

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ  
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

70

СОХРАНЕНИЕ  
КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ  
июль/сентябрь 2024

Печатается по решению редакционно-издательского совета ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина» (Санкт-Петербургской академии художеств). Сборник «Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств» (ранее «Научные труды») включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук, согласно решению Президиума ВАК МО РФ от 08.02.2023. Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-80275 от 09.02.2021. Распространяется через каталог агентства «Урал-Пресс», индекс 82328.

The collection of essays *Nauchnye Trudy Sankt-Peterburgskoi Akademii Hudozhestv (Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts)* is published quarterly according to the decision of the Editorial and Publishing Council of Federal State-Funded Educational Institution of Higher Education *St Petersburg Repin Academy of Fine Arts (St Petersburg Academy of Fine Arts)*. The collection of essays *Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts* (previous name of the publication *Scientific Papers*) is included into the *List of the Main Reviewed Scientific Editions*, in which basic scientific results of PhD theses must be published, according to the decision of the Higher Certification Commission at the Ministry of Education of the Russian Federation dating 08.02.2023. The collection of essays *Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts* is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Registration certificate is ПИ № ФС77-80275 of 09.02.2021. The collection of essays is distributed via the Ural-Press Agency catalogue, index 82328.

#### Состав редакционно-издательского совета:

**Ю. Г. Бобров**, д-р искусствоведения, проф., акад. РАХ (председатель совета, главный редактор); **С. А. Елезова** (секретарь совета); **Н. Н. Акимова**, д-р филол. наук, доц.; **Е. В. Анисимов**, д-р ист. наук, проф.; **Н. Р. Ахмедова**, д-р искусствоведения, акад. АХ Узбекистана; **Е. К. Блинова**, д-р искусствоведения, проф.; **С. М. Грачева**, д-р искусствоведения, проф., чл.-кор. РАХ; **К. Г. Исупов**, д-р филос. наук, проф.; **А. А. Курпатова**, канд. искусствоведения, доц.; **Н. С. Кутейникова**, канд. искусствоведения, проф., акад. РАХ, заслуженный деятель искусств РФ; **В. А. Ляняшин**, д-р искусствоведения, проф., вице-президент РАХ, заслуженный деятель искусств РФ; **В. Г. Лисовский**, д-р искусствоведения, канд. техн. наук, проф.; **Ю. А. Никитин**, д-р архитектуры, доц.; **В. С. Песиков**, проф., акад. РАХ, народный художник РФ, заслуженный деятель искусств РФ; **О. А. Резницкая**, доц.; **Н. О. Смелков**, доц.; **Т. С. Усубалиев**, народный художник Кыргызской Республики, заслуженный деятель культуры Кыргызской Республики, **А. Н. Фёдоров**, д-р искусствоведения, канд. архитектуры, канд. богословия, проф.; **М. А. Чаркина**, канд. искусствоведения; **А. В. Чувин**, заслуженный художник РФ, проф., акад. РАХ, заслуженный деятель искусств РФ.

#### Members of the Editorial and Publishing Council:

**Yury Bobrov**, DSc (Arts), Prof., Academician of the Russian Academy of Arts (Chairman of the Council, Editor-in-Chief); **Sofia Elezova** (Secretary of the Council); **Nigora Akhmedova**, DSc (Arts), Academician of the Academy of Arts of Uzbekistan; **Natalia Akimova**, DSc (Philology), Assoc. Prof.; **Evgeniy Anisimov**, DSc (History); **Elena Blinova**, DSc (Arts), Prof.; **Svetlana Gracheva**, DSc (Arts), Prof., Corresponding Member of the Russian Academy of Arts; **Konstantin Isupov**, DSc (Philosophy), Prof.; **Alla Kurpatova**, PhD (Arts), Assoc. Prof.; **Nina Kuteynikova**, PhD (Arts), Prof., Academician of the Russian Academy of Arts, Honored Art Worker of Russian Federation; **Vladimir Lenyashin**, DSc (Arts), Prof., Vice-President of the Russian Academy of Arts, Honored Art Worker of Russian Federation; **Vladimir Lisovskiy**, DSc (Arts), PhD (Engineering) Prof.; **Yury Nikitin**, DSc (Architecture), Assoc. Prof.; **Vladimir Pesikov**, Peoples's artist of Russian Federation, Prof., Academician of the Russian Academy of Arts, Honored Art Worker of Russian Federation; **Olga Reznitskaya**, Assoc. Prof.; **Nikolai Smelkov**, Assoc. Prof.; **Taalaipek Usubaliev**, People's Artist of the Kyrgyz Republic, Honored Worker of Culture of the Kyrgyz Republic; **Alexander Fedorov**, PhD (Theology), PhD (Architecture), DSc (Arts), Prof.; **Maria Charkina**, PhD (Arts); **Aleksandr Chuvin**, Honored Artist of Russian Federation, Prof., Academician of the Russian Academy of Arts, Honored Art Worker of Russian Federation.

Д. А. Шатилов

## Понятия подлинности, аутентичности и оригинальности в свете дискуссии о возведении колокольни Смольного собора

Дискуссия о возможности возведения колокольни Смольного монастыря на основе проектных материалов Б.-Ф. Растрелли высветила проблему оптимизации соотношения ценности ансамбля и городского ландшафта. Остро встал вопрос соотношения понятий оригинальности, подлинности, аутентичности. В статье преодолевается остаточная синонимичность их использования на разных уровнях организации объектов.

*Ключевые слова:* реставрационные понятия; подлинность; аутентичность; оригинальность; Смольный монастырь

### **Шатилов Дмитрий Анатольевич**

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Старший преподаватель кафедры истории архитектуры и сохранения архитектурного наследия.

Кандидат искусствоведения.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: shatilov59@list.ru

ORCID ID: 0009-0003-2057-6947

Dmitriy Shatilov

## Concepts of Identity, Authenticity and Originality in the Light of Discussion on the Construction of the Bell Tower of the Smolny Cathedral in St Petersburg

Discussion about the possibility of erecting the bell tower of the Smolny Monastery based on the design materials of Francesco Bartolomeo Rastrelli highlighted the problem of optimizing the value of the ensemble and the urban landscape. The question of the relationship between the concepts of originality, authenticity and identity has become acute. The article overcomes the residual synonymy of their use at different levels of object organization.

*Keywords:* restoration concepts; authenticity of material and implementation; identity; originality; Smolny Monastery

### **Shatilov Dmitry**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Senior lecturer of the Department of History of Architecture and Preservation of the Architectural Heritage.

PhD (Art History).

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: shatilov59@list.ru

ORCID ID: 0009-0003-2057-6947

Дискуссия о возможности возведения колокольни Воскресенского Новодевичьего Смольного монастыря на основе проектных материалов Бартоломео Франческо Растрелли высветила проблему оптимизации соотношения ценности ансамбля и городского ландшафта в целом. В этой связи остро встал вопрос соотношения понятий оригинальности замысла, подлинности, аутентичности исполнения и восприятия произведения. Эти понятия часто пересекаются, и недифференцированность их использования на разных уровнях организации объектов (градостроительной, объемно-пространственной, пластической, стилистической, сценарной) усиливает разночтения.

Приоритетным в решении вопроса о новом строительстве выступает градостроительный уровень. Это вызвано утратой ансамблем монастыря оригинального идейно-художественного замысла:

– снизилось градостроительное значения ансамбля монастыря как ориентира широтной оси города, соединяющей Петропавловский и Смольный соборы (*ил. 1*); восприятие силуэта собора от Шпалерной улицы в значительной степени нарушено застройкой правого берега Невы;

– ансамбль перестал играть роль центра городского и природного ландшафта, образованного излучиной Невы;

– нарушено задуманное автором сценарное восприятие ансамбля; вплоть до 1970-х гг. все, кто следовали по акватории и правому берегу Невы, еще могли изумляться калейдоскопической смене видов и силуэта монастыря (*ил. 2*);

– незначительной стала роль ансамбля в силуэте города.

Ландшафтная и сценарная основы образного строя, определившие аутентичный масштаб ансамбля, нарушены постройками, горизонтальный, а иногда и вертикальный угловой размер которых превосходит вертикальный угловой размер собора. Возникло острое ощущение композиционной незавершенности примыкающих к монастырю пространств, масштаб которых задан плеядой выдающихся архитекторов, подчинивших свои произведения задаче сохранения доминирующей роли монастыря. Тем самым, несмотря на постепенную деградацию восприятия, была зарезервирована

возможность восполнения иерархической системы распределения доминант и акцентов возведением колокольни.

Архитектор Р. М. Даянов в 2007 г. предложил воссоздать первые два яруса колокольни, а над ними возвести завершение. Согласно расчетам историка архитектуры Ю. М. Денисова, проведенным при сопоставлении чертежей и модели, хранящейся в Научно-исследовательском музее при Российской Академии художеств (НИМ РАХ), в окончательном варианте проекта высота колокольни должна была достигать 166 м [1, с. 39]. Однако воссоздание на историческом месте ограничено следующими факторами:

- необходимостью сохранения археологической и экспозиционной ценности фундамента колокольни;
- требованием охраны сложившейся композиции входной зоны, включающей созданные по проекту архитектора В. П. Стасова монастырские корпуса и монументальную ограду.

Проект архитектора М. А. Мамошина 2023 г. предполагает возведение колокольни на новом месте, примерно на 100 м западнее, чем намечалось по растреллиевскому проекту. Такое решение способствует сохранению подлинного материала охраняемых объектов (предусматривается возможность экспозиционного раскрытия фундамента звонницы XVIII в.). Объем звонницы становится пластической доминантой и композиционным завершением площадей Пролетарской Диктатуры и Растрелли, сквера «Кикины палаты» и Шпалерной улицы; он также формирует стилистически целостное пространство входной зоны монастыря. Приверженность М. А. Мамошина средовому подходу В. П. Стасова, обратившегося к стилизации рококо при строительстве новых корпусов монастыря, позволяет частично восполнить утрату аутентичного восприятия среды ансамбля.

Наибольшее значение для выявления степени и динамики достоверности восприятия элементов ансамбля имеет прояснение понятий подлинности, аутентичности и оригинальности. Их остаточная синонимичность не позволяет раскрыть оппозицию материального и идеального, определяющую иерархию достоверности.

К научной терминологии подводит опыт словоупотребления – мы говорим: «подлинные камни», «аутентичная атмосфера, исполнение, манера», «оригинальный замысел» и т. п.

Формирование ядра научной достоверности обеспечивается археологией. Уступает археологии по степени достоверности изучение письменных источников. Еще менее надежны устные источники. Письменные и устные источники изначально включают много субъективной информации, трансформирующей реальность. И все же изучение любого источника, даже археологического, требует внутренней и внешней критики. Само признание «археологического факта» субъективно, зависит от способов исследования и навыков его участников, от их опытности и приверженности принципам определенной школы, от целей и тенденциозности работы.

Критика каждого этапа процесса преобразования информации включает текстологическую критику («критику слов»), критику понятий, фиксации, подлинности, установки, наблюдения, границ, остатков, отложений, вещей, поведения, идей, стимулов, музейную критику [3, с. 363–368]; такая критика становится инструментом композиционного анализа проектных материалов и архитектурных сооружений в их ретроспективе.

Художественная достоверность экспозиции ансамбля основана на непрерывности разворачивания его строительной и рецептивной истории. Следует учесть, что современному зрителю видны лишь поздние кровли, штукатурка, покраска, заполнения оконных и дверных проемов). Подлинная поверхность построек монастырского ансамбля открыта лишь на уровне цоколя; при этом аутентичность восприятия каменной облицовки цоколя может быть оспорена, поскольку гранит подвергался очистке пескоструем, что изменило его фактуру и текстуру.

Аутентичность восприятия силуэта, объема и пластического решения проектируемой колокольни подтверждается подлинностью макета, выполненного мастером Я. Лоренцем под руководством Б.-Ф. Растрелли, хранящегося в НИМ РАХ, документальным свидетельством непрерывности его провенанса и рецептивной истории, отсутствием аффектации экспонирования.

Иерархичность достоверности реализации отдельных компонентов и элементов колокольни соответствует условности проектной документации; необходимо учесть известные огрубления макетирования и проектной графики, некоторое увеличение пластически выразительных и особо значимых элементов. В процессе проектирования и реализации проекта, как и в XVIII в., поэтапно уточняется общий замысел, соотношение масс и объемов, обогащается пластическая разработка, фактура и цвет поверхностей. Разработка пластического убранства колокольни требует обращения к имитации отдельных свойств поверхностей (следы обработки, текстура, фактура, цвет).

Достоинства проекта следует соотнести с его недостатком – потерей аутентичности восприятия ансамбля, вызванной смещением колокольни на плане участка. Аксиологический анализ необходимо провести с участием экспертов в соответствии с иерархией приоритетов, в которой лидируют значимость градостроительной традиции в формировании ландшафта, историко-архитектурная, сакральная, художественная и археологическая ценности. Динамика изменения выделенных исследователем ценностей графически определяется функцией, а вовлечение ценности в культурный оборот – ее интегралом, выраженным как площадь фигуры под графиком функции (ил. 3). Сравнение результирующей за расчетный период оценки (суммы интегралов ценностей) с такой же оценкой альтернативных предложений выявит оптимальное решение [4]. Желательно сделать такое исследование отдельно для охраняемого и возводимого объектов.

Предварительная оценка отражает неустойчивость баланса факторов, влияющих на ценность ансамбля; есть основания предположить значительный подъем и стабилизацию сакральной, градостроительной и утилитарной ценностей, опережающий рост мемориальной и экспозиционной ценностей, незначительный – археологической.

Основанием футуропрогноза служит не только изучение тенденций в культуре и прогнозируемых потребностей людей, но и ретроспективный аксиологический анализ (ил. 3) ради выявления

так называемых оптимальных дат, а также изучение рецептивной истории объекта (истории его воздействия, восприятия и интерпретации). Охватить процесс обобщенно позволяет противопоставление понятий, характеризующих изменения в культуре и сказывающихся на интерпретации отдельного объекта: свободы/закрепощенности, утверждения либо отрицания отдельных сторон триады «здесь-теперь-бытия», пассионарности/ее отсутствия и т. п. Каждый исторический момент привносит своеобразные трактовки ценности подлинного материала, аутентичности восприятия и оригинальности произведения!

Отметим, что стадии перехода от подражания природе к подражанию Античности, начавшегося в Средние века, нашли отражение в прообразах ансамбля, ставшего триумфом возрождения ордерной системы и пространственной экспансии.

Стадиальное запаздывание России в социально-экономическом развитии дало классической, в основе аристократической европейской культуре шанс для достойного подведения итогов. Восхождению буржуазной культуры сопутствовал блистательный закат культуры классической. Увенчало ее российское градостроительство, садово-парковое искусство, дворцовое и жилищное строительство, создание гидросооружений и формирование ландшафтов, монументальные формы искусства и храмовое зодчество. В этом ряду стоит и проект Смольного монастыря.

Растрелли ярко представил идею елизаветинского барокко — беспрецедентность форм, утверждающих «здесь-теперь-бытие», в которых предыстория теряется. Закат барокко характеризовался обращением к классическому наследию на рациональной основе и отрицанием элементов триады, борьбой двух начал: преобразовательному пафосу, выразившемуся в цивилизационном наступлении на дикую природу, противостоял созерцательный пафос растворения в природе. Смену парадигмы не может скрыть общеизвестное подчеркнуто уважительное отношение архитектора Смольного института Дж. Кваренги к своему предшественнику. Классицистический архитектурный контекст погрузил монастырь в «готическое прошлое», нарушил строгую симметрию широтной

оси и центральную симметрию ландшафта излучины Невы. Коллизия сохранялась до второй половины XX в.

Неоклассическая и модернистская застройка сняла этот контраст, усилив барочное звучание ансамбля. Оформление набережных восстановило центральное положение монастыря в ландшафте. Архитектура жилого комплекса на Шпалерной улице (мастерская Земцов, Кондиайн и партнеры, 2001) закрепила значимость широтной оси. Ансамбль потерял свою эстетическую обращенность к далеким странам, постройки монастыря стали восприниматься прежде всего как памятники петербургской старины. Предполагаемое возведение колокольни и вовсе актуализирует первоначальное утверждение «здесь-теперь-бытия».

Проект нацелен на:

- поддержание градостроительной традиции;
- формирование стилевой иерархии ансамбля;
- восстановление композиционной целостности городского ландшафта.

Помимо достижения градостроительных целей возведение колокольни решает следующие задачи:

- функционально-планировочного зонирования комплекса и создания центра притяжения для посетителей смотровой площадки;
- усиления стилистической целостности среды внутренних открытых пространств монастыря;
- поддержания традиционных и применения современных технологий в реализации скульптурно-архитектурного ансамбля в стиле барокко.

Эстетический расчет интегральной ценности за период упреждения (прогнозируемый период) убеждает в эффективности принимаемого решения, его соответствии принципам оптимизации и достоверного экспонирования историко-культурных ценностей. Становится ясно, что недеяние, напротив, вызовет дальнейшее разрушение градостроительной традиции и аутентичного восприятия ансамбля. Остро встает вопрос сроков. Совершенствование технологий (строительной, применения виртуальной реальности и др.)

девальвирует реализацию подобных проектов для следующего столетия, оставляя нашей эпохе последний шанс для их воплощения. Вовлечение в культурный оборот проекта XVIII в., его реализация и накопление новым ансамблем собственной историко-культурной ценности позволяет за ближайшее столетие переплавить образы прошлых веков.

Дальнейшему развитию темы эволюции ансамбля послужит снятие противоречий в использовании понятий подлинности, аутентичности и оригинальности, вызванных недостаточностью их разработки, отсутствием полноценного словаря архитектурно-реставрационных терминов, неточностями переводов с иностранных языков.

Возведение колокольни – это воспроизведение постройки по растреллиевской модели на новом месте. Близость расположения нового объема по отношению к памятникам архитектуры позволяет считать его градостроительным дополнением. Такое определение проясняет возможности дополнения (в том числе репликации, воссоздания, воспроизведения, создания макета в натуральную величину), а также стилизации, имитации и подражания.

Уже само смещение на плане участка по отношению к оригинальному положению и удаленность от подлинного фундамента достоверно выделяет новую постройку. Отсутствующие примыкания к корпусам монастыря потребуются интерпретировать как срезы, либо выполнить докомпоновку, примененную в проекте М. А. Мамошина; она не может быть оценена как пастиш, поскольку выполнена уважительно. Допустимость же стилизации при формировании среды памятников архитектуры была обеспечена критикой А. А. Гликина модернистского понимания этого понятия, закрепленного Афинской декларацией 1931 г. и Венецианской хартией 1964 г. [2].

Заданный проектом стилистически-территориальный императив настраивает на аутентичное восприятие историко-культурных ценностей. Устраняя эстетический шок от сопоставления архитектуры второй половины XX – начала XXI в., дополнение играет важную роль в сценарном восприятии: создает пригла-

шение, буферную зону и триумфальное завершение посещения ансамбля.

Идейно-художественная программа в архитектуре не только закладывается при создании, но и обретается впоследствии. Возрождение великой градостроительной традиции барокко и восстановление целостности восприятия ландшафта Санкт-Петербурга отвечают общественной потребности отразить грядущие перемены нашей эпохи и обрести новые смыслы. Событийность строительства — сохранит и укрепит идейную основу ансамбля. Однако возведение колокольни не должно создавать прецедент нового строительства в зоне активного влияния памятника архитектуры. Следует подчеркнуть, что такое решение допустимо лишь в переломные моменты истории.

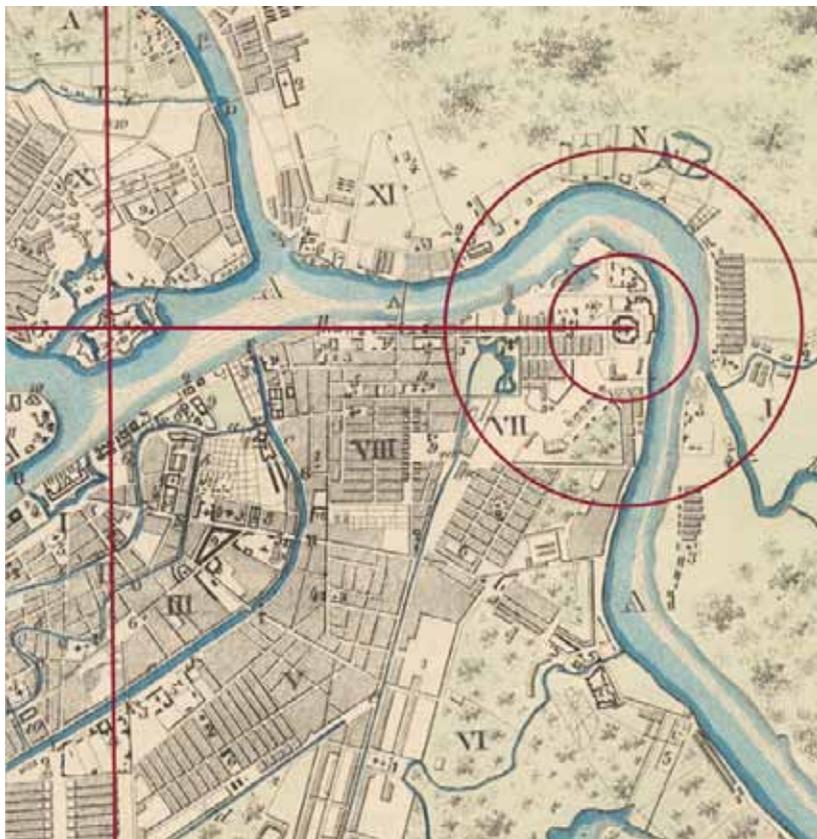
#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ансамбль Смольного монастыря, Смольный собор и проекты фонда / Фонд содействия восстановлению объектов истории и культуры в Санкт-Петербурге. СПб., 2023. 62 с.

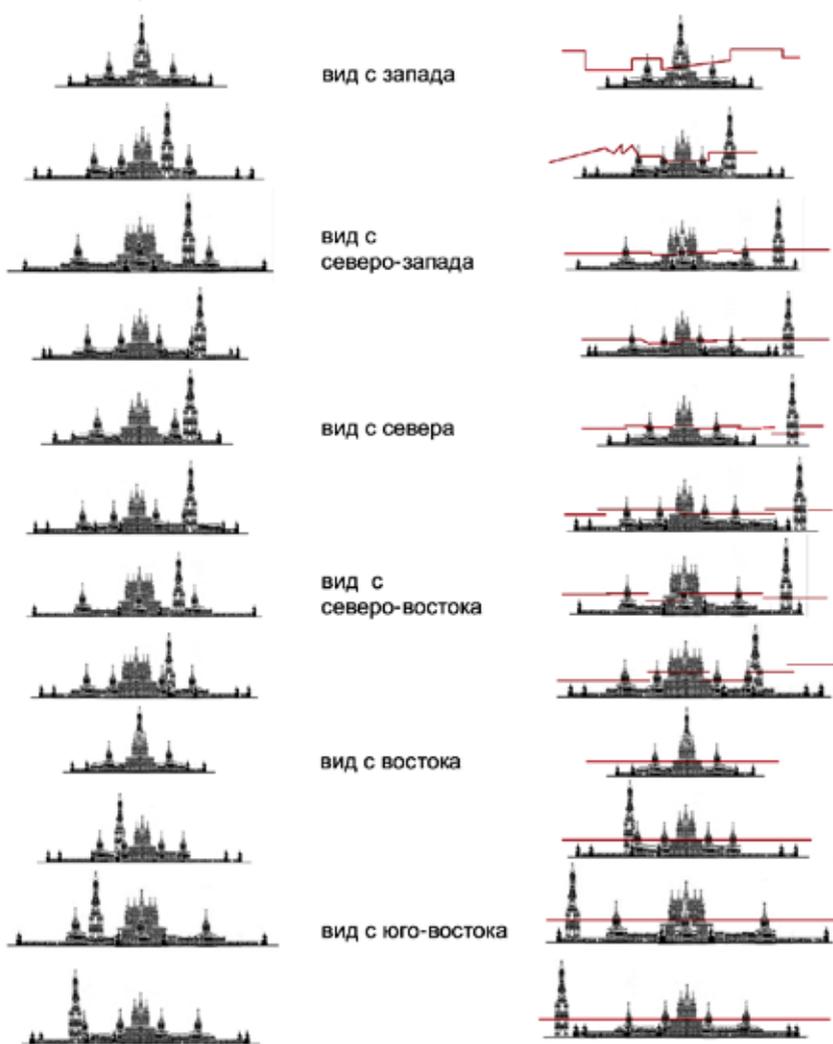
2. *Гликин А. А.* Классический Петербург и творчество Карло Росси в контексте современного традиционализма: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 17.00.09 / А. А. Гликин; Санкт-Петербургский государственный университет. СПб., 2010. 15 с.

3. *Клейн Л. С.* Введение в теоретическую археологию / Л. С. Клейн. СПб. : Санкт-Петербургский государственный университет : Смоленский институт свобод. искусств и наук, 2004. 470 с.

4. *Шатилов Д. А.* Оптимизация ценности объекта как основа дизайн-концепции экспозиционного пространства / Д. А. Шатилов // Материалы XI Международной научно-практической конференции «Визуальная культура: дизайн, реклама, IT-технологии»: сб. науч. тр. Омск : Изд-во ОмГТУ, 2012. С. 69–72.



1. Широтная и меридианная оси Санкт-Петербурга, центрическая основа городского ландшафта вокруг монастыря



2 . Силуэт Воскресенского Смольного монастыря в Санкт-Петербурге.

Кадры сценарного восприятия с правого берега Невы:

*a* – по проекту Ф. -Б. Растрелли (левый столбец);

*б* – с учетом возведения колокольни на новом месте (правый столбец).

Рисунки автора статьи



### 3. Ретроспективно-футурологический анализ ценности ансамбля монастыря.

Графическое представление аксиологического анализа составлено автором статьи

Т. Т. Чаленко

## **Первые результаты исследования мастерской церковно-художественной живописи В. И. Колупаева**

Статья посвящена исследованию творческого наследия московского иконописца 2-й половины XIX – начала XX в. Василия Ивановича Колупаева. Приводится обзор деятельности иконописца и его мастерской церковно-художественной живописи. В рамках статьи впервые приводятся сведения о ранее неизвестных произведениях и демонстрируются выявленные к настоящему времени объекты. Особое внимание уделено биографической информации, вопросам стиля и творческому взаимодействию мастера с другими деятелями культуры.

*Ключевые слова:* В. И. Колупаев; московская иконопись; поздняя иконопись; В. П. Гурьянов, Н. В. Султанов

### **Чаленко Татьяна Тарасовна**

Государственный научно-исследовательский институт реставрации (ГОСНИИР).

Заведующая отделом научной реставрации станковой темперной живописи.

107014 Москва, ул. Гастелло, 44, стр.1.

E-mail: tatyana.tarasovna@gmail.com

ORCID ID: 0009-0007-5955-3733

Tatiana Chalenko

## **The First Results of the Study of Vasily Kolupaev's Workshop of Church Painting**

The article is devoted to the study of the oeuvre of the Moscow icon painter of the 2nd half of the 19th – early 20th centuries Vasily Kolupaev. The article presents an overview of the activities of the icon painter and his workshop of church painting. For the first time, the article provides information about previously unknown works and demonstrates the projects identified so far. The article pays special attention to historical data, issues of style and creative interactions of the master with other cultural figures.

*Keywords:* V. Kolupaev; Moscow icon painting; late icon painting; V. Guryanov, N. Sultanov

### **Chalenko Tatiana**

The State Research Institute for Restoration (GOSNIIR).

Head of the Department of Scientific Restoration of Easel Tempera Painting.

Russia, 107014, Moscow, ul. Gastello, 44, str. 1.

E-mail tatyana.tarasovna@gmail.com

ORCID ID: 0009-0007-5955-3733

Самые ранние сведения об иконописце В. И. Колупаеве относятся к 1893 г., когда ему впервые поручили самостоятельно выполнить роспись стен в церковной трапезной [9, с. 482], из чего следует, что творческий путь Василия Ивановича пришелся на время правления последнего российского императора Николая II. Основные проблемы, с которыми сталкиваются исследователи поздней иконописи, заключаются в ограниченности информации о мастерах и заказах из-за потери произведениями своих первоначальных мест расположения и, как следствие, довольно путаной истории бытования памятников. Нельзя не учитывать тот факт, что после революции 1917 г. советская власть стала проводить антирелигиозную кампанию. Большинство храмов и ансамблей было разрушено, разграблено или уничтожено как антисоветский пропагандистский новодел, сохранению подлежали лишь особо ценные произведения церковного искусства, которые относились к культурному наследию и несли в себе «отпечаток древности». А если представить, что иконам, созданным на рубеже XIX–XX вв., к тому моменту было всего лишь 10–20 лет, пережить эти сложные времена шансы у них были не велики.

На рубеже XIX–XX вв. довольно часто для выполнения больших заказов по строительству и украшению храмов приглашались крупные специалисты и мастера, которые могли привлекать к работе менее известных художников и мастерские. Поэтому упоминания о них зачастую встречаются в деловых бумагах и переписке руководителей работ. В процессе реализации проекта довольно часто в местной прессе и журналах публиковались сведения о конкурсных проектах, о ходе и стоимости работ и составе исполнителей. Таким образом, многие архивы сохранили информацию о воздвигаемых храмах и устраиваемых иконостасах в переписке, касающейся проектов, в газетах, журналах и финансовых документах, а также в публикациях выступлений на различных съездах. В частности, благодаря выступлениям и опубликованным статьям академика Н. В. Султанова, мы во многом можем судить об облике утраченных ансамблей, их иконографическом и колористическом решении [13; 14].

В последнее десятилетие изучению истории культуры, в том числе церковного искусства второй половины XIX – начала XX в., уделяется большое внимание. В работах В. В. Митрофанова, посвященных деятельности С. Ф. Платонова и Ю. Р. Савельева, изучающего деятельность Н. В. Султанова, нам удалось найти упоминания о В. И. Колупаеве и его мастерской [7; 8; 10].

Важной частью исследования работы мастерской В. И. Колупаева стал поиск сведений и задокументированных данных о его проектах и профессиональном сотрудничестве. Это позволило выявить созданные им и его мастерской церковные ансамбли и отдельные произведения, а также выстроить их хронологию.

Василий Иванович Колупаев проживал в Москве на 3-й Мещанской ул. в доме Барткевич [15, с. 123] и был прихожанином храма Живоначальной Троицы в Капельках. С 1885 по 1893 г. он работал в мастерской К. Е. Морозова, а в 1893 г., как уже упоминалось ранее, получил первый самостоятельный заказ – расписать трапезную в храме, прихожанином которого являлись и он, и его учитель. Из энциклопедии М. И. Вострышева мы узнаем, что к 200-летию освящения храма Живоначальной Троицы в Капельках была выстроена трапезная, которую украсила настенная живопись в стиле XVII в. [9, с. 482].

