

# Карл Карлович Лопяло. 1914–1979

## К 100-летию со дня рождения

Елена Агрatina

Статья, посвященная творческой биографии Карла Карловича Лопяло, работавшего в Институте истории искусств в течение двадцати лет (1950–1970), написана внучкой известного архитектора и художника и основана на семейном архиве. Автор воссоздает детские годы и время ученичества К.К. Лопяло, уделяет внимание фронтовому периоду, но наиболее подробно освещает его деятельность, связанную с Институтом, где он работал под руководством И.Э. Грабаря и выполнил большое количество рисунков-реконструкций памятников для многотомной «Истории русского искусства», а также для книг по истории архитектуры. Лопяло интересно проявил себя как рисовальщик, как портретист. Но самой ценной частью его наследия являются именно реконструкции – даже те рисунки, что больше не существуют или чье местонахождение неизвестно, сыграли когда-то свою роль, послужив спасению того или иного памятника, какому-либо научному исследованию или просто воскресив для зрителя, пусть и на время, уничтоженные или перестроенные творения зодчества.

Ключевые слова: Карл Карлович Лопяло, Институт истории искусства, памятники архитектуры, рисунки-реконструкции, «История русского искусства».

Мой дед Карл Карлович Лопяло умер за три года до моего рождения, а потому я, к сожалению, не имела возможности узнать его лично. Однако по рассказам родных в моем детском воображении сложился несколько необычный образ. Мне было известно, что во время Великой Отечественной войны, после ранения в бою под Идрицей деду пришлось отнять ногу, и он ходил на протезе. Я также знала, что любимым художником К.К. Лопяло был Рембрандт. А потому представляла себе деда в виде рембрандтовского нищего с деревянной ногой – копия, сделанная К.К. Лопяло с этого известного офорта, долго висела у нас дома. Разумеется, я считала дедеа не просто нищим, а нищим художником, «старым мастером».

Надо признать, что Карл Карлович (ил. 1) действительно имел в своем творческом характере многое от старых мастеров. Диапазон его деятельности был очень широк. Лопяло был архитектором и художником – графиком и живописцем, интересовался теорией и историей

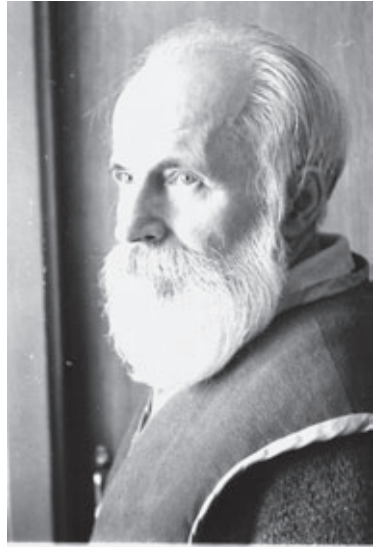
искусства. Обладал он способностями и в иных сферах, писал стихи и прозу, немного знал музыку. Он собрал обширную библиотеку книг по искусству, которой активно пользовался, судя по многочисленным рисункам и пометкам на полях и свободных страницах.

Карлу Карловичу Лопяло была свойственна исключительная работоспособность, крайняя увлеченность своим делом и фантазия, не совсем обычная для той эпохи, когда ему пришлось жить. Имеется в виду не только фантазия художника, способного предложить десяток вариантов реконструкции памятника, известного лишь по краткому описанию или археологическим раскопкам; художника, угадывающего и воспроизводящего атмосферу, окружавшую те сооружения, которые он изображает. Обладал К.К. Лопяло и фантазией, если позволено будет так сказать, барона Мюнхгаузена, на ходу сочиняющего свои «правдивые истории». Это делало его интереснейшим собеседником и придавало его рассказам необыкновенную занимательность.

В таком духе написана и его «Автобиография», сохранившаяся в семейном архиве. Она создавалась в последние годы жизни К.К. Лопяло, к сожалению, осталась незаконченной и никогда не публиковалась. Записки следует воспринимать не столько как автобиографию, сколько как художественное произведение, поскольку настоящие воспоминания переплетаются здесь с причудливыми выдумками. Тем не менее это сочинение представляет собой практически единственный источник, из которого можно узнать что-либо о детстве Карла Карловича. Кроме того, записки ярко характеризуют его как личность. А потому мы решились привести здесь небольшие отрывки этого сочинения.

Семья художника происходила из Польши и Белоруссии. Отец – Карл Каетанович Лопяло (1894–1941) – белорус, хотя родился в городе Вильно; мать – Аполлония Викентьевна Горендт – полька. В семье говорили по-польски и по-белорусски, К.К. Лопяло писал, что до школы плохо говорил по-русски, хотя на момент его рождения семья уже переехала из Вильно в Петербург.

У Карла Карловича были две сестры и брат, однако в рассказах фигурируют, как правило, старшие: сам рассказчик Карл (Кароль) и



*Ил. 1. К.К. Лопяло. Фотография. Семейный архив. Москва*

Викентий (Винцент). Лишь изредка появляется Вероника, еще реже самая младшая Клара. К.К. Лопяло в своих записках именовался и называл братьев и сестер то по-русски, то на польский манер, так, как это было принято у них дома. Вот что художник пишет о своих первых опытах в рисовании: «Впервые, как рисовать, показал нам наш отец. Он сказал, что “рисунок – это изображение линиями и точками на плоскости того, что мы знаем”. И нарисовал у меня в тетради домик с окном в торце и с одной дверью на боку, из трубы валит кудрявый дым, а рядом растет ветвистое дерево... И мы старательно стали рисовать все, что знали. <...> Ну конечно, мы рисовали, где только можно и на чем только можно. Все “учкпрофсоюзное” одноэтажное здание, обшитое снаружи тесом и окрашенное желтой охрой на высоту примерно метра от земли и по всему периметру, было обрисовано углем, мелом и красным кирпичом рисунками на всевозможные темы и сюжеты. Прочарапывая кирпичом охру, мы обнаружили слой зеленой краски (цинковая зелень), а под ней слой красной и затем дерево. Тогда мы стали ножами счищать послойно краски, и рисованный фриз вокруг дома, где мы жили, украсился в разных местах цветными пятнами.

[Однажды] утром мать, уходя на рынок, заперла нас в доме, строго-настрого наказав не обижать Веронику, которая уже начала потихоньку ходить, не приближаться к водопроводному крану, не открывать окна и вообще вести себя тихо и смирно (совершенно забыв о том, что последнее как раз и невозможно). Сначала мы старались вести себя хорошо, сидели рядом на скамейке, о чем-то тихо разговаривали и даже не болтали ногами. На Веронику мы сознательно не обращали внимания, хотя та и забралась за загородку в углу к только что прошлой ночью родившемуся теленку, который еле стоял на своих качающихся ножках и... сосал подол рубашки Вероники, накануне облитый молоком. Мы притихли, глядя на стол в “красном углу”, и перед нами возникла белоснежная стена, покрашенная мелом рано утром. <...> Мы с Викентием молча одновременно слезли со скамьи и не сговариваясь пошли к печке, набрали углей и как замороженные направились к белоснежной стене. Угли положили на стол, стол отодвинули от стены и начали рисовать. Сначала в углу появился многоэтажный дом с большими окнами, затем деревья с листьями, люди и автомашины, пожарная автолестница, пожар на 6-м этаже, огонь из окон, дым и масса людей. <...> Когда работа в нижнем ярусе была закончена, мы придвинули стол к стене и уже со стола продолжили работу над монументальным рисунком. Вырос многоэтажный дом, выше выросло развесистое дерево с большим количеством грачиных гнезд на нем. С тревожным криком носилась в воздухе стая грачей, напуганная дымом пожара. А выше всего был изображен самолет, воздушный шар и дирижабль. <...> Мы не успели закончить рисунок, как услышали шум ключа во входных дверях; со стола нас как ветром сдуло. Викентий, как более проворный, быстро

забрался в печку и прикрыл за собой заслонку (правда, обратной стороной). Мне же досталось совсем ненадежное убежище под кроватью. Мирно спала на соломе, прикатившись к животу теленка, Вероника, подложив ладошки под голову. Все дышало миром и спокойствием, мне оставалось только наблюдать. Наконец мать заметила нашу угольную «фреску» и минуты три стояла ошеломленная. Совершенно очевидно, что наше «произведение искусства» произвело сильное впечатление на первого зрителя»<sup>1</sup>. Хотя детей в семье воспитывали строго, за «фреску» никакого наказания не последовало. Напротив, ее оставили на месте и показывали знакомым. К.К. Лопяло отметил, что уже на этом «монументальном рисунке» его руку можно было отличить от руки брата: «Я любил рисовать с массой всевозможных подробностей и как можно точнее. Винцент рисовал более размашисто и свободно»<sup>2</sup>.

После революции семья какое-то время жила в Рославле. От этого периода осталось еще одно воспоминание: «По сторонам улицы располагались лавки всевозможных торговцев и купцов, обычно двухэтажные. Нижний каменный этаж – торговое помещение, верхний деревянный – жилое. В одну такую лавку меня завела тетя Миля. <...> Я купил за 20 копеек три краски: красную, синюю и желтую. Торговец, одетый в белую рубашку и коричневую куртку-безрукавку... спросил: “Почему именно эти краски?” К тому времени я уже кое-что знал и ответил: “Смешивая эти краски, я могу получить любой другой нужный мне цвет”. Он, казалось, был удивлен ответом и с удовольствием начал показывать мне разные художественные принадлежности, предлагая купить кисти. Поскольку у меня уже денег не было... тетя Эмилия на последние свои деньги купила мне кисточку... на этом мы с торговцем расстались. А у меня все внутри ликовало от счастья. Еще бы, я получил первую в своей жизни настоящую колонковую кисть»<sup>3</sup>.

