

## **Из личного опыта реставрации и воссоздания храмовых росписей в стиле модерн**

Статья посвящена проблемам восстановления и реставрации росписей рубежа XIX–XX вв. в храмах Рождества Пресвятой Богородицы при Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Благовещения Пресвятой Богородицы в с. Альшань Орловской области. Высказываются предположения культурной и идеологической актуальности использования в росписях стиля модерн. Статья написана на основании личного опыта автора статьи.

*Ключевые слова:* модерн; архитектура; храмостроение; реставрация; стиль модерн; монументальная живопись

Elizaveta Gira

## **From Personal Experience of Restoration and Reconstruction of Temple Murals in the Art Nouveau Style**

The article is devoted to the problems of murals restoration at the turn of the 19th – 20th century in the churches of the Nativity of the Blessed Virgin Mary at the Rimsky-Korsakov Imperial Conservatory in St Petersburg and the Annunciation of the Most Holy Theotokos in the village of Alshan, Oryol region. Assumptions about the cultural and ideological relevance of using the Art Nouveau style in these paintings are made. The article is based on the personal experience of the author of the article.

*Keywords:* Art Nouveau; architecture; church building; restoration; style; monumental painting

Сегодня как никогда актуален вопрос воссоздания храмовой архитектуры. Так же как и новое храмостроение, реставрация

и воссоздание храмов требуют от современного художника мастерства, глубокого изучения исторических материалов и прототипов, а также технологической осведомленности. Нередко художники и архитекторы Петербурга выступают наследниками так называемого национального направления. В архитектуре это направление выражалось в различных течениях, именуемых стилями: тоновский (русско-византийский), русский (московско-ярославский или романовский в раннем и позднем вариантах); неорусский (иногда с более сильным влиянием модерна); византийский; ретроспективный [2].

Типологический анализ церквей, проведенный на основе особенностей композиции и посвящения, дает представление о разнообразии объемно-пространственной структуры храмов эпохи модерна в России [8].

Повторение традиций зодчества русского стиля говорит о возрастающем к нему интересе. Однако существующая практика также свидетельствует о многогибкости в современной храмовой архитектуре. Правомочность выполнения современных храмовых ансамблей в русском стиле не всегда продиктована преемственностью архитектурных традиций, выбор того или иного стиля зачастую диктуется вкусовыми предпочтениями заказчика [9].

Так или иначе, внимание к православной культуре в России сегодня может быть рассмотрено как продолжение всплеска интереса, начавшегося значительно раньше, еще в XIX в., и выкристаллизовавшегося на рубеже столетий. Октябрьские события лишь на время его ослабили, но не погасили окончательно [7].

Петербург, богатый культовыми сооружениями, сегодня словно весь покрыт строительными лесами, за многими из них – настоящие жемчужины искусства русского модерна.

В работе над реставрацией и воссозданием условно можно выделить два подхода в зависимости от статуса объекта или условий заказчика: либо строгое следование существовавшему архитектурному решению, изначальному проекту росписи и четкому попаданию в стиль, либо создание нового решения живописного убранства, требующего навыка соединения исторических образцов

с новаторством. Однако не стоит забывать о том, что речь идет о церковной монументальной живописи, а здесь, как и в иконописи, есть свой регламент – канон. Определение его сути актуально сегодня, так как многими канон трактуется как существенное ограничение художника, однако неоднократно подчеркивалось: «Канон – не жесткий закон... это не внешнее предписание или правило, а внутренняя норма» [13].

Одной из церквей, переживающих сейчас восстановление, является домовой храм Рождества Пресвятой Богородицы, созданный в 1891–1896 гг. при Санкт-Петербургской консерватории Императорского русского музыкального общества. Его интерьер был оформлен в русско-византийском стиле. Роспись проводилась по эскизам Андрея Петровича Рябушкина, фактические работы исполнил его друг – Василий Васильевич Беляев. Главным жертвователем средств на благоустройство храма был действительный статский советник Семен Семенович Викулин [10].

Церковь однонефная, вытянутая, прямоугольная в плане, перекрыта цилиндрическим сводом с распалубкой, с притвором, отделенным западной стеной. Вход из притвора в среднюю часть храма оформлялся порталом с восьмилистовыми филенчатыми дверьми, утраченными в настоящее время. Пространство четверика храма ограничено двумя подпружными арками, между которыми над северной и южной стеной идет аркатурный пояс (по три арки на каждой стене). В люнеты пояса по северной стене врезаны люкарны, люнеты южной стены расположены симметрично и являются слепыми.