В. И. Колупаев принял участие в двух выставках: в 1896 г. во Всероссийской промышленно-художественной выставке в Нижнем Новгороде, где был удостоен бронзовой медали [1], и в 1908 г. в Международной строительно-художественной выставке в Санкт-Петербурге, организованной по инициативе Общества гражданских инженеров, где также получил медаль. Высокая оценка работы В. И. Колупаева выразилась в присуждении ему звания почетного гражданина, пожаловании перстня и портрета великого князя Константина Константиновича с автографом. В 1895 г. Василию Ивановичу был сделан заказ на написание икон для директора Училища живописи, ваяния и зодчества князя Львова, также известно, что художник подносил свои иконы в дар царской семье. Важным показателем статуса художника в обществе служит включение информации о нем с перечислением основных работ и заслуг

в юбилейное издание в честь празднования 300-летия дома Романовых [16, с. 497].

В. И. Колупаев с мастерами брал заказы на изготовление басменных иконостасов, которые включали столярную работу с последующим декорированием поверхности вызолоченной басмой, а также выполнял настенные росписи в церквях и писал иконы. Храмовые росписи делались масляными красками преимущественно в эклектичном стиле, сочетающем в себе иконописные традиции и образность васнецовской церковной живописи. С 1885 по 1899 г. мастерская занималась росписью стен и написанием икон в иконостасы храмов Брянской и Орловской губерний. Информация об этих ансамблях довольно скудна, известно лишь, что работа велась с большой интенсивностью и было выполнено около 10 проектов. В Ильинской церкви в городе Трубчевске настенная живопись была выполнена «масляными красками в позднеакадемическом стиле в глухих сдержанных тонах» [11], а для Сретенской церкви в Орле В. И. Колупаев создал новый иконостас в «традиционном стиле», ориентированный на русско-византийские традиции [4, с. 201, 391].

В 1900 г. Археологическая комиссия поручила В. И. Колупаеву реставрацию храма Василия Блаженного Покровского московского собора [16, с. 497]. В интерпретации XIX в. термин «реставрация» сильно отличается от его современного значения. Фактически В. И. Колупаевым была заново расписана значительная часть стен Васильевского придела (*ил. 1*) и прилегающих галерей, причем в архиве отдела «Покровский собор» Государственного исторического музея сохранился счет В. И. Колупаева на оплату выполненных им работ и подробный перечень обновленных образов с их расположением [5, с. 233, 240–241, 350–353].

После участия в Нижегородской Всероссийской выставке В. И. Колупаев стал известен высшему обществу и широкому кругу высокопоставленных заказчиков. В каталоге выставки предлагаемая им продукция представлена в разделе церковных принадлежностей как «иконы и картины церковного характера» [1, с. 76]. С наступлением нового столетия художника стали приглашать к участию в ответственных заказах для членов царской семьи, где

выдающиеся мастера бок о бок трудились над общим проектом, выдержанном в единой стилистике. Так, в 1903 г. В. И. Колупаев принял участие в создании великолепного ансамбля собора в честь святых апостолов Петра и Павла в пригороде Санкт-Петербурга в Новом Петергофе. Главным архитектором проекта был Н. В. Султанов, известный как выдающийся ученый и приверженец стиля историзм. Стоит отметить, что он сам разрабатывал проекты внутреннего убранства церкви вплоть до церковной утвари. В ответной записке в Комитет по устройству собора Султанов сообщал, что будет руководить иконописцами на всех этапах работ, контролируя степень следования установленному проекту на уровне стиля, цвета и тона [10, с. 136]. Весь ансамбль должен был следовать древнерусским образцам и отражать «национально-государственный» стиль, чему главный архитектор уделял самое пристальное внимание. К реализации проекта были привлечены лучшие мастера. Воплощение архитектурного замысла было поручено В. А. Косякову, центральный изразцовый иконостас изготовлялся на петербургском заводе М. В. Харламова, а мраморные иконостасы в боковые приделы, освященные в честь св. Александра Невского и св. Ксении Римляныни, – в мастерской братьев Боттас. Иконы для центрального иконостаса выполнялись на бронзовых основах В. П. Гурьяновым, а росписи стен были поручены двум московским мастерам – Н. М. Сафонова и В. И. Колупаева с привлечением к работам мастеров из Палеха (ил. 2). В 1905 г. по случаю освящения приделов храма В. И. Колупаев и В. П. Гурьянов преподнесли царской семье иконы: Колупаев подарил деисус, В. П. Гурьянов икону со свв. Петром, Павлом, Ксенией Римляныной и Александром Невским. В ознаменование этого события В. И. Колупаев был удостоен звания почетного гражданина [6, с. 137].

С 1904 по 1906 г. Колупаев продолжил работать под руководством Н. В. Султанова и, что представляется нам особенно примечательным, снова творческий путь В. И. Колупаева оказался связан с В. П. Гурьяновым. По заказу великого князя Константина Константиновича в Санкт-Петербурге мастера устраивали храм Иверской иконы Божией Матери при Женском педагогическом

институте. В. И. Колупаеву заказали выполнить реставрацию древних Царских врат XVI в., привезенных Н. В. Султановым из Москвы, иконостас и роспись стен. Примечательно, что Султанов, предвзяв интеграцию древнего элемента в новый ансамбль, произвел детальное описание с исследованием стилистических особенностей резьбы и узоров Царских врат, которое представил в виде статьи в журнале «Художественные сокровища России», снабдив ее фотографиями до реставрации [13]. Реставрация Царских врат включала восстановление утраченных элементов резьбы и написание новых икон: «Благовещение», «Распятие», «Снятие с Креста», «Положение во гроб», «Евхаристия», «Св. Троица», ангелов, евангелистов, восточных Отцов Церкви. Также Колупаеву было поручено изготовить одноярусный иконостас и росписи сводов. Конструкция иконостаса была изготовлена из сосны, покрытой позолоченной басмой, в строгом следовании стилистике Царских врат. Иконы в иконостас – «Спаситель», Иверская икона Божией Матери, деисус, «Благовещение» и «Введение во храм», а также дьяконские двери были исполнены в московской мастерской В. П. Гурьянова [10, с. 162–163].

В Российском государственном архиве литературы и искусства сохранились письма В. И. Колупаева к Н. В. Султанову, из которых следует, что мастера обсуждают именно работу над проектом иконостаса храма Иверской Божией Матери при Женском педагогическом институте, поскольку в письмах содержатся зарисовки идентичных по схеме Царских врат и упоминаются коллеги по проекту. Интересно отметить, что иконописец согласовывает с Н. В. Султановым изображения, которые следует написать в Царских вратах и на столбиках, а также отчитывается о настоящем положении дел. Из писем следует, что иконные доски для В. П. Гурьянова делал В. И. Колупаев, что работа велась бригадой, что золочение басмы выполнялось на мордан и что В. И. Колупаев совершал поездки из Москвы в Санкт-Петербург для обмеров и установки иконостаса, а вся работа велась в московской мастерской [3].

В советские годы церковь была закрыта, и в настоящий момент судьба наполнявших ее произведений неизвестна. Однако

сохранились архивные фотографии внутреннего убранства храма в нескольких ракурсах (ил. 3). На них отчетливо видно, что весь ансамбль имеет общее стройное звучание: чувствуется соразмерность отдельных элементов, единые стилевые решения и гармоничное вплетение древних элементов в интерьер начала XX в. Благодаря письму Н. В. Султанова графу С. Д. Шереметеву, которое приводит в своей монографии Ю. Р. Савельев, мы имеем возможность мысленно воссоздать колорит храмового пространства: «... все изображения в алтаре расположены на голубом фоне, поля в клеймах золотые, а между ними травяные орнаменты с золотыми и серебряными разводами помещены на темно-малиновую подложку» [10, с. 162–163]. По архивным фотографиям иконостаса мы видим, что Гурьяновские образы по пропорциям, очертаниям и пластике фигур тяготеют к стилистике иконописи XVI в., а группа миниатюрных икон В. И. Колупаева – к эклектичному варианту стилизации. Приятно отметить, что Н. В. Султанов был доволен результатом, и за большой вклад в проект и высокий уровень исполнения Колупаев был удостоен перстня и портрета великого князя с автографом.

С 1905 по 1913 г. в Тверской губернии осуществлялись работы по устройству в верховьях Волги каменного Спасо-Преображенского собора Ольгинского монастыря. Воссоздание истории обители оказалось возможным благодаря активному участию в ее жизни известных общественных деятелей и деятелей культуры, переписка которых опубликована в работах исследователя В. В. Митрофанова [7]. Так выдающийся историк и просветитель С. Ф. Платонов покровительствовал обители, помогая изыскивать финансирование и оказывая содействие в решении проблем, связанных с постройкой собора. Из приведенных В. В. Митрофановым писем известно, что в 1912 г. строительство храма было завершено и необходимо было решить вопрос по его внутреннему наполнению и украшению. Поскольку обитель с трудом изыскивала средства, были предпосылки к тому, что монахини возьмут на себя работы по росписи и устройству иконостаса. Однако испытывающий большое уважение к данной обители С. Ф. Платонов данную инициативу рекомендовал

строго пресечь, акцентируя внимание на том, что храм надобно расписать как следует. В связи с этим С. Ф. Платонов в письме к председателю тверской архивной комиссии И. А. Иванову советует привлечь к внутреннему оформлению собора достойного по уровню и нетребовательного к оплате мастера: «Пригласите из Москвы В. И. Колупаева: он недорогой и Султановым воспитанный мастер (первый по эскизам второго расписывал замечательный собор Петра и Павла в Петергофе – крупнейший и, пожалуй, лучший собор России предреволюционной поры, „последний великий храм империи“)» [7, с. 30]. К сожалению, данный ансамбль не сохранился ни в оригинале, ни в фотоматериалах, однако обнаруженные нами материалы могут служить еще одним подтверждением тесного сотрудничества В. И. Колупаева с Н. В. Султановым, а также свидетельством высокой оценки его творчества в авторитетных кругах.

Наиболее поздней из обнаруженных нами работ В. И. Колупаева оказалось оформление храма в Вильнюсе. В 1908 г. в Вильне широко отмечалось 300-летие со дня смерти Константина Острожского, а в 1913 г. империя готовилась к празднованию 300-летия дома Романовых. Близкие по годам торжества решили объединить, воплотив их в строительстве мемориального храма, посвященного св. равноап. царю Константину и св. прп. Михаилу Малеину, небесному покровителю первого царя династии Романовых. Двойное посвящение храма подчеркивает значимость исторических событий, в ходе которых защите православия отводилась важная роль. Внешний облик храма довольно типовой, совмещающий в себе традиции ростово-суздальского зодчества со строительными тенденциями начала XX в. Можно сказать, что во многом он повторяет собор Св. Александра Невского в Варшаве, построенный немного раньше. Мастерская Василия Ивановича Колупаева выполняла в храме росписи стен и сводов, а также писала иконы для иконостаса. В настоящий момент росписи доступны нам только в черно-белых архивных фотографиях (ил. 4). Рассматривая их вместе с фотографиями храма при Женском педагогическом институте, мы понимаем, что настенная церковная живопись мастерской

В. И. Колупаева следовала распространенному в те времена эклектичному стилю, совмещающему иконописные традиции с живописными. Эмоционально сдержанные силуэты, плоскостно решенные, декорированные орнаментом одежды святых, условно решенные нимбы и золотой фон с надписями отсылает нас к традиционным принципам иконописи. Светотеневая моделировка, тени от фигур на позах и объемно смоделированное личное письмо соответствуют реалистичным законам академической живописи. Доминантой в образах выступают глубоко посаженные выразительные глаза, подчеркнутые контрастом тона. В подобном соединении традиционной иконографии и приемов академической школы ощущается влияние религиозной живописи В. Васнецова.

Константино-Михайловский храм до наших дней сохранил прекрасный трехъярусный иконостас, выполненный в лучших традициях московской «стильной» эклектичной иконописи, гармонично сочетающей традиции XVI–XVII вв. с тенденциями начала XX в. До настоящего исследования отсутствовали точные сведения об авторстве иконостаса, была лишь убежденность в его московском происхождении. В связи с тем, что храм был значим для региона и имел отношение к царской фамилии, в период от начала сбора средств в 1911 г. до освящения построенного храма в 1913 г. в «Вестнике Виленского Свято-Духовского братства» публиковались материалы, раскрывающие историю создания храма и детали его строительства. Из коротких заметок следовало, что иконостас и иконы изготавливались в Москве в мастерской В. И. Колупаева: «Внутренняя отделка храма, исполненная В. И. Колупаевым, вполне соответствует внешнему виду и общему стилю постройки»; «Лучшим украшением внутренности храма является иконостас, сделанный в Москве С. А. Соколовым. Он деревянный, в древнерусском стиле, сплошь резной и весь вызолочен чистым золотом. Расположенные в три яруса иконы чудной московской работы мастерской В. И. Колупаева поражают своей художественностью» [2, с. 173–174].

К настоящему времени нами выявлено 16 работ, выполненных Колупаевым и его мастерской, включая роспись стен и написание

икон в иконостасы. Территориальное расположение памятников охватывает Орловскую и Тверскую губернии, Москву, Санкт-Петербург и Вильнюс. В полноценном виде до наших дней дошел лишь иконостас в Вильнюсе, остальные сохранившиеся объекты, на которых работал Колупаев, представляют собой либо полную реконструкцию с заново выполненными росписями и иконостасами, либо, утратив богослужебное значение, оказались лишены какого-либо живописного украшения. Однако собранная нами информация о работах, творческом пути и профессиональных контактах В. И. Колупаева свидетельствует о высоком статусе его мастерской и достойном качестве производящейся в ней продукции. Также важными представляются обнаруженные сведения о знакомстве и совместной работе В. И. Колупаева с Н. В. Султановым и В. П. Гурьяновым, которые оказали большое влияние на всю последующую судьбу художника и формирование его творческого вектора.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Всероссийская промышленная и художественная выставка (1896; Нижний Новгород) : альбом участников Всероссийской промышленной и художественной выставки в Нижнем Новгороде в 1896 г. СПб., 1896. 468 с.
2. К освящению исторического храма-памятника в г. Вильне // Вестник Виленского православного Св. Духовского братства : двухнедельный журнал религиозно-нравственной и церковно-общественной жизни Северо-Западного края. 1913. № 9. Вильна : Литовская духовная семинария. С. 172–174.
3. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2428. Оп. 1. Ед. хр. 85. Письма Колупаева В. И. к Султанову.
4. *Комова М. А.* Иконное наследие Орловского края XVIII–XIX веков. М. : Индрик, 2012. 510 с.
5. *Кузнецов И. И.* Покровский (Св. Василия Блаженного) собор в Москве. Очерк монументальной истории собора // Труды ГИМ. Вып. 218. М. : Кодекс, 2022. 608 с.
6. *Мирошина Е. О.* Монументальная церковная живопись рубежа XIX–XX столетий. Национальное своеобразие и процессы стилиобразования : дис. ... канд. искусствоведения / МГХПУ им. Строганова, 2016. 260 с.
7. *Митрофанов В. В.* «Сильно надеемся мы на вас...» : письма А. Н. Вараксина С. Ф. Платонову по вопросам строительства Спасо-Преображенского собора на Волго-Верховье // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. Современные проблемы историографии и источниковедения. Сургут : Сургутский гос. пед. ун-т, 2016. С. 24–33.

8. *Митрофанов В. В.* Об устройстве церкви женского педагогического института. Опул. в: Вестник Сургутского государственного педагогического университета. Православие. Наука. Образование : изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2020. № 1 (9). С. 40–46 // URL: <https://nv-rh.cerkov.ru/2020/06/26/pravoslavie-nauka-obrazovanie-192020/>(дата обращения 10.05.2024).

9. Москва. Все православные храмы и часовни : энциклопедия / авт.-сост. М. И. Вострышев. М. : Алгоритм : Эксмо, 2009, 544 с.

10. *Савельев Ю. Р.* Николай Владимирович Султанов. Портрет архитектора эпохи. СПб. : Спас : Лики России, 2009. 352 с.

11. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Брянская область. М. : Наука, 1997.

12. Святыни Санкт-Петербурга : Христианская историко-церковная энциклопедия : в 3 т. Т. 2 / авт.-сост. В. В. Антонов, А. В. Кобак. СПб. : Изд-во Чернышева, 1996. 324 с.

13. *Султанов Н. В.* Древние Царские врата Женского педагогического института в Петербурге. 1906 г. // отд. отт. из сборника «Художественные сокровища России», 1906.

14. *Султанов Н. В.* Описание новой придворной церкви Свв. и первоверховных апостолов Петра и Павла, что в Новом Петергофе. СПб. : тип. т-ва «Обществ. польза», 1905 (обл. 1904).

15. Фабрики и заводы г. Москвы и ее пригородов: адрес. и справ. кн. о фаб.-зав., гл. ремесл. и торгово-пром. предприятиях и др. справ. сведения / под ред. И. Ф. Горностаева. М. : типо-лит. Русского т-ва печ. и изд. дела, 1904. XVI. 275 с.

16. Юбилейное историческое и художественное издание в память 300-летия царствования державного Дома Романовых. М : М. Гугель, 1913. 600 с.



1. В. И. Колупасев. Роспись свода восточного подцерковья церкви Св. Василия Блаженного Покровского Собора. Москва. 1901 г. Фото 1930-х гг.



2. Н. М. Сафонов, В. И. Колупаев. Вседержитель  
в главном куполе собора Свв. Петра и Павла.  
Петергоф. Фото начала XX в.



З. Н. В. Султанов, В. П. Гурьянов, В. И. Колупаев.  
Иконостас и росписи храма Иверской иконы Божией Матери  
при Женском педагогическом институте.  
Санкт-Петербург. 1906 г. Фото начала XX в.



4. В. И. Колупаев, С. А. Соколов. Иконостас и росписи  
Константино-Михайловского храма. 1913 г., Вильно  
Фото 1913 г.

Ф. Ю. Бобров

## Превентивная консервация как основа деятельности реставратора

Публикация предлагает русский перевод главы «Основная деятельности реставратора» из книги одного из основателей реставрационной науки в Канаде и широко известного теоретика и практика реставрации Филипа Варда «The Nature of Conservation: Race against Time» (Природа консервации: гонка со временем», 1986), которая посвящена базовым основам профессии реставратора.

Таковыми Ф. Вард видит меры превентивной консервации, формулирует основы данного вида реставрационной деятельности, в настоящее время получившего самую глубокую теоретическую проработку.

Комментарии к переводу включают некоторые примеры практической реализации в рамках учебного процесса методик консервации-реставрации произведений живописи, основанных на идеях превентивной консервации.

*Ключевые слова:* реставрация-консервация; Ф. Вард; деятельность реставратора; превентивная консервация

### **Бобров Филипп Юрьевич**

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Профессор кафедры реставрации живописи.

Кандидат искусствоведения. Реставратор I категории.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: philippbobrov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0555-139X

Philipp Bobrov

## Preventive Conservation as the Basis of Restorer's Activity

The publication presents a Russian translation of the chapter “The primary activities of conservator” from the book by one of the founders of restoration science in Canada, and the well-known theorist and practicing conservator Philip Ward “The Nature of Conservation: A Race Against Time”, devoted to the fundamentals of the profession of a conservator – to the preventive conservation measures. Philip Ward formulates the basic principles of this type of restoration activity, which has currently received deep theoretical elaboration.

Comments on the translation include some cases of practical, applied implementation of conservation-restoration techniques of paintings within the educational process, based on the ideas of preventive conservation.

*Keywords:* restoration-conservation; Philip Ward; restorer's activity; preventive conservation

**Bobrov Philipp**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.  
Professor of the Department of Painting Restoration.  
PhD (Art History). Restorer of the 1st Category.  
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.  
E-mail: philippbobrov@gmail.com  
ORCID ID: 0000-0003-0555-139X

В настоящей публикации продолжается изучение работы канадского реставратора Филиппа Варда (Philip R. Ward, 1926–2019), являющегося одной из ключевых фигур в становлении консервации как самостоятельной профессии. Предметом внимания является вторая глава публикации «Природа консервации: гонка со временем» (“The Nature of Conservation: Race against Time”, 1986), посвященная основам деятельности реставратора. Таковыми Варду представляются методы, относящиеся к так называемой «превентивной консервации». Данный термин, широко встречающийся в обиходе профессионалов, деятельность которых направлена на сохранение культурного наследия, подразумевает самый широкий набор практических действий. «Превентивная консервация... включает широкий спектр опосредованных способов воздействия на объект с целью прекращения процессов разрушения и снижения рисков в использовании» [цит. по: 1, с. 170].

После проведения в 1992 г. в Париже Международного коллоквиума ИКОМ превентивная консервация была признана наиболее важным разделом реставрации. Позже, в 2008 г., термин «превентивная консервация» стал международным наряду с двумя другими определениями: «исправляющая реставрация» и «восстанавливающая реставрация»<sup>1</sup> [4].

Работа Ф. Варда, вторая глава которой является предметом настоящей публикации, увидела свет в 1986 г., предвосхищая (а возможно, и формируя) будущее признание превентивных мер главенствующими в деле сохранения памятников материальной культуры. Внимание к относительно небольшому количеству объективных факторов, прежде всего окружающей среды (климат, биология, свет и т. п.), приводит к тому, что разрушение произведения минимизируется сокращением вызывающих его причин и в случае своевременного и компетентного владения

техниками превентивной консервации необходимость собственно реставрации может и не возникать.

Образовательная и методическая ценность произведения Ф. Варда представляется высокой. Лаконичность и взвешенность рационального взгляда автора может быть близка ряду практиков реставрации, в том числе обучающимся по соответствующим образовательным программам, зачастую не имеющим достаточных ресурсов для знакомства с более фундаментальными, развернутыми и проработанными трудами по теории реставрации. Место жительства и основной профессиональной деятельности – Канада – делает наследие автора приемлемым для изучения даже при наличии выраженных политических (и национальных) установок у читающего. Год выхода в свет работы «Природа реставрации: гонка со временем» – 1986 – выводит ее из категории остро-современных, и даже в случае критического упоминания явлений, сохраняющихся в современной практике, она не вызывает чувства протеста. Сформулированные Ф. Вардом обобщенные рекомендации, в данном случае касающиеся мер превентивной реставрации, могут служить обоснованием выбора и применения тех или иных реставрационных методик, что становится все более актуальным в отечественной реставрационной практике, в том числе благодаря существованию системы аттестации и развитого документирования процессов выполнения работ.

Ф. Вард

### Природа реставрации: гонка со временем

Глава II. Основная деятельность реставратора [3, р. 13–28]

Принципы консервационной практики, описанные в предыдущей главе, представляют пример профессионального единодушия – явления почти уникального для дисциплины столь молодой, вмещающей большой диапазон практической деятельности и открытой для дальнейших дискуссий. Они являются практическим следствием фундаментальной концепции первичности сохранения подлинности объекта, направляю-

щей всю консервационную деятельность. На этом, однако, единодушие заканчивается. Применение консервации должно иметь разные формы, варьироваться исходя из особенностей коллекций, над которыми выполняются работы, и пожеланий кураторов, ими управляющих. В этой главе различные виды реставрационных действий (операций, мероприятий) рассматриваются под терминами «превентивная консервация» и «реставрация», обозначающими две широкие сферы деятельности реставратора.

### Превентивная консервация

Превентивная консервация становится возможной только благодаря научному исследованию объекта, которое дает нам лучшее понимание существующих механизмов, приводящих к разрушению объекта. И хотя количество исследованных частных в предмете искусства, подверженных влиянию окружающей среды, постоянно возрастает, фундаментальные принципы явления хорошо известны. Разрушение не является непременным, и старение – это следствие известных и контролируемых причин. Главными выступают факторы окружающей среды: свет, температура, влажность и различные газы. К ним могут быть добавлены механические повреждения, возникающие вследствие неправильного обращения или экспонирования, химические повреждения в результате контакта с активными веществами и группа биологических повреждений, вызываемых микроорганизмами, растениями и животными, особенно часто насекомыми. Все перечисленные факторы могут быть контролируемы, но поскольку от некоторых из них (таких как свет и воздух) объект вряд ли может быть изолирован, старение может быть значительно замедлено, но не остановлено. Поэтому превентивная консервация является методикой непрямого действия: разрушение минимизируется сокращением его причин.

Требования к соблюдению режима окружающей среды часто воспринимаются с недостаточным вниманием, поскольку не входят в область ответственности собственно реставратора; необходимость такого режима и его рамки определяются физическими свойствами материала, из которого создано произведение; указание же на необходимость соблюдения определенного режима не является превышением компе-

тенции реставратора: он просто указывает на существование известной, предсказуемой зависимости в поведении определенного материала при тех или иных условиях окружающей среды. Просьба изменить свои рекомендации схожа с предложением метеорологу поменять свой прогноз: это не изменит фактической погоды.

**Освещение и климат-контроль.** Весь видимый свет вреден, и его воздействие носит кумулятивный характер. Для минимизации повреждений объект должен храниться в темноте, но нахождение его на свету неизбежно при экспонировании. Тем не менее ущерб может быть минимизирован путем контроля интенсивности освещения и времени нахождения объекта на свету.

Относительная влажность является результатом измерения содержания влаги в воздухе и относительна к температуре в определенное время. И хотя желательный показатель относительной влажности отличается для разных объектов, обычно рекомендуется некоторый компромиссный показатель, подходящий для большинства музейных объектов. Скачки показателя должны всегда исключаться, но и внутри рекомендованного диапазона колебания необходимо минимизировать.

Любое действие, оказывающее влияние на физическое состояние музейного объекта, является компетенцией реставратора. Другие сотрудники музеев могут быть более вовлечены непосредственно в процесс различного использования коллекции, но они не обладают необходимой подготовкой для превентивного сохранения объектов. Участие реставратора не всегда возможно во всех случаях использования музейной коллекции, особенно в организациях с неразвитыми традициями консервационной деятельности.

Одним из решений проблемы смежных обязанностей (и ответственности) является способ, известный как «troika» (русское слово приводится Ф. Вардом в латинской транскрипции. – Ф. Б.)\*. Он определяет три противоположные области использования коллекции. Куратор ответственен за научную часть коллекции; консерватор – за ее физические кондиции; дизайнер, исследователь или просветитель – за результаты своей деятельности с использованием материалов коллекции. Если

---

\* *Ward, Philip R.* In support of difficult shapes // *Museum Methods Manual*. 6 (1978). British Columbia Provincial Museum. Victoria, 1978. P. 2.

участники, относящиеся к трем выделенным областям, объединенно и согласованно определяют использование коллекции, то может быть достигнуто удовлетворительное сотрудничество.

В сотрудничестве с другими специалистами консерватор может разрабатывать и создавать специальные виды основы для хрупких объектов или специальную упаковку для транспортировки. Такая деятельность, вместе с мониторингом окружающей среды и биологических угроз, относится к неинвазивным формам превентивной консервации. Кроме того реставратор может делать практическую информацию широко доступной путем публикаций, а также просвещать музейных сотрудников в области основ сохранения предметов коллекции. Следуя такому пути, многие крупные музеи делают свой опыт широко доступным, в том числе частным и корпоративным коллекционерам, а также музеям без штата реставраторов.

Превентивная консервация подразумевает ряд мер, связанных со стабилизацией разрушающегося объекта, консолидацией или укреплением ослабленных предметов и защитой уязвимых произведений без какой-либо их реставрации. Цели этих мер (превентивной консервации) различаются в зависимости от объекта, к которому применяются. Например, в случае с предметами визуального искусства приоритетом обычно является сохранение образа, а не материалов в его составе. Подобный подход делает использование защитных покрытий, таких как лаки, очень востребованным.

Но и в таком случае применяются только стабильные материалы, а их использование тщательно описывается. В случае же работы с архивной информацией приоритетом является сохранение содержащейся в них информации, которая может быть скопирована (воспроизведена) в другом материале или на другом носителе. Объекты археологии, извлеченные при раскопках, могут содержать на своей поверхности, в том числе и в составе патины, бесценные для исследования включения. В таком случае может быть неприемлемым не только любое использование «чужеродных» материалов, но и простая очистка поверхности, а в особых случаях и любой контакт с органическими материалами.

**Техническая реставрация живописи на холсте.** Этот вид реставрации может требоваться, если красочный слой или его основа подверглись значительному повреждению. Повреждения могут иметь вид утрат краски, разрывов

холста, деформации основы или нарушения связи между слоями живописи и основы и приводить ко вздутиям и выпадению краски.

Подонные повреждения могут быть результатом механического воздействия или дефектов в материалах произведения, но чаще они являются следствием старения материала под влиянием излишне высокой температуры и нестабильной относительной влажности. Реставрация может потребовать выравнивания картины на вакуумном столе, иногда может потребоваться дублировка холстов и восполнение утрат.

**Фотодокументы.** Известно, что фотографические негативы крайне хрупки, легко царапаются и стираются при неправильном хранении, стеклянные негативы к тому же легко бьются. Их подверженность химическим повреждениям менее известна, хотя существует. Многие архивы хранят тысячи негативов и часто получают новые в виде поступлений, сохранность которых они не имеют возможности оценить и еще менее способны правильно их хранить. Поэтому коллекции негативов часто остаются в неподходящих емкостях для хранения в течение долгих лет.

Вода может смыть фотоэмульсию со стекла негатива; воздушные загрязнения могут «выжечь» проявленную эмульсию; кислоты в бумаге упаковки и пластификаторы в пластиковых контейнерах могут вызывать химические разрушения; клеи в составе бумажных конвертов могут вызывать утраты фрагментов эмульсии; надписи различными материалами на тонкой упаковке могут пропечатываться на сам негатив. Для хранения необходимо использовать контейнеры из материалов с нейтральным pH. Желательны конверты из крупноволокнистой бумаги без примесей, а также вкладышей и других дополнений.

В большинстве же случаев реставратор живописи может использовать лак для защиты живописи, хранитель архива – использовать фотокопию и микрофильм, а археолог – создать некий не допускающий загрязнений и даже изолирующий объект, контейнер. Консервация часто критикуема за излишнюю узость специализации, и работающие в этой области организации, конечно, должны стремиться к обобщению практики, но сами существующие подразделения свидетельствуют лишь о давности прикладной практики, приведшей к их образованию.

### Реставрация

Смысл реставрации заключается в устранении повреждения, которое уже образовалось. Повреждение необратимо: оно может быть впоследствии скрыто, разломанные части могут быть склеены, пропавшие

фрагменты дополнены, а слабые – укреплены и усилены, но в лучшем случае объект будет лишь только выглядеть таким, каким он был (неповрежденным. – Ф. Б.). Реставрированный объект неизбежно будет менее целым, менее подлинным, менее «честным».

Реставрация – все операции в целом – это нарастающий процесс. Реставрация объекта предполагает, что он в будущем будет нуждаться в определенных воздействиях, так же как это имело место в прошлом. Поэтому этически обосновано минимальное вмешательство в объект, так как любое привнесение (нового материала. – Ф. Б.) в произведение отодвигает его дальше от оригинального состояния.