Если мы не располагаем другими источниками о детстве К.К. Лопяло, кроме его собственных записок, то о зрелых годах его жизни у нас имеются более подробные и подтвержденные документально сведения. Семья, неоднократно переезжавшая с места на место, осела в Москве, где дети и получили высшее образование. До Великой Отечественной войны К.К. Лопяло окончил Московский архитектурный институт. По его проектам было построено немало сооружений – жилых и общественных – в селе Голубовка Черниговской области. Теперь восстановить облик этих строений можно лишь по документам и фотографиям<sup>4</sup>, поскольку простояли они всего несколько лет, до начала Великой Отечественной войны. Судя по сохранившимся рисункам, проекты были довольно необычны. Здание сельсовета, центрическое в плане, с повышенной центральной частью и пониженными боковыми объемами, напоминает культовые сооружения Грузии и Армении. Мельница-электростанция с аркадой в нижнем этаже имеет ломаную крышу, а декор фасада имитирует лопасти крыльев настоящей



*Ил. 2. Акварель времен Великой Отечественной войны. Семейное собрание. Москва*

ветряной мельницы. Шестигранные окна заставляют вспомнить дом архитектора К.С. Мельникова, построенный в Москве в Кривоарбатском переулке в конце 1920-х годов, разумеется, известный К.К. Лопяло.

В 1939 году К.К. Лопяло получил диплом Московского архитектурного института и поступил «в мастерскую В.М. Иофана,

В.Г. Гельфрейха и В.А. Шуко по проектированию дворца Советов»<sup>5</sup>. Идея строительства дворца, очевидно, захватила К.К. Лопяло, поскольку в его архиве встречается немало набросков и рисунков, сделанных в различных техниках и изображающих варианты этого сооружения.

В 1940 году молодой архитектор был призван в действующую армию, где и находился, когда началась война. Осенью 1941 года под Дорогобужем К.К. Лопяло последний раз увиделся со своим отцом, добровольцем московского ополчения, погибшим короткое время спустя. Тогда Карл Карлович нарисовал и последний портрет отца – на бересте, поскольку бумаги под рукой не оказалось.

К.К. Лопяло «воевал в звании гвардии младшего сержанта в составе 1-го Гвардейского полка связи, сначала в 16-й, а затем в 11-й Гвардейской армии. Он участвовал в боевых операциях под Оршей и Рудней, под Витебском и Смоленском, под Москвой и Можайском. <...> Воевал на Брянском, Прибалтийском фронтах, участвовал в Курском сражении»<sup>6</sup>. Весной 1944 года получил ранение при наводке линии связи на минном поле под Идрицей. Своим детям К.К. Лопяло рассказывал, будто это произошло из-за того, что он отвлекся, заглядевшись на необыкновенной красоты закат. От военных лет осталось немало набросков, рисунков и акварелей, созданных как непосредственно на фронте, так и в госпитале. Очевидно, в эти годы созрело решение получить еще одно – художественное – образование.

Разглядывая работы военного времени, трудно избавиться от ощущения, что все пять лет тянулась одна бесконечная зима, иногда сменяющаяся поздней сырой и холодной осенью. Делать рисунки приходилось очень быстро, часто не было под рукой материалов, но, думается, что художник не только поэтому сдержанно пользовался цветом, дополняя черно-белое изображение одним или двумя цветовыми акцента-

ми. На фоне городского пейзажа по бело-серому снегу тянутся черные танки. Тревожную ноту вносят оранжевые отблески заката. В лесу, едва тронутым розовым и зеленым, виднеются силуэты бредущих бойцов. Над ржаво-красным осенним лесом и неподвижным холодным озером дымит, падая, подбитый самолет. (Ил. 2.) Все эти проникновенные изображения военных будней сделаны очевидцем, участником военных действий. Но участником, который остается и художником, а потому, даже наблюдая тяжелые и страшные сцены, видит не только их, но и красоту линий, гармонию цветовых сочетаний.

В 1944–1950 годах К.К. Лопяло учился в Художественном институте им. В.И. Сурикова. От этого периода осталось немало ученических работ, а также некоторые документы. Например, официальное письмо от института в ГМИИ им. А.С. Пушкина с просьбой «разрешить дипломнику Института тов[арищу] К.К. Лопяло копировать Коро и Франческо Гварди»<sup>7</sup>. Нам представляется, что это не случайные предпочтения. К.К. Лопяло обладал тонким чувством цвета, что проявилось еще в военных работах. Тяготел к тональному, переливчатому колориту, создающему ощущение воздуха, свежей и влажной атмосферы. В свойственных кисти художника сплавленных, мерцающих красках угадывается влияние примеров, на которых он учился.

Дипломной работой стал архитектурный пейзаж «На Красную площадь». Это вполне показательно для будущей деятельности К.К. Лопяло. Архитектор и художник в нем словно дополняли друг друга: свои реконструкции памятников он превращал в настоящие картины, далекие от сухой чертежной манеры, а на холсте изображал архитектуру с удивительной точностью и верностью глаза.

Мы знаем, что с 1950 по 1970 год К.К. Лопяло «работал у И.Э. Грабаря в Институте истории искусств Академии наук СССР и Министерства культуры СССР в должности мл[адшего] научного сотрудника. Выполнял большое количество рисунков-реконструкций памятников архитектуры». Изображения были воспроизведены «в многотомной “Истории русского искусства” под ред[акцией] И.Э. Грабаря и в книгах, касающихся истории архитектуры»<sup>8</sup>. Под научным руководством И.Э. Грабаря делались реконструкции полностью или частично утраченных памятников старой Москвы. Одна из самых известных – реконструкция Меншиковой башни (храма Архангела Гавриила) архитектора И. Зарудного, сделанная в 1952 году как раз для «Истории русского искусства».

Вот что по поводу этой реконструкции пишет И.Э. Грабарь: «Мы не знаем точно, каково было завершение Меншиковой башни до пожара 1723 года, но документы говорят, что она заканчивалась “шпидером”, т. е. шпилем. Отдельного изображения ее в первоначальном виде не сохранилось, но башня видна на гравюре А. Зубова 1711 года, изображающей въезд в Москву после Полтавской битвы Петра I с его



генералами, войском и многочисленными пленными. Ближе к натуре передал Меншикову башню автор другой современной гравюры – голландец Ян Бликлант. Изобразив панораму Москвы, он поместил правее колокольни Ивана Великого виднеющуюся вдаль Меншикову башню. На обеих гравюрах мы видим фигуру ангела, венчающую шпиль, бывшую, несомненно, флюгером. На основе всех этих материалов можно дать примерную реконструкцию башни в ее изначальном виде»<sup>9</sup>. При создании реконструкции И.Э. Грабарь и К.К. Лопяло пользовались, видимо, не только гравюрами начала XVIII века, но и письменными источниками, такими как письмо И. Зарудного А.Д. Меншикову, датированное 1720 годом, где говорится: «А на церкви не токмо кровля, и шпицер, и два полуглавия по самый осмерик, в котором часы стоят, мокротою и ветром зело обило...»<sup>10</sup>. Из этого описания следует, что над основным четвериком находился восьмерик, затем два объема, увенчанные полуглавиями, а надо всем возвышался шпиль, что и можно видеть на опубликованной реконструкции.

Даже после того, как реконструкция была одобрена и принята к публикации, К.К. Лопяло продолжал заниматься Меншиковой башней. Вот что писал по этому поводу И.Э. Грабарь: «Недовольный своей реконструкцией Меншиковой башни, он [К.К. Лопяло. – Е.А.] сделал ее заново для себя, в крупном размере, еще более убедительно прежней»<sup>11</sup>. Добавим, что листов, изображающих башню, не один и не два, это была длительная работа, продолжительный поиск вариантов, адекватных исторической действительности.

Если в «Историю русского искусства» попала лишь реконструкция башни, какой она была сразу по окончании ее строительства, то в семейном архиве хранится лист, где К.К. Лопяло создал целую серию реконструкций башни на разных этапах ее существования (Ил. 3.) Известно, что строительство храма Архангела Гавриила было завершено в 1707 году. К.К. Лопяло изображает сначала реконструкцию по гравюре Бликланта, затем, рядом, реконструкцию по гравюре Зубова. Под первым вариантом стоит дата: 1707 год. Под вторым: 1711–1713-й. Варианты сильно различаются. Башня «по Бликланту» не имеет часов, которые были установлены на ней через год после завершения строительства – в 1708 году. Башня «по Зубову» обладает более сложным силуэтом и бóльшим количеством декора. Затем идут еще два варианта реконструкции, последний из которых похож на тот, что был сделан для «Истории русского искусства». Известно, что в 1722 году в башню ударила молния, а потому завершает серию реконструкций башня, какой она стала после восстановления в 1778 году. Лист из домашнего архива интересен тем, что представленные на нем реконструкции сделаны очень непринужденно, Карл Карлович свободно фантазирует на тему пропорций и декора башни. Официальная реконструкция, опубликованная в «Истории русского искусства», отличается большей

сдержанностью, несохранившиеся объемы трактованы достаточно условно, декор почти отсутствует.

