конкурс «Маяк–памятник В. И. Ленину в Ленинградском порту» (в соавторстве), 1-я премия

1937–1938 гг. — Невский лесопарк 600 га (в соавторстве)

1938 г. — Комплекс турлагеря в Невском лесопарке: планировка, жилые дома, столовая, дом начальника лагеря (в соавторстве)

1939 г. — Малые формы в Невском лесопарке: павильоны, мостики, плотины, пристань, лестницы (в соавторстве)

1939 г. — Володарский лесопарк 500 га

1939 г. — Шунгеровский лесопарк 300 га

1939 г. — Жилые дома в поселке Чирчик-Азот в Ташкенте (в соавторстве)

1939–1940 гг. — Реконструкция площади Бишагач в Ташкенте (в соавторстве)

- 1940 г. — Поселок при головных сооружениях Кибрайского водопровода, Ташкент (в соавторстве)
- 1940 г. — Планировка квартала и жилые дома в г. Фергане
- 1940 г. — Товарищеский конкурс «Дом архитектора» в Ташкенте (в соавторстве), 1-я премия
- 1940 г. — Товарищеский конкурс «Детская железная дорога ст. Солнечная» в Ташкенте (в соавторстве), 1-я премия
- 1940 г. — Товарищеский конкурс «Детская железная дорога ст. Заозерная» в Ташкенте (в соавторстве), 1-я премия
- 1940 г. — Товарищеский конкурс «Клуб, чайхана» в Ташкенте, 1 премия
- 1940 г. — Товарищеский конкурс «Памятник на месте боев с белофиннами», 1-я премия
- 1941 г. — Товарищеский конкурс «Жилой дом Академии Художеств на Московском пр.» (в соавторстве), 1-я премия
- 1941 г. — Проект общежития, жилого дома и входа в туристический лагерь (в соавторстве)
- 1943 г. — Проект озеленения рабочих поселков Фархадской гидростанции (в соавторстве)
- 1943 г. — Проект реконструкции озеленения улиц Ташкента (в соавторстве)
- 1943–1944 гг. — Рабочий поселок при электростанции на реке Босу (Ташкент)
- 1943–1944 гг. — Заводоуправление, клуб, красная чайхана в рабочем поселке при электростанции на реке Босу (Ташкент)
- 1945 г. — Планировка показательных колхозов в Пулкове и Гатчине (в соавторстве)
- 1945 г. — Проект восстановления Верхнего парка в Петродворце (в соавторстве)
- 1946 г. — Проект парка в поселке Дубровке на реке Неве
- 1946 г. — Парк в Знаменке 150 га
- 1946 г. — Конкурсный проект озеленения городов средней полосы СССР (бульвары, придомовые участки, скверы), 1 и 2-я премии
- 1947 г. — Проект рабочего поселка Хелюля на Карельском перешейке
- 1948 г. — Конкурс «Станция метро “Балтийский вокзал”» (в соавторстве), 1-я категория, рекомендован к приобретению
- 1948 г. — Конкурс «Станция метро “Площадь Восстания”» (в соавторстве), 1-я категория
- 1948 г. — Памятник М. И. Рославлеву на Волковом кладбище (в соавторстве)

- 1948 г. — Конкурс «Памятник Победы» в Вильнюсе (в соавторстве), 3-я премия, (1 и 2-я премии не присуждались)
- 1949 г. — Планировка научной площади и участка у гостиницы в Пулково
- 1949 г. — Малые архитектурные формы: ограда, фонари, фонтан, урны в Пулково (в соавторстве)
- 1949 г. — Заказной проект «Памятник Победы» в Вильнюсе (в соавторстве)
- 1951 г. — Город Тахиа-Таш (в соавторстве)
- 1951 г. — Кварталы Тахиа-Таш
- 1951 г. — Жилые двухэтажные дома для Тахиа-Таш
- 1953–1954 гг. — Конкурс «Цветочное оформление Стрелки Васильевского острова», 1-я премия
- 1953–1954 гг. — Конкурс «Реконструкция и цветочное оформление сквера у Казанского собора»
- 1953 г. — Конкурс «Проект планировки пр. им. И. В. Сталина» (в соавторстве), 1-я премия

Список печатных работ

Конкурс на сквер у Казанского собора // Строительство и архитектура Ленинграда. 1954. № 3.

Озеленение улиц Ленинграда // Строительство и архитектура Ленинграда. 1954. № 2.

Озеленение площадей Ленинграда // Строительство и архитектура Ленинграда. 1955. № 2.

Основные принципы организации проспекта Сталина (в соавторстве с Г. А. Оль) // Вопросы планировки и застройки Ленинграда / Сборник научных сообщений Ленфилиала Академии Архитектуры СССР. Госстройиздат, 1955.

Озеленение улиц и площадей Ленинграда // Вопросы планировки и застройки Ленинграда / Сборник научных сообщений Ленфилиала Академии Архитектуры СССР. Госстройиздат, 1955.

Озеленение и внешнее благоустройство жилых кварталов Ленинграда (в соавторстве с А. В. Махровской // Строительство и архитектура Ленинграда. 1956. № 1.

Павловский парк. Госстройиздат. 1956.

Система зеленых насаждений Ленинграда // Строительство и архитектура Ленинграда. 1957. № 1.

Разработка проекта озеленения Ленинграда (в соавторстве с К. Н. Тюльпановым) // Строительство и архитектура Ленинграда. 1958. № 4.

Новые сады и парки Ленинграда. Стройиздат. 1958.

Озеленение (глава) // Планировка и застройка Ленинграда. Госстройиздат, 1958.

Планировка и благоустройство жилых комплексов (в соавторстве с А. В. Махровской) // Вопросы планировки и застройки Ленинграда / Сборник научных сообщений Ленфилиала Академии Архитектуры СССР. Госстройиздат, 1959.