Однако альтернативы пока что не изобретено. Реставрация может быть необходима для предотвращения дальнейшего разрушения, или для возвращения объекта к использованию (экспонированию и изучению – Ф. Б.), как в случае с картинами, ставшими со временем слишком темными. Мы должны принять, что частичная утрата оригинальности при реставрации является платой за сохранение существования произведения либо за возможность его использования и изучения. Тем не менее такое принятие должно сопровождаться минимально возможным изменением аутентичности и максимально подробным документированием всех предпринятых вмешательств, что позволит лучше планировать сохранение памятника в будущем.

Такие правила справедливы для всех случаев, а в реставрации они особенно важны, поскольку это спланированное, сознательное вмешательство, изменяющее объект. Реставрация занимает особенное положение в консервации: это действие особенно зависит от индивидуальных навыков, суждений и компетенций исполнителя, к тому же является и сложной этической задачей.

Трудно делать обобщения в области реставрации, так как, в отличие от превентивных целей сохранения объекта, допустимая степень вмешательства значительно меняется от одного случая к другому. Может быть только один стандарт реставрации (лучший, учитывая конкретные обстоятельства), но степень вмешательства – прежде всего реставрационного – может меняться в зависимости от имеющихся средств, будущего использования произведения и потребностей области культуры, к которой памятник принадлежит.

В реставрации древних книг и документов, например, обычно восстанавливают переплеты и обложки, но не утраченный текст\*\*. Поскольку главной задачей консервации архива является сохранение информации, реставрируются обычно самые ценные документы, другие же репродуцируются на более стабильном носителе.

**Графические документы.** Консервация документов на бумаге является одной из первейших задач нашего времени. Во многих случаях технология самого недавнего прошлого выживает только в виде разрозненных чертежей и записей, сделанных на самых недолговечных носителях. Чертежная бумага представляет собой большую сложность (в консервации), поскольку становится жесткой, очень хрупкой и выгорает. Каждый рисунок должен быть выровнен, очищен, и продублирован на дополнительную основу, нередко при этом требуется собрать отдельные фрагменты в единое целое, разместив их соответственно.

Документы часто имеют крупные утраты, которые должны быть восстановлены, если планируется дальнейшее использование, в том числе для будущего изучения. Относительно новая технология листовой отливки позволяет реставратору воспроизводить практически любой тип бумаги, восполняя даже крупные утраты без использования клея. Отливка не только быстрее и точнее ранее используемых методов, но и точно воспроизводима, самоформируема и даже позволяет заполнять незаметные микроутраты бумаги.

**Собрания артефактов естественной истории.** Срочная необходимость консервации объектов естественной истории была осознана относительно недавно. В прошлом, многие подобные объекты ремонтировались таксидермистами, или заменялись «аналогичными» по мере разрушения. Ныне, многие такого рода объекты хранения уникальны, и не могут быть заменены.

Геологические объекты разрушаются в ответ на окружающие факторы среды так же, как и другие минералы в «рабочем» (только что извлеченном из земли) виде. Ископаемые кости повреждаются пиритом; объекты фауны, ненадлежащим образом очищенные и обработанные, окисляются под воздействием масел; чучела птиц, насекомых и другие подобные объекты атакуются насекомыми; заспиртованные или помещенные в формальдегид объекты часто обесцвечиваются и теряют форму. Обширное новое

---

\*\* Новая техника отливки листа позволяет точно повторить утраченные области бумаги. Это особенно ценно, поскольку дает возможность сильно поврежденным книгам быть переплетенными, а отдельным листам безопасно храниться.

поле недавно обозначенных проблем ожидает решения от консерватора объектов изучения естественных наук.

Важность произведения искусства обычно заключается в образе, который создал автор, и в меньшей степени в материале (из которого произведение создано. – Ф. Бобров). Следовательно, если оригинальность материалов должна сохраняться максимально, сообразно самой такой возможности, то восстановление образа приоритетно, и применение современных материалов зачастую необходимо. Конечно, предпочтительно использовать самые проверенные современные материалы, максимально испытанные и обратимые при необходимости.

Артефакты, в особенности из археологических и этнографических коллекций, требуют другого подхода. В том числе потому, что могут содержать что-то исключительно важное для будущих исследований, но неочевидное ныне, а также и авторский замысел может быть не вполне понятен. Поэтому действия с таким объектом сводятся к абсолютному минимуму, необходимому для продолжения существования объекта.

Такой подход становится все более важным по мере развития исследовательских техник, так как методы реставрации, актуальные в прошлом, ныне во многих случаях признаются слишком инвазивными, удаляющими слишком много ценных для исследования включений и влияющими на аутентичность памятника в целом. Консерватор обычно обучен пониманию важности понятия «обратимость»: сейчас мы понимаем, что ни одно действие не является полностью обратимым. Хотя можно убрать видимые свидетельства реставрации, но любые использованные материалы, а также средства для их удаления неизбежно оставят следы и вступят во взаимодействие с материальной структурой памятника, в том числе и меняя ее необратимо\*\*\*.

Подобные же рамки существуют при консервации образцов естественных наук. Биологические виды непрерывно изменяются

\*\*\* Распространенной практикой было мыть археологические находки, основываясь на принципе, широко принятом в музейной практике, что «патина важна, но грязь не имеет исторической ценности». Недавние исследования показали, что каменные орудия даже после тысячелетий погребения могут сохранять на своей поверхности гемоглобин, позволяющий современным аналитическим техникам определить виды животных, убитых или освежеванных ими.

и исчезают, и музеефицированные образцы, даже представленные в настоящее время во множестве в природе, являются объектами исключительной ценности для исследования. Также они имеют важность как объекты экспонирования, хотя эти две области использования порождают конфликт интересов. Образец, правильно подготовленный для обозрения, представляет собой нечто большее, чем химически обработанный фрагмент кожи, растянутый на лабораторном стекле, а законсервированное для будущих исследований насекомое может и не иметь необходимого сходства с живым объектом. Даже такие, на первый взгляд, стабильные объекты, как кости, могут вступать в реакцию с музейной атмосферой, образуя кристаллы, их разрушающие; геологические ископаемые могут под действием тех же факторов становиться другими материалами. И для консерватора коллекций объектов естественных наук, широкий выбор консервационных материалов сам по себе – сложная задача.

Музеи науки и технологии сталкиваются с другой дилеммой. Сохраняя объекты, они одновременно сохраняют технологию, для которой и с помощью которой они были сделаны. Технология как представление процесса деятельности может быть проявлена только посредством демонстрации. И музеи (техники и технологии) стремятся придать объектам хранения функциональное состояние, часто противоречащее их фактической кондиции. Появление широко известных «научных центров», в отличие от музеев, не связанных оковами сохранения материальной аутентичности объектов, создали спрос на «функционирующие» артефакты. Несмотря на очевидную чуждость музеефикации, просто игнорировать такое явление вряд ли возможно. И такое явление (с некоторыми исключениями) создает дополнительные вызовы в работе консерватора с собраниями музеев техники и технологии.

**Объекты из кожи и пергамента.** Кожа и изделия из нее с самых древних времен широко используются человеком. Устойчивая в использовании, но склонная к саморазрушению, кожа особенно уязвима к плесени, микроорганизмам, атмосферным газам, яркому свету, резким скачкам температуры и влажности.

Объекты из кожи в музеях, библиотеках и исторических постройках требуют грамотного и постоянного внимания. Более того, кожаные переплеты

и обложки манускриптов, детали мебели могут быть историческими объектами, находящимися в использовании, несмотря на свою уникальность. Очевидно, что они подвержены повреждениям и требуют реставрации.

Изделия из кожи могут хорошо переносить длительное нахождение в безвоздушной и кислотной среде. Такие объекты, часто представляющие очевидную историческую ценность, требуют специальных навыков реставратора, если их форма и орнаментировка требуют восстановления.

**Наскальное искусство.** Человек вырезал на поверхности скал (петроглифика) и рисовал (петрографика) с самых древних времен вплоть до окончания XIX века. Обнаруживаемые в разных частях мира такие древние изображения могут уничтожаться самой природой, но чаще самим человеком.

Поверхности с рисунками становятся жертвами вандалов, разрушаются при строительстве, при попытке улучшить их обзорность и доступность, а также в случае применения защитных покрытий. С некоторых объектов целые области поверхности с образами были украдены или перемещены в музеи. Пещера Ласко во Франции, наиболее известный из всех объектов такого рода, был закрыт для доступа, поскольку, пережив тысячелетия в неизменном виде, стал быстро и опасно изменяться под воздействием среды, создаваемой большим количеством посетителей.

Естественные опасности действуют медленнее и менее разрушительны. Естественные смены заморозков и таяния, дождя и засухи приводят к образованию сколов, а выступающие высолы и порывы ветра с песком повреждают поверхность скалы. Естественный процесс – химически близкий происходящему во фресковой живописи – приводит к скрытию петроглифов непрозрачным слоем кальцита.

Сохранение наскальных изображений является отдельным сложным направлением консервации, сочетающим наблюдение за объектом с пониманием экологии (и других природных особенностей) целого региона. Попытки сохранять только живопись редко бывают успешными и могут, напротив, лишь ускорить ее исчезновение.

Профессия консерватора должна учитывать ситуацию в области коллекций музеев техники и технологии, а также естественной истории. Они во многом остаются вне нашей орбиты, вероятно, по причине нашей неспособности донести сложившиеся основы консервации произведений искусства. Сегодня такие собрания, активно расширяясь, находятся в активном поиске специалистов-консерваторов, но лишь очень немногие реставраторы-практики могут совместить имеющиеся навыки с

техническими знаниями, необходимыми для обслуживания таких коллекций. Программы обучения реставраторов также игнорируют такой спрос, но, вероятно, откликнутся на потребность области. В результате, музеи техники почти всегда принимают на работу специалистов, знакомых с техническим обслуживанием агрегатов, а музеи естественных наук отдают предпочтение таксидермистам. В обоих случаях персонал вряд ли имеет общие знания в области консервации (как приоритетной области реставрации. – *Ф. Бобров*).

### Заключение

В своем жизненном опыте Филипп Вард успешно объединил качества практика реставрации (консервации), ученого и преподавателя. Приводимые в монографии «Природа реставрации: бег против времени» соображения в целом исходят из неизбежности дальнейшей «жизни» произведения, связанной с его изучением, экспонированием, участием в просветительских, кураторских проектах и т. д. Фондовая полная неподвижность без доступа света, хотя и максимально снизит вероятность возникновения разрушений, вряд ли возможна, да и необходима. Методики и подходы, приводимые автором, основываются на их применимости в случае такого «динамичного» существования памятников, в том числе станковых произведений. Взгляды Ф. Варда созвучны идеям, лежащим в основе концепций отказа от ряда известных реставрационных мероприятий, в том числе при работе с поврежденными основами произведений.

В качестве примера практической реализации проекта реставрации, базирующегося на идеях превентивной консервации Ф. Варда, можно назвать консервацию и реставрацию живописной композиции «Святое семейство», представляющей собой объединение иконописи и живописи<sup>2</sup>. Деревянный щит произведения, написанного яичной темперой на тонкой основе, значительно покоробился со временем. Доски основы с тыльной стороны изначально были оклеены холстяной паволокой, загрунтованы и окрашены коричневой краской, но значительная часть грунтовки с паволокой оказалась утрачена, что способствовало поперечной неравномер-

ной деформации основы. Произведение долгое время хранилось в фонде музея в горизонтальном положении, под заклеяками из бумаги, выполненными в разные годы.

Проект комплексной реставрации основан на идее сохранения деревянной основы в ее современном состоянии, без применения радикальных вмешательств. В связи с этим проект предусматривал создание рамы-киота, специально разработанной и выполненной как основная мера превентивной консервации произведения (ил. 1–3). На тыльной стороне деревянного щита были восполнены утраты паволоки, грунта и красочного слоя. Киот как существенная часть выполненной реставрации позволил безопасное экспонирование и перемещение произведения, что ранее было совершенно невозможно.

В процессе сложной реставрации нашла практическое применение и другая базовая идея Варда – о всевозрастающей роли лакового покрытия при завершении реставрации, которое имеет не только эстетическое значение, но должно также обладать консолидирующими и защитными функциями. Идеи использования полимерных материалов для создания защитных покрытий реализуются не только при нанесении на красочный слой. Экспериментально доказана оптимальная эффективность использования акриловой смолы Paraloid B 72 для создания защитных покрытий на поверхности деревянных основ (не только для их консолидации), что значительно снижает влагопроницаемость древесины, а также препятствует воздействию биоразрушителей (плесени, грибков и т. д.). По завершении реставрационных работ лицевая сторона была покрыта тонким слоем акрилата Paraloid B 72. При этом даже такая обработка акрилатом не отменяет необходимости соблюдения главнейших мер превентивной консервации, в первую очередь состоящих в соблюдении оптимального температурно-влажностного режима [2, с. 288].

Предложенный нами перевод публикации канадского ученого-реставратора Филипа Варда не только выполняет просветительскую задачу, но и демонстрирует практическое применение методологии минимализации реставрационного вмешательства, что обогащает арсенал отечественной реставрации, а также под-

черкивает важность приверженности в учебном образовательном процессе методам превентивной консервации, лежащим в основе современной концепции консервации-реставрации.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В оригинале [4]: “preventive conservation”, “remedial conservation”, and “restoration”.

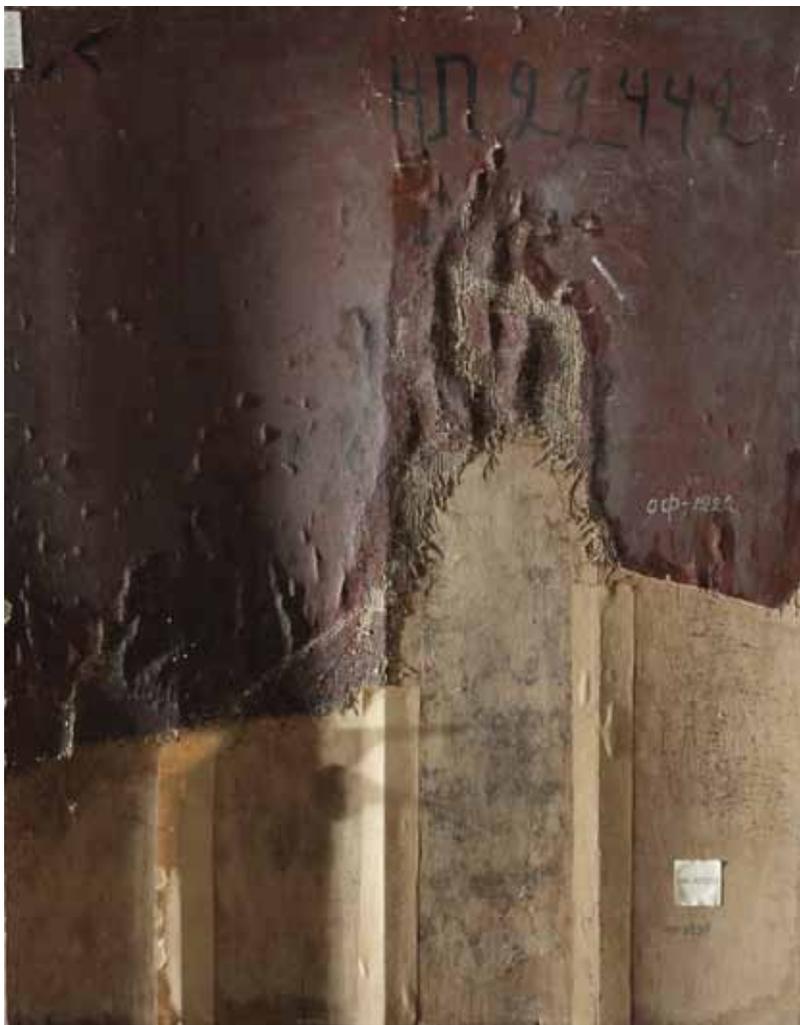
<sup>2</sup> Картина «Святое семейство». Россия. XIX в. ГМИИР. Реставратор Рогалева Маргарита. 2022–2023. Рук. Ф. Ю. Бобров

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бобров Ю. Г.* Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. М. : Эдсмит, 2004.
2. Biodeterioration of Acrylic Polymers Paraloid B-72 and B-44: Report on Field Trials. Carmen LI. Queen’s University. Ontario, 2006.
3. *Ward Ph.* The Nature of Conservation: Race against Time. Marina del Rey, Calif. : Getty Conservation Institute, 1986.
4. Terminology for conservation (2008). URL: <https://www.icom-cc.org/en/terminology-for-conservation> 14.07.2024 (дата обращения: 15.07.2024).



1. Святое семейство. Дерево, темпера. Вторая половина XVIII в.  
ГМИР. Икона до реставрации



2. Святое семейство. Тыльная сторона иконы до реставрации



3 Святое семейство. Икона после реставрации.  
Выполнена рама-киот как мера превентивной консервации

П. П. Игнатъев

## К истории создания скульптурной группы для дома Народного комиссариата Военно-морского флота на Петровской набережной

В конце 1930-гг. в Ленинграде начинается массовое строительство зданий, заказчиком которых выступает созданный в 1937 г. Наркомат Военно-морского флота. Возводятся учебные корпуса (например, на площади Челюскинцев (ныне Заневская пл.), жилые здания на улицах Вологодской (ныне ул. Чапыгина) и Слуцкого (ныне Таврическая ул.). В большинстве случаев архитектором этих построек становится архитектор Д. П. Бурыйкин, автором декоративного оформления зданий – скульптор Я. А. Троупянский. Исключением из сложившейся практики сотрудничества стала история возведения Дома комсостава Народного комиссариата Военно-морского флота (Петровская наб., д. 8. / Мичуринская улица, 1). Авторами большого жилого комплекса в центре города были Е. А. Левинсон и И. И. Фомин. На завершающем этапе строительства в 1938–1940 гг. проект окончательно потерял первоначальные конструктивистские черты. Новая эстетика требовала украшения в формах социалистического реализма. Ставший известным в 1910-х гг. неоклассицист Я. Троупянский был приглашен как опытный мастер и специалист в области декоративной скульптуры из бетона. Скульптору совместно с молодыми ассистентами и бригадой форматора А. Е. Громова предстояло создать шестиметровую композицию, изображающую матроса и кораблестроителя. Реализация проекта затруднялась не только личными разногласиями между творцами различных поколений, техническими сложностями (монтаж тяжелой скульптуры на большой высоте), но и начавшейся блокадой Ленинграда.

Изучение личного архива Троупянского, сопоставление натуральных наблюдений и его рукописных воспоминаний позволило воссоздать весь процесс возведения монументальной скульптуры, а также ее реставрации автором статьи.

*Ключевые слова:* Троупянский, советская скульптура, архитектура Ленинграда, цементная скульптура, реставрация монументально-декоративной скульптуры

### **Игнатъев Павел Петрович**

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Старший преподаватель кафедры скульптуры,

мастерская реставрации скульптуры,

руководитель персональной учебной мастерской,

преподаватель мастерской реставрации скульптуры.

Государственный музей городской скульптуры.

Специалист 1-й категории

по экспозиционно-выставочной деятельности.

Скульптор-реставратор 1-й категории.

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: ignatyevspb@mail.ru

ORCID ID: 0009-0004-3518-1435

Pavel Ignatev

## On History of the Creation of the Sculptural Group for the House of People's Commissariat of the Soviet Navy on Petrovskaya Embankment

In the late 1930s, extensive building construction begins in Leningrad. The building commissioner is the People's Commissariat of the Soviet Navy, established in 1937. Educational buildings are being built (for example, on Chelyuskintsev Square (now Zanevskaya Square), residential buildings in Vologodskaya and Slutskogo street (now Chapygina and Tavricheskaya) were erected. In most cases, D. Buryshkin becomes the architect of these buildings, the author of the decorative design of buildings is sculptor Ya. Troupiansky. However, the exception to the established practice of cooperation was the construction of the House of the People's Commissariat of the Soviet Navy on Petrovskaya Embankment, 8. The architects of the large residential complex in the city center were E. Levinson and I. Fomin. By the time the construction was completed in 1938-1940, the project had finally lost its initial "constructivist" features. The new aesthetics demanded decoration in the forms of socialist realism. The famous neoclassicist Ya. Troupiansky who became famous in 1910s, was invited as an experienced specialist in the field of concrete decorative sculpture. Together with his young assistants and the team of the moulder A. Gromov, the sculptor had to create a 6-meter-high composition depicting a seaman and a shipbuilder.

The implementation of the project was hampered not only by personal disagreements between the creators of different generations, technical difficulties (installation of heavy sculpture at high altitude), but also by the beginning of the siege of Leningrad. The study of Troupiansky's personal archive, the comparison of comprehensive research and sculptor's handwritten memoirs made it possible to recreate the entire process of erecting a monumental sculpture, as well as its restoration by the author of the article. *Keywords:* Troupiansky, Soviet sculpture, architecture of Leningrad, cement sculpture, conservation of monumental and decorative sculpture

### Ignatev Pavel

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Senior lecturer of the Department of Sculpture,

studio of Sculpture Restoration,

Head of the personal training studio

Tutor of the studio of sculpture restoration

State Museum of Urban Sculpture.

Specialist of the 1st category in exposition and exhibition activities.

Sculptor-restorer of the 1st category.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail ignatyevspb@mail.ru

ORCID ID: 0009-0004-3518-1435

Дом по адресу Петровской наб., 8 / Мичуринская ул., 1<sup>1</sup>, стоящий на мысу между Большой Невой и Большой Невкой на месте Гагаринского пенькового буяна, архитекторами И. И. Фоминым

и Е. А. Левинсоном проектировался как гостиница «Интурист». В 1930 г. на Всесоюзном конкурсе проектов гостиницы, которую решили возвести между Домиком Петра I и бывшим Городским училищным домом проект Е. А. Левинсона и И. И. Фомина получил первую премию. Он подробно описан в журнале «Архитектура Ленинграда» [9, с. 80]. Когда каркас здания был уже возведен, стройка остановилась: здание было передано в созданный в 1937 г. Наркомат Военно-морского флота (далее НКВМФ) с целью приспособления под квартиры командного состава. Изменение архитектурного проекта произошло в рамках директивного дрейфа советской архитектуры от конструктивизма (в этом стиле строились первые «дома специалистов») к неоклассике. Окончательный вариант проекта Левинсона – Фомина приобрел, несомненно, «беренсианские черты». Отправная точка – здание германского посольства на Исаакиевской площади (1911–1913) П. Беренса, с протяженной колоннадой упрощенного ордера, формирующей главный фасад [10, с. 170–179; 12, с. 96–103].

Известный ленинградский реставратор архитектуры Александр Ротач, в 1970-х гг. первый из специалистов обследовавший здание на Исаакиевской площади, высказал смелое для тех лет и такое очевидное для нашего времени мнение: «Историю мастеров ленинградской архитектуры можно начинать с Беренса. Когда в истории архитектуры разбираешь основное и побочное начало, то убеждаешься, что нормальный путь [тот], по которому пошли за Беренсом И. А. Фомин, Лангбард, Троцкий...» [7, с. 12]. Таким образом исследователь архитектуры возводит генезис «красной дорики» Фомина и последующих течений ленинградской архитектуры (например, постконструктивизма) к приемам редуцированной классики немецкого архитектора.

В отличие от произведений Н. А. Троцкого (Ленинградский Дом Советов, 1936) и Д. П. Бурьшкина (здание газеты «Правда», 1934), близких по стилистике к германскому посольству, в доме на Петровской набережной, спроектированном и перестроенном сыном И. А. Фомина И. И. Фоминым, использована лишь общая идея колонн, вытянутых от цоколя до карниза, с венчающей колоссальной

скульптурной группой. Замена колоннады на вогнутые пилястры, добавление прорезающей центральную ось здания высокой арки, оформляющей проезд во внутренний двор, говорят о попытках уйти от прямого цитирования.

Строительный надзор за своим зданием после изменения стилистической концепции Наркомат поручил Давиду Бурышкину, по проектам которого с середины 1930-х гг. уже возводилось большинство зданий НКВМФ (учебных заведений, жилья для морских офицеров, курсантов, и сотрудников)<sup>2</sup>. Выполнять скульптурные композиции для жилого дома на Петровской набережной был назначен «главный скульптор флота» Я. А. Троупянский. Стоит заметить, что однокурсники Троупянского Л. А. Дитрих, В. В. Козлов вновь были востребованы: они выполняли официальные монументальные заказы, создавали памятники Ленину для городов СССР. Н. В. Томский (младший коллега) работал над 200-метровым фризом Дома Советов по проекту Троцкого и создавал памятники-монументы С. М. Кирову.

Скульптор Яков Абрамович Троупянский<sup>3</sup> был единомышленником и другом архитектора Бурышкина. Он автор скульптурных композиций на всех зданиях Бурышкина, работал с ним постоянно на протяжении 15 лет. Несмотря на разницу в возрасте (Троупянский старше на 12 лет), их взаимопонимание было полным и очень продуктивным. Троупянский писал: «Никогда никаких недоразумений или разногласий с ним у меня никогда не было... Требовательный к себе и к исполнителям, он обладает редким качеством – не глушить сотрудника, если это идет в ногу с его желанием, будь то скульптор, живописец или ремесленник. В этом отношении он напоминает своего учителя Бенуа и Фомина и Лидваля» [1, с. 28].

Архитектор Бурышкин привлек к сотрудничеству мастера, имеющего колоссальный опыт: в 1900–1910-х гг. Троупянский оформил более 20 зданий в Одессе, Киеве, Петербурге; он работал по проектам Лансере, Лидваля, Лялевича, Каценеленбогена, Бардта, Эриксона. И, возможно, немаловажным для сотрудничества явился тот факт, что и Бурышкин, и Троупянский родились в Одессе. «Одесситы, – писал скульптор в воспоминаниях, – имели

свой отпечаток, свое лицо отличное от москвичей, Казани, Пензы, Кавказа колоритностью и манерой...» [1, с. 28].

Первым объектом, на который Бурышкин пригласил Троупянского, стало здание ленинградского отделения газеты «Правда» (Исполкомская ул., 12/Херсонская ул., 12, 1933–1934). Право на строительство этого здания было выиграно Бурышкиным в открытом конкурсе [15, с. 170]. Получив от Бурышкина первый со времен Гражданской войны монументальный заказ, Троупянский ушел из литейной мастерской Академии художеств, где с 1921 по 1934 г. руководил отливкой скульптурных памятников<sup>4</sup>. За эти годы Троупянский, полностью загруженный исполнением чужих проектов и помогавший студентам на общественных началах, не создал ни одного произведения, даже своей мастерской у него не было<sup>5</sup>. Немолодой уже мастер, известный по множеству декоративных работ, был абсолютно не востребован в годы господства конструктивизма. И вот Троупянский, с его опытом, огромной работоспособностью и кипучей одесской энергией, возвращается к столь любимому им монументально-декоративному искусству и, участвуя в проектах Бурышкина, создает скульптурные рельефы, статуи, орнаментальные детали для большого количества зданий Ленинграда (см. приложение).

Троупянский хорошо закомпоновывал большие группы в несколько пространственных планов, с большим количеством подробностей изображал детали военного обмундирования и вооружения, заводские интерьеры, сцены из колхозной жизни, отдыха моряков, занятий курсантов. В дальнейшем подобные сюжетные композиции стали неоднократно использоваться Бурышкиным для украшения построек (в том числе для интерьеров):

Большинство монументальных произведений Троупянского 1930–1940-х гг. сохранились. На зданиях, окружающих Заневскую площадь (бывш. Челюскинцев), установлены многофигурные и орнаментальные рельефы. Проект оформления площади перед будущим мостом (строительство моста было отложено в связи началом Великой отечественной войны) осуществлялся архитектурной мастерской № 1 Ленпроекта под руководством Д. П. Бурышкина<sup>6</sup>.

У здания Специальных курсов командного состава ВМФ в Ленинграде (Малоохтинский пр., 80/ Заневский пр., 2) сохранились две статуи при входе – «Летчик» и «Подводник» (отлиты летом 1941 г., уже после начала войны) [1, с. 31]. На фасаде здания находятся 38 рельефов, выполненных по шести авторским моделям: 24 на стенах и 14 на башне. О трансформации скульптурного декора этого здания И. Д. Саблин писал: скульптурная симфония» площади Челюскинцев, равно как и ненужные ряды пилонов по углам зданий, выходящих на набережную, были отброшены при строительстве» [14, с. 180].

Но часть из задуманного монументального декора все-таки была осуществлена, например, две фигуры высотой 5,5 м, изображающие краснофлотца в форме ВМФ со штурвалом и командира в форме ВМФ, а также шесть статуй физкультурников высотой 2,5 м. Об этом говорят воспоминаний скульптора: «Когда началась война. Все мои помыслы были направлены на то, чтобы закончитьте работы, которые были начаты, то есть отформовать группу для СККС (Специальные курсы командного состава ВМФ. – П. И.) на Охте» [1, с. 31]. Статуи краснофлотца и командира в 1940 г. были выполнены в глине, приняты комиссией, отформованы и в 1941-м отлиты в бетоне. Возможно, они предназначались для установки на аттике – должны были венчать здание. Подтверждает окончание работ газетная вырезка из фотохроники ТАСС № 26003. Л-град.7-ХП-40 г., хранящаяся в личном архиве Троупянского [5, л. 20] с сопроводительным текстом Н. Янова: «Скульптор Я. А. Троупянский закончил работу над скульптурной композицией, изображающей командира и краснофлотца. Фигуры высотой в пять метров установлены на одном из строящихся зданий Народного Комиссариата Военно-морского флота в Ленинграде» [5, л. 20]. Газетная заметка дополнена от руки почерком Троупянского: «Часть венчающей группы для здания СККС (Малоохтенская наб., 80). Не поставлена на место из-за ВО войны». Из воспоминаний Троупянского мы узнаем, что еще в начале 1950-х гг. бетонные статуи находились на территории СККС [1, с. 31]. Необходимо заметить, что в довоенной

ленинградской прессе иногда анонсировались несостоявшиеся события (открытие памятников, окончание строительства), когда как в реальности статуи так и не были установлены.

В нескольких аналогичных нереализованных ленинградских проектах тех лет планировалось разместить аттиковые композиции<sup>7</sup>. Но только Левинсону и Фомину удалось воплотить беренсовскую идею «здания-пьедестала» в полном, близком к прообразу виде – центральную ось фасада, выходящего на Петровскую набережную, украсила монументальная двухфигурная композиция «Матрос и Рабочий (кораблестроитель)», созданная Я. А. Троупянским.

На основе сохранившихся документов мы можем проследить историю создания скульптурной композиции «Матрос и Кораблестроитель» для дома № 8 на Петровской набережной и рассказать о тех событиях словами самого скульптора: «Об этой работе можно было написать большое сочинение, изобразив мытарства и неприятности, которые Игорь Иванович Фомин, Евгений Адольфович Левинсон и я претерпели, прежде чем она была вылеплена и поставлена на место» [1, с. 28].