Реконструкция Меншиковой башни, сделанная К.К. Лопяло, не единственная. Известны и другие реконструкции, например А.И. Аксельрода<sup>12</sup>, Е.Р. Куницкой<sup>13</sup>. В нашу задачу не входит установление того, какая реконструкция более верна с исторической точки зрения.

Этому уже посвящены специальные исследования, такие, как статья Т.А. Гатовой<sup>14</sup>. Мы лишь заметим, что реконструкция К.К. Лопяло далека от сухой графической манеры, свойственной архитектурным чертежам, это реконструкция-картина, где памятник помещен в живую природную и городскую среду, а потому в него легко «верится» зрителю.

Для того же раздела «Истории русского искусства» К.К. Лопяло создавались реконструкции Арсенала в Московском Кремле и двора Лефортовского дворца. Реконструкция Арсенала, строительство которого началось еще при Петре и который, пострадав в пожаре 1737 года, полностью был восстановлен в конце XVIII века М.Ф. Казаковым, сделана по гравюре, опубликованной П.В. Сыгиным<sup>15</sup>. Вот как об этом сказано в «Истории русского искусства»: «Сохранилось огромное число архивных данных, рисующих изо дня в день долготленную постройку цейхгауза, но нет ни одного документа, который позволил бы установить точную дату именно этого наиболее пленительного замысла. Долго не удавалось найти и изображения здания в том виде, в каком оно находилось к моменту его окончания, пока случай не помог обнаружить несомненный абрис цейхгауза на гравюре безымянного автора XVIII века. Эта драгоценная гравюра дает нам ответ о первоначальном облике здания. Мы видим на ней те же пять спаренных окон обеих этажей и высокую двухъярусную кровлю с заломом в духе построек петровского времени, с двумя рядами теремных оконцев»<sup>16</sup>. По этой гравюре и была сделана в 1957 году реконструкция К.К. Лопяло, показывающая здание Арсенала со стороны Красной площади.



*Ил. 3. Меншикова башня. Варианты реконструкции. 1950-е гг. Бумага, тушь. Семейное собрание. Москва*



Также под руководством И.Э. Грабаря делалась реконструкция собора Заиконоспасского монастыря. В многотомную «Историю русского искусства» реконструкция не вошла и была опубликована в книге «Русская архитектура первой половины XVIII века»<sup>17</sup>. Об этом соборе И.Э. Грабарь писал, что «к сожалению, он так застроен и искажен, что пояснить его первоначальный облик можно только при помощи примерной реконструкции»<sup>18</sup>. Реконструкция эта была сделана на основании сходства собора Заиконоспасского монастыря с другими памятниками, такими, как Меншикова башня и церковь Иоанна Воина в Москве. Сам И.Э. Грабарь писал: «Приемы построения объемов Заиконоспасского собора и церкви Ивана Воина также очень близки, с той лишь разницей, что в последней переход от четверика к восьмерику осуществлен при посредстве тропов, а в первом – при помощи распалубков... на Заиконоспасском соборе грани восьмерика убраны пилястрами с капителями такого же пышного рисунка, как на порталах Ивана Воина. Они напоминают и пилястры Меншиковой башни, но в них не вылеплены головки ангелов. Круглые окна в тимпанах полукружий совершенно аналогичны окнам Ивана Воина, но они получили в Заиконоспасском соборе дальнейшее развитие в виде дополнительных консолей. В довершение сходства, так же, как на фасаде Ивана Воина, в тимпане повторены сильным рельефом кривые полукружий или “полуглавий”...»<sup>19</sup>. Был близок собору Заиконоспасского монастыря и уничтоженный в 1931 году, известный только по старым снимкам и акварелям XIX века собор Варсонофьевского монастыря. Эти «бумажные» материалы также послужили тому, чтобы придать реконструкции, насколько возможно, большую достоверность.

Для «Русской архитектуры первой половины XVIII века» была сделана и реконструкция Суконного двора, построенного или переделанного И.Ф. Мичуриным. (Ил. 4.) По мнению И.Э. Грабаря, «Мичурину пришлось использовать уже существовавшие корпуса и только дать им нарядный фасад, что он и сделал»<sup>20</sup>. Само здание, перестроенное в XIX веке, было разобрано в 1938 году. «Перед его разборкой... были своевременно приняты меры для его обмеров и фотофиксации, благодаря чему точно восстанавливается его архитектурный облик, вполне совпадающий с сохранившимися чертежами Мичурина»<sup>21</sup>. На реконструкции, видимо, представлена короткая сторона внутреннего двора, «изнанка» того фасада, что выходил на Болотную площадь. Сам проект фасада в сторону Болотной площади сохранился, как и план нижнего этажа с фасадом дворового корпуса – материалы, которые, несомненно, использовались при создании реконструкции. В семейном собрании есть как вариант, изображающий двор, так и вариант, представляющий внешний фасад.

Работа в Институте истории искусств АН СССР была важным профессиональным опытом для К.К. Лопяло, здесь определилась его

специализация на реконструкции утраченных и поврежденных памятников архитектуры.

В эти же годы К.К. Лопяло сотрудничал с П.Д. Барановским, работая «по защите и охране памятников» и «на общественных началах рисуя панорамы и реконструкции памятников архитектуры для МГО ВООПИиК и ГлавАПУ»<sup>22</sup>. Иногда работать приходилось очень быстро. «Спешность работ в большинстве случаев была связана с угрозой уничтожения памятников. <...> Вовремя сделанные городские рисунки-реконструкции не один раз помогали отстоять древние постройки»<sup>23</sup>. В этом отношении интересно письмо П.Д. Барановского К.К. Лопяло, хранящееся в семейном архиве и датируемое временем около 1955 года. Мы хотели бы привести здесь большую его часть: «Здравствуйте, Карл Карлович! Посылаю к Вам нарочного вот по какому срочному случаю. Поставлен вопрос перед Советом Министров о сносе двух замечательных памятников архитектуры: 1) Смоленский собор в г[ороде] Уфе и 2) Смоленская цер[ковь] в г[ороде] Белгороде, и вопрос, как всегда, безотлагательный, требующий срочного решения и соответствующей аргументации для защиты со стороны охраны памятников.

В первом случае (т. е. собор в Уфе, датируемый серединой XVII в[ека], не состоявший на охране), когда стали разбирать, то обнаружили под крышей первоначальное перекрытие кокошниками; на место выехал В.И. Федоров от Мин[истерства] Культуры (заместитель Михайлова П.П.) и привез прилагаемые при этом письме фотографии. Вопрос будет разрешаться в Сов[ете] Мин[истров] РСФСР в самые ближайшие дни, Облисполком принимает все меры, чтобы добиться сноса, и при наличии того положения, что памятник не состоит на учете, единственным аргументом для защиты будет фактический интерес памятника, который можно показать только проектом-рисунком. <...> Я полагаю, что интереснее всего сделать рисунок с той точки зрения, которая на



*Ил. 4. Реконструкция Суконного двора арх. И.Ф. Мичурина. Около 1953 г. Тушь, акварель, белила, бумага. Семейное собрание. Москва*

горизонтальной фотографии – на ней лучше расставлены главы (без больших прозоров между ними). Но взять подобную точку зрения следует не с северо-запада, а с юго-востока, т. е. с алтарем на переднем плане. На алтаре следует сделать по имеющимся растесанным проемам окна с обычными московскими кокошниками. Верха также сделать по-московски, как в Пыжах или в Никитниках или в Комягино с черепицей. По-видимому, это будет очень близко к тому, что Вы так хорошо сделали для церкви в Колобовском переулке.

По другому памятнику – единственной из сохранившихся церковей г[орода] Белгорода уже состоялось решение Сов[ета] Мин[истров] РСФСР о сносе, и Метод[ический] Совет посылает ходатайство в Сов[ет] Мин[истров] СССР об изменении этого постановления. Фото с этого памятника находится у Григорьева или Смирнова. Дело еще более сложное и трудное.

Памятник построен в конце XVII в[ека] и представляет высокую призму, на которой были барочные наличники и, вероятно, пятиглавие, впоследствии, в конце XVIII или нач[але] XIX в[ека] замененные ротондой. В целом это дает очень своеобразное и эффектное сочетание. <...>

Не советую Вам делать большие рисунки, т[ак] к[ак] все равно с них придется делать фото для посылки в Сов[ет] Мин[истров]. Во вторник я буду на заседании в Институте и, вероятно, увидимся. Будьте здоровы. Уваж[ающий] Вас П. Барановский»<sup>24</sup>.

Необходимые рисунки были сделаны и переданы П.Д. Барановскому, однако их теперешнее местонахождение неизвестно. Несмотря на все усилия, собор в Уфе отстоять, к несчастью, не удалось, он был взорван в 1956 году, на его месте воздвигли монумент дружбы. Церковь в Белгороде сохранилась, несмотря на то, что сносить ее собирались дважды: в 1958 и в 1974 годах.