В своей «Заметке о росписи церкви С.-Петербургской консерватории» В. В. Беляев посвящает в некоторые обстоятельства работы, подробно описывает сюжеты фресок, указывая на образцы в старинных русских церквях [1]. В создании эскизов их автор А. П. Рябушкин, большой знаток русских древностей, путешественник по старинным русским городам, активно изучавший предметы древнерусского прикладного искусства, а также монументальную церковную роспись, опирался на церковную живопись XVI–XVII вв. Как выясняется из «Заметки...» Беляева, в росписи

церкви Петербургской консерватории художники активно использовали иконографические сюжеты Ярославля и Ростова, которые изучал и копировал А. П. Рябушкин [1].

Цитирование «более ярких образцов стиля XVI–XVII» полнее всего раскрывается в следующих сюжетах: «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь» (на восточной стене) – по оригиналу, находящемуся в церкви Св. Иоанна Предтечи в Толчкове в Ярославле; «Яко Твое есть Царство...» (на западной стене) – по оригиналу из церкви Ильи Пророка в Ярославле; «Собор Архистратега Михаила» (в западной части среднего плафона) – по оригиналу из той же церкви; «Сошествие во ад» (в плафоне западной части, «на север»); «Поклонение волхвов» (в том же плафоне, «на юг»); «Бог-отец», окруженный «шестикрылыми серафимами» («в восточной части среднего плафона, в круге»), и другие [цит. по: 12, с. 21–23].

В «Заметках...» Беляев также подчеркивает новизну примера разработок художественных композиций древнерусского стиля в формах более современных и понятных, с сохранением особенностей и характерных канонических деталей. Это служит раскрытию в образах православного духа по заветам старого времени [1].

Нельзя не отметить большое везение – обилие таких архивных данных, облегчающих восстановление исторического памятника. Однако это накладывает и серьезную ответственность на проектировщиков, реставраторов и художников, работающих над реставрацией храма. Воссоздание домового храма во имя Рождества Пресвятой Богородицы является примером строгих восстановительных работ, требующих реставрации всех сохранившихся фрагментов живописи и точнейшего стилистического соответствия вновь созданных живописных композиций.

Помимо имеющихся эскизов и картонов В. В. Беляева и А. П. Рябушкина, а также сохранившихся фрагментов живописи, бригада, работающая над восстановлением живописного убранства, располагает обширным материалом аналогичной живописи, на которую также можно опираться во время работы. Беляева и Рябушкина исследователи включают в так называемый

круг Васнецова, к которому также относят Н. Н. Харламова (друга Рябушкина), Ф. Р. Райляна, Н. П. Шаховского, В. И. Отмара и Ф. С. Журавлева [10]. Почти все они участвовали в создании образов для храма Спаса на Крови. Его живописная программа росписи, в частности выбор некоторых святых и трактовка этих образов, совпадает с материалами по росписи домового храма при Консерватории. Поэтому художники, занимающиеся восстановлением внутреннего убранства под руководством А. Г. Мельникова, приняли решение опираться на работы в храме Спаса на Крови при исследовании живописи консерваторский церкви.

Для воссоздания больших композиций, таких как «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь» на восточной стене, «Яко Твое есть Царство и сила и слава» на западной, основным вспомогательным материалом выступают сохранившиеся эскизы А. П. Рябушкина.

Фотографический материал не дает точного представления о композиции «Собор архангела Михаила» в западном круге центральной части свода. При этом известно, что за основу был взят образ из церкви Илии Пророка в Ярославле. Кроме того, сохранился образ архангела Михаила для иконостаса, общий вид композиции из предварительного проекта и изображение архангела Михаила в храме Спаса на Крови, выполненное В. В. Беляевым. Сюжет «Отечество» на восточной части свода храма восстанавливается по снимкам и эскизам А. П. Рябушкина.

Несмотря на обилие вспомогательного материала, отсутствовала информация об утраченном фрагменте живописного фриза «мужского ряда» (справа) на западной стене. На место недостающих фигур было принято решение ввести образы святых, соименных членам императорской семьи: святого благоверного князя Александра Невского (покровителя императора Александра III, всегда особо поминавшегося в храме), святителя Николая Чудотворца (покровителя императора Николая II, в царствование которого было закончено строительство здания Консерватории), а также небесного покровителя Петра Чайковского (первого выпускника Консерватории) святого апостола Петра<sup>1</sup>.