Ответственность монументального заказа осознавалась не только самими авторами, но и городскими властями и флотским ведомством. Сопоставляя акты приемки скульптур Троупянского на Малой Охте и на Петровской набережной [4, л. 3, 5], мы видим значительное увеличение состава приемочной комиссии: включены (дополнительно) представители флота, директор скульптурного комбината, главный архитектор Ленинграда, а также и некоторые члены Союза художников – однокурсник Троупянского В. В. Лишев, с которым он был дружен в студенческие годы и который в 1920-х гг. стал профессором Академии художеств, и молодой, но уже отмеченный наградами правительства скульптор Н. Томский.

«Акт г. Ленинград. 20 окт. 1939 года, Комиссия <...> в присутствии скульптора тов. Троупянского осмотрели статую рабочего разм. 6 ½ метра, вылепленной в глине, увеличенной и одобренной исходя из принятой модели, группа для дома НК ВМФ 1/6 натуральной величины, изображающую Краснофлотца, Рабочего и Ладью, вышеозначенная комиссия находит, что статую

выполнена хорошо и принята. Вместе с тем комиссия находит, чтобы перед формовкой в гипсе были исправлены следующие небольшие дефекты: 1. левое плечо (дельтовидная мышца); 2. снять карман с комбинезона; 3. прорисовать голень левой ноги с профиля; 4. прорисовать профиль от коленной чашки до пояса. Комиссия просит архитектора Фомина совместно со скульптором Томским по исправлению вышеозначенных дефектов со скульптором Троупянским дать письменное разрешение на формовку в гипсе» (Так в документе) [4, л. 5].

По дате этого Акта мы видим, что работы над скульптурами для дома на Петровской наб. в мягком материале были закончены к 1940 г., а далее начались формовочные работы для последующего изготовления сначала гипсовых мастер-моделей, а затем и бетонных отливов. Сложные работы растянулись на весь 1940 и начало 1941 г.

Таким образом в первое военное лето Троупянскому предстояло закончить несколько монументальных заказов общей стоимостью 42 000 рублей: не только отлить из бетона две пятиметровые статуи для СККС на Охте, но и установить группу для дома ВМФ на Петровской наб.

«Общий вес скульптурной группы (для дома ВМФ – П. И.) около 50 тонн, т. е. 300 пудов и состоит из 250 частей. Установку мы производили, когда уже начались бомбежки Ленинграда, но все же поставили» [1, с. 31].

В записях Троупянского мы находим другие интересные подробности работ над скульптурной композицией на Петровской набережной: «...Отливал из бетона и ставил эту работу Матвей Евстафьевич Громов. Трирему помогал мне делать Александр Громов» [2, с. 30].

На протяжении более 40 лет – с 1910-х до 1950-х гг. Троупянский много сотрудничал с братьями Громовыми<sup>8</sup>. В советское время Громовыми были созданы детали внутреннего убранства СККС на Малой Охте, зал в Доме культуры им. Кирова, после войны Троупянский и Александр Громов лепят, и формуют в гипсе консоли для интерьеров дворца Монплезир.

В 2012 г. в рамках программы «Фасады Санкт Петербурга» были проведены обширные реставрационные работы на здании Дома наркомата ВМФ, в том числе была проведена реставрация скульптурной группы «Матрос и Кораблестроитель»<sup>9</sup>. Автор статьи участвовал в этих работах, а еще ранее, в 2007 г., проводил обследование статуй по заказу ТСЖ дома на Петровской набережной.

Каждая из фигур состоит приблизительно из 120–130 кусков. Статуи собирались прямо на крыше здания из цементных отливов, уровень за уровнем крепились к друг другу, затем внутренние полости заливались бетонным раствором. Несмотря на мастерство Троулянского и братьев Громовых, многие детали приходилось подгонять, подтачивать и моделировать прямо на месте. Вследствие ручной доводки срезался декоративный слой, обнажалась арматура. Вероятно, из-за сжатых сроков скульптор не успел домоделировать в гипсе и доводил на месте по свежему цементу: во многих местах поверхности скульптур мы видим отпечатки лепных инструментов и даже пальцев. Подробное натурное обследование подтвердило информацию из дневников Троулянского, что фигура краснофлотца обработана хуже, менее тщательно, потому что ее ставили позже, когда Ленинград уже бомбили [1, с. 31].

В ходе инструментального обследования были произведены зондаж и контрольные вскрытия, по ним удалось выявить сложную конструкционную систему скульптур: зондаж фигуры кораблестроителя был выполнен в левом боку на уровне пояса (в глубине видны остатки вспомогательных деревянных конструкций – фанерных щитов, упоров); вскрытие фигуры матроса выполнялось справа на спине на уровне плеча. Основная несущая конструкция скульптур изготовлена в виде железобетонного каркаса и двух стоек, расположенных в ногах. Дополнительными элементами жесткости стали наклонные стойки из стальных труб диаметром 88 мм, размещенные в складках пальто и шинели. Кроме этого в бетонный массив была включена кольцевая распределительная арматура диаметром 12 мм с шагом около 1,0 м по высоте. В качестве формообразующего армирования (в скульптурных фрагментах) применена стальная проволока диаметром 6,8 мм.

Туловища, головы фигур, а также корпус лодки полые, все остальные элементы (ноги, руки, шинели) изготовлены цельными отливками из железобетона с боем кирпича, добавленным для облегчения конструкций выступающих частей. В верхней части (примерно в уровне груди) для создания выпуклой поверхности в стойки вставлены трубы меньшего диаметра (48 мм) с толщиной стенки около 3,5 мм. Вставки зафиксированы арматурой, забитой в зазоры между трубами. Железобетонная оболочка выполнена из мелкозернистого бетона.

Между фигурами матроса и кораблестроителя установлена стилизованная лодка-трирема. В отличие от скульптур, она полностью отливалась на месте. Это не декоративная деталь, как может показаться с земли, а настоящая лодка из бетона длиной 5 м. Лодка выполнена по железобетонному каркасу, методом заливки бетоном по опалубке, с последующей накрывкой декоративной каменной штукатуркой.

Изначально самую большую сложность представляло расположение статуй. 50-тонная композиция должна была разместиться над аркой. Чердачные помещения и кровля скрывают от зрителей сложную опорную конструкцию, состоящую из четырех вертикальных столбов квадратного сечения (80×80 см) высотой около 3,5 м, и диагональных распоров, таким образом распределяющую вес по стенам и перекрытиям. Трехступенчатое основание, выполненное из железобетона, служит пьедесталом для плинта скульптуры. Размер плинта 10×5 м. Наружные поверхности ступеней были облицованы плитами со слезниками из белого цемента с мраморной крошкой<sup>10</sup>.

Проведенный в ходе реставрационных работ анализ раствора совпадает с рецептурой для отлива скульптур, рекомендованной Трощинским в учебном курсе для студентов ЛИСИ в 1950-х гг. [3, л. 10], тот же состав описан в пособии скульптора Давида Бройдо [8, с. 341–361]. В ходе работ по реставрации автором статьи также установлено, что способ отлива и монтажа статуй во многих деталях совпадает с методом, разработанным и описанным Александром Громовым для изготовления больших капителей [11]. В составе декоративного материала обнаружено большое содержание

кварцитов, мраморной крошки, к цементному вяжущему добавлена известь. Внутренний слой выполнялся из портланд-цемента, внешний декоративный – из светлого цемента<sup>11</sup>. В ходе расчистки выяснилось, что скульптуры были выкрашены в маскировочный цвет (оттенок зеленого). При реставрации статуи восстановлены в цвете белого декоративного слоя.

Ленинградское архитектурное наследие 1930–1950-х гг. привлекает все больше исследователей. Несмотря на то, что в архивах сохранились материалы, связанные с проектированием, согласованием, строительством зданий, многие исторические детали, нюансы взаимоотношений между участниками (заказчиками, архитекторами, художниками) пока остаются не известны широкой общественности. Практически неизученным остается весь корпус архивных документов, связанных с производством строительных материалов в 1920–1950-е гг.; неизвестны детали работы строительных трестов, в особенности ведомственных, находящихся в подчинении Наркоматов, связанных с обороной и армией.

Сопоставление результатов обследования с обнаруженными автором архивными источниками (в том числе объемными, ранее не расшифрованными воспоминаниями Троупянского, и др.) и собственными наблюдениями позволило автору подробно проследить историю создания скульптурной группы и выявить неизвестные ранее имена помощников скульптора Троупянского – Матвея Громова, Александра Пликайса<sup>12</sup> [16, с. 200], Николая Астафьева<sup>13</sup> [16, с. 193] и Стадника<sup>14</sup>.

Благодаря исследованию, проведенному в рамках реставрационных работ, в 2018 г. зданию, расположенному по адресу: Санкт-Петербург, Мичуринская улица, дом 1, литера А, присвоен статус объекта культурного наследия регионального значения<sup>15</sup>.

*Приложение*

**Участие скульптора Я. А. Троупянского  
в проектах для Наркомата Военно-морского флота**

1. Малоохтинский пр., 80/Заневский пр., 2. Здание Специальных курсов командного состава ВМФ в Ленинграде, 1935–1938, арх.

Д. П. Бурьшкин. Сохранились две статуи Троупянского при входе (летчика и подводника, отлиты летом 1941 г.); также на фасаде здания установлены 38 рельефов, выполненных по шести авторским моделям: 24 на стенах и 14 на башне. Кроме того были отлиты в бетоне две статуи высотой 5,5 м (краснофлотца со штурвалом и омандира в форме ВМФ), которые, возможно, предназначались для установки на аттике (обе статуи не сохранились).

2. Заневский пр., 4. Первый жилой дом начсостава Высших специальных курсов командного состава ВМФ в Ленинграде (общежитие Высших курсов комсостава), 1936–1940, арх. Д. П. Бурьшкин, Г. В. Аскинази. Скульптор Я. Троупянский. Пять рельефов (два больших и три малых) «ученики занимаются спортом» и «Киров со знаменем». Кроме того для ограды между зданиями Заневский, 2 – Заневский, 4, планировалось создание четырех статуй, изображающих физкультурников (не установлены и не сохранились).
3. Таврическая ул., 31–33. Жилой дом начсостава ВМФ, 1936–1938, арх. Д. П. Бурьшкин, М. Э. Левейкина. Скульптор Я. Троупянский выполнил четыре статуи физкультурников с двух авторских моделей, которые, скорее всего, предназначались для размещения на аттике по осям пилонов (судьба скульптур неизвестна).
4. Ул. Чапыгина, 5/7. Жилой комплекс начсостава ВМФ. 1935–1938, арх. Д. П. Бурьшкин. Для входной группы Я. Троупянский выполнил шесть рельефов: четыре установлены над входами и два над воротами в ограде между корпусами.
5. Малоохтинский пр., 2б/Новочеркасский пр., 3а. Здание Военно-морского политического училища имени А. А. Жданова, 1951–конец 1950-х, арх. Д. П. Бурьшкин, Л. А. Персидская. Скульптор Я. Троупянский, лепщик А. Громов: большой герб с дельфинами на аттике; декоративные эмблемы на фризе вдоль всего фасада: морские коньки, ростры, звезды, якоря.
6. Наличная ул., 6. Научно-исследовательский морской институт связи и телемеханики, 1947–1949, арх. Д. П. Бурьшкин. Скульптор Я. Троупянский: декоративные рельефы на фасаде; дельфины на картушах (декор напоминает Малоохтинский пр., 2). Здание демонтировано в 2022 г.

7. Наб. Лейтенанта Шмидта, 11. Учебный корпус Военно-морской академии имени К. Е. Ворошилова, 1950–1952, арх. Д. П. Бурьшкин. Скульптор Я. Троупянский: картуш с рострой на центральном ризалите; дельфины и др. элементы на подкарнизном декоративном фризе.
8. Дровяная ул., 10/12-я Красноармейская ул., 40. Здание Высшего военно-морского училища подводного плавания, 1950–1956. Бурьшкиным достроен корпус к комплексу зданий Реального училища (бывшего приюта принца П. Г. Ольденбургского). Скульптор Я. Троупянский: картуш с рострой на центральном ризалите, дельфины и др. элементы на подкарнизном декоративном фризе.

Помимо сотрудничества с архитектором Бурьшкиным, Троупянский получал заказы от флота и как реставратор – спасал скульптуры здания Главного адмиралтейства, и как скульптор-декоратор – оформлял залы учебных заведений, и как станковист – создавал статуи моряков для Военно-морского музея, барельефные изображения знаменитых русских адмиралов.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Современное название дано в 1935 г. Малая Дворянская улица в 1918 г. переименована во 2-ю ул. Деревенской бедноты.

<sup>2</sup> До конца жизни Бурьшкин будет проектировать для ВМФ.

<sup>3</sup> **Троупянский Яков Абрамович** (1878, Одесса – 1955, Ленинград) – скульптор, художник-прикладник. В 1892–1898 гг. учился в Одесской художественной школе. В 1897 г. совершил поездку в Италию, учился в Неаполитанской АХ. В 1909-м окончил Высшее художественное училище живописи, скульптуры и архитектуры при Императорской академии художеств (класс В. А. Беклемишева). С 1901 г. выполнял монументально-декоративное оформление фасадов и интерьеров зданий в Санкт-Петербурге, Одессе, Киеве, Минске. В 1918 г. участвовал в выставке Московского отделения Еврейского общества поощрения художников, в 1921–1928 гг. – в периодических выставках «Общины художников». В 1921–1934 гг. заведовал художественной бронзолитейной мастерской в Петрограде (Ленинграде). После Великой Отечественной войны преподавал скульптуру в Ленинградском инженерно-строительном институте, реставрировал скульптуру здания Главного адмиралтейства, Зимний дворец. Создавал многочисленные статуи, сюжетные композиции, статуарную пластику для ленинградских музеев.

<sup>4</sup> Более 40 памятников отлиты под руководством Троупянского, также участвовал (формовал и отливал) временные памятники-монументы

<sup>6</sup> Только после блокадной зимы 1941–1942 гг. Троупянский впервые за свою жизнь получил мастерскую в здании Союза художников. Впоследствии половину этого небольшого помещения отдали скульпторам Стрекавину и Дыдыкину.

<sup>6</sup> Сходные рельефы мы сейчас можем видеть на ул. Чапыгина (бывш. Вологодская), 5–7. В жилом комплексе начсостава ВМФ (скульптор Троупянский, арх. Бурьшкин, 1935–1938) четыре рельефа расположены над входами и два на въездными воротами.

<sup>7</sup> Например, проект фасада Выборгского универмага (ул. Комсомола, д. 41 / пл. Ленина, д. 4, 1935–1940, арх. Я. О. Рубанчик, А. Д. Балков, Н. И. Иоффе).

<sup>8</sup> Например, доходный дом Н. И. Штерна (Гражданская ул., 16/Столярный пер., 10, арх. Н. Д. Каценеленбоген.

<sup>9</sup> Петровская набережная, д. 8 арх. И. И. Фомин и Е. А. Левинсон, 1939–1941. Группа из двух фигур («матрос» и «инженер-судостроитель») с рострой длиной 12 м., высотой 6,5 м [5].

<sup>10</sup> К настоящему времени эти элементы (слезники) утрачены и памятник лишился плавного, постепенного перехода от карнизной горизонтали к пластической вертикали.

<sup>11</sup> Белый поргланцемент используется для производства белого бетона для престижных строительных проектов и декоративных работ. Его производство дорое. Производился и производится на Шуровском заводе под Москвой.

<sup>12</sup> **Пликайс Александр Александрович** род. 20 августа 1905 г. В 1933 поступил в Институт живописи, скульптуры и архитектуры, по окончании которого в 1939 г. получил квалификацию художник-скульптор. Дипломная работа «А. М. Горький». Оценка «отлично». Руководитель проф. М. Г. Манизер [16, с. 200]./

<sup>13</sup> **Астафьев (Чадин) Николай Андрианович**. Род. в 1889 г. В 1920 г. Поступил в Петроградские государственные свободные художественные учебные мастерские (ныне Санкт-Петербургская академия художеств). В 1925 г. получил Временное удостоверение об окончании Петроградского высшего художественно-технического института («Прошел полный курс скульптурного факультета, выполнил дипломную работу и постановлением факультета от 15 октября 1925 г. признан окончившим полный курс скульптурного факультета») [16, с. 193].

<sup>14</sup> Сведений пока не обнаружено.

<sup>15</sup> Распоряжение КГИОП от 24.04.2018 г. № 161-р

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. НА РАХ (Научный архив Российской академии художеств). Ф. 29. Оп. 1. Д. 9. Личный фонд Я. А. Троупянского / Троупянский Я. А. Самоотчет (машиннописный вариант).

2. НА РАХ. Ф. 29. Оп. 1. Д. 10. Личный фонд Я. А. Троупянского / Троупянский Я. А. Самоотчет (черновой рукописный вариант).
3. НА РАХ. Ф. 29. Оп. 1. Д. 11. Личный фонд Я. Б. Троупянского / Троупянский Я. А. Лекция по методике преподавания.
4. НА РАХ. Ф. 29. Оп. 1. Д. 18. Договоры работ.
5. НА РАХ. Ф. 29. Оп. 1. Д. 19. Фотографии работ Троупянского.
6. ЦГАЛИ СПб (Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга). Ф. 78. Оп. 2. Д. 140. Личное дело на скульптора члена ЛОСХ Троупянского Я. А., выбывшего в 1955 году. Начато 25 марта 1943 года, окончено 2 февраля 1955 года.
7. ЦГАЛИ СПб. Ф. 598, Оп. 1. Д. 308. Ротач Александр Лукич (1893–1990 гг.). Здание Германского посольства в Санкт-Петербурге.
8. *Бройдо Д.* Руководство по гипсовой формовке художественной скульптуры. Л. ; М. : Искусство, 1949.
9. В архитектурных мастерских Ленпроекта // Архитектура Ленинграда. 1936. № 1. С. 78–81.
10. *Горюнов В. С., Игнатъев П. П.* Петербургский шедевр П. Беренса и Э. Энке // 100 лет петербургскому модерну : Мат-лы науч. конф. СПб. : Черное и белое, 2000.
11. *Громов И. А., Раскин А. Г., Веснина Н. Н.* Скульптор-модельщик А. Е. Громов. Л. : Стройиздат, 1987.
12. *Кириков Б. М., Штиглиц М. С.* Петербург немецких архитекторов. От барокко до авангарда. СПб. : Чистый лист, 2002.
13. Памяти И. И. Бродского. Л. : Художник РСФСР, 1959.
14. *Саблин И. Д.* Большой дом // Квартальный надзиратель. № 10 (346), июнь 2013. С. 10–13 // Спец. темат. страницы журн. «СПб.Собака.Ru».
15. *Саблин И. Д.* Давид Бурыйшкин // Зодчие Санкт-Петербурга : XX век / сост. В. Г. Исаченко; ред. Ю. В. Артемьева. СПб. : Лениздат, 2000. С. 168–191.
16. Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Российской академии художеств. 1915–2005. СПб. : Ин-т имени И. Е. Репина, 2007.

Ф. Ю. ТЫШКОВСКИЙ

## **Деструкция архитектурного ландшафта городов-крепостей Шведской империи: типология и методика определения**

В статье на материале городов-крепостей Шведской империи анализируется проблема деструкции их архитектурного ландшафта, к середине XIX в. обострившаяся вследствие массового сноса городских укреплений. Разрабатывается типология пространственных связей восприятия, генерируемых фортификационными комплексами (связи движения, событийные связи и визуальные связи). На основе сравнительного художественного анализа, выполненного иконографическим и натурным методом, вырабатывается универсальная методика, позволяющая по двум критериям: проценту физической утраты укреплений и их выявленности в городской ткани (степени сохранности пространственных связей) определять степень деструкции архитектурного ландшафта. Классифицируется шесть типов, для каждого типа выделяются категории утраченных и потенциально возможных для регенерации пространственных связей.

*Ключевые слова:* Город-крепость; снос городских укреплений; архитектурный ландшафт; архитектурно-художественный каркас; Шведская империя; пространственные связи; Выборг

**Тышковский Филипп Юрьевич**

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Аспирант кафедры истории и теории архитектуры.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: philytyshkovskiy@mail.ru

ORCID ID: 0009-0009-5404-9604

Philip Tyshkovskiy

## **Destruction of the Architectural Landscape of Fortified Cities of the Swedish Empire: Typology and Determination Methodology**

The article, based on the material of the fortified cities of the Swedish Empire, analyzes the problem of the destruction of their architectural landscape, by the middle of the 19th century aggravated due to massive demolition of city fortifications. A typology of spatial connections of perception generated by fortification complexes (movement connections, event connections and visual connections) is being developed. Based on a comparative artistic analysis carried out by iconographic and natural methods, a universal methodology is developed. It allows us to determine the degree of destruction of the architectural landscape according to two criteria: the percentage of physical loss of

fortifications and their identification in the urban environment (the degree of preservation of the complex of spatial connections). 6 types are classified. For each type, categories of lost and potentially possible for regeneration spatial connections are identified.

**Keywords:** walled city (fortress town); demolition of city fortifications; architectural landscape; architectural and artistic framework; Swedish Empire; spatial connections; Vyborg

**Tyshkovskiy Philip**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Post-graduate student of the Department of History and Theory of Architecture.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: philyshkovskiy@mail.ru

ORCID ID: 0009-0009-5404-9604

## Введение

Проблема сосуществования городов и их укреплений являлась насыщенной с древности и представляется весьма актуальной в настоящее время в силу того, что до сих пор в России не сложилось комплексной методологии анализа и сохранения архитектурного ландшафта (АЛ) многочисленных исторических городов-крепостей, в большинстве случаев лишившихся своих фортификационных комплексов (ФК) к середине XIX в. Среди них выделяется Выборг, концепция сохранения которого реализуется с 2014 г. [1], однако в ней не принимается во внимание архитектурно-художественный каркас (АХК) города, а городские укрепления рассматриваются как изолированные объекты, без учета обширного комплекса многоуровневых пространственных связей, слагаемых ими.

Объектом исследования является архитектурный ландшафт городов-крепостей, располагавшихся в территориальных владениях шведской короны в эпоху Великодержавия (швед. Stormaktstiden, 1611–1621), многие из которых либо ранее являлись исконно русскими приграничными форпостами, либо впоследствии стали северо-западным щитом Российской империи (*ил. 1*). Это около 70 городов-крепостей различного масштаба, характера и времени возникновения. Предметом исследования являются закономерности деструкции их архитектурного ландшафта в результате массового сноса городских укреплений в конце XVIII – середине XIX в.

Основной целью является разработка универсальной методики, позволяющей классифицировать деструкцию архитектурного

ландшафта городов-крепостей и прогнозировать вектор его регенерации, сохранения и развития.

### Предпосылки деструкции архитектурного ландшафта городов-крепостей

Исторически снос городских укреплений не представлялся чем-то противоестественным. Более того, он носил заместительный характер, обусловленный совершенствованием существующих укреплений вследствие модернизации систем наступательных вооружений (например, замена средневековых стен бастионным периметром).

Однако с конца XVIII в. в связи с переходом к системе свободно обороняющихся фортов новые укрепления стали формировать не «стену», а проницаемую дисперсную пространственную структуру, находящуюся на значительном отдалении от исторического ядра. Как отмечает Ю. Е. Ревзина, «союз города и крепости распался» [23, с. 193]. Утверждалось мнение о том, что старые укрепления тормозят рост и развитие городов, становятся «бесполезным хламом» [30], уход за которыми требует немалых денежных вложений. Мотивация властей была сугубо утилитарной – желание получить свободные территории для застройки и доступный строительный материал. В Полном собрании законов Российской империи еще с 24 июня 1745 г. был закреплен сенатский указ о починке «городовых стен и башен, которые обветшали и угрожают падением», только если на это требуются небольшие суммы. В противном случае ветхие строения нужно было разбирать, используя для этого колодников [2]. В 1759 г. был издан указ о крепостных стенах, предоставлявший право разбирать ветхие крепости для починки казенных зданий [3]. Кульминация сноса пришлась на середину XIX в., что совпало с пиком индустриализации в Европе. Повсеместно крепости упраздняли, и города теряли свои стены, словно кожу, что искажало городской пейзаж порой до неузнаваемости, нарушая целый комплекс сложившихся пространственных связей. В результате архитектурный ландшафт городов стремительно трансформировался из доиндустриального (фортификационного) в индустриальный (постфортификационный).

Не менее важным аспектом была деструкция привычного горожанам культурного ландшафта. Например, о Выборге 1850-х гг. архитектор П. Неувонен пишет следующим образом: «...на протяжении десятилетий крепость использовалась в мирных целях горожанами и солдатами. По валам совершались прогулки и паслись коровы, зимой катались на санях во рву, а эспланада крепости служила капустно-картофельным полем для солдат гарнизона, рядом с приморскими валами купались» [37, с. 78]. Это позволяет нам судить о том, что художественный образ города-крепости плотно впечатался в память горожан на психофизическом уровне как энграмма.

Проблема деструкции городских стен, в отличие от их формирования, крайне скудно изучена в искусствознании. Однако ее результат является не менее, а может даже более показательным для анализа архитектурного ландшафта. Такой взгляд на проблематику предопределяет ее новизну. Большинство научных трудов слишком отрывочны и не выявляют художественных закономерностей. Хорошими примерами являются труд Ю. Е. Ревзиной [23], диссертация Н. Альберга [34], суммирующая эволюцию архитектурного ландшафта шведских городов в 1521–1721 гг., труд А. П. Бахтина про укрепления Пруссии [6], работы И. И. Кондратьева [14] и И. Франса [30], а также архив Н. Д. Виноградова [22], в которых анализируется снос стен Белого города и Китай-города в Москве. В отношении Выборга такие работы практически отсутствуют, тема обозначена в исследованиях М. И. Мильчика [18; 36], Е. Е. Кеппа [13] и К. Ю. Губинской [11]. Особого внимания заслуживают докторские диссертации П. Неувонена [37] и Л. Бергер [35], монография об архитекторе У. Ульберге [39].

К концу XIX – началу XX в. полностью либо частично были ликвидированы укрепления городов, расположенных на территории бывшей Шведской империи: в исконных землях – Гётеборге (1807–1817), Мальмё (1830-е), Кальмаре (1860-е), Хальмстадте, Кристианштадте, Карлскруне (1827 г.) и др.; в Шведской Померании – Штеттине, Грайфсвальде, Штральзунде, Деммине, Воллине, Бремене, Вердене, Висмаре (1869–1870), Эльбинге, Мемеле; в Финляндии – Выборге (1860–1913); Шведской Эстляндии – Таллине

(1857–1888), Нарве (1864), Тарту, Пярну (1860-е), Феллине, Гапсале; Шведской Ливонии – Риге (1857–1875), Вольмаре, Вендене, Лемзале; Шведской Ингерманландии – Ниене, Яме. Таким образом, процесс деструкции был независим от территориальной принадлежности.

### Типология узловых точек и пространственных связей восприятия

Система фортификационных сооружений традиционно генерирует целый комплекс узловых точек и пространственных связей совершенно различного свойства. Нами была разработана типология структурных элементов архитектурно-художественного каркаса города-крепости, выполняющих важнейшую функцию в художественном взаимодействии с реципиентом. Теоретической базой настоящего исследования послужили работы А. Э. Гутнова [12] и К. Линча [17], исследовавших генезис каркаса города; А. И. Некрасова [21], Ю. И. Курбатова [15], Б. И. Кохно и таких «идеологов воображения», как Леонардо да Винчи и Л.-Б. Альберти, исследовавших пространство как фундаментальный предмет архитектуры; психофизиологов И. М. Сеченова [25], Н. А. Бернштейна [7], Р. Земона [38], А. А. Ухтомского [29], философов М. Хайдеггера [31] и М. Хальбавкса [32], изучавших механизмы восприятия и памяти; Н. Буррио [9], Е. К. Блиновой [8], А. В. Венковой [10], М. Н. Рядовой [24], изучавших иммерсивность и партисипацию; В. В. Лебедева [16], Л. М. Тверского [27], М. Г. Бархина [5], А. В. Степанова [26], Г. Я. Мокеева [20], А. Н. Федорова [4], Д. А. Шатилова [33], А. В. Михайлова [19], К. В. Семенова, внесших значительный вклад в изучение визуальных и образных характеристик, сценария и семантики пространственной среды исторических городов.

### Пространственные связи восприятия

*Тун 1.* Связи движения (динамические):

– сухопутные (внешние и внутренние, военные и гражданские): улично-дорожная сеть, исторические тракты, железные дороги, трассы куртин, прясел, сухих рвов, военных дорог;

– водные (военные и гражданские): фарватеры, переправы, мосты, водяные рвы, рейды, связи корабельных фрагтов, гарнизонные, торговые;

– телекоммуникационные: телеграфные и телефонные линии, радио.

*Тип 2. Событийные связи (партисипаторные, иммерсивные):*

– мемориально-исторические: связи ключевых военных и гражданских событий, военно-оборонительных действий, военных позиций, включая баллистические, функциональные;

– семиотические (знаковые): навигационные, топонимические, символические, мифологические;

– психосемиотические (мнемические): энграммы, мнемотопы; «дух места», «память места»;

– сценарные (военные и гражданские): маршруты, сцены, мизансцены;

– культурно-бытовые (военные и гражданские): событийные центры (административные, торговые, военные), маршруты путешественников, досуговые мероприятия, культурные традиции (фольклор, танцевальная, театральная культура, ремесла, духовные верования, литературные, фотографические, художественные связи);

– иммерсивные: звуковые, обонятельные, осязательные, вестибулярные (проприоцептивно-кинестетические).

*Тип 3. Визуальные связи (оптические):*

– ландшафтные: характер береговой линии, рельефа, соотношение застроенных / незастроенных пространств (зона крепостной эспланады между «старым» и «новым» городом);

– композиционные: иерархия ансамблей, симметрия – асимметрия – дисимметрия, ритм – метр, динамика – статика, контраст – нюанс, пропорция;

– композиционно-видовые (внешние и внутренние): связи доминант, панорамы, видовые раскрытия, перспективы, визуальные створы, бассейны зрительного восприятия, видовые картины, зрительные кадры, силуэт, фон;

– зрительные: цвет, свет, тон, прозрачность, теплохолодность;

### Узловые точки

- замок с донжоном и окружающими постройками;
- элементы стеновой системы: башни, ворота, барбаканы, укрепленные монастыри и храмы;
- элементы бастионной системы: бастионы, рavelины, передовые укрепления, батареи, редуты;
- элементы фортовой системы: форты, опорные пункты, батареи, капонеры, ДОТы;
- комплексы-ансамбли построек военной инфраструктуры, включающие: пороховые погреба (расходные и запасные), арсеналы, цейхгаузы, склады, магазины (провиантские, хлебные, винные и др.), казармы, кухни-столовые, кордегардии, гауптвахты, штабные здания, офицерские, комендантские и инженерные дома, телеграфные и телефонные станции, мастерские, кузницы, конюшни, ледники, ретирадники (туалеты), а также церкви и соборы (гарнизонные, госпитальные и полковые), военно-сиротские дома, госпитали.