Это письмо освещает лишь один из многих случаев сотрудничества К.К. Лопяло с П.Д. Барановским, который в другом своем письме говорил: «Я надеялся, что увижу Вас в связи с выборами в московское отделение Общества охраны памятников, где для Вас, именно для Вас и должно было бы быть настоящее место»<sup>25</sup>. В этом же письме П.Д. Барановский просит поучаствовать в спасении Коломенского «от чудовищной застройки большими ящиками жилых домов и заводами и от устройства прямо за рекой отстойников московской канализации»<sup>26</sup>. В чем заключалось это участие, мы сейчас не знаем, но существует большая (150x50 см) реконструкция дворца Алексея Михайловича в Коломенском, созданная К.К. Лопяло в 1977 году. (Ил. 5.) У нас нет уверенности, что эта панорама была сделана именно для П.Д. Барановского. Дело в том, что в 1970-е годы К.К. Лопяло сотрудничал со студией «Центрнаучфильм», снимавшей ленту о дворце Алексея Михайловича в Коломенском. В семейном архиве сохранился



*Ил. 5. Реконструкция дворца Алексея Михайловича в Коломенском. 1977. Калька, тушь. Семейное собрание. Москва*

*Ил. 5а. Фрагмент дворца Алексея Михайловича в Коломенском. Бумага, тушь, акварель. Семейное собрание. Москва*

лист, изображающий крыльцо дворца и сделанный именно для этой студии. (Ил. 5а.) Быть может, в контексте этих работ создавалась и упомянутая панорама.

Обширный деревянный дворец был построен в 1667–1671 годах и разобран «за ветхостью» в XVIII столетии, в правление Екатерины II. Существует гравюра Ф. Гильфердинга (ГИМ), созданная в 1767 году, незадолго до уничтожения дворца и очень наглядно его изображающая. Гравюра эта была опубликована<sup>27</sup>, и, видимо, именно ее К.К. Лопяло использовал при создании своей реконструкции, избрав, однако, несколько иной, более динамичный ракурс, отчего ансамбль приобретает объемность, отсутствующую на гравюре. Также архитектору мог быть известен макет дворца, сделанный в XIX веке по обмерам, произведенным перед сносом. Макет этот, датируемый 1868 годом и созданный Д.А. Смирновым, хранился в Оружейной палате Московского Кремля, а сейчас передан музею «Коломенское».

Еще одним значительным памятником, в деле сохранения которого К.К. Лопяло принимал участие, был Новоспасский монастырь. С 1918 по 1935 год в монастыре располагалось женское исправительное учреждение, затем он был передан хозяйственному управлению НКВД, а около 1960 года там было решено «временно» устроить завод. П.Д. Барановский отстаивал памятник всеми возможными способами. Вот что он писал в письме К.К. Лопяло: «За это время (последних 1,5 месяца) наслои́лся еще один серьезный вопрос – решительного искажения памятника Новоспасского монастыря. Там две центральных





Ил. 6. Ансамбль Крутицкого подворья в XVII в. Вид с востока на запад. 1972. Бумага, тушь. Семейное собрание. Москва



Ил. 6а. Ансамбль Крутицкого подворья в XVII в. Вид с запада на восток. 1974. Бумага, тушь. Семейное собрание. Москва

мастерские... застраивают под предлогом “временного” использования двора между Крепостной стеной и братским корпусом 1642 года, а также приспособливают самый корпус под мастерские – столярные, слесарные, кирпичные и т. п. Застройка делается капитальная с железобетонными перекрытиями на металлических фермах. <...> Споры, заседания, скандалы, статья в газете “Совет культуры” 22 августа под заглавием “Вредная затея” (прочитайте. – *Примеч. П.Д. Барановского*) пока не помогают. Снимок живописнейшего дворика с аркадой стены и 2-х этажн[ым] корпусом (с оригинальными окнами) и с башней, завершающей перспективу, хотя есть, но очень плохой. Теперь двор застроен и вся картина скрыта новой кирпичной стеной и жел[езо]бет[онной] крышей, и башня совсем не видна. Очень важно было бы иметь хотя бы маленький эскиз для характеристики погибающего.

Я надеюсь, что Вы откликнитесь, как обычно... и поможете. Позвоните мне утром или вечером»<sup>28</sup>.

Необходимый рисунок был сделан, однако его теперешнее местонахождение неизвестно. В семейном архиве хранится эскиз к нему, изображающий пространство между братским корпусом и стеной. Также существует несколько панорам Новоспасского монастыря. Как правило, бралась достаточно высокая точка зрения, чтобы была хорошо видна внутренняя застройка монастыря, особенно Преображенский собор, построенный в 1645–1649 годах, и монументальная колокольня, датированная 1759–1785 годами. П.Д. Барановскому удалось отстоять

монастырь, с 1968 года на территории его располагался «Музей истории и современной практики реставрационного дела в СССР».

Пожалуй, наиболее важным проектом П.Д. Барановского, в котором довелось участвовать К.К. Лопяло, были реставрационные работы в Крутицком архиерейском подворье. Это был «большой комплекс разнообразных каменных сооружений конца XV–XVII веков, включающий храмы, колокольни, жилые палаты с богатыми крыльцами и большим переходом, соединяющим собор с замечательным узорчатым Теремом»<sup>29</sup>. Требовалось «возродить Крутицкое подворье таким, какое оно было в XVII веке, во времена царя Алексея Михайловича»<sup>30</sup>. На момент начала работ ансамбль находился «в плачевном состоянии: терем завалился, переходы чудом не падали – крен был страшный»<sup>31</sup>. Сохранилась огромная (300x73 см) панорама Крутицкого подворья, сделанная К.К. Лопяло в 1972 году по материалам П.Д. Барановского и изображающая комплекс с востока на запад. (Ил. 6.) Слева располагаются Сушильная и Приказные палаты, справа – Успенский пятиглавый собор и колокольня, стена-переход, парадные ворота («Теремок»), далее виднеются митрополичьи палаты и еще одна церковь. Судя по расположению, это храм Воскресения Словущего, однако его внешний облик сильно отличается от современного. В семейном архиве сохранился альбом с зарисовками Воскресенской церкви, сделанными по материалам различных гравюр, рисунков и чертежей: по рисунку Корнелия де Бруина, по гравюре Вильгельма Гондиуса, по рисункам Франческо Кампорези, по реконструкции А.А. Тона. Это было необходимо, поскольку точно неизвестно, как храм, построенный в начале XVI века на месте деревянной церкви, выглядел первоначально. На реконструкции К.К. Лопяло храм имеет одну главу, возвышающуюся над пирамидой кокошников. На другой, меньшей (90x24), панораме, также хранящейся в семейном архиве, ансамбль Крутицкого подворья подан с противоположной стороны, т. е. с запада на восток. (Ил. 6а.) На этом листе храм Воскресения Словущего показан окруженным обходной галереей.

Листов, связанных с Крутицами, в семейном архиве сохранилось очень много. Изображения выполнены в разных техниках: это рисунки, акварели. Существует большая панорама, изображающая вид от стен Крутицкого подворья на Новоспасский монастырь и центр Москвы с высоты птичьего полета. Это лишь один из нескольких вариантов, выполненных по личной просьбе П.Д. Барановского. В 1980-е годы другие варианты панорамы, как и полотно маслом, изображающее Крутицкое подворье в процессе восстановления, находились во владении Института «Спецпроектреставрация», дальнейшая их судьба нам неизвестна.

Создавать реконструкции памятников допетровского времени было очень непросто еще и потому, что в распоряжении исследовате-



лей не было чертежей и проектов, было мало и просто изображений, какие давала, например, гравюра петровского времени. Немного сохранилось и письменных источников. Часто приходилось основываться на археологических изысканиях. Тем не менее, если речь идет о Москве, то наибольшее количество реконструкций, сделанных К.К. Лопяло, касалось древнерусских памятников. Среди них было немало палат: палаты Гранатного двора, палаты на Пречистенке (дом 1/2 и 3), палаты Хамовного двора в Москве, палаты Волконских на Волхонке, палаты Английского двора на Варварке, дворец Натальи Кирилловны Нарышкиной в Кремле.

Реконструкция палат Гранатного двора (Спиридоновка, дом 3/5) была сделана в 1966 году. Гранатный двор, т. е. мастерские по производству разрывных артиллерийских снарядов, располагался в Земляном городе, за Никитскими воротами. Комплекс Гранатного двора включал в себя различные здания: мастерские, склады, даже постоянный двор. Одно из этих сооружений дошло, хоть и в сильно искаженном виде, до наших дней. В XVIII веке оно принадлежало князю М.С. Долгорукому, позже – представителям купеческих фамилий. Тогда здание получило декор в стиле ампир. Здание имеет Г-образный план. Поскольку оно входило в комплекс, состоящий из разнообразных сооружений, то на реконструкции показано не только то, что сохранилось, но и то, что могло располагаться вокруг.