Вопросы композиции жилого микрорайона (в соавторстве с А. В. Махровской) // Строительство и архитектура Ленинграда. 1959. № 4.

Некоторые вопросы композиции жилого микрорайона (в соавторстве с А. В. Махровской) // Вопросы планировки и застройки Ленинграда / Сборник научных сообщений Ленфилиала Академии Архитектуры СССР. Госстройиздат, 1959.

Практика озеленения в Ленинграде (в соавторстве с Н. П. Гладким, В. Е. Романовым) // Доклады всесоюзного совещания по градостроительству. Госстройиздат, 1960.

Современные принципы озеленения городов // Материалы VI сессии Академии Строительства и Архитектуры. Ротапринт производственной мастерской Академии Строительства и Архитектуры СССР, 1960.

Сады и парки Ленинграда. Госстройиздат, 1960.

Озеленение микрорайонов (глава V) // Застройка жилых микрорайонов. Госстройиздат, 1959.

Современные принципы озеленения городов (глава) // Градостроительство. Госстройиздат, 1960.

Зеленые насаждения в архитектуре города // Материалы научно-технического совещания по вопросам ландшафтной архитектуры. Ротапринт Союза архитекторов СССР, 1961.

Ландшафт жилой зоны микрорайона // Архитектура СССР. 1962. № 6.

Природные условия и ландшафт города (в соавторстве с А. И. Наумовым) // Строительство и архитектура Ленинграда. 1962. № 6.

Жилой район и микрорайон (в соавторстве с А. И. Наумовым, А. В. Махровской). Госстройиздат, 1963.

Зеленые насаждения в городе // Ландшафтная архитектура. Госстройиздат, 1963.

Новые тенденции в озеленении жилых территорий // Строительство и архитектура Ленинграда. 1964. № 11.

Die grunflächen Leningrads — gestern, heute and morgen // Landschaftsarchitektur. 1967. № 4. (ГДР, Берлин).

Озеленение городов (в соавторстве с Л. Машинским, Н. Смирновым, раздел IV) // Основы советского градостроительства. Стройиздат, 1967.

Нужен ли микрорайонный сад // Строительство и архитектура Ленинграда. 1969. № 2.

Восстановление исторических парков (в соавторстве с Н. А. Ильинской) // Строительство и архитектура Ленинграда. 1973. № 6.

Erneuerung historischer parka in Leningrad (в соавторстве с Н. А. Ильинской) // Landschafts architektur. 1974. N 4. (ГДР, Берлин)

Павловск // Сборник Ландшафтная архитектура / Тезисы докладов на всесоюзном семинаре повышения квалификации 1977.

Гатчина // Сборник Ландшафтная архитектура / Тезисы докладов на всесоюзном семинаре повышения квалификации 1977.

Методика проектирования лесопарков // Сборник Ландшафтная архитектура / Тезисы докладов на всесоюзном семинаре повышения квалификации 1977.

Работа над эскизным проектом парка культуры и отдыха // Парк и отдых / Труды 76 Научно-исследовательского института культуры РСФСР. Москва 1978.

Работа А. С. Никольского над эскизным проектом парка культуры и отдыха на Крестовском острове в Ленинграде // Landschafts architektur. 1986. № 3. (ГДР, Берлин)

Воспоминание об архитекторе Рафо Израеляне // Сборник института искусств Академии наук Армянской ССР. 1981.

Pavlovsk. La reconstitution du parc paysager // Monuments Historiques. Russie. N 179 janvier–février 1992.

О. А. Чеканова

Символика в архитектуре Петербурга XVIII–XX веков. Библиографический обзор

Символика в архитектуре — тема малоисследованная, несмотря на значительное количество публикаций, в той или иной мере касающихся этого вопроса, поэтому предлагаемый обзор ограничен работами последних десяти лет. Некоторое отступление от этого принципа нами допущено только для разного рода словарей и других справочных изданий, в которых дается толкование самого понятия символа. Кроме того, рассматриваемая тема не может быть раскрыта исключительно на примере архитектуры Петербурга, в силу чего при обзоре литературы мы используем некоторые издания, касающиеся зодчества вообще, а также некоторые труды по эстетике и философии.

Прежде всего, рассмотрим определение понятия «символ». На протяжении XVIII–XX веков это определение не столько менялось, сколько расширялось и уточнялось. При этом в русских энциклопедиях и словарях, издававшихся до середины XIX века, отождествляются понятия «символ» и «знак». Во многих справочных изданиях начала XX века даются определения символов и символизма как литературно-художественного течения в искусстве. Это самостоятельная тема, и в данной статье она рассматриваться не будет. Однако приведем важное для нашего обзора высказывание А. Белого о символе: «Символ есть образ, соединяющий в себе переживания художника, и черты, взятые из природы. В этом смысле всякое произведение искусства символично по существу <...> Искусство не может отрешиться от символизма, который может быть то замаскированным (классическое искусство), то явным (романтизм, неоромантизм)»¹. Более емкое определение символа дал С. С. Аверинцев в статье, опубликованной в «Краткой литературной энциклопедии»: «Символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, <...> он есть знак, наделенный

всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа <...>². Следует также отметить, что понятие «символ» часто отождествляется с понятием «аллегория», которая в отличие от символа не имеет самостоятельного значения и служит только средством иносказания.

Теоретическим вопросам символики в искусстве как знаковой системы посвящена статья Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского «Миф — имя — культура» и ряд других публикаций 1970–1980-х годов³. Во многих философских и эстетических трудах тех лет тема эта продолжала развиваться, так как в искусстве символ всегда имел важное значение вследствие того, что он связан с природой художественного образа.

В лингвистических и философских справочниках, в энциклопедиях по герметике и других приводится классификация символов, т. е. рассматриваются те области знаний, в которых функционирует тот или иной символ; предлагаются разные системы их классификации. Так, например: историко-хронологическая система включает символы античности, средневековья, нового и новейшего времени.