### Методика определения деструкции архитектурного ландшафта городов-крепостей

Ранее было установлено, что под архитектурно-художественным каркасом понимается результат анализа архитектурного ландшафта города-крепости [28]. Таким образом, чтобы оценить степень деструкции архитектурного ландшафта, нужно проанализировать сохранность структурных элементов архитектурно-художественного каркаса – пространственных связей и узловых точек. Выделяются два основных параметра: процент физической утраты укреплений и их выявленность / невыявленность в ткани города. Процент утраты вычисляется как среднее арифметическое утрат узловых точек по отдельным фортификационным комплексам: замок, средневековые укрепления, бастионные укрепления, фортовый пояс, комплексы построек военного ведомства. В числителе дроби указывается число утраченных узловых точек, в знаменателе – общее число таковых на период максимальной целостности фортификационного комплекса. Выявленность / невыявленность

определяется как сохранение/утрата большинства пространственных связей (более 50%). Наличие отчетливо читаемой буферной зоны в трассе укреплений и/или крепостной эспланады (визуально различим «старый» и «новый» город) свидетельствует о высокой степени сохранности пространственных связей восприятия всех типов (выявленность). Анализ городов-крепостей по вышеназванным критериям выполняется эмпирическим и сравнительно-иконографическим методом сопоставления карт и панорам времени наивысшего расцвета фортификационного комплекса и современных.

### Типология деструкции архитектурного ландшафта городов-крепостей

В результате анализа классифицировано шесть типов деструкции архитектурного ландшафта (см. *табл. 1, 2*).

*Тип 1.* Процент утраты фортификационных комплексов более 80%, укрепления не выявлены: утрачивается большинство пространственных связей восприятия всех типов. Потенциально возможно восстановление связей движения (I этап), событийных связей (II этап) и визуальных (III этап). *Ниен (ил. 2)*, 99% утрат: утрачены штерншанц на Охтинском мысу, бастионные укрепления города, сохранились контуры береговой линии и отдельные мемориально-исторические связи; *Йончопинг*, 99% утрат: утрачены замок и бастионные укрепления, изменен характер береговой линии; *Валмиера (Вольмар)*, более 95% утрат: утрачены стены города XV в. и бастионные укрепления XVII в., сохранились фрагменты стен орденского замка; *Приморск (Фишхаузен)* и *Пайде (Вайсеншайн)*, более 95% утрат; *Щецин (Штеттин)*, 90% утрат: утрачены стены и башни XIII в., бастионные укрепления XVII в., сохранился замок Поморских князей и одна из 46 башен; *Лимбажи (Лемзаль)*, 85% утрат: утрачены стены и башни, сохранились руины замка; *Вильянди (Феллин)*, 85% утрат: утрачены стены (сохранились фрагменты) и башни XV–XVI вв., сохранились валы форбурга, руины замка, участок городской стены обозначен мощением в 2009 г.

*Тип 2.* Процент утраты фортификационных комплексов более 80%, укрепления выявлены: в трассе укреплений устроены бульвары, парки, система площадей, озелененная набережная – буферная зона, сохраняется большинство связей движения, частично – аутентичное восприятие города-крепости. Потенциально возможно восстановление утраченных событийных связей и выявление визуальных. *Висмар*, более 95% утрат: утрачены средневековые стены и башни, бастионные укрепления Э. Дальберга, пятиконечная цитадель, сохранилось несколько фрагментов стены, Водяные ворота и одна башня, в трассе укреплений – зеленый пояс и кольцевая магистраль; *Пярну*, 88% утрат: утрачены замок, средневековые стены и башни (за исключением Красной), сохранилась четверть бастионных укреплений Э. Дальберга (два из семи бастионов – Венера и Луна); *Грайфсвальд (ил. 3)*, 85% утрат: утрачены средневековые стены и бастионные укрепления, сохранились фрагменты, одна башня, часть водяного рва и валов, трасса укреплений преобразована в зеленый пояс.

*Тип 3.* Процент утраты фортификационных комплексов от 80 до 20%, утраченные укрепления не выявлены: разрывается большинство визуальных связей и связей движения, аутентичное восприятие города-крепости сильно искажено. Потенциально возможно восстановление утраченных связей движения (I этап) и визуальных (II этап). *Тарту (Дорпат)*, 70% утрат: утрачены замок, средневековые стены и башни, сохранилась треть бастионных укреплений Э. Дальберга; *Хальмстад*, 60% утрат: сохранился замок, один из шести бастионов, один из четырех ворот, 1/5 протяженности рвов; *Выборг (ил. 4)*, 45% утрат: практически полностью утрачены укрепления исторического фортификационного ядра – Каменного города и Рогатой крепости (сохранился только бастион Панцерлак, башня ратуши и Круглая башня), трасса укреплений не прочитывается, существенно подверглись деструкции Восточно-Выборгские и Западно-Выборгские укрепления, в большинстве своем сохранилась крепость Корон-Санкт-Анна, морские укрепления и фортовая крепость начала XX в.; *Хаансалу (Гансаль)*, 40% утрат: сохранился замок и укрепления форбурга, второе кольцо

городских стен утрачено; *Нарва* (ил. 5), 35% утрат: утрачены средневековые стены, башни и ранние бастионы, сохранился замок и большинство бастионных укреплений Э. Дальберга, сильно нарушены визуальные связи.

*Тип 4.* Процент утраты фортификационных комплексов от 80 до 20%, утраченные укрепления выявлены: в трассе укреплений устроены бульвары, парки, система площадей, озелененная набережная – буферная зона, сохраняется большинство визуальных связей и связей движения. Необходима регенерация событийных связей и выявление визуальных. *Бремен*, 75% утрат: уцелели фрагменты стен и бастионных укреплений, водяной ров, повторяющий контур бастионов, территория преобразована в систему парков; *Бранёво (Браунсберг)*, 75% утрат: утрачены замок и бастионные укрепления, сохранились рвы, четыре из 24 башен, территория преобразована в общественное пространство с зеленой зоной; *Цесис (Венден)*, 70% утрат: сохранились замок в руинированном виде, отрезки стен и рва, современная трассировка улиц повторяет линию укреплений, обозначенную мощением; *Рига* (ил. 6), 65% утрат: утрачены средневековые стены, 27 из 29 башен, бастионные укрепления Э. Дальберга, сохранился замок, большинство рвов, трасса бастионных укреплений и гласис преобразованы в городской парк, фрагменты средневековой стены воссозданы; *Кристианштадт*, 60% утрат: утрачены восемь из 10 бастионов, сохранился водяной ров, частично повторяющий геометрию укреплений; *Мальмё*, 50% утрат: утрачены бастионные укрепления (кроме четырех малых северных бастионов), сохранился замок и водяной ров на всю протяженность, не повторяющий контур бастионов; *Кальмар*, 45% утрат: утрачены более половины бастионных укреплений (пять из девяти бастионов), местами изменены характер береговой линии и восприятие города с воды, сохранился замок; *Гётеборг* (ил. 7), 40% утрат: частично сохранились девять из 17 бастионов XVII в., включая Karolus Rex, и большая часть водяного рва, повторяющего контур бастионов, форты Кропан и Lejonet, трасса укреплений и гласис преобразованы в городской парк; *Великий Новгород*, 40% утрат: утрачены башни окольного города (кроме двух) и укрепления Малого земляного

города (фрагментарно уцелели два бастиона, территория в 1820-х гг. преобразована в Кремлёвский парк), сохранились детинец и вал окольного города (обладает потенциалом развития зеленого пояса); Псков, 30% утрат: сохранились укрепления Крома, Довмонотова города и валы окольного города, утрачены средняя стена и стена посадника Бориса, ряд башен.

*Тип 5.* Процент утраты фортификационных комплексов менее 20%, укрепления не выявлены: преимущественно сохраняются только событийные связи, искажен аутентичный сценарий движения и целостное восприятие города, архитектурно-художественный потенциал не раскрыт, необходимо восстановление связей движения (I этап) и визуальных (II этап). *Приозерск (Жорела, Кексгольм, ул. 8)*, 15% утрат: утрачены куртина, равелин и половина бастиона Новой крепости на острове Спасском, сильно изменен характер береговой линии, сохранился детинец; *Брест*, 18% утрат: утрачены средневековые укрепления Берестья и его восприятие, сохранились бастионные укрепления XIX в. и сильнейшая мемориально-историческая связь, место памяти – «Брестская крепость-герой».

*Тип 6.* Процент утраты фортификационных комплексов менее 20%, укрепления выявлены: сохраняется большинство пространственных связей, укрепления интегрированы в городскую ткань, приспособлены под современные нужды, старый город внутри стен отделен от нового буферной зоной восприятия, сохраняется атмосфера и художественный образ. *Висбю*, 20% утрат: почти полностью сохранилась стена с башнями XIII–XIV вв. (27 из 29), ров и незастроенная эспланада, утрачен замок и его визуальные связи; *Таллин (Ревель, ул. 9)*, 15% утрат: сохранился замок Тоомпеа, почти полностью – стены и башни XIII–XV вв., три из четырех построенных бастионов Э. Дальберга XVII в. *Хамина (Фридрихсгам)*, 20% утрат: сохранились шесть из семи бастионов, два из пяти равелинов, большинство рвов. *Ростов Великий*, 10% утрат: сохранился средневековый кремль и бастионные укрепления 1632–1634 гг. голландца Я.-К. ван Роденбурга – «городового земляного дела горододельца», строившего укрепления Нарвы, Риги, Гётеборга, Ниена; *Лаппенранта (Вильманстранд)*, менее 10% утрат: сохрани-

В графе Тип 6 вместо Лаппенранта следует написать «Лаппеэнранта», в названии Вильмандстранд лишняя буква Д — следует писать «Вильманстранд». Эти же имена городов аналогичным образом следует поправить на стр.68 (последняя строчка).

лись бастионные укрепления XVIII в., ансамбль крепостного двора с постройками военного ведомства XVIII–XX вв.; *Хямеэнлинна (Тавастехус)*, менее 10% утрат: сохранился замок Тавастборг XIII–XVI вв. с бастионными укреплениями второй половины XVIII в., комплексы построек военного ведомства XIX–XX вв. и аутентичные панорамы, утрачены отдельные связи движения (мост Линнасалми); *Фредриктад*, менее 5% утрат: в безупречном состоянии сохранились бастионные укрепления 1660-х гг., инфраструктурные постройки, форты Исегран и Конгстен.

### Заключение

Новизна проведенного исследования заключается в том, что разработана типология пространственных связей (тип 1: связи движения, тип 2: событийные связи, тип 3: визуальные связи) и узловых точек городов-крепостей, а также универсальная методика, позволяющая сравнительно-иконографическим и натурным методом по двум критериям – проценту утраты узловых точек и сохранности комплекса пространственных связей – классифицировать степень деструкции архитектурного ландшафта городов-крепостей (наибольшая степень деструкции – тип 1). В основной зоне риска находятся «невывявленные» типы с большим процентом утрат – тип 1 и тип 3. Выборг отнесен к третьему типу.

Исследование позволяет в дальнейшем графоаналитическим методом провести подробный поэтапный художественный анализ процесса формирования и деструкции архитектурного ландшафта Выборга, идентифицировать и интерпретировать приобретенные и утраченные пространственные связи на каждом этапе, сформировать архитектурно-художественный каркас города, а затем разработать комплекс методов и универсально применимых архитектурно-художественных приемов регенерации его архитектурного ландшафта. Разработанная методика и классификация может быть экстраполирована на отечественные города-крепости абсолютно разного географического положения, масштаба, композиции, времени возникновения и степени сохранности фортификационной основы, такие как Москва, Псков, Гороховец, Вологда, Владимир,

Смоленск, Великие Луки, Порхов, Остров, Кронштадт и многие другие, что в первую очередь необходимо для формирования целостного подхода к их изучению и сохранению, выявлению предмета их охраны и преодолению дискретного отношению к архитектурному наследию.

Таблица 1

### Типология деструкции архитектурного ландшафта городов-крепостей

Показатель	Тип деструкции архитектурного ландшафта (АЛ) города-крепости					
	Тип 1	Тип 2	Тип 3	Тип 4	Тип 5	Тип 6
Процент утраты ФК	более 80% утрат		от 80 до 20% утрат		менее 20% утрат	
Характер выявления ФК	Не выявлены	Выявлены	Не выявлены	Выявлены	Не выявлены	Выявлены
Тип сохраняемых пространственных связей	—	Движения; визуальные	Событийные	Движения; визуальные	Событийные	Движения; визуальные; событийные
Тип утрачиваемых пространственных связей	Движения; событийные; визуальные;	Событийные	Движения; визуальные	Событийные	Движения; визуальные	—
Тип связей, возможных к восстановлению	<i>I этап:</i> движения; <i>II этап:</i> событийные; <i>III этап:</i> визуальные	Событийные	<i>I этап:</i> движения; <i>II этап:</i> визуальные	Событийные	<i>I этап:</i> движения; <i>II этап:</i> Визуальные	Поддерживать все типы связей

Таблица 2

**Распределение городов-крепостей Шведской империи  
по типам деструкции архитектурного ландшафта**

	<b>Города-крепости</b>
<b>Тип 1</b>	Ниен, Йончопинг, Валмиера (Вольмар), Приморск (Фишхаузен), Пайде (Вайсенштайн), Щецин (Штеттин), Лимбажи (Лемзаль), Вильянди (Феллин)
<b>Тип 2</b>	Висмар, Пярну (Пернов), Грайфсвальд
<b>Тип 3</b>	Тарту, (Дорпат), Хальмстад, Хаапсалу (Гапсаль), Нарва, Выборг
<b>Тип 4</b>	Бремен, Бранёво (Браунсберг), Цесис (Венден), Рига, Кристианштад, Мальмё, Кальмар, Гётеборг, Великий Новгород, Псков
<b>Тип 5</b>	Приозерск (Кексгольм), Брест
<b>Тип 6</b>	Висбю, Таллинн (Ревель), Хамина (Фридрихсгам), Ростов Великий, <b>Лаппенранта</b> (Вильманstrand), Хямеэнлинна (Тавастехус), Фредрикстад

**БИБЛИОГРАФИЯ**

1. Архив ФГУП «Центральные научно-реставрационные проектные мастерские», шифр 408, инв. № 1–48. Концепция сохранения исторической части г. Выборга (Ленинградская область). Научно-проектная документация / разработ. ФГУП «Центральные научно-реставрационные проектные мастерские». М., 2014 г.
2. Полное собрание законов Российской империи (1649–1812). Т. XII. 9180. СПб., 1830.
3. Полное собрание законов Российской империи (1649–1812). Т. XV. 10949. СПб., 1830.
4. *Александр (Федоров), игум.* Образно-символическая система композиции древнерусского города. СПб. : Специальная литература, 1999. 216 с.
5. *Бархин М. Г.* Город. Структура и композиция. М. : Наука, 1986. 262 с.
6. *Бахтин А. П.* Замки и укрепления Немецкого ордена в северной части Восточной Пруссии : справочник. Калининград : Terra Балтика, 2005. 208 с.
7. *Бернштейн Н. А.* О построении движений. М. : Медгиз, 1947. 255 с.
8. *Блинова Е. К.* Модель семантического архитектурного пространства как инструмент оценки образов ордерных ансамблей // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. СПб., 2010. № 137. С. 124–134.

9. *Буррио Н.* Эстетика взаимодействия // *Художественный журнал*. 1999. № 8/29. С. 33–39.
10. *Венкова А. В.* Феномен иммерсивности в современной художественной культуре : дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / РГПУ им. А.И. Герцена, СПб., 2022. 330 с.
11. *Губинская К. Ю.* Градостроительные традиции и особенности формирования историко-градостроительного генетического кода Выборга в XIII–XX столетиях: дис. ... канд. архитектуры: 05.23.20 / СПбГАСУ, СПб., 2018. 213 с.
12. *Гутнов А. Э.* Структурно-функциональная организация и развитие градостроительных систем : дис. ... д-ра архитектуры.: 18.00.01. М., 1979. 336 с.
13. *Кепп Е. Е.* Выборг: Художественные достопримечательности : Краеведческое издание. Выборг : Фантакт, 1992. 250 с.
14. *Кондратьев И. И.* Белый Царёв город. От концепции создания до реконструкции облика // *Архнадзор*. Будни краеведческие [Электронный ресурс]. 12.03.2008. URL: <http://www.archnadzor.ru/2008/03/12/bely-j-tsaryov-gorod/> (дата обращения: 30.06.2024).
15. *Курбатов Ю. И.* Архитектурные формы и природный ландшафт: композиционные связи. Ленинград : Издательство ЛГУ, 1988. 132 с.
16. *Лебедев В. В.* Заметки о пространственной и эстетической сущности архитектуры. М. : Стройиздат, 1994. 256 с.
17. *Линч К.* Образ города / пер. с англ. В. Л. Глазычева ; под ред. А. В. Иконникова. М. : Стройиздат, 1982. 328 с.
18. *Мильчик М. И.* Шведские крепости вокруг Санкт-Петербурга // *Шведы на берегах Невы* : сб. ст. / сост. А. Кобак и др. Стокгольм : Швед. ин-т. С. 26–33.
19. *Михайлов А. В.* Градостроительные и нематериальные аспекты предмета охраны объектов культурного наследия в исторической среде Санкт-Петербурга: дис. ... канд. архитектуры: 2.1.11 / СПбГАСУ, СПб., 2022. 522 с.
20. *Мокеев Г. Я.* Святыни вечного Пскова. «Дом Святой Троицы». М. : Астрейя-центр, 2018. 88 с.
21. *Некрасов А. К.* Теория архитектуры. М. : Стройиздат, 1994. 480 с.
22. *Овсянникова Е. Б.* Китайгородская стена. Реставрация перед сносом : Статьи, дневники, чертежи и фотографии из архива Н. Д. Виноградова. М. : Москва которой нет, 2015 // URL: [http://moscowarch.ru/upload/file/vinogradov\\_web.pdf](http://moscowarch.ru/upload/file/vinogradov_web.pdf) (дата обращения: 30.06.2024).
23. *Ревзина Ю. Е.* Архитектура, война и география: фортификация XVI–XVIII веков в Европе и России. М. : Архитектура-С, 2016. 344 с., ил.
24. *Рядова М. Н.* Сохранение и развитие архитектурного ландшафта дворцово-паркового ансамбля Царского Села : дис. ... канд. архитектуры: 2.1.11 / СПбГАСУ, СПб., 2022. 750 с.
25. *Сеченов И. М.* Элементы мысли. М. : Книговек, 2011. 416 с.
26. *Степанов А. В.* Феноменология архитектуры Петербурга. СПб. : Арка, 2022. 396 с.

27. *Тверской Л. М.* Русское градостроительство до конца XVII века. М. ; Л. : Гос. изд. литературы по строительству и архитектуре, 1953. 215 с.

28. *Тышковский Ф. Ю.* Фортификационная структура как архитектурно-художественный каркас Выборга: методика формирования. опубл. в: Искусствознание и педагогика: диалектика взаимосвязи и взаимодействия : сб. тр. XIV Международной межвузовской научно-практической конференции. СПб. : Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2021. С. 42–47 // E-library : научная электронная библиотека. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=47281358&pf=1> (дата обращения: 30.06.2024).

29. *Ухтомский А. А.* Доминанта. М. ; Л. : Наука, 1966. 273 с.

30. *Франс И.* Острые углы утраченного: трудная судьба Китайгородской стены // Strelka mag [Интернет-журнал]. 21.06.2018. URL: <https://strelkamag.com/ru/article/ostrye-ugly-utrachennogo-trudnaya-sudba-kitaigorodskoi-steny> (дата обращения: 30.06.2024).

31. *Хайдеггер М.* Строить-обитать-мыслить / пер. с нем. С. Ромашко // Проект International. 2010. № 20. С. 176–189.

32. *Хальбвакс М.* Социальные рамки памяти / пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. М. : Новое издательство, 2007. 348 с.

33. *Шатилов Д. А.* Дизайн экспозиционной среды историко-архитектурных комплексов : опыт, концепции, подходы : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / СПб ГУПТД, СПб., 2022. 278 с.

34. *Ahlberg N.* Stadsgrundningar och planförändringar. Svensk stadsplanering. Doctoral thesis / Swedish University of Agricultural Sciences, Uppsala. Västerås : Edita Västa Aros AB, 2005. 850 s.

35. *Berger L.* The building that disappeared. The Viipuri library by Alvar Aalto // Aalto University publication series. Doctoral dissertations 127/2018. Helsinki : Unigrafia, 2018. 419 p.

36. *Kauppi U.-R., Miltik, M.* Vanhan Suomen pääkaupunki = Vyborg: stolica Staroj Finljandii = Viborg: Gamla Finlands huvudstad. Helsinki-Rauma : Suomalainen Kirjallisuuden Seura, 1993. 199 s.

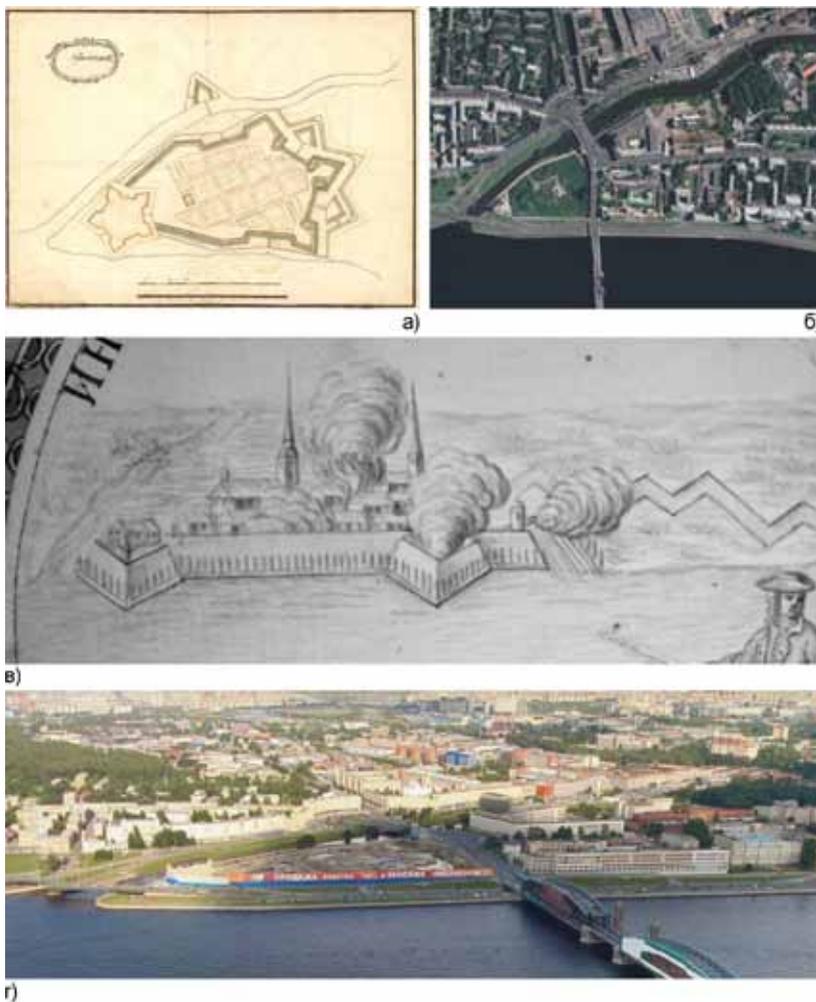
37. *Neuvonen P.* Linnoituksesta historialliseksi muistomeriksi: Viipurin vanhakaupunki. 1856–1939 // Aalto University publication series. Doctoral dissertations 164/2017. Helsinki : Unigrafia, 2017. 354 s.

38. *Semon R.* Chapter II. Engraphic Action of Stimuli on the Individual // The Mneme. London : George Allen & Unwin, 1921.

39. *Uno Ullberg.* Viipurin arkkitehti / N. Böök ja K. Immonen (Toim.). Helsinki: Uno Ullberg Seura, 2020. 416 s.

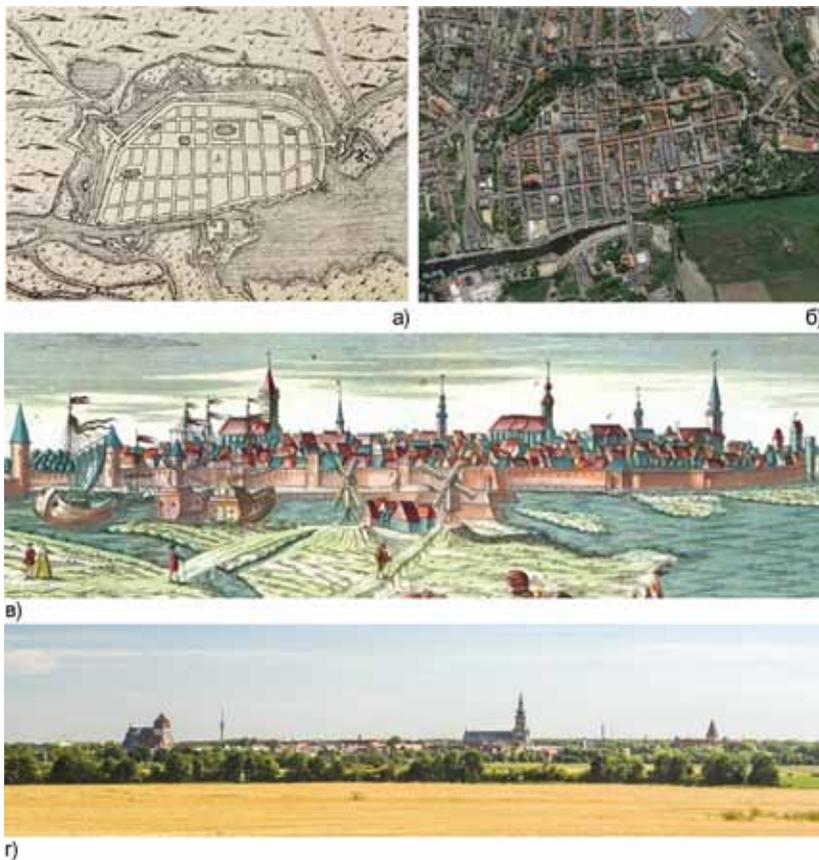


1. Территориальные границы Шведского королевства в эпоху Великодержавия (1611–1721 гг.)



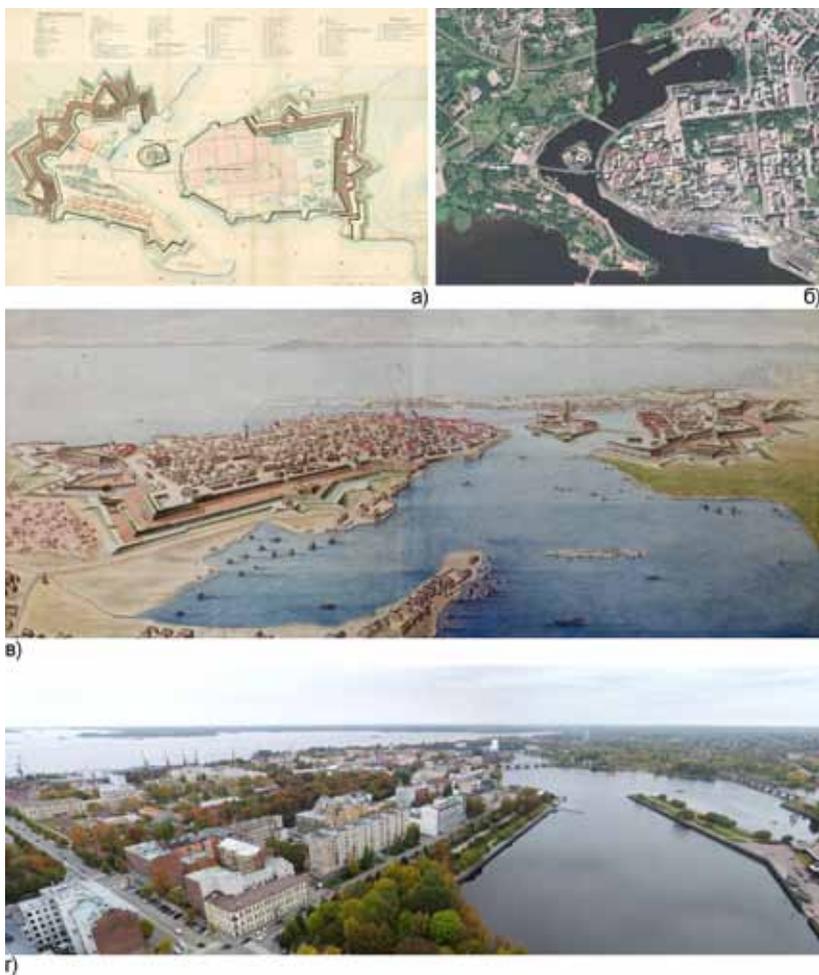
## 2. Тип 1. Ниен:

- а) план. 1671 г. Военный архив Швеции (Krigsarkivet);
- б) Современное состояние, спутниковая съемка;
- в) Осада Ниеншанца. Рисунок для барельефа «Триумфального столпа». 1720-е, ГЭ;
- г) Панорама. Современное состояние



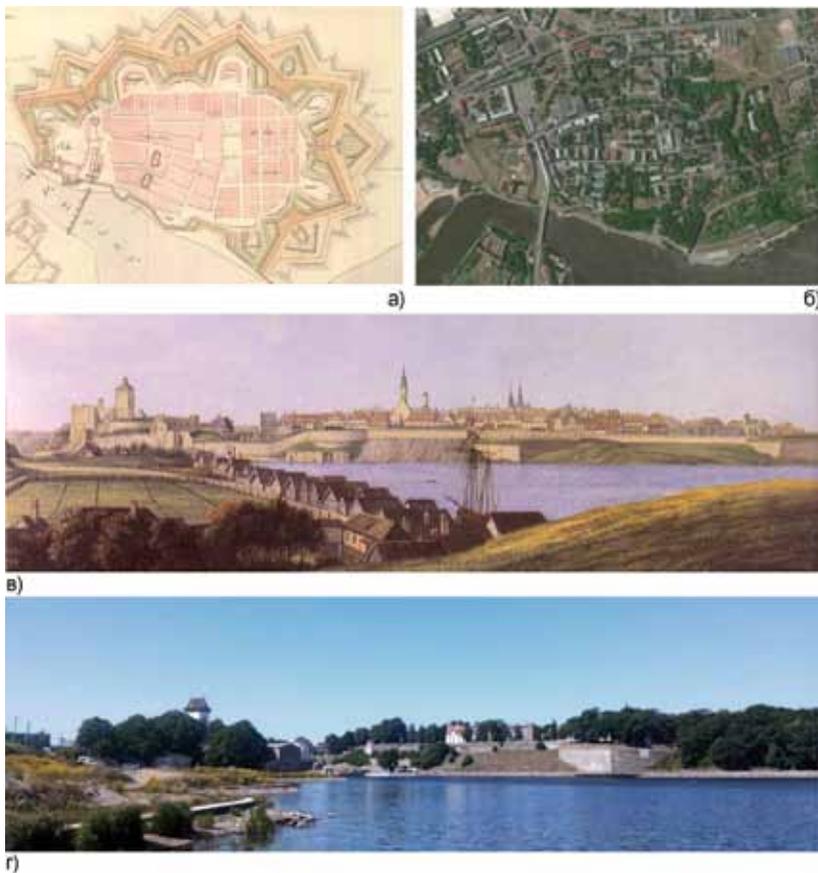
### 3. Тип 2. Грайфсвальд:

- а) план 1678 г., гравюра из книги:  
Munthe, L.W. «Kongl. fortifikationens historia», 1902 г.;
- б) Современное состояние, спутниковая съемка;
- в) панорама, гравюра М. Энгельбрехта  
по рисунку Ф.-Б. Вернера. 1750-е;
- г) Панорама, современное состояние.