Первый из названных памятников на Пречистенке (дом 1/2) сохранился, однако в сильно искаженном виде. Эти палаты были построены в конце XVII столетия и первоначально принадлежали князю Б.И. Прозоровскому. Дом 3, или Белые палаты, также дошел до нас в перестроенном виде, а потому при установлении облика тех и других палат можно было опираться лишь на археологические данные и оглядываться на аналоги. «Оба здания были предназначены к разборке “по ветхости” летом 1972 года. Архитекторы-реставраторы Д. Василевская и Е. Трубецкая провели обследование сооружений, которое выявило их значительную историко-архитектурную ценность. Снос отменили, и здания было решено реставрировать»<sup>32</sup>. В семейном архиве хранится лист с реконструкцией обоих зданий. (Ил. 7.) Разумеется, это реконструкция примерная. Археологические изыскания не могли дать такого количества данных о деталях, о деревянных частях здания. Как и всегда у К.К. Лопяло, реконструкция выглядит картиной, оживленной стаффажем и передачей, хоть и обобщенной, природного окружения. Повсюду разбросаны фигурки людей, собак, в дорожной грязи стоит возок с запряженной в него лошастью. Сами палаты показаны с главного, уличного фасада. Нижние этажи каменные, украшенные наличниками, верхние – деревянные. Белые палаты имеют двухэтажное крыльцо, позволяющее прямо с улицы попадать как в помещения первого, так и в помещения второго этажа. Возможно, это плод фантазии автора реконструкции.



*Ил. 7. Палаты XVII в. на Пречистенке. 1972. Бумага, тушь. Семейное собрание. Москва*

Однако, несомненно, что дух жилой архитектуры XVIII столетия в этом рисунке передан.

Делалась также реконструкция Старого Английского двора на Варварке – памятника, который удалось отстоять благодаря П.Д. Барановскому и в котором расположился в 1990-е годы филиал Музея истории Москвы.

В 1975 году, сотрудничая именно с Музеем истории и реконструкции Москвы (ныне Музей Москвы), по материалам А.Г. Векслера К.К. Лопяло создал реконструкцию палат Хамовного двора – подворья, где селились хамовники, т. е. ткачи. От палат сохранились два нижних каменных этажа, над которыми, надо полагать, находился третий – деревянный. Лист из семейного архива показывает, каким мог быть этот этаж и прилегающие к палатам деревянные же строения. Хотя реконструкция носит предположительный характер, причудливые на первый взгляд деревянные надстройки не противоречат формам русской архитектуры XVII века.

Также в сотрудничестве с Музеем истории и реконструкции Москвы по материалам А.Г. Векслера, С.С. Кравченко и И.В. Ильенко делалась реконструкция дворца Натальи Кирилловны Нарышкиной в Кремле. Впервые упомянутый в документах в 1671 году, этот дворец был построен из белого камня и дерева, имел встроенную домовую церковь и висячие сады. Дворец был разобран в середине XVIII столетия. Около 1970 года были проведены археологические изыскания, позволившие хотя бы приблизительно представить себе облик дворца. Помогли исследователям и документы, такие, как чертежи 1751 года, сделанные непосредственно перед разбором сооружения, а также записи в книгах Дворцового приказа. На листе, оставшемся в семейном собрании, изображен восточный фасад дворца, имеющего каменный низ и



*Ил. 8. Реконструкция дворца царицы Натальи Кирилловны Нарышкиной в Кремле. 1972. Бумага, тушь. Семейное собрание. Москва*



*Ил. 8а. Реконструкция дворца царицы Натальи Кирилловны Нарышкиной в Кремле. 1972. Бумага, тушь, акварель. Семейное собрание. Москва*

деревянный верх, высокое, увенчанное шатриками крыльцо и примыкающую справа пятиглавую домовую церковь. (Ил. 8.) На другом листе, сделанном «для себя», церковь одноглавая, а композиция оживлена стаффажем в соответствующих эпохе костюмах. (Ил. 8а.)

В поздние годы, также по материалам А.Г. Векслера, была сделана реконструкция Кузнецкого моста. В 1970-е годы было начато строительство нового коллектора для заключенной в трубу реки Неглинки. В связи с этим проводились и новые археологические изыскания. Кузнецкий мост соединял берега Неглинки; существовал он издавна, однако в середине XVIII столетия был перестроен архитектором Д.В. Ух-

томским. Первый проект, относящийся к 1751 году, предполагал строительство одноарочного моста. Однако, обследовав старые фундаменты, Ухтомский предложил новый проект, по которому мост должен был быть трехарочным, с очень крутым подъемом в середине. Предполагалось, что парапет будет «расчленен мощными четырехгранными столбами с филенками и хорошо прорисованными базами и карнизом. Каждый столб завершается вазой. В проекте 1753 года указано по 14 ваз с каждой стороны моста»<sup>33</sup>. Стремясь к единству моста с окружающей его застройкой, Ухтомский потребовал сноса ветхих «обыва-

тельских строений». В связи с этим в 1756 году зодчий представил новый чертеж Кузнецкого моста, где заметны изменения, привнесенные в архитектуру парапета: «Ухтомский вводит здесь мотив сдвоенных столбов, соответственно завершенных парными вазами. С каждой стороны намечено по 22 таких сдвоенных группы»<sup>34</sup>.

В ансамбль моста должны были войти и примыкающие к нему торговые ряды, которые, однако, так и не были построены. Мост исчез после войны 1812 года, когда реку было решено убрать в трубу. На месте моста появилась улица, прославившаяся своими модными магазинами. Важен тот факт, что мост не был целиком уничтожен, разобрали только парапеты, а сам мост засыпали. Потому археологические раскопки могли дать вполне достоверный материал для реконструкции. Кроме того, сохранились и опубликованы оригинальные чертежи Ухтомского. Существует несколько листов с изображением моста, выполненных К.К. Лоляло в разных техниках: тушью, акварелью. На них виден трехпролетный мост с высоким парапетом. Над каждым пилоном располагается по четыре вазы, стоящие попарно. Они достаточно высокие и в сочетании с простотой самого сооружения придают мосту изящество, более совместимое с идеалами классицизма, чем барокко. На реконструкции, выполненной акварелью, видна большая протяженность моста при выделенной центральной части. (Ил. 9.) Зритель смотрит на мост с правого берега. На левом открывается панорама Кремля, а также здание Петровского театра, построенного около 1780 года и сгоревшего в 1805-м. Ближе всего к мосту располагается церковь Воскресения Словущего, которая была известна с середины XVI века и исчезла после войны 1812 года. Таким образом, можно понять, что это реконструкция моста на конец XVIII – самое начало XIX века, примерно с 1780 по 1805 год. Изображение окружающей застройки помещает мост в контекст городского пейзажа, позволяет почувствовать известный по проектам и раскопкам памятник естественной частью городской среды.



Ил. 9. Реконструкция Кузнецкого моста. 1977. Бумага, тушь, акварель. Семейное собрание. Москва

До сих пор мы говорили лишь о реконструкциях, которые изготовлялись по заказу обществ и учреждений, но еще больше делалось «для себя». Возможно, именно из личного интереса создавалась реконструкция палат Волконских на Волхонке с двухэтажным белокаменным низом, первый этаж которого украшен «бриллиантовым» рустом и чередой фигурных наличников с кокошниками. Деревянный верх имеет увенчанную шатром башенку.

Не прошел К.К. Лопяло и мимо такого хрестоматийного памятника, как собор Покрова на Рву. Теперешний вид собор, построенный в 1555–1561 годах, приобрел во второй половине XVII века, а потому предпринимались неоднократные попытки реконструировать его облик на момент окончания строительства. К.К. Лопяло очень интересовался вопросом первоначального вида памятника. В VI томе «Всеобщей истории архитектуры» из семейной библиотеки есть пометки на полях, сделанные его рукой: «1588 г[од] – окраска и, возможно, в этом же году переделка глав! (Грабарь). На иностранном плане Москвы 1610 года главы уже “мусульманские”, на “Петровом” плане Москвы (конец 16 века) – главы совсем другие!» Ссылка на И.Э. Грабаря заставила нас обратиться к соответствующему тому «Истории русского искусства», где читаем: «Источники говорят о том, что они [главы] были первоначально покрыты белым (т. е. оцинкованным) немецким железом. Можно думать, что в это время их форма напоминала форму глав дьяковского храма, т. е. они были шлемовидными»<sup>35</sup>. 1588 год И.Э. Грабарь не упоминает. «Петров» план Москвы, созданный в 1597 году, дает очень мелкое и приблизительное изображение храма. Однако при нем хорошо видна звонница с тремя шатрами, появляющаяся и на реконструкции К.К. Лопяло. Ему, очевидно, был знаком и другой знаменитый план Москвы под названием «Кремленаград». План этот датирован самым началом XVII века. Здесь маленькие луковичные главы, поддержанные тонкими барабанами, стоят на полукуполах. Центральная глава здесь также окружена маленькими главками. Как и на «Петровом» чертеже, рядом с собором стоит трехшатровая звонница. Очевидно, на материале «Кремленаграда» К.К. Лопяло и делал свою реконструкцию. (Ил. 10.) Маленькие главки на тоненьких барабанчиках окружают центральную главу собора и одну из боковых. Это, действительно, заставляет вспомнить и церковь Иоанна Предтечи в Дьякове, считающуюся предшественницей Покровского собора. Там низкий шлемовидный купол покоится на барабане, окруженном восемью полуцилиндрами, увенчанными собственными маленькими главками. Так же, как на изображении собора на плане «Кремленаграда», К.К. Лопяло сделал примыкающие к центральной части столпообразные храмы различающимися между собой: тот столп, что ближе к звоннице, не имеет кокошников. Виднеющиеся два верхних этажа и шатры



звонницы также повторяют рисунок с плана «Кремле-наград».

Также было сделано несколько фантазийных листов, на которых архитектура храма Василия Блаженного сопоставляется с архитектурой соборов итальянского Ренессанса.