Иного рода классификацию символов предлагает А. Ф. Лосев в книге «Проблема символа и реалистическое искусство»⁴. Автор придерживается тематического принципа и классифицирует их с точки зрения художественного, мифологического, религиозного, природного, общественного, «человечески-выразительного», идеологического, философского и др. содержания. Из всего перечисленного нас интересуют только художественные, мифологические и религиозные символы, так как именно они содержатся в архитектурно-художественных произведениях. Вообще работы А. Ф. Лосева, написанные в 1930-е годы, являются основополагающими с точки зрения исследования исторической природы происхождения понятия «символ» и его философского обоснования.

Историческая периодизация символов в более широком виде представлена в книге В. Бауера, И. Дюмотца, С. Головина «Энциклопедия символов»⁵. Авторы к перечисленным выше прибавляют символы индийской мифологии, астрологические, символы алхимии, карт Таро, наконец, бытовые. Отличие этого словаря от других подобных изданий заключается в том, что здесь не просто перечисляются символы, а еще интерпретируются. Вот один из примеров: «<...> Трезубец является символом божественной и королевской власти у индийского бога Шивы, и у хеттских богов погоды, и у греческого Посейдона <...>»⁶.

Вопросам религиозной, в частности христианской, символики на протяжении ряда лет (с 1993 по 1999 год) были посвящены материалы петербургских религиоведческих конференций, которые ежегодно проводятся

в Государственном музее истории религии. Сборник статей «Символ в религии» (1998) содержит тезисы выступлений по темам, касающимся символики отдельных памятников, в том числе и петербургских. В статье А. В. Хромова «Александровская колонна» анализируется символическое содержание памятника, которое предлагается рассматривать с несколько иной точки зрения, чем это делалось до сих пор. Помимо известного символического значения, связанного с национально-патриотической темой, автор обращает внимание на религиозно-монархическую символику, которая прослеживается в пространственной связи колонны со зданием Главного штаба, т. е. с темой «царь и армия». Фигура ангела в таком контексте получает расширенное толкование. Кроме того, по мнению автора, существенное значение следует придавать трактовке символического звучания самой вертикали колонны, которая в семиотических системах европейской мифологии играет роль «мировой оси», мировой опоры, соединяющей верх и низ, небо и землю.

Толкование религиозной символики цвета и христианских знаков дается в книге М. М. Касперавичуса «Функции религиозной и светской символики» (М., 1990). Многих исследователей привлекает учение о символике чисел. Этой проблеме уделял внимание и Лосев, который в «Словаре античной философии», изданном в 1995 году, писал об истоках символики чисел: «Основой философской направленности пифагорейцев была прежде всего — философия числа <...> Они впервые открыли числовую структуру действительности <...> Когда пифагорейцы делили числа на линейные, плоскостные, квадратные, прямоугольные и трехмернотелесные, тогда, несомненно, действовало у них уже скульптурное представление о числах. Числа, которыми Поликлет характеризовал свои статуи, тоже суть упорядоченные множества <...>»⁷.

Христианские символы, связанные с идеей мироустройства, раскрываются в книге Н. Н. Рубцова «Символ в искусстве и жизни» (М., 1991). Христианский образ мира трактуется как всеобщая, универсальная система символов, выражающая невидимое через видимое и материальное. Автор выделяет два основополагающих символа: лестница и собор. В лестнице выражена идея иерархии, но как наиболее существенный символ христианского образа мира выступает собор. Собор — архитектурно-скульптурное выражение символа лестницы, зримый символ вселенского мироустройства и космического порядка. Каждая деталь собора: план, купол, алтарь, порталы, входы и т. д. — наделена глубоким символическим содержанием, все детали предназначены давать полное представление о мире. Собор как символ христианского мироустройства, как сим-

вол иерархии находит предельное воплощение, с точки зрения автора, в готических постройках. Готика — вершина развития христианского образа мира в его художественно-архитектурном выражении. Готический собор — это вертикаль, стремящаяся вверх, воплощенный в камне символ иерархии; это лестница, подъем по которой уводит от центра земного тяготения — ада. Этой задаче в готике подчинено все: система распределения веса материала и конструкций в здании, система арок, контрфорсов и вообще вся схема распределения сил в сооружении, работающих по законам статики. «Высокая готика, — пишет Рубцов, — нацелена на полноту, она стремится к достижению воплощения всех знаний христианства — теологических, моральных, исторических»⁸.

Антропоморфные и космогонические символы строения вселенной, выраженные в архитектуре, нашли отражение в статье А. В. Иконникова «Поэтика архитектурного пространства», помещенной в книге «Искусство ансамбля» (М., 1998). Работа не посвящена непосредственно проблемам символа, но им уделено внимание в связи с анализом архитектурного пространства разных исторических периодов, начиная с древнейших цивилизаций и кончая современным постмодернизмом. По мнению автора, основные архетипы структурированного пространства — круг и квадрат, а строение Космоса по вертикали (верх—низ) представляет собой ось мира. Такое понимание мироздания, свойственное средневековью, превращало вертикали в градостроительные доминанты. Это сближает позицию Иконникова с точкой зрения Рубцова, который приравнивал структуру готического собора к тексту схоластического трактата.