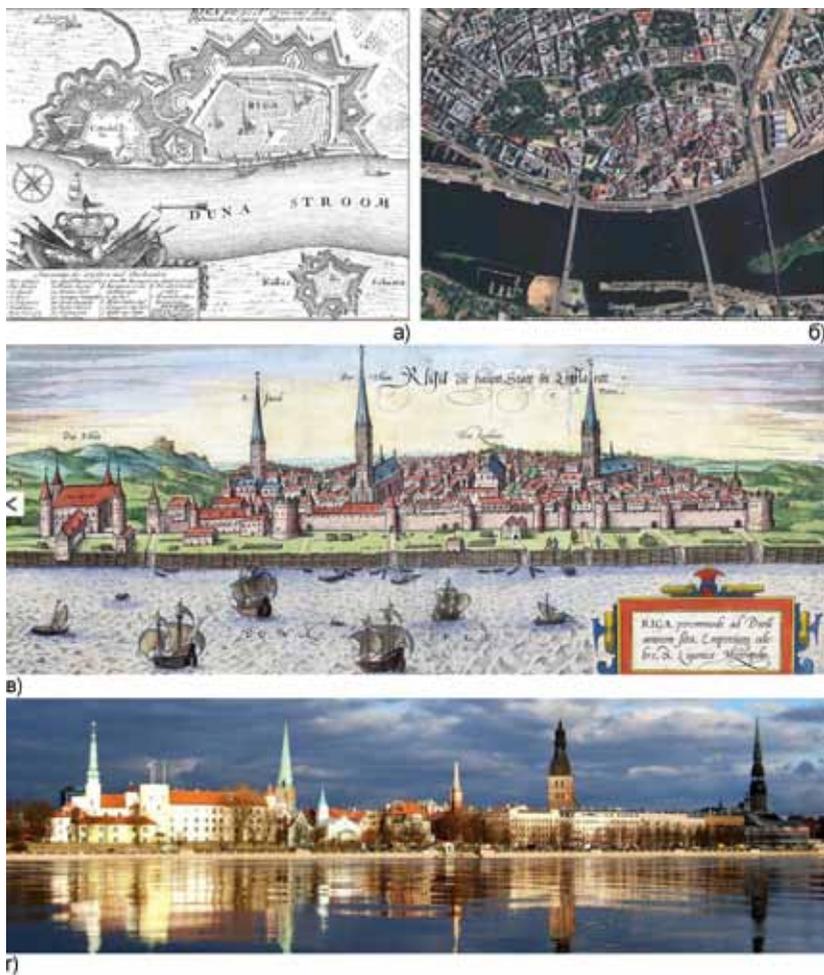
#### 4. Тип 3. Выборг:

- а) Генеральный план Выборгской крепости. 1851 г., Национальный архив Финляндии (Kansallisarkisto);
- б) Современное состояние. Спутниковая съемка;
- в) Проспект Выборгской крепости с восточной стороны, из атласа М. И. Мордвинова «Изображение крепостей Санкт-Петербургского департамента», 1780 г. РГАВМФ Ф. 3л. Оп. 34. Д. 853;
- г) Панорама со стороны Салаккалаhti, современное состояние



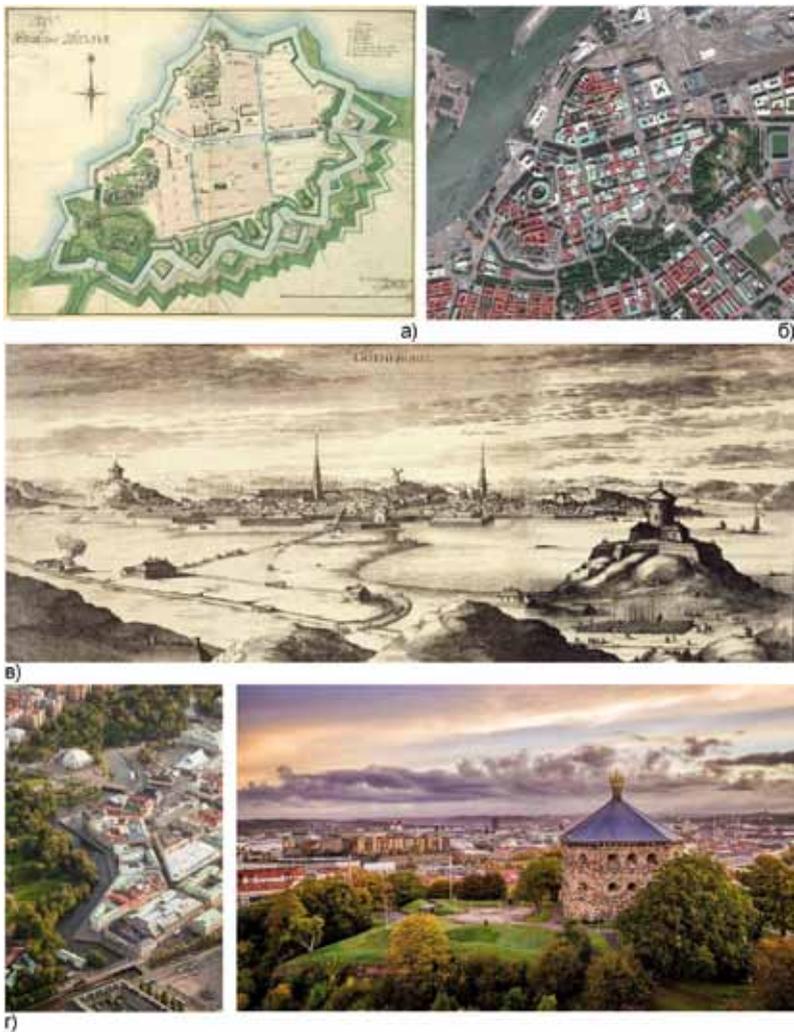
5. Тип 3. Нарва:

- а) проект укреплений, план. 1685 г., Военный архив Швеции (Krigsarkivet);
- б) современное состояние, спутниковая съемка;
- в) панорама середины XVIII в., неизвестный художник;
- г) панорама, современное состояние



6. Тип 4. Рига:

- а) план, гравюра Г. Боденера, 1700 г., Национальная библиотека Латвии;
- б) Современное состояние, спутниковая съемка;
- в) Панорама Свободного города Риги, гравюра Г. Брауна и Ф. Хогенберга по рисунку Г. Хуфнагеля. 1572 г., из атласа «Civitates Orbis Terrarum», 1581 г.;
- г) Панорама, современное состояние



7. Тип 4. Гётеборг:

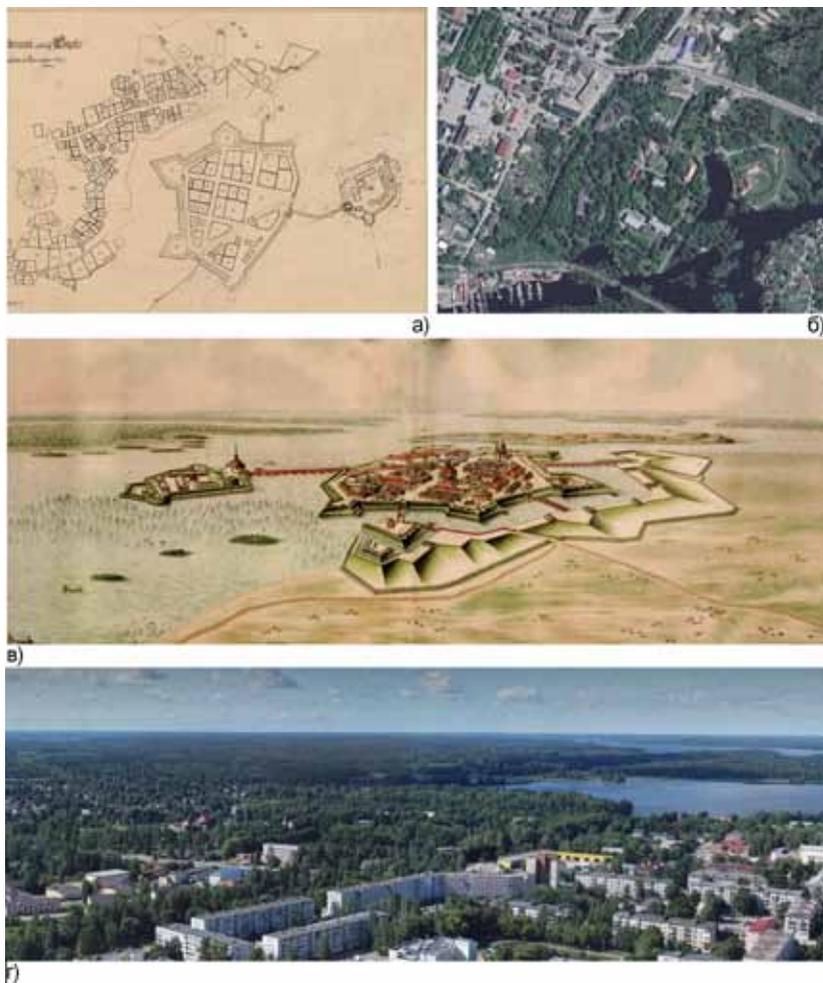
а) план. 1795 г., Военный архив Швеции (Krigsarkivet);

б) современное состояние, спутниковая съемка;

в) панорама, гравюра Я. ван Авелена по рисунку Э. Дальберга. 1709 г.

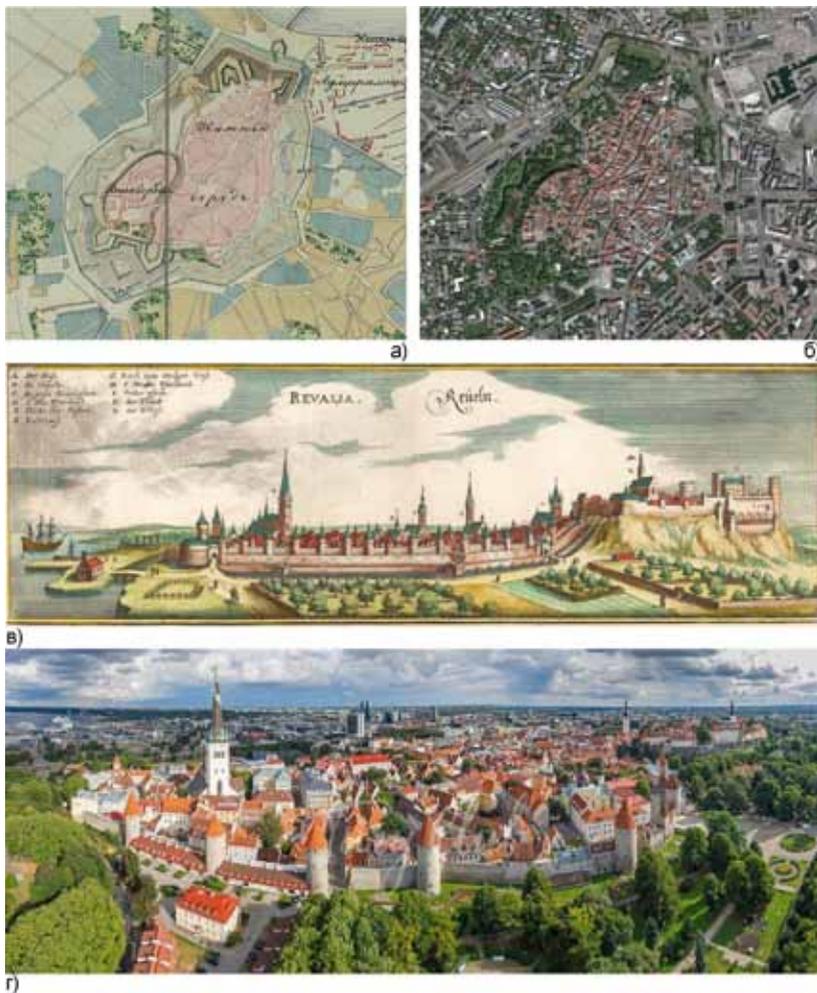
Из книги «Suescia Antiqua et Hodierna», 1714 г.;

г) панорама, современное состояние



8. Тип 5. Кексгольм:

- а) план. 1697 г., Национальный архив Финляндии (Kansallisarkisto). Фрагмент;
- б) современное состояние, спутниковая съемка;
- в) проспект Кексгольмской крепости с северной стороны, из атласа М. И. Мордвинова «Изображение крепостей Санкт-Петербургского департамента», 1780 г. РГАВМФ;
- г) Панорама. Современное состояние



9. Тип 6. Таллин:

а) План. 1830 г., из Атласа крепостей Российской империи;

б) План. Современное состояние. Спутниковая съемка;

в) Панорама. Гравюра М. Мериана. 1640 г.

Из книги «Торография Германiae»;

г) Панорама. Современное состояние

Тун Синьюань

## Консервация основы живописи на холсте. Пределы интервенции

Статья, основанная на изучении и практическом опыте консервации-реставрации двух картин различных периодов (XVIII и XX вв.), представляет метод использования прозрачных поддерживающих материалов, являющихся альтернативой дублированию холстов в реставрации картин, и показывает преимущества консервации станковой живописи с использованием данной методики.

*Ключевые слова:* консервация станковой живописи; дублирование; прозрачный метод; фальшборт

### Тун Синьюань

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Ассистент кафедры реставрации живописи.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: tongxinyuan0405@gmail.com

ORCID ID: 009-0008-3222-6625

Tong Xinyuan

## Preventive Conservation of the Support of Painting on Canvas.Limits of Intervention

The article, based on the research and practical experience of conservation-restoration of two paintings of different periods (18th and 20th centuries), presents the method of using transparent support materials, which is an alternative to lining of canvases in the restoration of paintings, and shows the advantages of conservation of easel paintings using this technique.

*Keywords:* conservation of easel paintings; lining of paintings; transparent method; synthetic transparent lining

### Tong Xinyuan

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Assistant of the Department of Painting Restoration.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: tongxinyuan0405@gmail.com

ORCID ID: 009-0008-3222-6625

Идея создания поддержки для ветхой или поврежденной тканой основы в станковой живописи с использованием различных дублировочных основ появилась уже в XVI–XVII вв., когда европейские художники в большинстве своем перешли с дерева на

холст, который был удобен, дешев и транспортабелен, допускал создание произведения очень большого размера, но был не прочен [4]. При использовании традиционных методов укрепления тканевой основы живописи обычно применяется дублирование на новый холст или новую непрозрачную твердую основу, что неизбежно приводит к потере части исторической подлинности артефакта. Кроме того, обратимость процесса дублирования основы никогда не является 100 %-й и варьируется в зависимости от использованных адгезивов.

Прозрачные методики и материалы предпочтительны в тех случаях, когда изображение нанесено с обеих сторон холста или когда на обратной стороне ослабленного холста имеются исторически важные надписи, печати, штампы, следы обработки или другие свидетельства [1]. Однако сам процесс склейки холстов – старого и нового – налагает множество ограничений на возможное применение методик дублирования.

Применение методики, названной «полупрозрачный фальшборт», позволяет избежать провисания авторского холста (если не требуется более радикальное его усиление дублированием), сохранив возможность наблюдения обеих сторон картины. В ряде случаев использование полупрозрачного фальшборта позволяет исключить дублирование холста и использование планшетного подрамника.

Дублирование – это процесс консервации, заключающийся в наклеивании картины на другой холст или новую опору. Дублировка укрепляет первоначальную основу, придает ей дополнительную плотность и целостность, устраняет деформации и контролирует процессы распада в картине из-за повреждения основы. К этой операции прибегают, когда другие методы консервации не позволяют устранить повреждения.

Существует много причин для дублирования картины. К нему обращаются, если основа оригинала слишком слабая, ветхая, когда холст имеет большую площадь утрат, а также во избежание дальнейшего повреждения, если ожидается продолжение обветшания холста по причине выявленных в нем процессов деградации,

а размер произведения значительный. Существуют, разумеется, и другие причины, позволяющие обосновать необходимость усиления авторского холста дополнительной тканью. Есть мнение, что если картины вовремя дублировать, то многие произведения сохранятся в гораздо лучшем техническом состоянии.

В России чаще всего применяется дублировка осетровым клеем. Рыбный (осетровый) клей относится к глютиновым клеям и является самым прочным и эластичным из клеев животного происхождения. По составу он родствен глютиновому клею, используемому в качестве грунта для живописи. Осетровый клей не вступает в химические реакции с красочным слоем и холстом.

Однако дублирование холста всегда является для картины сложной и тяжелой операцией, так как при ее выполнении обязательно возникают трение, нагревание и давление. Поры авторского холста заполняются клеем, им же пропитывается волокно холста на определенную глубину. Поэтому решение о необходимости дублирования живописи должно быть всегда тщательно взвешено и обдумано с учетом всех факторов.

Часто авторскому холсту требуется лишь общая поддержка, усиление, не обязательно его надо приклеивать на новый холст. Давно известна и применяется в практике реставрации операция, заменяющая дублирование – так называемый фальшборт [5, р. 135]. Суть ее сводится к натяжке холста поверх другого, без их склейки. Таким образом авторский холст обретает механическую поддержку нового холста, при этом фиксация поверхностей клеем не делается.

Другое возможное решение – натяжка холста на плоскую деревянную основу (метод, позже реализованный как планшетный подрамник), также без приклейки. В этом случае механическая прочность основы становится максимальной, но существенно увеличивается вес произведения и сохраняется способность древесины к короблению [2].

По мере появления более современных материалов их также стали использовать для создания поддержки холста картины. Существует опыт применения в качестве планшетов для подрамника таких материалов, как фанера, пенокартон, оргалит, текстолит и т. д.

Эти прочные, легкие, стабильные поддерживающие материалы сохраняют способность подрамника двигаться, а холста – менять размер, когда изменяется влажность окружающей среды. Применение подобных материалов в ряде случаев способствует получению положительных результатов. Возможным решением также является внедрение отдельных панелей между планками подрамника [3].

Однако использование идеи фальшборта в сочетании с современными ткаными материалами еще больше расширяет арсенал средств, служащих альтернативой дублированию холстов.

### Практическая реализация методик прозрачного фальшборта

Портрет В. И. Ленина

Портрет В. И. Ленина, автор Скуинь-Солуянова, XX в. Размер 209×164 см (*ил. 1а*). Подрамник отсутствует, имеются ярко выраженные крупные деформации холста, расположенные очагами по всей поверхности. Ранее картина была восемь раз сложена по горизонтали красочным слоем внутрь, о чем говорят характерные изломы, находящиеся на равном расстоянии друг от друга. По всей поверхности имеется большое количество деформаций, прорывов, смятостей и изломов холста. По всем изломам наблюдаются многочисленные утраты грунта с красочным слоем, местами имеются подвижные фрагменты с угрозой осыпей. Техника живописи масляная, «алла прима» (от итал. *alla prima* ‘в один присест’, ‘с первого раза’, ‘сразу’), красочный слой тонкий, местами фактурный. Связь красочного слоя с грунтом неудовлетворительная. По всей поверхности присутствуют многочисленные мелкие утраты красочного слоя до грунта вдоль всех изломов холста, есть обширные утраты красочного слоя на изображении лица. На тыльной стороне имеются надпись, наклейка и печать.

Из-за больших размеров картины, тонкости холста, при этом его относительной общей прочности было принято решение использовать метод фальшборта при натяжке картины, чтобы избежать провисания и придать основе дополнительную прочность, отказавшись

при этом от дублировки и использования планшетной системы как чрезмерных в данном случае. Так как на обороте присутствовали надписи, для создания дополнительной основы решили использовать тонкий прозрачный материал, а именно тонкую и прочную синтетическую ткань, создающую прозрачную фальшбортную систему для натяжки картины, благодаря чему удалось избежать чрезмерного натяжения ткани авторской основы и сохранить читаемость атрибутирующей надписи на тыльной стороне (*ил. 1б*).

Картина была укреплена, очищена от загрязнений с обратной стороны, устранены деформации основы, дублированы реставрационные кромки, проведена гидрофобизация тыльной стороны как одна из мер превентивной консервации. После этого картина была натянута на новый экспозиционный подрамник по методике прозрачного фальшборта<sup>1</sup>.

Ранее, перед началом реализации проекта реставрации, была выполнена тестовая технологическая модель. Картина с фактурной живописью и надписью на тыльной стороне холста была натянута на раздвижной подрамник методом прозрачного фальшборта. Модель подтвердила высокую стабильность и удобство предполагаемого консервационного решения и была представлена на реставрационном совете<sup>2</sup>. (Место хранения модели – кафедра реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина).

### Икона «Св. Екатерина»

Икона «Св. Екатерина», автор К.-Л.-И. Христинецк, 1783 г., Размер 236×89 см, большая церковь Зимнего дворца. Техническое состояние картины неудовлетворительное (*ил. 2а*).

Подрамник отсутствует, плохая связь между красочными слоями. Многочисленные сильные деформации по всей поверхности холста. По краям картины ветхие дублировочные кромки. Авторский холст тем не менее крепкий и прочный, крупного плетения. Имеет подпись на тыльной стороне: «Carl Ludwig Christineck 1783».

Грунт двухслойный, как основа использованы глины и охры, желто-красно-коричневый. Поверх в слое грунта использованы

свинцовые белила. По всей поверхности крупносетчатый кракелюр грунта и красочного слоя. Многочисленные утраты авторского грунта и красочного слоя.

Живопись выполнена масляными красками, корпусным мазком, плотным слоем. Определены красные охры, земли, свинцовые белила, включения киновари.

Лаковое покрытие состоит из масел и природных смол, неравномерное, обладающее значительной толщиной, потемнело и пожелтело. Общие поверхностные грязепылевые загрязнения. Поздние реставрационные тонировки и слой золочения лежат за пределами утрат авторского красочного слоя и грунта.

В ходе консервации-реставрации памятника, выполняемого по заданию реставрационного совета Санкт-Петербургской академии художеств, решено использовать метод прозрачного фальшборта для натяжки картины на подрамник, избегая чрезмерного натяжения ткани основы. Благодаря этому авторский холст картины не провисает и сохраняется максимально возможная читаемость надписи на тыльной стороне (*ил. 2в*).

В ходе сложной реставрации<sup>3</sup> кромки авторского холста дублированы. Выполнена гидрофобизация тыльной стороны холста. Подведен грунт в места утрат грунта и красочного слоя. Картина натянута на новый экспозиционный подрамник методом полупрозрачного фальшборта, атрибутирующая надпись сохранена и доступна для наблюдения. Выполнено необходимое тонирование утрат авторского красочного слоя и другие реставрационные мероприятия (*ил. 2б*).

Использование полупрозрачной фибер-гласс ткани и других синтетических материалов, появившихся в XX в., как для дублирования холстов, так и для решений, позволяющих обойтись без наклеивания старого холста на новый, сделало возможным, помимо создания поддержки авторской основы без ее дублирования, еще и наблюдение обеих сторон картины. Благодаря применению данной методики становятся доступными все пометки, надписи и подписи, часто играющие существенную роль при определении авторства произведения, его культурной и исторической ценности,

а также создаются дополнительные возможности для контроля за изменением сохранности холста.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Реставрационный паспорт: «Портрет Ленина В. И.», автор Скуинь-Солуянова, XX век. Кафедра реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина. Реставраторы Янь Иньджу, Яо Юн, руководитель Тун Синьюань, 2023–2024 гг.

<sup>2</sup> Протокол реставрационного совета № 35 от 29.05.2024.

<sup>3</sup> Реставрационный паспорт: «Св. Екатерина», автор К.-Л.-И. Христинец, 1783 г., ГЭ. Кафедра реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина. Реставраторы Тун Синьюань, Се Ци, Ся Янь, 2022–2024 гг.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Тун Синьюань. Опыт новой повторной реставрации картины Фридриха Хартмана Баризьена «Портрет Николауса Эрнста фон Корфа» // *Художественное наследие. Исследования. Реставрация. Хранение = Art Heritage. Research. Storage. Conservation*. М. : ГОСНИИР, 2023. С. 49–59.

2. Тун Синьюань. Прозрачная планшетная система в консервации станковой живописи // *Реставрация. Наш взгляд : мат-лы V студ. науч.-практ. конференции, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица*, 2022 г. СПб., 2022. С. 131–139.

3. Тун Синьюань. Реставрация картины «Портрет Ермака». Опыт применения современных технологических решений // *Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 62 : Художественное образование. Сохранение культурного наследия*. С.-Петербург. акад. художеств, 2022. С. 205–219.

4. Ченини Ч. Книга об искусстве. СИХ. М. : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933.

5. Klaas J., v. d. B., Ilaria B. A. B., Bronwyn O. M. S., Leslie C.G. H., Katrien K. *Conservation of Modern Oil Paintings*. [Cham] Springer Nature Switzerland AG 2019.



а



б

1. Е. П. Скуинь-Солюянова. Портрет В. И. Ленина. XX в.  
Холст, масло. 209×164 см. Кафедра реставрации живописи  
Санкт-Петербургской академии художеств:

а – общий вид лицевой стороны в боковом освещении до реставрации

б – общий вид тыльной стороны в прямом освещении после реставрации



а

б

в

2. К.-Л.-И. Христинек. Св. Екатерина. 1783. Холст, масло. 236×89 см.  
Государственный эрмитаж:

а – общий вид лицевой стороны до реставрации;

б – общий вид лицевой стороны после реставрации

в – общий вид тыльной стороны после реставрации

Е. Э. Логвинова

## Мебельный гарнитур 1840-х годов Белой гостиной Фонтанного дома Шереметевых

В работе впервые рассматривается стилистика и конструктивные особенности мебельного гарнитура Белой гостиной Фонтанного дома в связи с мебельными проектами А. И. Штакеншнейдера для Мариинского дворца 1837 г. Выявлена взаимосвязь трех мебельных гарнитуров 1840-х гг., выполненных мастерами фирмы братьев Гамбс для двух великокняжеских дворцов и для Фонтанного дома Шереметевых. Впервые определена степень участия И. Д. Корсини в создании гарнитура Белой гостиной.

*Ключевые слова:* Фонтанный дом; мебельный гарнитур Шереметевых; мебельный гарнитур; стиль Louis Philippe; резной декор; белый лак; герб Шереметевых

### Логвинова Елена Эдуардовна

Государственный Эрмитаж.

Сотрудник научно-просветительного отдела.

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Соискатель кафедры русского искусства.

191055 Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 30–38.

E-mail: logvinel@mail.ru

ORCID ID: 009-0003-8205-4570

Elena Logvinova

## Furniture Set of the 1840s in the White Living Room of the Sheremetev Fountain House

The work for the first time examines the stylistics and design features of the furniture set of the White Living Room in the Fountain House in connection with the furniture projects of A. Stackenschneider for the Mariinsky Palace in 1837. The interrelation of three furniture sets from the 1840s, made by the masters of the Gambs Brothers company for two grand ducal palaces and for the Sheremetev Fountain House, has been revealed. For the first time, the degree of I. Corsini's participation in the creation of the White Living Room set was determined.

*Keywords:* Sheremetev Fountain house; furniture set; Louis Philippe style; carved decor; white lacquer; coat of arms of the Sheremetevs

### Logvinova Elena

State Hermitage Museum.

Research Associate of Scientific and Educational Department.

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Post-graduate student of the Department of Russian Art.

Russia, 191055, St Petersburg, Dvortsovaya nab., 30–38.

E-mail: logvinel@mail.ru

ORCID ID: 009-0003-8205-4570

Белую гостиную Фонтанного дома – главную гостиную основной резиденции графов Шереметевых в Санкт-Петербурге – украшал изящный мебельный гарнитур, где он оставался до 1930 г., пока не был расформирован существовавший здесь после революции Музей дворянского быта и быта крепостных XVIII–XIX вв. (филиал историко-бытового отдела Русского музея). Этот гарнитур был передан в числе других мебельных гарнитуров и исторических и художественных ценностей в другой историко-бытовой музей, расположенный в подмосковной шереметевской усадьбе Останкино (согласно документам передачи архива КУГИ). В 2010-х гг. (в период реставрационных работ в Останкине) гарнитур был отреставрирован и в течение нескольких лет временно экспонировался в «родном» интерьере Белой гостиной Фонтанного дома Шереметевых (филиал Санкт-Петербургского Государственного музея театрального и музыкального искусства). В связи с полученными нами новыми сведениями и новой «премьерой» этого исторического гарнитура нам хотелось бы в ходе исследования его конструктивных и стилистических особенностей, манеры исполнения выявить автора проекта и исполнителей этих предметов мебели.

Белая гостиная появляется в Фонтанном доме в 1838–1839 гг. в результате перестройки интерьеров парадной анфилады дворца под руководством И. Д. Корсини. Архитектор стремится сделать залы для приемов соответствующими новым стилевым тенденциям 1840-х гг. В этот исторический период входят в моду неостили – небарокко, неорококо, неогрек, этрусский стиль, помпейский стиль, неоготика. Каждый зал отделяется в соответствии с духом времени в своем стиле, и переход из зала в залу подобен переходу из одной исторической эпохи в другую. В 1838–1839 гг. в стиле историзм по проектам А. П. Брюллова заново оформляются личные покои Николая I и его супруги Александры Федоровны, что оказывает огромное влияние на обновление интерьеров дворцов российской аристократии. Создавая новые интерьеры Шереметевского дворца, И. Д. Корсини, в соответствии с желаниями заказчика Дмитрия Николаевича Шереметева, во многом ориентируется на получившие высочайшее одобрение проекты

А. П. Брюллова, выполненные им для императорского Зимнего дворца. На месте парадных залов И. Е. Старова, исполненных в 1795 г. по заказу Николая Петровича Шереметева, появляются новые залы. Так, Белая гостиная строится вместо бывшей главной гостиной – Пунцовой. Белая гостиная И. Д. Корсини также становится главной парадной гостиной Шереметевского дворца, она расположена в центре Садовой линии Парадной анфилады, окнами обращена в сад к Литейной стороне.