Еще одна реконструкция, на которой нам хотелось бы остановиться, – это реконструкция дома Пашкова в первоначальном виде. (Ил. 11.) Известно, что на момент окончания строительства здание выглядело несколько иначе, чем теперь. Бельведер имел обходную галерею с коринфской колоннадой и венчался статуей Минервы. Над антаблементом центрального портика возвышалась скульптурная группа и герб. Статую Минервы сняли по желанию Павла I. Очевидно, она раздражала императора, поскольку Минерва была излюбленным образом во времена Екатерины II и в мире придворной аллегорической культуры служила двойником императрицы. Остальная скульптура, так же, как и бельведер, была разрушена во времена войны 1812 года. Бельведер после войны был восстановлен О.И. Бове, однако оказался видоизменен: вместо отстающей от основного объема коринфской



Ил. 10. Собор Покрова на Рву в XVI в. 1967. Бумага, тушь. Семейное собрание. Москва

Ил. 11. Дом Пашкова. Реконструкция первоначального вида. 1958. Бумага, тушь, белла. Семейное собрание. Москва

Ил. 12. Реконструкция Кремлевского дворца по проекту В.И. Баженова. 1969. Бумага, офорт, акварель. Семейное собрание. Москва



колоннады появились спаренные ионические колонны. Существует литография Ж. Делабарта, изображающая Пашков дом после 1796 года. Минервы на бельведере уже нет, однако скульптура над антаблементом центрального портика еще сохраняется.

Реконструкция К.К. Лопяло представляет дворец значительно утяжеленным большим количеством скульптуры. На литографии Делабарта ее меньше, и она значительно легче. Бельведер на реконструкции кажется более массивным – это монументальный постамент, призванный подчеркнуть значительность поставленного на него изваяния. Можно заметить, что декор на реконструкции вообще избыточен: пышная скульптура располагается над аркадами, вазоны – над карнизами боковых флигелей. Возникает впечатление, что данный лист является не точной (насколько это возможно) реконструкцией, но скорее своеобразной архитектурной фантазией.

Существует также реконструкция неосуществленного творения Баженова – Большого Кремлевского дворца. В экземпляре книги А.И. Михайлова «Баженов» (М., 1951), происходящем из личной библиотеки К.К. Лопяло, нами были обнаружены несколько листов с набросками плана Кремля, каким бы он был, если бы дворец все же оказался построен, набросок предполагаемого вида дворца со стороны реки, а также перепечатанные на машинке некоторые документы XVIII века, касающиеся деятельности Баженова. Фигура Баженова очень увлекала К.К. Лопяло, особенный интерес он испытывал к неосуществленным и разрушенным постройкам мастера. Результатом этого интереса стала реконструкция дворца, сделанная в нескольких вариантах. Почти все они изображают дворец со стороны реки. Одна – черно-белая, из семейного собрания – показывает дворец издали, так что видна его большая протяженность. (Ил. 12.)

Широко известна модель дворца, сохранившаяся до наших дней. Именно она послужила материалом для реконструкции. Модель не была примерной, она «должна была представлять будущее здание во всей его реальности, и потому в ней необходимо было учесть все конкретные особенности рельефа и взаимоотношения новых сооружений со старыми зданиями Кремлевского ансамбля»<sup>36</sup>. Очень точно передавались и все детали будущего дворца, их размер, пропорции, цвет. Заметим, что модель экспонировалась в ГМИИ им. А.С. Пушкина в 1937 году в связи с 200-летием со дня рождения Баженова. Хотя реконструкция К.К. Лопяло относится уже к 1960-м годам, он мог видеть и зарисовать модель еще до войны.

На реконструкции дворец вписан в панораму Кремля. С двух сторон дворец фланкируют угловые башни и те, что были ближе к ним: Водовзводная (Свиблова) с Благовещенской и Беклемишевская с Петровской. Видимо, их требовалось оставить в неприкосновенности. Стену со стороны реки предполагалось разобрать «от Тайницких ворот на обе

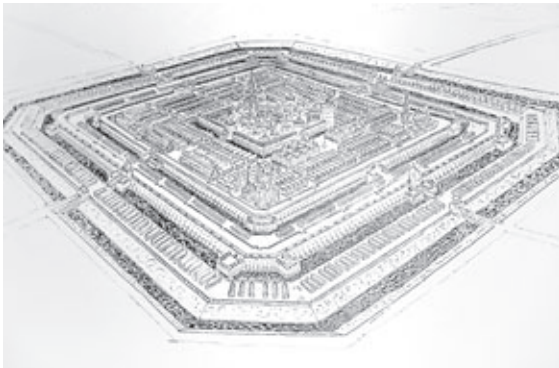
стороны по 50 сажен»<sup>37</sup>. Разумеется, сохранялись в целости главные соборы Кремля, колокольня Ивана Великого и Успенская звонница. На реконструкции их купола виднеются из-за стен дворца. Несколько листов, изображающих реконструкцию дворца в контексте окружающей архитектуры, хранятся в ГНИМА им. А.В. Щусева.

Кроме вышеперечисленных создавались реконструкции многих других памятников: ансамблей Измайлова и Царицына, Ново-Иерусалимского монастыря, ансамбля в Петровско-Разумовском, Кремлевских башен на момент их создания, храмов, таких, как церковь Благовещения в Старом Ваганькове, церковь Рождества Богородицы в Бутырской слободе и многие другие. К сожалению, рассмотреть их все в рамках данной статьи не представляется возможным. Ознакомиться с ними можно в фондах различных московских музеев, в первую очередь в ГНИМА им. А.В. Щусева и в Музее Москвы.

Сам К.К. Лопяло относился к своей работе по охране памятников как к важнейшему делу своей жизни. Он часто бывал неудовлетворен тем, что выходило из-под его карандаша или кисти, неоднократно переделывал свои реконструкции, создавал множество вариантов погибшего или перестроенного памятника. Сам он писал: «Сколько их погибло, теперь уже безымянных и никому не известных шедевров мирового искусства. О многих дошли только легенды да смутные описания, на основе которых... опираясь на полет фантазии, возможно их как-то представить»<sup>38</sup>. Тем не менее, создавая свои реконструкции, К.К. Лопяло стремился к научной точности, даже когда работал «для себя». Он имел склонность к научной деятельности, однако не мог посвящать теоретическим работам много времени, так как был востребован как художник и архитектор.

Единственная опубликованная научная статья, принадлежащая перу К.К. Лопяло, называлась «К примерной реконструкции Золотой палаты Кремлевского дворца и ее монументальной живописи». Эта статья была помещена в качестве приложения к книге О.И. Подобедовой «Московская школа живописи при Иване IV. Работы в Московском Кремле 40-х–70-х годов XVI в.»<sup>39</sup>. Золотая палата – памятник со сложной историей, он много раз горел и разрушался, восстанавливался, переделывался. Кремлевский дворец начал строиться еще при Иване III, однако умерший в 1505 году царь не дождался окончания строительства. В еще недостроенный дворец переехал его сын Василий III. «Средняя палата была покрыта стенным письмом и позолочена, вскоре после того, уже в 1514 г., она называлась Золотой»<sup>40</sup>. Известно, что расписывал ее Феодосий, сын Дионисия. Однако никаких источников, из которых можно было бы почерпнуть информацию об этих росписях, нет. А вот «наружный вид можно представить по изображению на детали резного костяного трона Ивана III и по описанию пожара 1547 года»<sup>41</sup>. За пожаром 1547 года последовал пожар 1569-го.

Золотую палату опять реконструировали. В статье цитируются некоторые письменные источники, по которым можно представить себе, как палата выглядела на тот момент. Графическая реконструкция внешнего облика палаты этого времени в статью не вошла, однако она существует. В семейном архиве хранится лист (81x60 см), датированный 1965 годом и изображающий Золотую палату такой, какой она описана в тексте статьи: «Первоначальный вид Золотой палаты времен Ивана Грозного мы можем представить себе с высокой золотой кровлей, с двумя флюгерами на ней по концам в виде коней, украшенную балюстрадой со скульптурой, барельефами по фризу, с подзорными буквами надписи по карнизу и с расписными травами-штучками по архитраву»<sup>42</sup>. Однако простоять в целости палате было суждено всего два года. В 1571 году последовало нашествие крымского хана Давлет-Гирея и новый пожар, совершенно опустошивший Москву. Новое восстановление палаты пришлось уже на время правления Бориса Годунова, а роспись была выполнена позднее, при Михаиле Федоровиче, после 1634 года. Эта роспись и стала основным предметом реконструкции в данной статье К.К. Лопяло. В 1672 году, незадолго до новой переделки, Симоном Ушаковым по приказу Алексея Михайловича было сделано описание всех изображений. Кроме данного источника, К.К. Лопяло опирался также на рисунок из дневника Эрика Пальмквиста, изображающий прием в Золотой палате шведского посольства. К статье прилагаются подробные графические реконструкции всех росписей Золотой палаты. Отдельно прорисована каждая стена, на раскладной вклейке дана реконструкция росписи сводов<sup>43</sup>. Изображения дополнены надписями, как их приводит Симон Ушаков. Как пишет К.К. Лопяло, «композиция стенописных изображений очень подробно и образно дана в описании Симона Ушакова, и на основании этого описания выполнена схематическая реконструкция живописи Золотой палаты и сеней в условной форме



без утверждения стилевых качеств с примерной ориентировкой на существующую иконографию»<sup>44</sup>.