Росписи в храме были выполнены на холстах, наклеенных позже на стену. Такая технология популярная в то время, неоднократно использовалась в других храмовых проектах. Очень подробно она описана в статье А. Л. Иванова «Росписи храма Богоявления Господня на Гутуевском острове в Санкт-Петербурге. К проблеме воссоздания» [5]. В этом проекте художники также столкнулись с задачей выполнения живописных композиций на холстах в мастерских.

По сохранившимся фрагментам живописи на стенах, архивным снимкам и эскизам видно, как былое живописное убранство воплотило в себе все поиски и чаяния стиля модерн. В росписях храма Рождества Пресвятой Богородицы заметны попытки художников в образах святых выразить идеалы не только духовные, но и общественные. Доминирование эстетического начала в изображениях Спасителя и Богородицы не лишает образы богословской точности, напротив, делают их понятными для простого обывателя. В трактовке сложившихся иконографических сюжетов, таких как «Отечество» и «Яко Твое есть Царство и сила и слава», сочетаются литургический смысл и личные представления художника, при этом творческое начало превалирует над догматическим. Монументализация образов святых во фризе происходит за счет изображения в рост и понижения линии горизонта. Наблюдается стремление украсить композиции введением в них дополнительных персонажей (серафимов, херувимов, ангелов) и изобилием растительных орнаментов, характерных для стиля модерн. Свойственная модерну смелость и живость исполнения видна в сохранившихся фрагментах крыльев ангелов на потолке и в распалубках над оконными проемами.

Цветовая гамма росписи храма Рождества Пресвятой Богородицы при Консерватории была определена после раскрытия от покрасок позднего времени. Существует два сценария при выборе цветового решения для воссоздания утраченных участков живописи. Первый из них подразумевает сохранение авторской манеры и техники, но в отличающейся цветовой гамме. Например, воссоздание в более светлой тональности. Второй подразумевает следование

цвету и тону авторской живописи. Реставрационный эскизный проект был выполнен в соответствии с первым сценарием в легком, но ярком колорите, с главенствующим небесно-голубым цветом.

За соответствие реставрационного проекта первоначальному стилистическому решению интерьеров домовой церкви Рождества Пресвятой Богородицы отвечает профессиональная группа художников под руководством А. Г. Мельникова, архитекторы и реставраторы высшей категории, а также Санкт-Петербургская епархиальная комиссия по архитектурно-художественным вопросам во главе с архимандритом Александром (Федоровым). Соблюдение всех реставрационно-технических аспектов и тщательная работа с сохранившимся архивным материалом, проведенная историком-архивистом Д. О. Бохонским, позволяет команде возрождать былое убранство практически в первоначальном виде, с малейшими творческими изменениями, которые также отвечают стилистическим требованиям изначального проекта росписи.

В отличие от церкви Рождества Пресвятой Богородицы при Консерватории, восстановление росписей храма Благовещения Пресвятой Богородицы в селе Альшань Орловской области представляет собой новое решение живописного убранства без привязки к историческим прототипам ввиду отсутствия сохранившихся фрагментов живописи и архивных материалов.

Восстановление Благовещенского храма, как и многих провинциальных объектов, происходит за счет пожертвований и усилий небезразличных людей. Церковь имеет статус объекта регионального культурного наследия. Исторически храм Благовещения Пресвятой Богородицы, а также приходская школа были частью большого государственного проекта «Школа народного искусства», учрежденного в 1911 г. императрицей Александрой Федоровной. Проектставил перед собой задачи сохранения национального самосознания, сбережения и развития традиционного ремесла и искусства, а также духовного воспитания человека.

В наши дни государство возвращается к ориентации на сохранение национальных традиций, озабочено поддержкой села, выделяются гранты для сельских школ и возрождения культурной

жизни в деревнях и селах, которые всегда были истинным лицом России, настоящим кладезем национальной культуры.

Поиски истоков национального самосознания и русского духа в православной культуре были характерны еще для эпохи Николая I. Бурное строительство и оформление храмов в XIX – начале XX в. можно отнести к сфере внутренней политики Российской империи, направленной на единение и укрепление самобытности государства. В это время зарождается религиозно-национальное направление в искусстве и происходит становление «русского модерна».