Широко известная книга «Эмблемы и символы», переизданная в Москве в 1995 году, впервые была напечатана в Амстердаме в 1705 по указу Петра I. Это — обширный свод религиозной, поэтической, государственной, масонской, античной, геральдической и другой символики, распространенной в литературе, искусстве, архитектуре, дворянском быту XVII–XVIII веков. Будучи одним из самых полных сборников эмблем, без которых не могло обойтись искусство барокко, рококо, классицизма, книга стала своеобразным словарем языка этих культур. В издании содержится 840 изображений эмблем и их описаний. Один из рисунков изображает колонну, увешанную носами кораблей. В подписи говорится: «<...> римляне ввели в обычай вешать на колонну носы кораблей, прошедших через долгое плавание, в память о выигранных морских битвах <...>»⁹. Колонна означает силу и стойкость разума, носы кораблей символизируют мать — мудрость, опыт. Общий смысл эмблемы: мудрость покоится на опыте. К этому символическому образу ан-

тичности восходят Ростральные колонны в Петербурге и Морейская колонна в Царском Селе.

В. С. Турчин в статье «Проблемы русского искусства II половины XVIII — начала XIX века в контексте изучения западноевропейского неоклассицизма», напечатанной в книге «Русский классицизм» (М., 1994), отмечает семантическую значимость некоторых архитектурных форм: пирамиды, кубы, ротонды и другие должны были напоминать древнеримскую или греческую архитектуру и нередко были связаны с заупокойным культом или храмовым зодчеством. При этом здесь аллегорическими, а точнее, символическими, становятся сами архитектурные формы.

В сборнике «Санкт-Петербург и античность», изданном в 1993 году и подготовленном к открытию выставки в Эрмитаже, в статье «Мифы города» говорится об античных истоках архитектуры Петербурга. В частности, обращается внимание на символическую реализацию идеи римского форума, предложенную архитектором И. Е. Старовым при сооружении Таврического дворца. С точки зрения автора, здесь была воспроизведена классическая схема планировки античного форума в композиции одного здания. Во дворце по одной оси расположены арка входа, купольный аванзал, далее, перпендикулярно движению, находится колонный зал — своеобразный перистиль и, наконец, храм-ротонда зимнего сада со статуей Екатерины II. Как более крупномасштабный городской форум автор рассматривает пространство площадей от памятника Петру I до Дворцовой площади со всеми входящими сюда сооружениями: зданиями Сената и Синода, Конногвардейским манежем с копиями античных скульптур, триумфальными арками Сената и Главного штаба и Александровской колонной перед Зимним дворцом. Символически эта линия триумфаторов от Петра I до Александра I связана со знаменитыми форумами римских императоров. Связь с античностью, также символическая, но выраженная через ренессансную традицию, просматривается в создании в Петербурге храма, похожего на собор Св. Петра в Риме. Это собор Казанской Божией Матери, возведенный по повелению Павла I.

Важную роль в архитектуре и изобразительном искусстве выполняет цвет. Ряд изданий и публикаций последних десяти лет посвящен изучению проблем цвета, в частности его символическому значению. В 1995 году была издана книга Н. Б. Серова «Античный хроматизм», в которой на примере изучения сочетаний наглядного и абстрактного свойств колеров рассмотрены мифологические и теоретические взгляды античных авторов на цвет. В этой же книге, в приложении, приведен текст реферата монографии Фр. Портеля «Символика цвета», в которой содержится со-

временный взгляд на труды античных авторов по вопросам мифологии и философии цвета и его символической роли в искусстве. В исследовании также говорится о том, что знание символической роли цвета помогает понять таинства элевсинских мистерий.

О символике цвета писал неоднократно Г. В. Вилинбахов. Так, например, в сборнике «Петербургские чтения» (СПб., 1997) помещена его статья «Имперская эмблематика Петербурга», в которой автор объясняет появление желтого цвета в архитектуре Петербурга в первой половине XIX века как символа развития идеи императорской власти. Он прослеживает линию развития цвета от желто-черного царского штандарта Петра I, заимствованного от императорского Рима, к желтому цвету знамен императорской гвардии, желтому цвет зданий казарм Павловского, Кавалергардского, Гренадерского полков и др. Однако символика цвета — это самостоятельный вопрос, требующий отдельного исследования.

На развитие архитектуры России и Западной Европы влияла не только античная или христианская символика, преимущественно средневековая, в которой отражались представления человечества о мироздании, но и масонская символика, получившая в России распространение с начала XVIII века. В Петербурге многие архитекторы были членами различных масонских лож. Среди них: А. Витберг, А. Воронихин, Н. Львов, В. Бренна, В. Баженов и др. Вообще тема «франкмасонство и искусство» изучена очень мало, а изданий, прямо касающихся проблемы масонства и архитектуры, почти нет. В этом смысле заслуживает внимания статья О. А. Медведковой «Предромантические тенденции в русском искусстве рубежа XVIII–XIX веков», опубликованная в книге «Русский классицизм» (М., 1994). Автор на примере Михайловского замка рассматривает характерный для рубежа веков процесс нарастания символического значения архитектурно-художественного образа здания, т. е. способность архитектуры к выражению неархитектурных, отвлеченных, умозрительных идей, а точнее, к «изображению их средствами чистой архитектуры»¹⁰. Так, анализируя выполненный Баженовым в 1792 году проект Михайловского замка как синтетического произведения, исследователь подчеркивает, что установкой скульптур на фасаде автор здания хотел символически выразить масонскую идею развития человечества от естественного состояния по законам природы к «новой благодати», т. е. к высокому духовному состоянию, о чем свидетельствуют рекомендации самого архитектора, помещенные на чертеже. Эта идея заключалась не только в том, какие статуи должны были украшать фасад, но и в том, каким образом они могли располагаться, как должны соотноситься с композицией всего фасада.