Также, чтобы понять положение Золотой палаты в

*Ил. 13. Идеальный город Альбрехта Дюрера. 1972. Бумага, тушь. Семейное собрание. Москва*

структуре Кремлевского дворца, была сделана реконструкция плана его центральной части «на основании... обмерного плана Кремлевского дворца, составленного арх. Бланком в 1753 г.; плана Кремля 1600 г. По изображениям на рисунках и миниатюрах XVI–XVII вв. По материалам Музея реконструкции г. Москвы: Альбом рисунков Мейерберга и рисунков Э. Пальмквиста. На основании данных И.Е. Забелина (“История г. Москвы”) и И. Бартенева (“Московский Кремль”))»<sup>45</sup>.

Карл Карлович Лопяло не был историком искусства, искусствоведом, однако его интерес к исследовательской деятельности был всегда велик. Избираемые им темы, разумеется, касались архитектуры, описаний и реконструкций памятников; он привлекал к своим исследованиям крупных специалистов, пользовался их советами. Статья, касающаяся реконструкции Золотой палаты, представляется нам вполне удачным небольшим исследованием, чрезвычайно полезным хотя бы потому, что о дворцовой и жилой архитектуре допетровской Руси известно очень немного. Золотая палата, в которой осуществлялся прием заграничных послов, была местом репрезентативным, одним из самых важных помещений Кремлевского дворца. Здесь находилось роскошное Царское место, описанное в дневнике Марины Мнишек<sup>46</sup>, декор стен не был орнаментальным; весьма продуманная программная роспись дополнялась текстами, ее объясняющими и комментирующими. А потому сделанная К.К. Лопяло реконструкция до сих пор может представлять интерес для исследователей.

Другая большая теоретическая работа К.К. Лопяло, к сожалению оставшаяся неопубликованной, касалась деятельности Альбрехта Дюрера в области архитектуры, фортификации и градостроительства. Этот аспект творчества немецкого мастера мало изучен, тогда как Дюрер был чрезвычайно увлечен идеями градостроительства и даже разработал систему полигональной фортификации, что впоследствии было с энтузиазмом подхвачено таким градостроителем и фортификаторами, как М.-Р. де Монталамбер. Статья писалась под руководством А.В. Бунина и сопровождалась сделанными К.К. Лопяло по материалам Дюрера чертежами: реконструкцией круглого идеального города (морской крепости) и квадратного идеального города. (Ил. 13.) Эти реконструкции очень подробны, опираются на описания и чертежи самого Дюрера и интересны своей наглядностью.

Карл Карлович был постоянным участником научных экспедиций. В своей краткой автобиографии он пишет: «...участвовал в... археологических и этнографических экспедициях: в Среднюю Азию, на Кавказ, в Крым, по Среднему и Верхнему Поволжью, по Русскому Северу и Сибири»<sup>47</sup>. Особенно интересные материалы остались в семейном архиве от экспедиции на Кавказ, организованной под началом П.Д. Барановского. Сохранилась справка, выданная К.К. Лопяло Институтом истории искусств 31 октября 1949 года: «Выдана участнику



*Ил. 14. Старинное народное жилище. Кавказская экспедиция. 1949. Бумага, акварель по наброску карандашом. Семейное собрание. Москва*

Кавказской экспедиции Академии Наук СССР художнику Лопяло К.К. в том, что он направляется в с[ело] Талы Закатальского района для зарисовки старых домов селения, имеющих интерес как памятники народной архитектуры и подлежащих учету в соответствии с постановлением Совета Министров СССР от 14/X 1948 № 3898. Начальник экспедиции П. Барановский»<sup>48</sup>. Об итогах работы К.К. Лопяло во время этой экспедиции свидетельствует расписка, выданная все тем же П.Д. Барановским: «Дана участнику Кавказской экспедиции АН СССР К.К. Лопяло в том, что от него получено 24 шт[ук] акварелей, исполненных по заданию экспедиции с оплатой их в сумме 1500 руб[лей] по предварительным расценкам с окончательной оценкой в Москве. Остальные сделанные К.К. Лопяло рисунки в количестве до пятидесяти штук подлежат просмотру, оценке и приобретению Институтом как материалы, выполненные по маршруту экспедиции»<sup>49</sup>. Какие-то из этих листов были, видимо, приобретены Институтом, но многие остались в семейной коллекции. Это очень красивые, чуть пасмурные акварели, изображающие старинные дома и церкви, как снаружи, так и внутри, улицы селений и даже людей в народных костюмах. Сейчас трудно узнать, что из зарисованной К.К. Лопяло архитектуры сохранилось до сих пор, тем более, что в основном это были жилые постройки. Однако их облик, структура, тектоника, характер декора, степень сохранности на тот момент, связь с природным окружением становятся понятны при взгляде на эти акварели, при всей своей подробности очень романтические и наследующие давней традиции живописного и графического изображения руин. (Ил. 14.)

В 1950 году состоялась экспедиция в Среднюю Азию, предполагавшая посещение трех городов – Бухары, Самарканда и Хивы. От этого путешествия осталось также много акварелей и рисунков. Художник

*Ил. 15. Медресе Абдулла-хана. Экспедиция в Среднюю Азию. 1950. Бумага, акварель по наброску карандашом. Семейное собрание. Москва*



выбирает чистые открытые цвета, чтобы изобразить облицованную яркой майоликой песочно-желтую архитектуру под полуденным небом. Сверкает синей, белой и зеленой гладкой облицовкой медресе Абдулла-хана (ил. 15), почти черные тени подчеркивают рельефные узоры на стенах мавзолея Саманидов. Эта серия акварелей и рисунков имеет одну особенность: все пейзажи совершенно безлюдны. Как будто художник использовал самое жаркое время дня, чтобы рисовать и писать архитектуру, трещины на песочной поверхности которой воспринимаются как результат воздействия солнечных лучей, уничтоживших почти всю растительность и разогнавших людей и животных. Иногда на отдельных листах появляются прохладные интерьеры мечетей и подробно прорисованные калейдоскопические орнаменты, составленные из майоликовых плиток.

В 1956 году К.К. Лопяло участвовал в экспедиции по Северному Причерноморью. Сохранились рисунки тушью и акварелью, изображающие археологические находки: крупную и мелкую пластику, черепки сосудов, обломки гребня, детали архитектурного декора. Серия акварелей изображает античные памятники и более позднюю архитектуру в окружении южной природы: гор, кипарисов; часто на фоне моря.

Во время экспедиций по Верхнему и Среднему Поволжью, Русскому Северу и Сибири К.К. Лопяло много рисовал деревянную архитектуру, фиксируя причудливые конструкции изб и мельниц, переноса на бумагу узоры раскрашенной резьбы декора, изображая кое-где сохранившиеся или полуразрушенные деревянные храмы, попадают среди прочего и зарисовки народных костюмов.

Карл Карлович много путешествовал и самостоятельно, он побывал во многих древнерусских городах, где осматривал памятники, изображая их с разного расстояния и с различных точек зрения, зари-



совывая детали. Художник много ходил и по Москве. Если какое-либо старинное здание предназначалось на снос и К.К. Лопяло становилось это известно, он непременно старался зарисовать памятник, успеть зафиксировать его внешний облик, его положение в контексте городской среды. Зарисовки московских памятников, как обреченных, так и сохранившихся, исчисляются сотнями. Знакомые художника могли быть уверены, что он никогда не откажется зарисовать подлежащий уничтожению памятник архитектуры, и всегда сообщали К.К. Лопяло о таких случаях, чтобы он мог успеть сделать хотя бы набросок. Так П.Д. Барановский в одном из писем сообщал, что «до сегодняшнего дня целиком сохранялась... улица Конюшковская с замечательным трехэтажным домом рабочей казармы (№ 15–16), совершенно, я полагаю, уникальным, имеющим тот характер, который имел дом в Китай-городе, так называемая “Бахрушинская крепость”. Этому замечательному, уникальному дому подписан смертный приговор, и завтра или послезавтра его уже не будет. <...> Если только Вы здоровы, я уверен, что Вы побываете на месте и сделаете рисунок...»<sup>50</sup>.

В музейных коллекциях, а также в семейном собрании сохранились созданные маслом архитектурные пейзажи К.К. Лопяло. Живописные работы такого рода следуют традициям Союза русских художников, творчество которых опирается как на опыт передвижников, так и на открытия импрессионистов. К.К. Лопяло хорошо удавалась передача атмосферы – влажной, холодной, утренней или вечерней, солнечной или пасмурной. Как ни парадоксально, но создается впечатление, что главным героем архитектурных пейзажей становится именно природа, тогда как архитектура воспринимается ее неотъемлемой частью, естественным продолжением. Очень часто мелкие архитектурные детали и подробности декора здесь отсутствуют, архитектура дается более обобщенно. Делается это во имя большей целостности образов, слитности природного и рукотворного. Очень интересен прием «прозрачной» архитектуры. Виднеющаяся на дальнем плане на фоне неба или зелени постройка может быть очерчена одной только цветной линией. Плоскости, такими линиями образованные, ничем не заполнены, так что архитектура пропускает через себя пейзаж. Работая маслом, К.К. Лопяло позволял себе быть больше художником, чем архитектором, но художником, наделенным редким архитектурным чутьем и умеющим показать памятник во взаимосвязи с природным окружением. (Ил. 16.)