Остатки оригинальной живописи в храме Благовещения Пресвятой Богородицы в селе Альшань ничтожно малы, о реставрации речи не ведется. Актуален вопрос создания нового живописного убранства. И хотя изначальная живопись была выполнена в академическом стиле, восстановление росписи храма было решено произвести именно в стиле модерн.

Сама постройка представляет собой трехпрестольный центрического типа каменный храм, построенный в 1844 г. на месте деревянной однопрестольной церкви во имя святого Николая Чудотворца. В 2020 г. благодетелями для восстановления храма был заказан эскизный проект алтарной части и иконостаса, выполненный церковным художником Е. А. Гирой.

В качестве вспомогательного материала в работе над художественным решением иконостаса (*ил. 1*) использовались сборник византийских и древнерусских орнаментов князя Г. Г. Гагарина [3], а также альбом иконостасов XX в. В. В. Эвальда [14]. Новый иконостас восстановленного Благовещенского храма задумывается нарядным, с обилием резных орнаментов из тонированной ольхи. Пространство от пола до начала восточного свода было решено не загружать многоярусной конструкцией, поэтому проект иконостаса планируется одноярусным с центральной надвратной иконой. Из эскизов видно, что иконы в иконостасе воплощают «религиозность и эпичность»<sup>2</sup>, что характерно для национального стиля. В эскизном проекте в образах Христа и Богоматери, а также архангелов Гавриила и Михаила на дьяконских дверях явно прослеживается

влияние живописи В. М. Васнецова: стилистический тип с крупными чертами лица, большими лирическими глазами, вносящими человеческие душевые переживания в общий строй церковной живописи.

Автор эскизов росписи восточной стены (*ил. 2*) и картона росписи алтаря (*ил. 3*) стремилась достичь «простоты и величия» [4] средневековой русской стенописи. Как считал князь Г. Г. Гагарин, в росписи храмов необходимо сочетать «простодушие композиции византийских образцов» с «анатомической правильностью рисунка», «кримское искусство, наследуемое Академией, не может выражать высокой, простой и истинной стороны идеи народа» [4].

Также в подготовительных эскизах и картоне к росписи алтарной части храма прослеживается влияние живописи М. В. Нестерова, еще одного большого художника эпохи модерн. Живопись планируется светлой и цветной, со средним зеленым тоном, объединяющим все фигуры живописных композиций. Землисто-зеленый колер входит в тени складок одежд, а также в санкирь личного письма.

Картон к росписи алтарной части храма Благовещения Пресвятой Богородицы представляет собой композицию «Причащение апостолов» (*ил. 3*), выполненную в натуральный размер. В ее основе лежит уже сложившаяся иконографическая схема – в центре находится Христос, стоящий перед престолом, по обе стороны от Него сослужащие ангелы в дьяконских одеждах с репидами, за каждым из них принять Тело и Кровь Христову следуют шесть апостолов. В классическом исполнении этой композиции Христос в одной руке держит чашу с вином (Кровью), а в другой – просфору (Тело). Но на картоне к росписи храма Благовещения Пресвятой Богородицы Христос предстает выступающим нам навстречу, облеченный в белые одежды, с разведенными руками – жестом объятия. Прообразом явилась икона Л. М. Чичагова (1856–1937) «Спас в белом хитоне». Христос сам собой символизирует принесенную жертву: «...приимите, ядите, сие есть Тело Мое. <...> ...Сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая» (Мк 14:22, 24). Так же, как и перед Нестеровым, здесь перед иконописцем стояла

задача найти собственный образ Христа, «Христа русского», подражая поискам Александра Иванова.

В композиции отсутствует престол с литургическими атрибутами, характерный для классической сцены Евхаристии, как, например, в мозаиках Софии Киевской. Вместо этого над Христом и апостолами, как бы силуэтно напоминая скинию, высится резная каменная колоннада с орнаментальным украшением XVII в. – отсылка к московскому узорочью.

Колорит фрески легкий и светлый. Темпера, которой выполнялась вся работа, за счет своей светоносности позволяет не забывать загрунтованную поверхность, цвета остаются яркими, а ткань живописи живой.