«Элементами символического языка при этом оказываются не изобразительно-декоративные, а непосредственно классические архитектурные формы, т. е. символической становится сама структура классического фасада»¹¹. Первый ярус, облицованный диким камнем, означал ранний этап человеческой истории до возникновения христианства. Второй ярус символизировал «новую благодать»: он сложен из обработанного камня. Таким образом, ярусы изображали этапы нравственной истории человечества. Поэтому здесь эзотерические идеи выражены не во внешних атрибутах, хотя и они есть в замке (декоративная отделка главной лестницы), а в идейно-философской программе, в образном строе сооружения. Несмотря на довольно значительное число изданий, посвященных истории масонства и расшифровке его символов, мало внимания обращается на их роль в архитектуре. Вместе с тем связь масонства с архитектурой очевидна, т. к. «вольные каменщики» считали себя жрецами Великого Архитектора Вселенной — божественного создателя. В масонской конституции 1723 года история масонства отождествлялась с историей зодчества, которое провозглашалось королевским искусством. Три великие идеи: Красота, Мудрость и Сила, на которые опиралось масонство, — находили свое символическое воплощение в искусстве.

В 1994 году в Москве вышла книга «Сады века философов в Польше». Ее автор И. И. Свирида исследовал пейзажные парки XVIII века, рассматривая их как культурный феномен эпохи Просвещения в контексте общеевропейской культуры. Свирида затронул вопрос масонской символики в паркостроении и архитектуре малых форм. Интересуясь, прежде всего, масонской символикой в паркостроительном искусстве Польши эпохи Просвещения, автор высказал положения, которые могут рассматриваться шире и использоваться при анализе архитектуры того периода, конечно, со всеми необходимыми оговорками и допущениями. Так, например, центрические храмы, символизировавшие космос или олицетворявшие солнце в космогонической символике античности, часто встречаются и в иллюстрациях к сочинениям масонских авторов, и в архитектуре пейзажных парков. Колонны ионического, дорического и коринфского ордера, ассоциировавшиеся с мудростью, красотой и силой, могли символически обозначать и трех строителей легендарного Храма Соломона. Символом нравственности и моральной чистоты в масонской символике был наугольник — квадрат, из которого вырезан один угол. Здания, имевшие в плане форму наугольника, строились не только в парках Польши. Можно вспомнить подмосковную усадьбу Царицыно, где был выстроен таким образом Управительский дом, и загородный дворец Петра III в Ораниенбауме.

Многие другие масонские знаки и символы автор анализирует с точки зрения искусства архитектуры, в частности, руины, обелиски, лабиринты. Некоторые из них предназначались для масонских ритуалов, оформления лож, иллюстрирования рукописей. К ним относятся многочисленные медали, предметы прикладного искусства, портреты членов ордена, выполнявшиеся для размещения в ложах, и др. Большая часть этих предметов находится в собрании Эрмитажа и Государственного музея истории религии. Значительное количество этих предметов экспонировалось на выставке во Всероссийском музее А. С. Пушкина в Санкт-Петербурге (1994), посвященной Н. И. Новикову и русскому масонству XVIII–XIX веков. Она называлась: «...распространивший первые лучи...». Изданный тогда же каталог выставки является важным иконографическим собранием, так как содержит, кроме научной аннотации, значительное количество иллюстраций, в том числе цветных. Это позволяет анализировать цвет и форму предметов масонского культа, магических и ритуальных знаков, на которых можно встретить изображения центрических храмов, беседок, окруженных колоннадами, парных колонн, стоящих по сторонам входа и т. д. Каждая такая архитектурная деталь или форма являются культовыми символами, хотя это вовсе не означает, что в каждом изображении можно найти исключительно масонский смысл.

В последние годы вышло немало публикаций, касающихся вопросов масонства и масонской символики, различающихся по степени научности и достоверности. Книга итальянского исследователя М. Морамарко «Масонство в прошлом и настоящем», изданная в Италии в конце 1970-х, появилась в русском переводе только в 1990 году. Автор, опираясь на широкий круг документальных источников, создал своеобразный «путеводитель» по масонским ритуалам и символам. В частности, Морамарко дает подробное описание масонского храма, пол в котором выполнен в виде черных и белых квадратов — символов света и тьмы¹². Однако «шахматный» пол в храме не всегда являлся масонским символом, он мог иметь и другое значение или выполнять чисто декоративную роль.

Поскольку масонство использовало исторически многозначную символику, то в храме помещались изображения солнца и луны, а между ними «Священная Дельта» — светящийся треугольник, в центре которого находилось «Всевидающе око». «Всевидающе око» — символ божества. К нему относится надпись: «Во славу Великого Архитектора Вселенной»¹³. «Дельта» — знак, широко представленный в христианской иконографии, в том числе и православной. В масонском ритуале особое значение

имел символ «Королевской арки». Она символизирует соединение начала и конца, утраты земного существования и обретения вечной жизни. Как геометрическая форма арка — символ прекрасного, а как инженерная конструкция она обладает высокой сопротивляемостью силам давления. Замковый камень в ее верхней части обеспечивает распределение упругости на основание, поэтому он является знаком силы. Книга содержит ряд интересных иллюстраций, причем некоторые из них сделаны с древних памятников, а также гравюры XVIII–XIX веков и современные фотографии с видами масонских храмов в Соединенных Штатах Америки и других странах.

Перечисленными изданиями не исчерпывается круг источников по данному вопросу. Число работ, опубликованных за последние десять лет, можно было бы продолжить, но в рамках данной статьи этим следует ограничиться.

¹ Белый А. Символизм // Проблемы культуры. М., 1910. С. 29.

² Краткая литературная энциклопедия. М., 1971. Т. 6. Стлб. 826–831.

³ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф — имя — культура // Ученые записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Т. VI. С. 282–303.

⁴ Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 186–197.

⁵ Бауер В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. М., 1995.

⁶ Там же. С. 33–35.

⁷ Лосев А. Ф. Словарь античной философии. М., 1995. С. 13–16.

⁸ Рубцов Н. Н. Символ в искусстве и жизни. М., 1991. С. 171–172.

⁹ Эмблемы и символы. М., 1995. С. 293; рис. 579 на с. 217.

¹⁰ Предромантические тенденции в русском искусстве рубежа XVII–XIX вв. // Русский классицизм. М., 1994. С. 167.