В очерке «Фонтанный дом (Шереметевский)» Н. Е. Лансере пишет о Белой гостиной, что «[И. Д. Корсини] отделал ее якобы в стиле XVIII века, но на самом деле дал характерный образец стиля Louis Philippe'a с раззолоченным лепным орнаментом по потолку и с гербами Шереметева» [25, с. 52], то есть в стиле французского неоклассицизма 1830–1848 гг., включающего элементы других стилей<sup>1</sup>. Стены были затянуты лионским белым шелковым штофом рисунка дамаск. Белого мрамора резные каминные порталы установлены по углам гостиной. В простенках между окон (как и в Пунцовой гостиной И. Е. Старова) были помещены четыре резные позолоченные рамы с зеркалами, еще две, меньшие по размеру, были установлены над угловыми каминными<sup>2</sup>.

Для Белой гостиной была выполнена «вся мебель хороших рисунков, позолоченная и обита (шелковым) штофом» [12, л. 39об.]. В течение длительного времени этот гарнитур считался изготовленным по проектам Д. И. Корсини. К сожалению, все документы по приобретению или заказу на изготовление предметов мебели этого периода, находившиеся в Шереметевском архиве РГИА (фонд 1088), были оттуда изъяты в 1950-х гг. «как не имеющие исторической ценности». С утратой архивных данных мы можем опираться только на стилистический анализ и анализ конструктивных особенностей предметов мебели.

В отличие от мебельных гарнитуров других гостиных Фонтанного дома корсиниевского периода (Малиновой, Зеленой, Желтой и Лепной (Греческой)), предметы мебельного набора Белой гостиной не относятся к широкоизвестным типовым моделям, а формы и декор этого гарнитура отражают индивидуальный творческий

почерк. Следует отметить существование как самих предметов мебели, так и их изображений. Этот мебельный гарнитур был запечатлен в родном интерьере в 1920-х гг. и в 1930 г., перед расформированием коллекций дворца. Мебельный гарнитур Белой гостиной решен в стиле эпохи Николая I – «николаевского ампира», корреспондирующего с модным во Франции стилем позднего классицизма Louis Philippe с включением черт других стилей (директории, рококо). Он украшен богатым резным вызолоченным декором и покрыт белым «французским» лаком. Основным элементом декора каждого предмета (кроме кресел, что очень важно) становится герб Шереметевых. Парадный гарнитур состоял из тридцати четырех предметов: большого дивана, двух малых диванов, двух кушеток, двенадцати «мягких» кресел, двенадцати стульев, а также двух столов с мраморными столешницами и «столом четырехугольным таким же». Гарнитур дополняли два экрана, два «станка золоченые с приборами к камину» и две песочницы [12, л. 39 об; 10, л. 5].

Форма кушеток в виде ладьи и форма кресел позволяет утверждать, что автор проекта был знаком с мебельным гарнитуром для Яшмовой гостиной Зимнего дворца, спроектированным О. Монферраном и изготовленным П. Гамбсом в 1830 г. Автор придает мебельному гарнитуру Белой гостиной Фонтанного дома основательность, монументальность, праздничность звучания, присущую и творению О. Монферрана. Основной парадный эффект достигается за счет крупных форм предметов мебели и позолоты всех накладных резных деревянных элементов декора на фоне белого лака. Обивка этого гарнитура была выполнена тем же белым лионским шелковым штофом рисунка дамаск, что и обивка стен.

Особый интерес представляют кресла из этого гарнитура. Автор соединяет французский прототип кресел *à la reine* и *à la bergère* (с характерными ножками – кабриолями и профилированным завитком на подлокотниках) с массивной золоченой резьбой растительного орнамента, покрывающей переднюю и боковые части деревянных поверхностей подлокотников, царги, перекрестья и ножек. Следует отметить, что эти кресла не имеют в декоре герба

Шереметевых. Они уже попадали в фокус внимания исследователя. Как определила Н. Ю. Гусева [21, с. 55], эти кресла идентичны креслам из гарнитура для Мариинского дворца, выполненным по проекту А. И. Штакеншнейдера в 1840-х гг. знаменитым мебельщиком П. Гамбсом. Исследователь также отмечает полное сходство этих кресел и с креслами мебельного гарнитура, ныне представленного в главном парадном зале бывшего дворца великого князя Владимира Александровича Романова – Малиновой гостиной (Дворцовая набережная, д. 26, ныне Дом ученых в Петербурге).

Существенное различие между этими креслами – тотальная позолота на креслах для Мариинского дворца, такая же позолота была выполнена на гарнитуре, представленном во дворце великого князя Владимира Александровича (ныне покрыты вместо позолоты краской-бронзовкой). А кресла Белой гостиной Фонтанного дома покрыты «французским» белым лаком (как фон), а объемная накладная резьба на креслах вызолочена. Таким образом, нам на данный момент известны три реально существующих мебельных гарнитура, отдельные предметы которых – кресла – почти идентичны и, вероятно, восходят к проекту А. И. Штакеншнейдера 1840-х гг. для Мариинского дворца. При этом другие предметы указанных гарнитуров – стулья, кушетки, диваны – при конструктивном подобию (кушетка-ладья, глухой «мягкий» диван) имеют яркие различия в декоре.

Для стульев Белого гарнитура Фонтанного дома автор избирает форму изогнутой спинки стула, характерной для эпохи Директории. При этом делает спинку и сидение мягкими за счет использования конского волоса и обивает шелковым дамаском, что добавляет удобства для сидящего. Новым словом в удобстве также становятся ножки на колесиках, выполненные в форме трости. В 1840-х гг. уходит в прошлое жестко симметричная расстановка мебели в залах, и стулья на колесиках как нельзя лучше соответствуют этому стремлению к большему удобству их расположения в гостиной, некоторой интимности и комфорту. Для стульев характерен такой же щедрый резной накладной позолоченный декор в виде розеток, фестонов, волют, как и на

креслах, проходящий по всем передним и боковым деревянным поверхностям.

Прямые мягкие диваны по стилю близки к диванам с высокими спинками из Дома ученых. Большой диван был установлен по большой западной стене против окон, меньшие – по боковым стенам. Царги диванов украшены богатой вызолоченной резьбой, в которой преобладает растительный орнамент, – гирляндами (фестонами), розетками, профилированными волютами. В центре композиции стенки локотников – резной вызолоченный картуш с шереметевским гербом.

В центре гостиной были расположены две кушетки, выполненные в стиле неогрек в форме короткой массивной ладьи *à la grecque* на массивных ножках. Их эффектные тяжелые формы плотно покрывает крупный накладной позолоченный декор с элементами в стиле ампир (гирлянды, розетки, волюты) с доминантным резным накладным изображением картуша с шереметевским гербом. Н. Ю. Гусева предположила, что еще с 1790-х гг. постоянными заказчиками у Г. Гамбса были Шереметевы [21, с. 53–59]. Скорее всего, связи с ведущей петербургской мебельной мастерской Гамбса не были потеряны и в следующем поколении. И, работая в Фонтанном доме, И. Д. Корсини, ориентируясь на вкус владельца усадьбы, вероятно, подобрал необходимые предметы в стиле неогрек для новой парадной гостиной среди продукции известной столичной фирмы Гамбсов. Потакая вкусам владельца дворца, Корсини сохраняет пропорции конструкций и форму крупных предметов мебели для сидения, как было в более раннем проекте А. И. Штакеншнейдера, но создает новый проект накладной золоченой резьбы – изменяет рисунок ее деталей таким образом, что в центре композиции размещается картуш с гербом заказчика. Изготовлен мебельный гарнитур Белой гостиной, бесспорно, тем же мастером, который выполнил и гарнитур для Мариинского дворца, – П. Гамбсом. Рассматривая кресла гарнитура, ныне выставленного в Доме ученых, Н. Ю. Гусева приходит к выводу, что в 1840-х гг. «не только через творчество известных архитекторов, но и через продукцию ведущих мебельных фирм входили в быт наиболее модные, удобные

и красивые образцы» [21, с. 59]. Конструктивные и декоративные особенности Белого мебельного гарнитура Фонтанного дома подкрепляют это суждение.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что мебельный гарнитур Белой гостиной Шереметевского дворца имеет сложный генезис. Его основные конструктивные особенности, размеры и частично резной накладной декор восходят к проекту А. И. Штакеншнейдера 1840-х гг. для Мариинского дворца, имеющему и более позднее повторение, которое ныне представлено в Малиновой гостиной бывшего дворца великого князя Владимира Александровича Романова. Но отдельные предметы гарнитура были творчески доработаны И. Д. Корсини в соответствии с пожеланиями заказчика графа Д. Н. Шереметева – привнесены новый рисунок накладной резьбы с доминантным изображением герба владельца. Для характера шереметевского мебельного гарнитура чрезвычайно важно также и изменение цветовой гаммы относительно проекта Штакеншнейдера. Тотальное золочение всех деревянных поверхностей в сочетании с красной шелковой обивкой сменяется на белый французский лак, придающий в контрасте с позолотой резьбы и обивкой белым шелковым дамаском иной, изысканный, яркий и праздничный характер звучания этому комплекту для Фонтанного дома Шереметевых.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Наборный паркет гостиной, самый сложный среди парадных покоев, выполнен на фабрике Е. Э. Миллера по необарочному рисунку архитектора: «...фриз из швейцарского клена и ямайского красного дерева», «розетка из ямайского красного дерева», «гладких мест из английского дуба», всего 19,5 сажень. Стены были затянуты шелковым штофом – на белом фоне темно-синего тона растительный орнамент дамаск. На потолке Белой гостиной «по утвержденному рисунку в плафоне люстровое украшение и широкий бордюр весьма фигурные и высокой художественной отделки», «вызолочены все украшения». Так как Белая гостиная имела статус главной гостиной дворца, ее декоративная отделка включала в себя герб Шереметевых. Так, рисунок лепнины потолка включал четыре щитка с гербом [7].

<sup>2</sup> Мебельный гарнитур дополняли два «бронзовых китайских канделябра на мраморных пьедесталах» («о 15 рожках каждый» (в Журнале описи 1857 г. канделябры упомянуты как японские [7]), семь «карнизов к дверям и окнам

золоченых», четыре резные золоченые рамы с зеркалами в простенках между окон и «при них полукруглые столики на кронштейнах». Пол гостиной был покрыт тремя гербовыми коврами, вытканными на заказ на английской мануфактуре, комната освещалась «люстрой бронзовой золоченой» – «большая о 72 свечах... без цепей» [7].

## ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 1118. Оп. 3. Д. 7. Завещание гр. Д. Н. Шереметева на движимое и недвижимое имущества. Отчеты опекунов. 1870–1897 гг.

2. РГИА. Ф. 1118. Оп. 3. Д. 9. Определение сената о разделе имущества между наследниками гр. Д. Н. Шереметева. 1874 г.

3. РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 1357. Журналы описи движимого имущества, 1857 г.

4. РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 1358. Журналы описи движимого имущества, 1871 г.

5. РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 1364. Описи фарфора, мебели... составленные при разделе движимого имущества. 1874 г.

6. РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Д. 1365. Описи картин, скульптур... составленные при разделе движимого имущества. 1874 г.

7. РГИА. Ф. 1088. Оп. 12. Д. 143. Сметы и описания работ по ремонту Фонтанного дома. 1839 г.

8. РГИА. Ф. 1088. Оп. 12. Д. 147. Дело о ремонте Фонтанного дома и дачи Ульянки, 1842–1847 гг.

9. РГИА. Ф. 1088. Оп. 12. Д. 148. О ремонтах Фонтанного дома. 1847 г.

10. РГИА. Ф. 1088. Оп. 12. Д. 149. О ремонтах Фонтанного дома. 1848 г.

11. РГИА. Ф. 1088. Оп. 12. Д. 153. 1853 г.

12. РГИА. Ф. 1088. Оп. 12. Д. 206. Опись с оценкой имущества наследников гр. Д. Н. Шереметева.

13. *Бартенев И. А., Батажкова В. Н.* Русский интерьер XIX века. Л. : Художник РСФСР, 1984. 228 с.

14. *Баиуцкий А. П.* Возобновление Зимнего дворца в Санкт-Петербурге. СПб. : тип. Гуттенберг, 1839. 136 с.

15. *Ботт И. К.* Неостили в мебели. Петербургская мебель эпохи историзма // Искусство и современность : мат-лы науч.-практ. конф. преподавателей и аспирантов, 12–14 апр. 1994, С.-Петербур. гос. худож.-пром. акад. СПб. : Астерикс, 1998. С. 49–52.

16. *Ботт И. К.* Неостили в русской мебели XIX века. Петербургские мебельные мастерские в эпоху историзма : дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008. 312 с.

17. *Гарманов И. А.* Работы К. Росси, О. Монферрана и А. Брюллова в Зимнем дворце до пожара 1837 г. К проблеме стилистической эволюции мебели // Труды Государственного Эрмитажа. Т. XL : Культура и искусство России. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2008. С. 45–72.

18. *Гусева Н. Ю.* Мебель для всех причуд тела. Эпоха историзма в России : кат. выставки. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2018. 320 с.
19. *Гусева Н. Ю.* Мебель «николаевского ампира» // Судьбы музейных коллекций : мат-лы VII Царскосельской науч. конф. СПб., 2002. С. 145–156.
20. *Гусева Н. Ю.* О мебельном убранстве Зимнего дворца. Половина наследника и его жены. 1840-е гг. // Забытые имена и памятники русской культуры : тез. докл. конф. к 60-летию отдела истории русской культуры. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2001. С. 68–71.
21. *Гусева Н. Ю.* Пара кресел по проекту А. И. Штакеншнейдера // Звезда ренессанса. 2011. Июнь. С. 53–59.
22. *Гусева Н. Ю.* Русская мебель в стиле «второго» и «третьего» рококо. М. : Трилистник, 2003. 103 с.
23. *Гусева Н. Ю., Семенова Т. Б.* Русская художественная мебель XVIII века в собрании Эрмитажа. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015. 342 с.
24. *Гусева Н. Ю.* “Стильная мебель” и ретроспективизм. М. : Трилистник, 2003. 109 с.
25. *Лансере Н. Е.* Фонтанный дом (Шереметевых) // Лансере Н. Е. Старый Петербург. Историко-архивные исследования. СПб. : Коло, 2012. С. 38–54.
26. *Логвинова Е. Э.* Анфилада Фонтанного дома в стиле историзм И. Корсини // Новое слово в науке и практике: гипотезы и апробация результатов исследований : сб. мат-лов XVII Междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск : Изд-во ЦРНС, 2015.

Ни Шивэй

## Искусство цянь ци, спускающееся с крыши

Традиционная китайская технология украшения фарфором крыш храмов и домов цянь ци малоизвестна за пределами страны. Тем не менее сохранение и развитие этого искусства имеет в Китае государственную поддержку. Статья содержит информацию об особенностях производства цянь ци и выдающихся современных мастерах, которые создают не только украшения крыш, но и предметы современного интерьера в традиционной технике.

*Ключевые слова:* китайский фарфор; китайское традиционное искусство; инкрустация фарфора; китайская анималистическая скульптура; оформление интерьера

**Ни Шивэй**

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Аспирант кафедры русского искусства.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: xiaobeinishiwei@gmail.com

ORCID ID: 0009-0005-9650-6739

Ni Shiwei

## Art of Qian Qi Coming Down from the Roof

Qian Qi, the traditional Chinese porcelain technology of decorating the roofs of temples and houses, is not famous in the world, even within China. However, today, the Chinese government provides support for the preservation and advancement of this art. The article contains information about the features of Qian Qi production and outstanding contemporary masters, who create not only roof decorations, but also modern interior items using traditional techniques.

*Keywords:* Chinese porcelain; Chinese traditional art; porcelain inlay; Chinese animal sculpture; interior decoration

**Ni Shiwei**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Post-graduate student of the Department of Russian Art.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: xiaobeinishiwei@gmail.com

ORCID ID: 0009-0005-9650-6739

Одной из главных достопримечательностей Китая является Цзиндэчжэнь – «столица фарфора». 1000 лет назад здесь был основан государственный фарфоровый завод. Между тем среди южных народов Китая, в Чаочжоу, районе, где говорят на диалекте миннань, также есть своя собственная культура фарфора.

Чаочжоу – прибрежный городской округ, благоприятно расположенный для морской торговли. Во времена династии Сун (960–1279) произведенный здесь фарфор продавался за границу. Большой объем производства фарфоровых изделий привел к появлению значительного количества бракованной продукции, это и породило новую технологию искусства фарфора – цянь ци.

Цянь ци пишется по-китайски 嵌瓷, где 嵌 означает ‘инкрустированный’, а 瓷 – ‘фарфор’. Так что цянь ци – это техника инкрустирования обломками фарфора штукатурки (традиционная штукатурка или цемент). Это искусство имеет более чем 450-летнюю историю.

Чаочжоу подвержен влиянию морского климата, поэтому отделка зданий в нем должна обладать способностью противостоять воде и коррозии. Фарфор устойчив к дождю, не боится солнца и имеет яркий цвет. Использование фарфоровых обломков для украшения зданий – это не только красота, но и защита домов, это продлевает срок их службы и экономит материалы.

Сперва для цянь ци в основном использовались готовые обломки разбитого фарфора. По мере развития технологии производственный процесс усложнялся: мастера начали использовать плоскогубцы, чтобы отламывать кусочки от фарфоровых обломков, получая при этом желаемую форму. Поэтому в Миннаньском районе цянь ци также называют 剪瓷, где 剪 означает резку или отлом. Обычно мастера делают для этого плоскогубцы сами.

Согласно легенде, во времена династии Сун в Чаочжоу жил один строитель, который случайно разбил тарелку и потом прикрепил ее обломки на крышу дома – так и родилась техника цянь ци. В регионах Чаошань и Миннань бытуют разные версии о происхождении цянь ци. Но достоверно то, что во времена династии Мин (1368–1644) искусство цянь ци становилось профессиональным. При династии Цин (провозглашена в Шэньяне в 1636 г. и захватила контроль над Пекином в 1644 г., просуществовала до 1912 г.) цянь ци стало наиболее популярным направлением искусства, и в этот период появились специальные мастерские, в которых производилось сырье для цянь ци. Фарфоровая посуда, изготовленная специально

для цянъ ци, глазурована только с одной стороны, другая сторона не глазурована и шероховата, а температура обжига может быть ниже 1200 °С. Производство цянъ ци отличается от изготовления фарфоровых статуэток простотой, большими объемами и дешевизной, поэтому было так востребовано.

Цянъ ци и европейская мозаика<sup>1</sup>, в частности тренкадис (trencadis)<sup>2</sup>, использующий фарфоровые обломки, в чем-то похожи, но это совершенно разные технологии. В тренкадисе применяются различные формы керамических и стеклянных обломков. По замыслу художника обломки размещают и закрепляют на поверхности, заполняя промежутки штукатуркой или цементным раствором. При изготовлении цянъ ци сначала нужно сделать грубую основу, затем превратить специально изготовленную посуду в обломки в соответствии с темой и формой, затем каждый кусочек инкрустируется на эту грубую основу. Между обломками не должно быть зазоров. Для экономии времени перед началом строительства мастера заранее подготавливают (наламывают) определенное количество обломков. Эти обломки имеют фиксированные формы, такие как птичьи перья, чешуя дракона или украшение на доспехах. Для завершения проекта требуется более нескольких десятков тысяч обломков. В процессе оклейки необходима дальнейшая подрезка. Обломки не наклеиваются все сразу, их наклеивают слоями снизу доверху.

Цянъ ци используется также для создания скульптурных композиций. В этом случае нужно, чтобы обломки правильно передавали объем и изгиб каждого персонажа – человека или животного. У мастера должны быть соответствующие обломки, каждый обломок по мере надобности. И по размеру и радиусу обломков подбирается эквивалентная форма, чтобы выразить соответствующий объем. Только опытному мастеру под силу создать достойное произведение в этой технике. В противном случае обломки, которыми инкрустированы изделия, будут смотреться несуразно. Если между этими обломками есть промежутки, то туда могут попасть семена растений, которые укоренятся и прорастут, нарушив там самую структуру, что приведет к порче работы цянъ ци.

Фарфоровые обломки, которые используются в цянь ци, делают из посуды, поэтому они не плоские – каждый из них имеет объемную поверхность. Можно сказать, что тренкадис похож на масляную живопись, а цянь ци похож на скульптуру, так как обломки не только привносят цвет, но и придают форму. Таким образом, перевод цянь ци как «мозаичное фарфоровое искусство», не совсем точен.

Цянь ци обычно служит для украшения храмов, часто располагаясь на крышах, поэтому его еще называют «искусством на крыше». В зависимости от характера здания используются разные темы и формы изделий. Скульптура цянь ци, как и академическая скульптура, имеет множество различных жанров, которые можно условно разделить на несколько основных категорий: фигуративная, анималистическая, цветы и натюрморты. Цянь ци отличается разнообразием форм и делится на плоскостную, рельефную и круглую скульптуру.

В буддийских храмах обычно появляются изображения солнца, цветов и фруктов, при этом в буддизме персонажи не могут быть выше Будды. Семейные или местные храмы украшаются изображениями растений в горшках, а также людей, животных и китайских сказочных существ Луун<sup>2</sup> и Фэнхуан<sup>3</sup>. Анималистические скульптуры цянь ци чаще всего появляются на крыше в виде круглых скульптур или в виде рельефа на стенах. Каждое животное имеет свое символическое значение. Изделия цянь ци обычно представляют собой круглые скульптуры, расположенные часто в верхней части крыши по обеим сторонам. Персонажи в цянь ци в основном заимствованы с образов традиционных народных романов, сказок и театральных персонажей, преимущественно с образов героических полководцев, потому что китайский народ верит, что такие изображения могут отпугнуть от дома призраков и защитить семью. Большинство персонажей изображены в костюмах из местных чаошаньских драм. Мастера наклеивают маленькие цзямао<sup>4</sup> на край доспехов. Фигурки, выполненные столь сложным методом, свидетельствуют о превосходной технике мастеров цянь ци.

Как правило, в цянь ци голова и руки персонажа выполняются из штукатурки, но есть мастера, которые используют для этого глину, которую обжигают, а потом детали закрепляют на каркасе, добиваясь таким образом определенной прочности. Затем приклеивают обломки. Последним этапом является покраска деталей антикоррозийными минеральными пигментами или нанесение золотой фольги, чтобы добавить в работу больше изысканных деталей. Этот последний этап недоступен в технологии тренкадис.

Для экономии времени мастера заранее готовят нужное количество обломков фиксированной формы. Как говорилось выше, для завершеного проекта, как правило, нужно более чем 10 000 таких фарфоровых обломков, их подготовкой обычно занимаются ученики мастера. С усовершенствованием технологии производства появился более обширный спектр цветов. Сильные яркие контрастные цвета позволяют достичь богатого и яркого декоративного эффекта, ведь только яркие цвета могут отражать стремление китайцев к процветанию, здоровью и долголетию, богатству и счастливой жизни. Исходя из своего большого практического опыта, мастера цянь ци обобщали некоторые правила сочетания цветов и передавали их своим ученикам устно в виде стихов.

С развитием общества люди стали жить богаче, началось строительство, что способствовало увеличению спроса на искусство цянь ци. Однако группа мастеров может выполнить не более 2–3 проектов в год, иногда на завершение проекта уходит несколько лет, лишь на обрешку обломков нужно много времени и терпения.

Цянь ци придает крыше очень живописный вид, и это происходит благодаря упорному труду мастеров. В процессе работы мастера должны долго оставаться на крыше, несмотря на солнце, ветер и дождь. Часть круглой скульптуры цянь ци может быть частично изготовлена в помещении, затем она крепится на крыше. До завершения работы при выполнении рельефов мастер цянь ци должен оставаться снаружи здания (из-за штукатурки, которая быстро сохнет), на семиметровой высоте, без каких-либо страховок и не имеет возможности отдохнуть в процессе работы. Все это требует высокого профессионализма.

Квалифицированный мастер цянь ци должен уметь рисовать гохуа<sup>5</sup>, лепить скульптуру, владеть знаниями об архитектуре и литературе. Иногда, чтобы заработать, мастера цянь ци еще выполняли фрески и штукатурные скульптуры (灰塑 хвой су, скульптура из штукатурки). Подобная практика существует и по сей день.

Занятие цянь ци представляет собой семейную бизнес-модель. Как правило, в группе работают мастера из одной семьи. Но иногда мастер набирает учеников со стороны. После того как ученики обретают независимость, они возвращаются домой и открывают свои мастерские.

Культурный регион Миннань находится на юго-востоке Китая, поэтому мастера цянь ци обычно работают только в провинциях Фуцзянь, Тайвань, а также в городах Шаньтоу, Чаочжоу, Цзезя и Шаньвэй в провинции Гуандун. По этой причине цянь ци не встречается в других частях Китая и не является широко распространенным искусством.

Наиболее известны имена мастеров Лу Чжигао из города Чаочжоу, Чэнь Саньхуо из города Тайнань, Сюй Шаосюн и Сюй Шаопэн из города Шаньтоу, а также представитель нового поколения Чэнь Сюйнань, также из Шаньтоу.

Лу Чжигао (р. 1946) учился у своего отца, он является продолжателем дела в четвертом поколении и основателем музея цянь ци в Чаочжоу. Работы Лу Чжигао характеризуются уникальными смелыми красками обломков и неповторимой динамикой персонажей.

Пропагандируя искусство цянь ци, мастер создал характерные произведения «Дхарма» (*ил. 1*) и «Двадцать четыре картины сыновней почтительности», которые намного меньше размером, чем цянь ци, размещаемые на крыше. Такой размер требует более тщательного подхода к выбору формы каждого фарфорового обломка.

При разработке движения персонажей Лу Чжигао также обращался к живописным особенностям гохуа и обращал внимание на проблемы пропорций и анатомию, с которыми придется столкнуться при формировании персонажей. А мастерство скульптора Лу Чжигао превосходно.

Цянь ци, украшающие фасады зданий и располагающиеся на большой высоте, не требуют тщательной детализации. Серия работ, созданных Лу Чжигао для показа в помещении, ближе к зрителю, что предъявляет более высокие требования к изделию. Поэтому не будет преувеличением назвать Лу Чжигао самым выдающимся мастером цянь ци XXI в.

Помимо круглой скульптуры цянь ци, ученики Лу Чжигао начали выполнять рельефы цянь ци на тарелках и в рамках. Их небольшой размер больше подходит для дизайна интерьера. Изменение формы не только открывает новые возможности для этого искусства, но и служит его распространению.

Чтобы работы цянь ци стали более подходящими для использования в помещении, мастер Лу Чжигао и его ученики скорректировали формулу штукатурки и использовали современные материалы, сделав штукатурку более удобной для прорабатывания мелких деталей.

Чэнь Саньхуо (р. 1949) учился у своего старшего брата. Чэнь Саньхуо можно назвать самым бережливым мастером цянь ци. Он не пользуется фарфоровой посудой, специально изготовленной для цянь ци, а следует традиции древних мастеров этого искусства «экономить материалы», используя сосуды, миски, горшки, старые вазы и т. д., которые стали не нужны в повседневной жизни.

Чэнь Саньхуо изобрел технику «разбей небрежно» (敲击随缘技法), которая заключается в том, чтобы разбивать посуду по своему желанию и придавать форму работам цянь ци в соответствии с формой посуды. Конечно, в процессе работы форма будет подрезана соответствующим образом.

Однажды друг подарил Чэнь Саньхуо копилку телесного цвета, которая позволила художнику наконец завершить работу «Чжункуй» (ил. 2), для которой он не мог найти подходящей по цвету посуды.

Кроме того, у мастера есть еще уникальная работа – петух из раковин устриц. Чэнь Саньхуо удачно использует внешний контур раковины устрицы и сочетает его с изображением петуха.

Работы мастера относительно крупные, что связано с толщиной готовых керамических изделий, но даже в этом случае они по-прежнему очень изысканны. Стоит отметить, что на последнем этапе прорисовки деталей Чэнь Саньхуо использует свой собственный уникальный дизайн: он любит рисовать белые и черные (или другие темные) линии по бокам каждого фарфорового обломка, что делает его работы более привлекательными и оригинальными.

В деревне Далаю города Шаньтоу живет семья по фамилии Сюй, у которой есть 200-летняя традиция изготовления цянь ци. Два главных продолжателя этой династии – Сюй Шаосюн (р. 1971) и Сюй Шаопэн (р. 1976) – являются двоюродными братьями.

Каждый из них владеет собственной мастерской. Сюй Шаосюн и Сюй Шаопэн моложе упомянутых выше Лу Чжигао и Чэнь Саньхуо и, следовательно, более новаторски относятся к выбору сюжета. В дополнение к проекту цянь ци на традиционную тему, созданному для храма, Сюй Шаопэн в 2018 г. выполнил рельефную работу на современную тему для деревни Далаю.

В этой работе девушка одета в современную одежду, хоть и более простую по форме, но относительно сложную в изготовлении в технике цянь ци. Это связано с тем, что, изображая традиционную китайскую одежду, художник накладывает фарфоровые обломки друг на друга, чтобы создать трехмерный эффект. Современная одежда относительно проста и плотно прилегает к телу, поэтому ей сложнее придать форму, но Сюй Шаопэн очень хорошо справился с этой задачей.

В отличие от своих братьев, Сюй Шаосюн создает образы животных в стилистике мультфильмов и воплощает их в произведениях цянь ци.

Чэнь Сюйнань (1987 г. р.) окончил факультет монументальной живописи Академии изящных искусств Гуанчжоу. Он родился в городе Шаньтоу и начал исследовать и создавать произведения во время учебы в Академии, поскольку с детства знакомился с культурой цянь ци.

Работа этого молодого мастера основана на традиционной ручной технологии цянь ци, но реконструирует структуру этой

технологии, придавая цянь ци новое визуальное напряжение и художественную подачу.

В своем творчестве Чэнь Сюйнань, сохраняя местные традиционные особенности, интегрирует цянь ци в современное искусство интерьера.

В своих работах Чэнь Сюйнань в полной мере использует каждый кусок материала. Художник получает необходимый ему фарфоровый обломок простым постукиванием, а затем собирает несколько обломков вместе. В работе используется наложение цветов для формирования красочных изображений, которые зачастую не несут никакого смысла, а, скорее, выполняют эстетические задачи.

Используя этот метод создания цянь ци, Чэнь Сюйнань может объединять фрески и цянь ци. По сравнению с традиционными методами, затраты времени на работу невелики, а хорошие результаты появляются быстро.

Например, в 2020 г. для станции метро в городе Шэньчжэнь молодым мастером была изготовлена работа «Морская душа» «(海 · 魂) (ил. 4), для нее он использовал фарфоровые блоки прямоугольной формы, в основном синие и голубые, с небольшим количеством оранжевого и желтого. И хотя в композиции используется очень мало цвета, благодаря кривизне фарфоровых обломков вся поверхность приобретает разные оттенки синего и выглядит как настоящие волны.

Наследование традиционной культуре имеет положительные аспекты для развития страны. В последние годы при поддержке правительства Китая идет продвижение искусства цянь ци. Многие мастера начали читать лекции и проводить мастер-классы в школах, университетах и на выставках, а отдельные художники бесплатно обучают желающих технике цянь ци.

Материалы, техники, темы и формы со временем меняются. Сохраняя старинное искусство, художникам необходимо также думать о том, как позволить большему количеству молодых людей участвовать в творчестве. При этом они сами должны идти в ногу со временем, изучать новые техники и эстетику и интегрировать их в свою работу.