К.К. Лопяло работал и как портретист. Он много писал своих друзей и родных, самого себя. Самый важный эпизод его деятельности как портретиста связан также с именем П.Д. Барановского. А.М. Пономарев отмечает, что «создание музеев в местах производства реставрационных работ являлось характерной чертой подхода Петра Дмитриевича к сохранению и изучению на месте памятников материальной культуры»<sup>51</sup>. Потому в Свято-Троицком монастыре в Болдине было

решено устроить Музей партизанской славы: «Реставрационные работы, которые удалось начать Барановскому на первом ярусе трапезной палаты, велись для создания партизанского музея»<sup>52</sup>. Для этого музея К.К. Лопяло написал сорок портретов участников местного партизанского движения.

Для семейного круга больший интерес представляют, разумеется, портреты родных. Существует серия ранних графических портретов, изображающая родителей, брата и сестер. Эти вещи сделаны еще до войны, и в них чувствуется ученическая старательность. Позже К.К. Лопяло стал писать портреты маслом, особенно часто свою жену, которая никогда не отказывалась служить моделью. Своих детей, особенно в очень юном возрасте, К.К. Лопяло писал быстро и по возможности для них необременительно, не заставляя их позировать, но предлагая им какое-нибудь интересное занятие, за которым они могли бы посидеть спокойно. Эти работы очень импрессионистичны, выполнены в живой, беглой манере. Так, в семейном собрании хранится портрет дочери К.К. Лопяло в возрасте пяти или шести лет за рисованием, портрет, трогательный именно своей неприукрашенностью и полным отсутствием салонности.



*Ил. 16. Вид на Кремль и собор Покрова на Рву. Картон, темпера. Семейное собрание. Москва*

Существует также любопытная графическая серия зарисовок, сделанных во время заседаний Института истории искусств и изображающих коллег К.К. Лопяло, зачастую известных искусствоведов. Эти наброски носят порой характер дружеских шаржей. Делались они, как правило, быстро, тем и на том, что в данный момент находилось под рукой – карандашом, пером, черными, синими или фиолетовыми чернилами. Очевидно, изображенные не подозревали, что являются объектами наблюдения художника. Иногда люди на набросках легко узнаются, поскольку обладают очень характерной внешностью, как А.К. Джигелегов (ил. 17), иногда на рисунке, где-нибудь сбоку или снизу, Карл Карлович писал фамилии. Среди них встречаются: И.Э. Грабарь, Б.П. Михайлов, И.В. Маковецкий, Н.Н. Воронин, В.И. Тасалов и многие



*Ил. 17. А.К. Дживелегов. Зарисовки времен работы в Институте истории искусств. Бумага, карандаш. Семейное собрание. Москва*



*Ил. 17а. Портретные зарисовки времен работы в Институте истории искусств. Бумага, тушь. Семейное собрание. Москва*

другие. (Ил. 17а.) Впрочем, К.К. Лопяло не слишком заботился об этих надписях, поскольку рисунки беречь не предполагал. Думается, что сохранилась лишь очень небольшая часть таких зарисовок, сделанных на ходу, чтобы потренировать глаз и руку, позабавить знакомых и просто скоротать время.

Карл Карлович успел поработать и в области книжной графики. Он много сотрудничал со своим братом Викентием, гравером, делая для него рисунки. В 1970-е годы К.К. Лопяло иллюстрировал книги из серии «Дороги к прекрасному». Сам он также увлекался различными гравировальными техниками, в частности, офортом и линогравюрой.

Вся эта многообразная деятельность, казалось, не должна была оставлять свободного времени. Тем не менее, когда дети К.К. Лопяло учились в МАРХИ и должны были сдавать экзамены по истории искусства, художник сделал для них обширную серию рисунков тушью, включающую около 300 листов и изображающую памятники мирового зодчества с древнейших времен до середины XX века.

К сожалению, невозможно в рамках данной статьи, провести детальный анализ всего творческого наследия К.К. Лопяло. Оно очень велико; даже того, что хранится в семейном собрании, хватило бы для большой монографии. Сам же он считал, что сделал чрезвычайно мало. В листке, озаглавленном «Самому себе» и относящемся к последним годам жизни, К.К. Лопяло писал: «Что сделано: детские рисунки и студенческие акварели. Ничтожное количество этюдов и ни одной картины. Сотни реконструкций памятников архитектуры, большинство которых исчезло неизвестно куда»<sup>53</sup>.

Сейчас, однако, представляется, что именно эти «сотни реконструкций» и являются ценнейшей частью наследия художника. Даже те, что больше не существуют или чье местонахождение теперь неизвестно, сыграли когда-то свою роль, послужив спасению того или иного памятника, какому-либо научному исследованию или просто воскресив для зрителя, пусть и на время, уничтоженные или перестроенные творения зодчества.

### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Лопяло К.К. Автобиография. Семейный архив. Москва.
- 2 Там же.
- 3 Там же.
- 4 Калмыкова В.Н. Архитектура советского села. М., 1975. С. 40–45.
- 5 Старинная Москва. Реконструкции К.К. Лопяло / Сост., авт. вступ. ст. Е.К. Лопяло. М., 1989. С. 5.
- 6 Там же.
- 7 Официальное письмо от Московского государственного художественного института им. В.И. Сурикова в Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина от 8 декабря 1949 года. Семейный архив. Москва.
- 8 Лопяло К.К. Краткая творческая биография. Семейный архив. Москва.
- 9 История русского искусства. В 13 т. / Под ред. И.Э. Грабаря. Т. V. М., 1960. С. 38.
- 10 Русская архитектура первой половины XVIII века / Под ред. И.Э. Грабаря. М., 1954. С. 48.
- 11 Грабарь И.Э. Письма. 1941–1960. М., 1983. С. 189–190.
- 12 Аксельрод А. Меншикова башня в ее первоначальном виде (опыт реконструкции) // Архитектура СССР. 1939. № 10. С. 57–61.
- 13 Куницкая Е.Р. Меншикова башня // Архитектурное наследство. Вып. 9. Л.-М., 1959. С. 157–168.
- 14 Готова Т.А. Забытое известие о Меншиковой башне // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М., 1973. С. 25–30.
- 15 Сыгин П.В. История планировки и застройки Москвы. Т. 1. М., 1950. С. 29.
- 16 История русского искусства. В 13 т. С. 35.
- 17 Русская архитектура первой половины XVIII века. С. 72.
- 18 Там же.
- 19 Там же.
- 20 Там же. С. 264.
- 21 Там же.
- 22 Лопяло К.К. Краткая творческая биография.
- 23 Старинная Москва. С. 6.
- 24 Письмо П.Д. Барановского К.К. Лопяло. Без даты. Семейный архив. Москва.
- 25 Письмо П.Д. Барановского К.К. Лопяло от 20 февраля 1966 г. Семейный архив. Москва.
- 26 Там же.

- 27 Культура Древней Руси / Сост. Э.С. Смирнова. Под ред. Д.С. Лихачева. Л., 1967. С. 243.
- 28 Письмо П.Д. Барановского К.К. Лопяло. Без даты. Семейный архив. Москва.
- 29 Толстой В.П. Повесть о великих тружениках. О «делах и днях» наших мастеров реставрации // Предмет архитектуры: Искусство без границ / Отв. ред. и сост. И.Н. Слюнькова. М., 2011. С. 180.
- 30 Там же.
- 31 Там же. С. 179.
- 32 Либсон В.Я. Возрожденные сокровища России. М., 1983. С. 174.
- 33 Михайлов А.И. Архитектор Д.В. Ухтомский и его школа. М., 1954. С. 44.
- 34 Там же. С. 45.
- 35 История русского искусства. В 13 т. Т. III. М., 1955. С. 448.
- 36 Михайлов А.И. Баженов. М., 1951. С. 74.
- 37 Там же. С. 83.
- 38 Лопяло К.К. Самому себе. Семейный архив. Москва.
- 39 Лопяло К.К. К примерной реконструкции Золотой палаты Кремлевского дворца и ее монументальной живописи // Подобедова О.И. Московская школа живописи при Иване IV. Работы в Московском Кремле 40-х–70-х годов XVI в. М., 1972. С. 193–198.
- 40 Там же. С. 194.
- 41 Там же.
- 42 Там же. С. 195.
- 43 В семейном архиве хранятся реконструкции росписи сводов, сделанные в цвете.
- 44 Лопяло К.К. К примерной реконструкции Золотой палаты... С 197.
- 45 Там же. С. 209.
- 46 Там же. С. 197.
- 47 Лопяло К.К. Краткая творческая биография.
- 48 Справка от 31 октября 1949 г., выданная К.К. Лопяло Институтом истории искусств АН СССР. Семейный архив. Москва.
- 49 Расписка, выданная П.Д. Барановским К.К. Лопяло 15 октября 1949 г. Семейный архив. Москва.
- 50 Письмо П.Д. Барановского К.К. Лопяло от 1 января 1969 г. Семейный архив. Москва.
- 51 Петр Барановский. Труды, воспоминания современников / Сост. Ю.А. Бычков, О.П. Барановская, В.А. Десятников, А.М. Пономарёв. М., 1996. С. 222.
- 52 Там же. С. 220.
- 53 Лопяло К.К. Самому себе...