Искусствовед П. Ю. Климов, посетив мастерскую и наблюдая еще не законченный картон, заметил влияние итальянской живописи. Действительно, яркие локальные пятна, гармонично сочетающиеся, подчиненные общему композиционному объему, отсылают к живописи Пьеро делла Франческа и Беноццо Гоццоли. На схожесть с Ранним Возрождением работает и архаичная пластика фигур, однако не лишенная плавной динамики модерна.

Эскизный проект представляет живописное убранство храма Благовещения Пресвятой Богородицы светлым, с грамотно выдержаными партиями ярких цветовых аккордов. Охристо-золотые, голубые и киноварные цвета придают колориту торжественности и звучности, растительным орнаментам, столь характерным для стиля модерн, отведено свое почетное, но не главенствующее место. В эскизах к росписи восточной стены (*ил. 2*), а также на картоне к росписи алтарной части (*ил. 3*) орнамент четко выполняет свою вспомогательную функцию обрамления живописи, а не просто насыщения живописного объема, которое может привести к композиционной дробности. На планирующееся орнаментальное обрамление сильно повлиял живой и прихотливый растительный узор на стенах Марфо-Мариинской обители (1909) художника А. А. Лакова.

Орнаменты в эскизах к росписи Благовещенского храма вдохновлены византийскими и древнерусскими прототипами. Использование элементов орнаментального украшения русских прялок,

их живой и где-то наивной манеры, помогает донести культурную идею восстанавливаемого исторического объекта.

Храм Благовещения в селе Альшань вместе с приходской школой пытаются вновь стать культурным сердцем русского села, явить собой образ просвещенного русского общества, сохранить традиции народных промыслов и искусств.

Живопись в храме, выполняя функцию догматического богословия в красках, должна так же, как и на рубеже веков, взять на себя обязанность воссоединения народа и церкви – под сводами храма, построенного и украшенного во славу православной веры и российской истории.

Русский национальный стиль, эклектичный по своей природе, поможет решить эту задачу, поставленную перед художниками, работающими над живописным убранством Благовещенского храма в селе Альшань (Е. А. Гира и А. С. Гира). На сегодняшний день заканчиваются строительно-восстановительные работы, подготавливаются стены под живопись.

Таким образом, анализ двух реставрируемых памятников показывает не только актуальность использования стиля модерн сегодня, но и необходимость его тщательного изучения. Примеры храма Рождества Пресвятой Богородицы при Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и храма Благовещения Пресвятой Богородицы в селе Альшань Орловской области иллюстрируют различные подходы к восстановлению, а значит, и широкий спектр творческих возможностей для современных художников.

Русский модерн в эпоху своего становления был передовым стилем, задействовавшим все новые технологии в строительстве и живописи. Так и сегодня, полистилизм национального направления предоставляет художнику широкий выбор изобразительных средств и материалов для работы. Подражая древнерусским мастерам, художник волен пользоваться натуральными пигментами и темперой; влияние предшествующего историзма и академическая школа как основа модерна предполагают использование масляных красок и даже холстов в настенной живописи; силикатные краски,

новшество XIX в., использовавшиеся в прошлом веке, находят применение и сегодня, поскольку отвечают различным требованиям. Они способны имитировать темперные светоносные лессировки, а также корпусные мазки масляной живописи.

Сложившийся к концу XIX в. религиозно-национальный стиль был оптимальным вариантом храмовой живописи, удовлетворявшим требования православной церкви, государственной власти и русского общества. В нем нашли свое изобразительное выражение религиозные догматы, национально-патриотические идеи и морально-нравственные идеалы. Эти же цели стоят перед сегодняшним церковным искусством, переживающим свое возрождение. Явное доминирование эстетического начала над этическим и этического над богословским в изображениях иконографических сюжетов в стиле модерн не является отступом от канона, скорее наоборот, выполняет вспомогательную функцию для человека XXI в., переведенного в новую реальность, живущего в мире визуальной перенасыщенности. Чувственность модерна, в разное время считавшаяся его отрицательной чертой, сегодня понятна и, кажется, необходима.

В русской философии эпохи модерна зарождается идея соборности искусства как единого организма человеческой мысли, стремящегося найти своего Творца, воплощенного в идеальном ансамбле архитектуры, живописи и скульптуры – храме Божьем.