¹¹ Там же.

¹² Морамарко М. Масонство в прошлом и настоящем. М., 1990. С. 41.

¹³ Там же. С. 43.

Библиография

1. С. С. Аверинцев. Символ // Краткая литературная энциклопедия. М., 1971. Т. VI.
2. В. Бауер, И. Дюмотц, С. Головин. Энциклопедия символов. М., 1995.
3. А. Белый. Символизм // Проблемы культуры. М., 1910.
4. Г. В. Вилинбахов. Имперская эмблематика Петербурга // Петербургские чтения. СПб., 1997.
5. А. В. Иконников. Поэтика архитектурного пространства // Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектурная среда. М., 1998.

6. М. М. Касперавичус. Функции религиозной и светской символики. М., 1990.
7. А. Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
8. А. Ф. Лосев. Словарь античной философии. М., 1995.
9. Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. Миф — имя — культура // Ученые записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Т. VI.
10. М. Морамарко. Масонство в прошлом и настоящем. М., 1990.
11. О. А. Медведкова. Предромантические тенденции в русском искусстве рубежа XVIII–XIX вв. // Русский классицизм. М., 1994.
12. Памятники культуры. Ежегодник. Л., 1982.
13. «... распространивший первые лучи ...». И. Н. Новиков и русское масонство XVIII — начала XIX в. Каталог. СПб., 1994.
14. Н. Н. Рубцов. Символ в искусстве и жизни. М., 1991.
15. Санкт-Петербург и Античность. Сборник. СПб., 1993.
16. И. И. Свирида. Сады века философов в Польше. М., 1994.
17. Н. Б. Серов. Античный хроматизм. СПб., 1995.
18. Символ и религия. Сборник статей. СПб., 1998.
19. В. С. Турчин. Проблемы русского искусства второй половины XVIII — начала XIX века в контексте изучения западноевропейского искусства // Русский классицизм. М., 1994.
20. Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Сборник статей. М., 1993.
21. Эмблемы и символы. М., 1995.

Сведения об авторах

Людмила Борисовна Александрова — кандидат искусствоведения. Тема исследований: архитектура классицизма. Автор книги «Луджи Руска» (Л., 1990) и других публикаций. Член Санкт-Петербургского союза художников России.

Александр Витальевич Берташ — историк архитектуры. Старший научный сотрудник института «Ленпроектреставрация», исполняющий обязанности ведущего специалиста КГИОП, руководитель секции «Храмы и некрополи» Городских краеведческих чтений во Дворце творчества юных, член редакционного совета межрегионального фонда «Храмы России». Автор более 20 научных, научно-популярных статей и книг, посвященных в основном вопросам церковного строительства XVIII — начала XX в., опубликованных в России, Финляндии и Польше. В составе коллектива авторов книги «Исторические кладбища Петербурга» (СПб., 1993) удостоен Анциферовской премии. Победитель конкурса по теме: «Этапы эволюции русского стиля в церковном строительстве» в номинации «История» Московского общественного научного фонда (1997).

Сергей Борисович Горбатенко — искусствовед, главный специалист КГИОП. Исследователь истории русской архитектуры XVIII в., историко-культурных ландшафтов окрестностей Петербурга. Автор ряда проектов охраны и реабилитации исторических территорий (поля Невской битвы в Усть-Ижоре, ансамбля Константиновского дворца в Стрельне, усадьбы Н. С. Мордвинова, Дудергофско-Таицкого ландшафтного комплекса). Автор публикаций и участник конференций по вопросам истории и охраны культурного наследия. Член авторского коллектива по разработке концепции включения Петербурга и окрестностей в Список всемирного наследия. Преподаватель Государственной академии культуры.

Мария Анатольевна Гордеева — архитектор. Сотрудник Комитета по государственному контролю, охране и использованию памятников истории и культуры. Тема исследований: застройка территорий промышленных предприятий Санкт-Петербурга и пригородов. Автор ряда публикаций по промышленной архитектуре. Участник семинаров и конференций. Член Санкт-Петербургского отделения Союза архитекторов России.

Нина Михайловна Зурабян — археолог, историк, старший научный сотрудник ГМИСПб. Работает в фонде археологии с 1977 г. Тема исследований — археология Петербурга и история материальной культуры Северо-Запада. Автор научных статей и обновленного варианта археологической части экспозиции «История Санкт-Петербурга. 1703–1917», открытой в 1995 г. в Комендантском доме Петропавловской крепости.

Алла Олеговна Евланова — библиограф, научный сотрудник отдела истории города ГМИСПб. Работает в музее с 1986 г. Тема исследований — современная архитектура Ленинграда–Петербурга. Участница научно-практических конференций ГМИСПб. Член авторского коллектива по подготовке выставки, посвященной 100-летию со дня рождения архитектора Н. А. Троцкого.

Наталья Алексеевна Ильинская — ландшафтный архитектор, руководитель Ландшафтной комиссии Санкт-Петербургского Союза архитекторов России. Преподавала в Лесотехнической академии. В настоящее время — консультант по дипломному проектированию на архитектурном факультете ГАИЖСА им. И. Е. Репина. Консультант по восстановлению исторических парков Петербурга и его пригородов. Автор книги «Восстановление исторических объектов ландшафтной архитектуры» (Л., 1984; СПб., 1993) и ряда научных статей по ландшафтной архитектуре.

Юлия Ивановна Кашаверская — инженер-строитель, с 1988 г. ведущий специалист НМИИС КГИОП. Занимается изучением творчества советского архитектора-художника Я. О. Рубанчика. Имеет публикации в периодических изданиях.