В изучении формирования модерна с присущим ему соединением древних изобразительных традиций и религиозно-философских идей видится путь развития для современного церковного художника, как и всегда, стоящего перед выбором не столько эстетическим, сколько моральным.

Подтверждение этой мысли можно встретить у петербургского иконописца Г. Панайотова, так высказавшегося о стиле модерн: «Евангельское слово можно передать в красках с помощью разных изобразительных средств. Вопрос только в том, чтобы выбранный живописный язык был адекватен времени, в котором живешь. Модерн – именно тот стиль, на котором развитие русской иконописи было прервано революцией. После него не было создано ничего

нового, поэтому если и заниматься стилистическими поисками, то, думаю, начинать надо именно с этого момента» [цит. по: 6].

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Об этом гласит надпись на бронзовой доске под иконой, находящейся ныне в Николо-Богоявленском соборе в Петербурге. В 1923 г., после закрытия консерваторской церкви, иконостас и оставшаяся утварь были перенесены в Николо-Богоявленский собор.

<sup>2</sup> Две эти главные особенности древнерусской живописи сформулировал Ф. И. Буслаев

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. ЦГИА СПб. (Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга). Ф. 361. Оп. 11. Д. 263. Беляев В. В. Заметка о росписи церкви С.-Петербургской консерватории. Л. 37–40об.
2. *Александр (Фёдоров), архим.* Традиционный христианский храм: тенденции формообразования. СПб. : Библион, 2022.
3. Гагарин Г. Г. Сборник византийских и древнерусских орнаментов, собранных и рисованных князем Гр. Гр. Гагариным. СПб. : Иждивением С.-Петерб. центр. училища техн. рисования бар. Штиглица, 1887.
4. Гагарин Г. Г. Строителям русских церквей. СПб. : тип. А. Бенке, 1892.
5. Иванов А. Л. Росписи храма Богоявления Господня на Гутуевском острове в Санкт-Петербурге. К проблеме воссоздания // Научные труды / Ин-т им. И. Е. Репина. Вып. 38 : Художественное образование. Сохранение культурного наследия. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2016. С. 176–189.
6. Кузнецова Е. Святые в стиле модерн // Российская газета. 26.08.2010.
7. Кутейникова Н. С. Некоторые аспекты изучения современного православного иконописания // Научные труды : Искусство и религия / Ин-т им. И. Е. Репина. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 1996. С. 82–87.
8. Лайтарь Н. В. Проблема соотношения традиций и новаторства в русском церковном зодчестве (вторая треть XIX – начало XX века) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. № 110. С. 245–249.
9. Лайтарь Н. В. Проблема стиля в современной храмовой архитектуре России // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 77. С. 120–126.
10. Пузыревский А. И., Саккетти Л. А. Очерк 50-летия деятельности С.-Петербургской консерватории // НЭБ Национальная электронная

библиотека. URL: [https://rusneb.ru/catalog/000200\\_000018\\_v19\\_rc\\_1932388/](https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_v19_rc_1932388/) (дата обращения: 05.05.2023).

11. Семанова М. С. Национальное своеобразие религиозной живописи В. В. Беляева // Научные труды : Искусство и религия / Ин-т им. И. Е. Репина. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 1996. С. 79–82.

12. Сквирская Т. З. Из истории церкви Рождества Пресвятой Богородицы при Санкт-Петербургской консерватории // Храм Рождества Пресвятой Богородицы (при Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Николая Андреевича Римского-Корсакова) : официальный сайт. URL: <http://nativitas.ru/Skvirskaia> (дата обращения: 05.05.2023).

13. Успенский Л. А. Икона в современном мире // Российский ежегодник, 90. Вып. 2. М., Советская Россия, 1990.

14. Эвальд В. В. Альбом иконостасов. Санкт-Петербург : издание Императорского С.-Петербургского общества архитекторов, 1904.



1. Е. А. Гира. Эскизный проект иконостаса храма Благовещения Пресвятой Богородицы в с. Альшань Орловской области. 2020



2. Е. А. Гира. Эскиз росписи алтарной части храма Благовещения Пресвятой Богородицы в с. Альшань Орловской области. 2021

Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 66:  
Сохранение культурного наследия. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2023.  
При цитировании ссылка обязательна



3. Е. А. Гира. Картон росписи алтаря  
церкви Благовещения Пресвятой Богородицы  
в с. Альшань Орловской области. 2022