Борис Михайлович Кириков — искусствовед, заслуженный работник культуры Российской Федерации. С 1969 г. работал в ГМИСПб, заместитель директора музея по научной работе в 1991–1996 гг. С 1996 г. — заместитель председателя и начальник Управления государственного учета памятников КГИОП. Автор книг и многочисленных статей по истории архитектуры Санкт-Петербурга. Организатор и участник ряда научных конференций и выставок. Член международных ассоциаций ДОКОМОМО и «Евро-культура».

Татьяна Владимировна Княжицкая (Волобаева) — кандидат искусствоведения. В ГМИСПб работает с 1994 г. Заведующая издательским отделом. Автор статей по истории петербургской архитектуры и монументально-декоративного искусства.

Елена Игоревна Луцко — архитектор. В течение ряда лет работала в научном отделе Управления памятников архитектуры КУГИ и научном отделе КГИОП, с 1998 г. — главный архитектор архитектурно-строительной фирмы ООО «Гора». Автор статей, историко-архитектурных заключений, исторических справок и паспортов на памятники истории и культуры. Темы научных исследований — закономерности современного использования различных типов исторических зданий Петербурга и история архитектуры XIX — начала XX в.

Борис Михайлович Матвеев — историк. С 1983 г. работал в научном отделе Института «Ленпроектреставрация». В 1999 г. перешел в КГИОП, с 2001 г. — начальник отдела государственного учета памятников градостроительства и архитектуры КГИОП. Область интересов: история и архитектура Петербурга. Автор научных и научно-популярных статей, книг, многочисленных исторических справок к проектам реставрации зданий — памятников архитектуры СПб и пригородов.

Андрей Львович Пунин — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории и истории архитектуры ГАИЖСА им. И. Е. Репина. Автор ряда книг и более 130 статей по вопросам мировой и отечественной архитектуры. Член Координационного совета Санкт-Петербурга по вопросам охраны культурного наследия при КГИОП.

Вячеслав Вадимович Савельев — искусствовед, аспирант кафедры теории и истории архитектуры ГАИЖСА им. И. Е. Репина. Занимается историей архитектуры второй половины XVIII в.

Петр Егорович Сорокин — кандидат исторических наук, археолог; заместитель директора по научной работе Северо-Западного института наследия, начальник Санкт-Петербургской археологической экспедиции. Автор ряда статей по предыстории и археологии Петербурга; один из авторов памятного знака «Крепость Ниеншанц».

Владимир Владимирович Фролов — студент факультета теории и истории искусств ГАИЖСА им. И. Е. Репина. Куратор выставок произведений современных художников в галерее «Невограф». Автор статей об искусстве конца XX века.

Ольга Александровна Чеканова — искусствовед. Старший научный сотрудник ГМИСПб. В музее работает с 1966 г. В 1971–1980 гг. — заведующая отделом истории города, в 1980–1990 гг. — заместитель дирек-

тора музея по научной работе. Занимается изучением истории архитектуры Петербурга XIX в. Автор книг: «Архитектор Огюст Монферран» (Л., 1990, в соавторстве с А. Л. Ротачом), «Огюст Монферран» (СПб., 1994), многих статей по вопросам архитектуры в русских и зарубежных изданиях. Один из авторов научной концепции экспозиций «Архитектура Петербурга–Петрограда. XVIII — начало XX в.» и «История Петербурга. XVIII — начало XX в.», руководитель и участник создания многих других экспозиций и выставок, в том числе международной выставки «Города барокко» (Карлсруэ, ФРГ; 1990).

Елена Логиновна Шретер — архитектор, член Союза архитекторов, руководитель группы в ООО «Перспектива» (градостроительное моделирование). Работала в ЛенНИИПградостроительства и НИПИгенплана. Автор ряда построек в г. Салавате, принимала участие в проектировании генплана г. Ханоя, Кишинева и др. Имеет печатные работы, принимала участие в создании СНИиПа для центральных районов Санкт-Петербурга. В настоящее время в составе авторского коллектива занимается оценкой инвестиционных проектов и земель Санкт-Петербурга для установления налогообложения.

Зоя Владимировна Юркова — архитектор, ведущий специалист КГИОП. Занимается изучением истории застройки Красного Села. Участвовала в разработке проекта зон охраны Красносельского района. Автор исследований и статей.

Список сокращений

Архив РНБ — Архив Российской Национальной библиотеки
Архив СПб ФИРИ РАН — Архив Санкт-Петербургского филиала Института российской истории Российской Академии наук
ГАИЖСА — Государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина
ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации
ГМИСПб — Государственный музей истории Санкт-Петербурга
ГМИСПб РДФ — ГМИСПб, рукописно-документальный фонд
ГМИСПб ФАГ — ГМИСПб, фонд архитектурной графики
ГМИСПб ФАРХ — ГМИСПб, фонд археологии
ГМИСПб ФГИГ — ГМИСПб, фонд графики истории городов
ГМИСПб ФН — ГМИСПб, фонд негативов
ГМИСПб ФС и САГ — ГМИСПб, фонд советской и современной архитектурной графики
ГМИСПб ФС и СЖ — фонд советской и современной живописи
ГРМ — Государственный Русский музей
ГРМ ОР — ГРМ, отдел рукописей
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея
ГЭ — Государственный Эрмитаж
ГЭ ОИЗЕИ ОР — ГЭ, отдел истории западноевропейского искусства, отделение рисунков
ГЭ ОР — ГЭ, отдел рисунка
КГИОП — Комитет государственного контроля, использования и охраны памятников истории и культуры Администрации Санкт-Петербурга
ЛГА НТД — Ленинградский государственный архив научно-технической документации
ЛИСИ — Ленинградский инженерно-строительный институт
ЛОССА — Ленинградское отделение Союза советских архитекторов
МИДв — Министерство Императорского Двора
НМИИС КГИОП — Научно-методический информационно-издательский сектор КГИОП
НБА РАХ — Научно-библиографический архив Российской академии художеств
НИМ РАХ — Научно-исследовательский музей Российской академии художеств
РГАДА — Российский государственный архив древних актов
РГА ВМФ — Российский государственный архив Военно-Морского Флота
РГВИА — Российский государственный военно-исторический архив
РГИА — Российский государственный исторический архив
РНБ ОР — Российская Национальная библиотека, отдел рукописей
РНБ ОРК — Российская Национальная библиотека, отдел редкой книги
ЦГИА НТД — Центральный государственный исторический архив научно-технической документации

Содержание

Предисловие	5
<i>Б. М. Кириков.</i> 700 лет городу на Неве (пропущенный юбилей)	7
<i>С. Б. Горбатенко.</i> Париж — Ганновер — Петербург. Стрельна в ряду ансамблей европейского барокко	10
<i>П. Е. Сорокин.</i> Пушки крепости Ниеншанц	28
<i>Б. М. Кириков.</i> Архитектура петербургских храмов периода модерна	36
<i>Т. В. Княжицкая.</i> Витражи в петербургском культовом зодчестве XIX — начала XX века: древние традиции в городе нового времени	63
<i>А. В. Берташ.</i> Церковь во имя Св. Праведного Иова Многострадального на Волковском кладбище	78
<i>В. В. Фролов.</i> Храм Петра и Павла в Петергофе: особенности архитектурно-образного решения	91
<i>А. Л. Пунин.</i> Из истории петербургской мостостроительной школы: мосты конца XVIII века на магистральных дорогах	118
<i>Б. М. Матвеев.</i> Феномен Фонтанного дома	141
<i>Н. М. Зурабян.</i> Никольский рынок. Историко-археологическое исследование	157
<i>Е. И. Луцко.</i> Кузнечный рынок	169
<i>Б. М. Матвеев.</i> Комплекс зданий Санкт-Петербургского государственного университета путей сообщения	182
<i>М. А. Гордеева.</i> Город и завод. Производственный ансамбль города Колпино	217
<i>З. В. Юркова.</i> Малоэтажная застройка 1945–1950 годов в Красносельском районе	229
<i>В. В. Савельев.</i> Материалы к биографическому словарю сотрудников Комиссии о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы	242
<i>Л. Б. Александрова.</i> Об авторстве архитектора Л. Руска в создании «образцовых» проектов 1809 и 1811 годов	250
<i>А. О. Евланова.</i> Архитектор Николай Дмитриевич Сабуров	259
<i>Ю. И. Кашаверская.</i> В незнакомом Ленинграде. О незаконченной книге архитектора-художника Я. О. Рубанчика	284
<i>Н. А. Ильинская, Е. Л. Шретер.</i> Ландшафтный архитектор О. А. Иванова	298
<i>О. А. Чеканова.</i> Символика в архитектуре Петербурга XVIII–XX веков. Библиографический обзор	319
Сведения об авторах	329
Список сокращений	333

Contents

Introduction.....	5
<i>B. Kirikov.</i> 700 Years of the City on the Neva (a Forgotten Anniversary).....	7
<i>S. Gorbatenko.</i> Paris — Hannover — St. Petersburg. Strelna in European Baroque Architectural Ensembles.....	10
<i>P. Sorokin.</i> Cannons of the Nyenskans Fortress.....	28
<i>B. Kirikov.</i> St. Petersburg Religious Architecture of Art Nouveau.....	36
<i>T. Knyazhitskaya.</i> Stained-Glass Panels of St. Petersburg Religious Architecture of the XIX–XX Centuries: Ancient Traditions in the City of New Times.....	63
<i>A. Bertash.</i> The Church of St. Job the Pious in the Volkovskoye Cemetery.....	78
<i>V. Frolov.</i> The Peter and Paul Church in Peterhof: Characteristic Features of its Architectural Image.....	91
<i>A. Punin.</i> History of the Petersburg School of Bridge Construction: Bridges on the Main Roads at the End of the XVIII Century.....	118
<i>B. Matveyev.</i> The Phenomenon of the «Fountain House».....	141
<i>N. Surabian.</i> The Nikolsky Market. Historical and Archeological Research.....	157
<i>E. Lushcheko.</i> The Kuznechny Market.....	169
<i>B. Matveyev.</i> The Buildings of St. Petersburg State Transport University.....	182
<i>M. Gordeyeva.</i> The Town and the Plant. The Ensemble of Industrial Architecture in Kolpino.....	217
<i>Z. Yurkova.</i> Low-Story Buildings of the 1945–1950 in the Krasnoselsky District.....	229
<i>V. Savelyev.</i> Materials for the Biographical Dictionary of the Staff of the St. Petersburg and Moscow Stone-Building Commission.....	242
<i>L. Alexandrova.</i> The Architect L. Rusca as the Author of «Standard Projects», 1809 and 1811.....	250
<i>A. Yevlanova.</i> The Architect Nikolai Dmitriyevich Saburov.....	259
<i>Yu. Kashavetskaya.</i> Unknown Leningrad. Architect Ya. O. Rubanchik's Unfinished Book.....	284
<i>N. Ilyinskaya, E. Schreter.</i> Landscape Architect O. A. Ivanova.....	298
<i>O. Chekanova.</i> Symbols of St. Petersburg Architecture in the XVIII–XX Centuries. Bibliographical Survey.....	319
The Authors.....	329
Abbreviations.....	333

Краеведческие записки

Исследования и материалы

Выпуск 8

Редакторы: Л. Н. Коннова, В. П. Мартыненко, В. А. Фролов

Корректор О. Е. Юдина

Подписано к печати 2/IV 2001 г. Бумага офсетная. Печать офсетная.

Гарнитура «Таймс». Усл. печ. л. 21. Тираж 2000 экз.

Издательство «Акрополь». 191025. Санкт-Петербург, Дмитровский пер., 17

Типография «Береста»

196006, г. Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28