Цянь ци называют «искусством бережливости», которая является традиционной добродетелью китайского народа.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Мозаика – это узор или сюжетное изображение, выложенное из одинаковых или разных по форме и размеру фрагментов. За основу мозаики берется смальта, камень, стекло и пр.

<sup>1</sup> Тренкадис – мозаика из неоднородных кусочков плитки и фарфора, изначально изготовленных для других целей. Таким образом, тренкадис представляет собой форму бриколажа, найденного предметного или переработанного искусства. В переводе с каталонского означает ‘хрупкий’, ‘ломкий’.

<sup>2</sup> Луун (龙) – китайский мифический зверь, часто ошибочно переводимый как ‘дракон’.

<sup>3</sup> Фэнхуан (凤凰, фэн 凤 означает ‘мужчина’, хуан 凰 – ‘женщина’) – уникальный тотем китайской цивилизации. Фэнхуан – царь птиц в древних легендах, символизирующий благоприятность и гармонию. Этот мифический зверь приносит счастье. Хотя в мифах и легендах феникс и фэнхуан обладают схожими способностями к возрождению, их сущность совершенно различна. Можно даже сказать, что отождествлять феникс и фэнхуан – это признак неуважения к китайской культуре.

<sup>4</sup> Цзямао (甲毛) – тонкие фарфоровые обломки, которые нарезаются на крошечные белые полоски шириной в несколько миллиметров.

<sup>5</sup> Гохуа – термин для обозначения техники и стиля традиционной китайской живописи, в которой используются минеральные и растительные водяные краски и тушь на шелке или бумаге.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Го Сянь*. Хай ся лянъань Цзянь Цы дяо и шу коу шу ши. Фучжоу : Фуцзянь Чу Бань Шэ [Устная история Цзянь Цы обе стороны пролива. Фучжоу : Фуцзянь, 2020. 177 с.]. (На кит. яз.; 《海峡两岸剪瓷雕艺术口述史》, 郭希彦, 福州: 福建出版社, 2020).

2. *Лю Гуанхуэй, Го Сяоминь*. Линнань Чуань Тун Цзянь Чжу Ци Нэн Ци И Ши Цзянь. Бэй Цзин : Цин Хуа Да Сюэ Чу Бань Шэ Бэй Цзин Цзяо Тун Да Сюэ Чу Бань Шэ, 2020 [Традиционная архитектура Линнань – практика навыков. Пекин : изд-во Ун-та Цынхуа, изд-во Пекинского ун-та Цзяотун, 2020. 158 с.]. (На кит. яз.; 《岭南传统建筑-技能技艺实践》, 刘光辉, 郭晓敏; 北京: 清华大学出版社&北京交通大学出版社, 2020).

3. *Ни Шивэй*. Искусство бережливости. Китайская фарфоровая техника цянь ци // Искусство и традиции народов России. К 85-летию отдела народного искусства Русского музея : сб. ст. Вып. VI. СПб., 2023. С. 233–238.

4. *Ни Шивэй*. Южно-китайское искусство на крыше. Китайская фарфоровая технология цянь ци // Научная весна. 2024 : сб. ст. М. : ГИИ, 2024. В печ.

5. *Хуан Сюхуэй*. Ван Бао Лай Цзянь Нянь Гунъи Цзи Фа Ту Цзе . Тайнань : Тайнань Ши Чжэн Фу Вэнь Хуа Цзюй [Иллюстрация техник цянь ци Ван Баоля. Тайнань : Бюро по делам культуры, правительство города Тайнань, 2014. 213 с.]. (На кит. яз.; 《王宝来剪黏工艺技法图解》, 黄秀蕙, 台南: 台南市政府文化局, 2014).

6. *Чжэн Юнбинь*. Даляо цянь ци Цзи И. Гуанчжоу : Ян Чэн Вань Бао Чу Бань Шэ, 2016 [Техника цянь ци Даляо. Гуанчжоу : Yangcheng Evening News, 2016. 79 с.]. (На кит. яз.; 《大寮嵌瓷技艺》, 郑永槟; 广州: 羊城晚报出版社, 2016).

7. *Yanling Cao, Yanjun Lu*. Analysis on Porcelain Inlay Decoration in Traditional Buildings in Chaozhou // Advances in Social Science, Education and Humanities Research. V. 572. Proceedings of the 7th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2021). P. 111–116. DOI:10.2991/assehr.k.210813.019. URL: [https://www.researchgate.net/publication/354198748\\_Analysis\\_on\\_Porcelain\\_Inlay\\_Decoration\\_in\\_Traditional\\_Buildings\\_in\\_Chaozhou](https://www.researchgate.net/publication/354198748_Analysis_on_Porcelain_Inlay_Decoration_in_Traditional_Buildings_in_Chaozhou) (дата обращения: 26.06.2024).



1. Лу Чжигао. Дхарма. 2013



2. Чэнь Саньхуо. Чжункуй. 2008



3. Сюй Шаопэн. Современные девушки. 2018. Деревня Даляо, Шаньтоу, Китай



4. Чэнь Сюйнань. Морская душа. 2020.  
Станция метро. Шэньчжэнь, Китай

Н. С. Кутейникова

## Три иконы св. равноапостольной Нины. Особенности формирования новой иконографии

В статье впервые рассмотрены три иконы св. равноап. Нины, созданные в XXI в. псковскими и петербургскими мастерами и объединенные общим сюжетом. Отмечен уникальный характер решения этих образов в творчестве иконописца Ю. Филиппова и мастера золотного шитья В. Казариной. Особенности раскрытия сюжета в иконографии икон позволяют не только определить их художественный уровень, но и впервые выделить одну из тенденций современной иконописи – документализм. Выявлены его различные формы как определяющие в характеристике образов и сюжетов, определена роль повествовательности и символики в их прочтении. Наряду с рассмотренными иконами св. Нины приведены примеры использования различных форм документализма в иконах петербургских художников Г. Панайотова и Д. Мироненко. Обращается внимание на роль профессионального образования иконописцев (композиция, рисунок, колорит) в образном решении икон. Сделана попытка кратко охарактеризовать тенденции документализма в иконописи Древней Руси. Подчеркнута роль традиций в современной иконописи мастеров Северо-Запада.

*Ключевые слова:* современная иконопись, традиция, документализм, золотное шитье, православная иконография, святая Нина, Юрий Филиппов, Вера Казарина, Дмитрий Мироненко, Георгий Панайотов

### **Кутейникова Нина Сергеевна**

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Профессор кафедры русского искусства.

Кандидат искусствоведения, профессор.

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: nikut@inbox.ru

ORCID ID:0000-0001-7094-7804

Nina Kuteynikova

## Three Icons of Saint Nina Equal-to-the-Apostles. Features of the Development of New Iconography

The article for the first time considers three icons of St Nina Equal-to-the-Apostles, created in the 21st century by masters of the North-West of Russia (St Petersburg – Pskov) and united by a common subject. The unique nature of the solution of these images in the work of the icon painter Y. Filippov and the master of the gold embroidery V. Kazarina is noted. The peculiarities of the subject presentation in the iconography of icons make it possible not only to determine the level of their artistic merit, but also for the first time to highlight one of the trends of modern icon painting – documentalism. Its various

forms as determining the characteristics of images and subjects are revealed, the role of narrative and symbolism in their interpretation is emphasized. In parallel with the considered icons of St. Nina, the examples of the use of forms of documentalism in the works of icon painters of the northern capital – G. Panayotov and D. Mironenko – are given. Attention to the role of professional education (composition, drawing, color scheme) in the imaginative solution of icons is drawn. An attempt is made to briefly characterize the trends of documentalism in the icon painting of Old Russia and later period, up to the early 20th century. The role of traditions of the masters of the northern capital in the modern icon painting is emphasized.

*Keywords:* icon; tradition; documentalism; gold embroidery; image; Saint Nina; Yuri Filippov; Vera Kazarina; Dmitry Mironenko; Georgy Panayotov; Pskov

#### **Kuteynikova Nina**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Professor of the Department of Russian Art.

PhD (Art History), professor.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: nikut@inbox.ru

ORCID ID:0000-0001-7094-7804

История иконографии св. равноап. Нины восходит к рельефному изображению X в. (кафедральный собор грузинского монастыря Ошки, Турция) и к фреске XII в. (монастырь Вардзиа, Грузия). Количество образов святой возрастает начиная с XVIII в., и в дальнейшем число новых композиций постоянно увеличивается. Постепенно формируется иконография изображений – погрудного, поленного, в полный рост и совместно с другими святыми. С XVIII в. получают распространение житийные иконы. Подобные иконографические изводы характерны и для современного иконописания. Отличительным признаком изображения святой становится обвитый ее волосами крест из виноградной лозы в одной руке и свиток или Евангелие в другой.

Сравнительно полно иконография св. Нины изложена в Православной энциклопедии, вышедшей под редакцией Патриарха Московского и всея Руси [5]. Отдельное внимание в ней уделено новой трактовке канонической композиции деисуса, в которой св. Нина в ряду других святых изображена в предстоянии перед Христом молящейся о спасении претерпевающих бедствия жителей блокадного Ленинграда. Автор этой новой иконографии – петербургский мастер Юрий Филиппов, уже известный разработкой двух новых иконографических изводов в иконах «Св. ап. Андрей Первозванный

и сщмч. Мисаил, архиепископ Рязанский» и «Св. царевич прп. Петр Ростовский (Ордынский)». Они написаны в стилистике, близкой к традициям ярославской школы, которая позволяет автору использовать характерные для нее элементы повествовательности, подчеркнуть особую роль агиографических текстов, достоверно передать места служения святых. Каждая икона раскрывает неизвестные или малоизвестные страницы истории православия в России и может быть документально подтверждена и логически убедительно объяснима [2]. Поэтому весьма закономерным представляется обращение художника к созданию новой иконы св. Нины.

Икона «Предстательство св. Нины о граде Петрове» (ил. 1) была написана в 2011 г. для соименного мемориального деревянного храма в Полежаевском парке в Петербурге, возведенного на месте боев, проходивших здесь во время Великой Отечественной войны. Впервые спустя семь лет после создания иконы ее изображение было воспроизведено в Научных трудах Института имени И. Е. Репина [2, с. 146–155]. Некоторое время икона не имела списков, хотя сюжет, положенный в основу, безусловно, является интересным для творчески мыслящих иконописцев. Его повествование позволяет раскрыться композиционному мышлению художника. Необходимо подчеркнуть, что этот сюжет связан с подвигом просветительства, важными страницами истории России и Грузии, напоминает о духовной связи народов православной веры. В его основе лежит рассказ о видении в 1942 г. грузинскому митрополиту Зиновию (в схиме Серафим (Мажуга), местночтимый святой УПЦ) св. равноап. Нины, стоящей на коленях перед престолом Божиим и слезно молящейся о спасении блокадного Ленинграда. Именно так и изобразил ее Ю. Филиппов. У ног святой простирается город. Здесь проявилась в полной мере фантазия иконописца, уже зарекомендовавшего себя творчески мыслящей личностью. Под фигурой св. Нины художник изображает разные районы города, с удивительной скрупулезностью воспроизводя их основные приметы-здания. С любовью и тщательностью выписывает иконописец сцены городской жизни, проявляя композиторское мастерство и высокий уровень рисовальщика. Однако этого

автору показалось недостаточно для раскрытия происходящего. В жизни каждого района присутствует свой ангел-хранитель. Автор объясняет это тем, что каждый из них выполняет определенную задачу: один призван защищать от надвигающейся тьмы, другой – укреплять обессилевших людей, третий принимает души «во дни блокады скончавшихся», четвертый покровительствует детям. В правом нижнем углу иконы, на одной диагонали с коленопреклоненной фигурой Нины, изображен Петропавловский собор. У входа в него расположилась группа молящихся перед Казанской иконой Божией Матери во главе с митрополитом Ленинградским и Новгородским (в будущем патриархом Алексием I (Симанским)). Такая зримая богословская основа изображенных сцен принципиально важна: все определяет промысел Божий. Символично и колористическое решение иконы. Благодаря верно выбранному колориту ощутишь холод блокадного города. Напомним, что снятие блокады произошло 27 января, в день, когда верующие вспоминают св. равноап. Нину Грузинскую. На иконе Нина, как красное солнышко, встает над городом, в колорите ее одежд, как и в самом образе, заложен многоуровневый смысл. Цвет подчеркивает и собственное мученичество Нины, и ее страдание осажденному городу, и надежду на победу. На золотом фоне иконы красный цвет хитона, пронизанного, словно лучами, золотом ассиста, в содружестве с белым платом на голове святой, голубым одеянием, скрывающим ее колени, придает образу эмоциональность, наполняет его сложной символикой горнего и тварного мира. Особую роль в этой иконе, так же как и в ранее названных, играет текст. Он включен в ее канву в качестве документального обоснования сюжетной композиции.

Композиция иконы «Предстательство св. Нины о граде Петрове» Ю. Филиппова не осталась вне поля зрения иконописцев, и в скором времени появились повторы, в частности у художника А. Шишова, правда, несколько обобщенного письма. Грузинский мастер А. Гоглидзе значительно расширил событийную канву иконы, включив в композицию изображения горы и грузинского храма, а также (на полях) избранных грузинских и русских святых, в том

числе митрополита Зиновия (Мажуги). Упоминание об этих иконах без воспроизведения есть в православной энциклопедии [5].

В 2024 г. в маленькой церкви Трех святителей и соборе Андрея Первозванного на Васильевском острове в Петербурге была представлена на мольберте новая икона св. Нины для большого соименного святой храма, строящегося во Фрунзенском районе города. Изображение на этой иконе явилось вариантом иконографии, созданной Ю. Филипповым. На этот раз автор иконы (его имя пока не обнародовано, известно, что он из Пскова) решил представить жизнь блокадного Ленинграда как ряды лент кинохроники. Они, словно сквозь туман, проносятся перед стоящий в рост в профиль фигурой равноап. Нины. Ее взгляд и незначительный наклон фигуры направлены к благословляющей фигуре Спасителя. В руках св. Нины крест и свиток. А «кадры кинохроники» напоминают известные по историческим документам сюжеты: жителей, идущих за водой или тянущих санки со смертельным грузом, очередь за хлебом, молящихся, заснеженные городские дома... Однако, к сожалению, художественное исполнение этой иконы оставляет желать лучшего. Сам факт документальных «кадров» требует от автора более высокого уровня профессионализма в рисунке, гармоничного соотношения художественного языка всех частей иконы, их соответствия именно иконному творчеству. Если бы не документальная хроника, по стилистике икона могла бы напомнить провинциальную иконопись XIX в. Подобная интерпретация и самой темы, и иконописного прототипа была бы уместной при другом профессиональном уровне автора.

Икона «Предстательство св. Нины о граде Петрове» Ю. Филиппова вдохновила и одного из ведущих петербургских мастеров золотного шитья, руководителя золотошвейной мастерской при Константино-Еленинском монастыре В. Казарину. Ее работы, так же как и научные конференции, организатором которых она ежегодно выступает, хорошо известны в золотошвейном мире России. Десятки учеников с благодарностью вспоминают ее советы. Работы и самой В. Казариной, и ее мастерской украшают многие храмы России, а декорированные ею церковные одежды «участвуют» в службах

всех уровней. Многосторонность деятельности и научный уровень В. Казариной позволяет создавать вещи, свидетельствующие о ее постоянных и неиссякаемых поисках, фантазии и творческом осмыслении традиций этого вида искусства [4; 3, с. 42–47].

На шитой иконе (прорись О. А. Мамоновой) коленопреклоненная св. Нина на фоне очень лаконично решенного зимнего петербургского пейзажа молитвенно воздевает руки к благословляющей длани Господа. Своеобразный пейзаж – лишь узнаваемый знак Петербурга: Петропавловский собор, пронзающий пространство своим шпилем, стена крепости, характерное для петербургской застройки здание на втором плане, рисунок-напоминание о колышущихся волнах Невы на переднем. Пейзаж конкретизирует место события, остальное раскрывается в самом образе святой и в том ощущении пространства, которое рождается благодаря особому звучанию зимнего колорита – холодному, практически стальному (серебристому) оттенку фона, на котором вышиты изображения. Вместе с фоном они рождают сложную и вместе с тем нежную симфонию красок: белых, жемчужных, голубых, серых. Каждая из них состоит из двух, трех или даже четырех оттенков. Всё, кроме нимба, шито в раскол. В. Казарина любит шить в раскол – в «технике свободной, не сковывающей». Для создания объема контуры собора прошиты дважды, а на горках использованы пробела; на стенах крепости, кажется, виден каждый камень. Шитье черными нитями рождает обнаженные стволы и ветви деревьев. Холодом веет и от промерзшей охристой и коричневатой земли, край которой вместе с несколькими закоченевшими «волнами» Невы серовато-бежевого оттенка завершает изображение иконы. И во всем этом «царстве холода» звучит радостная мелодия образа святой. Золото ее нимба, хрупкая бледность лица, жемчужная драгоценность плата и шарфа, необычайно звучная голубизна накидки и алая темного оттенка туника отчетливо выделяют фигуру святой на фоне пейзажа, одновременно оставаясь его гармоничной составляющей. Все изображения и колорит этой иконы символичны, напоминают одновременно и о несокрушимости Веры, и о роли великой просветительницы, и о суровости трагических зим блокадного Ленинграда.

Три рассмотренные в статье иконы св. равноап. Нины объединяет единый сюжет, а также наличие черт документализма. Было бы неверным утверждать, что в иконах эти черты не присутствовали ранее. Их можно проследить практически уже с самых ранних периодов существования иконописи. Разница состоит в особенностях этого документализма, в его назначении и воплощении. Ранее чаще всего он использовался для конкретизации места служения святых, места их подвига, свидетельства устройства храмов или целых обителей. Неслучайно о многих исторических событиях, особенностях архитектуры представляется возможным судить на основе сохранившихся икон. Они служили важными хронологическими, географическими, историческими, ботаническими и архитектурными ориентирами для многих исследований. Ярким примером одного из них является уникальный труд «Древнерусская иконография монастырей, храмов и городов XVI–XVIII веков» (СПб., 2017). Соотнеся подобные примеры с названными современными иконами, можно отметить отличный от прошлого характер документализма, разные формы его воплощения. Особая роль принадлежит использованию приемов фрагментарности и монтажа. Они расширяют канву сюжета и пространственно-временные рамки происходящего. Теперь, в XXI столетии, важной составляющей является не только конкретизация места происшедшего события, но и его символическое значение. Композиция псковского автора носит сугубо повествовательный характер и документально фиксирует сюжет, икона Ю. Филиппова удачно сочетает в себе повествовательность и символичность, а шитый образ В. Казариной имеет чисто символический характер. Эта особенность определяется не только символикой цвета как обязательной составляющей характеристики образов, но и особенностями пространственного решения, апелляцией к разным формам и стилям искусства. Именно через документализм осуществляется путь к правде. Это еще один способ познания мира, познания истории страны. Он же может становиться важным инструментом нравственной категории. Рассмотрение этих икон, оценка их художественных качеств приводит к выводу, что они являются ярким примером плодотворности

обращения к традициям прошлого и демонстрируют возможный современный путь развития иконописи.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Имени твоему / Дмитрий Мироненко, Дария Джемс-Леви : каталог выставки / авт. ст. епископ Назарий (Лавриненко), архимандрит Александр (Федоров), Н. С. Кутейникова. СПб. : Библикон, 2022.

2. Кутейникова Н. С. Иконографические поиски петербургских мастеров: Юрий Филиппов // Научные труды / Институт имени И.Е. Репина. Вып. 44. Вопросы развития отечественного искусства СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2018. С. 146–155.

3. Кутейникова Н. С. Образ Архангела Михаила в работах современных мастеров Санкт-Петербурга // VI Покровские чтения. Санкт-Петербург – Москва : мат-лы науч-практ. конф. М., 2024. С. 42–47.

4. Некрасова-Каратеева О. Л. Шитые иконы В. Б. Казариной: подвиг Веры и труда. Опубл. в: Вестник СПбГУ. Серия «Искусствоведение». 2020. Т. 10. Вып. 3 // КиберЛенинка : Научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/shitye-ikony-v-b-kazarinoy-podvig-very-i-truda> (дата обращения: 07.07.2024) doi.org/10/21638/spbu15/2020/309

5. Нина // Православная энциклопедия. Т. 51 / под ред. Патриарха Московского и всея Руси. М., 2018.

6. Церковь во имя святого великомученика и целителя Пантелеимона / авт.-сост. Н. Кутейникова, В. Писаревская. СПб. : Библикон, 2024. С. 27–35.



1. Предстательство св. Нины о граде Петрове. Ю. Филиппов. 2011



2. Св. равноап. Нина. Неизвестный автор. 2024



3. Св. равноап. Нина. В. Казарина. 2023–2024

Е. А. Гира

## **Черты стиля модерн в храмовом искусстве современных петербургских мастеров**

Статья посвящена выявлению в современных работах церковных художников Петербурга черт, характерных для стиля модерн. Рассматривается опыт воссоздания петербургскими художниками верхнего и нижнего иконостасов Морского Никольского собора в Кронштадте. Анализируются новые оригинальные иконы петербургских художников, в которых наблюдаются черты стиля модерн. В статье повествуется о работе художников-монументалистов Петербурга над внутренним живописным убранством воссозданной церкви иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость (с грошиками)», а также о привлечении студентов Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина к разработке картонов и рабочих эскизов для этой церкви. Наблюдается тенденция изучения стиля модерн в Академии художеств. Высказываются предположения культурной и идеологической актуальности использования стиля модерн.

*Ключевые слова:* модерн в церковном строительстве; архитектура Петербурга; храмостроение; современная иконопись; реставрация храмов; стиль в искусстве; церковная живопись

### **Гира Елизавета Александровна**

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Аспирант кафедры русского искусства.

Художник-живописец (церковно-историческая живопись).

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: lizaomelynovich@gmail.com

ORCID ID: 0009-0006-2634-5463

Elizaveta Gira

## **Features of Art Nouveau Style in the Church Art of Contemporary St Petersburg Masters**

The article is devoted to revealing the features of Art Nouveau style in the contemporary works of St Petersburg church artists. The article considers the experience of St Petersburg artists recreating the upper and lower iconostases in the Kronstadt Naval St Nicholas Cathedral. The author analyzes a number of new original icons of St Petersburg artists, in which the features of the Art Nouveau style are observed. The article talks about the work of monumental artists of St Petersburg on the interior decoration of the restored church of the Icon of the Mother of God “The Joy of All Who Sorrow (with pennies)”, as well as about the involvement of students of the St Petersburg Repin

Academy of Fine Arts in the development of preparatory cardboards and sketches for this church. There is a tendency to study the Art Nouveau style within the walls of the Academy of Arts. The assumptions about the cultural and ideological relevance of the use of the Art Nouveau style are made.

*Keywords:* Art Nouveau in church construction; architecture of St Petersburg; temple building; modern icon painting; restoration of churches; style in art; church painting

#### **Gira Elizaveta**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Post-graduate student of the Department of Russian Art.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: lizaomelynovich@gmail.com

ORCID ID: 0009-0006-2634-5463

Стиль модерн как явление в русском церковном искусстве ознаменовал собой принципиально новый подход к идейной и практической организации храмового пространства. Господствующий до модерна историзм не был столь требовательным к соблюдению стиливого единства храма, сменивший его модерн проповедовал создание единого богослужебного пространства, соборность мысли и ее практического воплощения, единство стиля начиная с архитектуры и заканчивая ручками дверей, церковной утварью, богослужебными одеяниями и т. д. Идея соборности, воплощенная в реальность, – это и есть храм, как утверждали П. А. Флоренский и князь Н. С. Трубецкой, а также другие мыслители эпохи модерна. Модерн многолик. Новизна формотворчества и динамика развития, противоречивая многозначность социального и духовного содержания, индивидуальные творческие открытия и региональные версии, разнообразие типов зданий и средового контекста определили полиморфизм модерна [11]. Об этом писали крупные отечественные исследователи и искусствоведы, такие как Б. М. Кириков, Е. И. Кириченко, В. Г. Лисовский и другие [11; 13; 20; 21].

Петербург на рубеже XIX–XX вв. – передовой мегаполис с быстро меняющимся обликом: активно застраиваемый новыми доходными домами, современными вокзалами, религиозными сооружениями, новые постройки оснащаются по последнему слову техники, используются невиданные прежде металлоконструкции, новейшие отопительные системы и пр. И все это в изящном облике модерна.

Выверенный и продуманный петровский Петербург не сразу принял стилевые нововведения, о чем свидетельствуют интересные замечания о «новом» стиле в отзывах комиссии по рассмотрению проектов, присылавшихся на заключение Императорской академии художеств. Так, архитектор Е. И. Константинович считал, что «венский шик» уместен «где-либо в Тотье или на Вандименовской земле», но не в центре художественной жизни – Петербурге [цит. по: 3]. Модерн в начале становления, перед тем как обособиться и стать самостоятельным стилем, мучительно преодолевал генетические связи с историзмом и эклектикой, в которых активно работали предшествующие зодчие и художники [11].

Храм – ключевой объект, традиционно господствующий на всех уровнях городского пространства: в панораме города, перспективах улиц, в пространстве площадей и жилой застройке. Модерн, ворвавшийся в градостроительство бурным вихрем, несомненно, отразился на строительстве храмов, подарив Петербургу такие жемчужины русского модерна, без которых сегодня невозможно представить облик Северной столицы.

В истории религиозной архитектуры имя поборника русского стиля В. А. Косякова звучит особенно громко. Творчество братьев Косяковых, часто работавших вместе, во многом определило церковный облик Петербурга, наследие архитекторов сегодня активно переосмысливается.

Одним из примеров современной интерпретации стиля модерн является церковь Св. Иоанна Кронштадтского архитектора И. Н. Князева. Острый угол перекрестка Ленинского проспекта и проспекта Стачек, на котором планировалось строительство храма, требовал нестандартного решения и диктовал поиск подходящего пространству эквивалента художественной формы. Небольшая по размеру, выполненная в неорусском стиле – одном из течений модерна в России [2], церковь Св. Иоанна Кронштадтского была вдохновлена архитектурными поисками Г. А. Косякова. Проект этого архитектора был опубликован в журнале «The Architectural Review» за 1911 г. Князев взял из проекта Г. А. Косякова мотив вытянутых ростовских луковиц, прообразом которых являлось стремящееся вверх пламя

свечи. С особой любовью архитектор вспоминает студенческие поездки в Псков и Новгород, где памятники древнерусской архитектуры оставили неизгладимое впечатление у художника<sup>1</sup>. Трепетное отношение к зодчеству домонгольской эпохи Князев выразил в этой своей первой храмовой постройке. Историк архитектуры М. Микишатов писал: «Архитектура храма воскрешает образы неорусского стиля, одного из ответвлений модерна начала XX века. Она явно напоминает о работах А. Щусева и других мастеров этого направления. Очень стильно. Характерная для модерна мелкая расстекловка окон, нависающий деревянный карниз» [23].

Архитектор М. А. Мамошин и его мастерская также ставят перед собой задачи поиска нового пластического языка как в храмовом зодчестве, так и в градостроительстве, синтезируя образцы древнерусской архитектуры и конструктивизма. Философия архитектора такова: «С моей точки зрения, энергия возникает от соединения традиций и новаций. Говорят, что в искусстве есть два способа создания нового: это либо новый взгляд на привычные вещи, либо соединение до того не соединявшихся вещей, в результате чего рождается новое качество. Похоже, я иду вторым путем» [22]. Творческие поиски этого архитектора в области развития традиции церковной архитектуры воплощены в двух его знаковых объектах – большом и малом храмах Сошествия Святого Духа в Колпино. В художественно-выразительном языке Мамошина прослеживается влияние архитектурных поисков корифеев русского стиля – А. П. Аплаклина, Н. В. Васильева, А. В. Щусева, С. С. Кричинского и В. А. Покровского, вдохновлявшихся домонгольским зодчеством Древней Руси.

Задачи комплексного подхода к архитектурным сооружениям ставят перед собой и другие петербургские архитекторы: К. Яковлев [14], И. Уралов [18], В. Назаров [5].

Как отмечают многие исследователи, русский модерн развивался в двух направлениях. Одно ориентировалось на искусство Древней Руси, второе же – на Византию. Так или иначе, эти деления условны, ведь нередко разграничить эти влияния и заимствования практически невозможно.

Самым известным и крупнейшим памятником неовизантийского стиля в русской архитектуре является Никольский Морской собор в Кронштадте, ставший главным храмом Военно-морского флота России. Автор постройки – уже упомянутый патриарх церковного зодчества, автор многочисленных храмов и церковных комплексов В. А. Косяков. Его творчество неоднократно было темой исследования ряда специалистов, таких как А. В. Берташ [4], В. Г. Исаченко [8], Е. И. Кириченко [12], Б. М. Кириков [10], Н. С. Кутейникова [15].

В работе над Морским собором В. А. Косяков показал себя не только как талантливый зодчий, но и как прекрасный организатор, который умело объединил под своим началом огромное число художников (в том числе и своих братьев Григория и Владимира), а также различные организации.

Взглянув на проект Косякова, его изумительные художественные акварели, мы можем получить представление о системном подходе зодчего ко всему ансамблю [24]. Здесь нет нерешенных деталей, продумана каждая мелочь. Невероятное созвучие экстерьера и интерьера, вся церковная утварь, решетки, хоросы создают полное стилевое единство.

В советские годы храм был принят на баланс Балтийского флота, что спасло его от полного разрушения. В годы Великой Отечественной войны собор помогал в защите Ленинграда: в нем располагался метеорологический пост и пост наблюдения за воздушной обстановкой. А в 1954 г. в стенах собора был открыт грандиозный клуб и продолжал работать музей «Кронштадтская крепость». Последние годы перед реконструкцией Никольский собор фактически не функционировал, до 2009 г. в нем изредка проводились молебны.

За кратчайший срок была проведена огромная трудоемкая работа по воссозданию и реконструкции собора, приуроченная к его столетию в 2013 г. Весь ход работ находился под внимательным надзором комиссии по художественному убранству Морского собора, возглавляемой епископом Гатчинским Амвросием (Ермаковым) и настоятелем Петропавловского собора архимандритом о. Александром (Федоровым). В состав комиссии вошли петербургские

искусствоведы, художники-иконописцы и реставраторы академик РАХ Ю. Г. Бобров, член-корреспондент РАХ Н. С. Кутейникова, руководитель иконописно-реставрационной мастерской имени Св. Иоанна Дамаскина при Александро-Невской лавре Д. Г. Мироненко, иконописец С. Е. Большакова и др.

Требовалось демонтировать десятки тонн советских перестроек, чтобы вернуть храму былую красоту. После самых необходимых аварийных работ был воссоздан сложнейший проект иконостаса, состоящего из девяноста девяти икон.

Руководителем воссоздания иконостаса выступила Ю. С. Белова. К работе были привлечены выпускники и преподаватели Санкт-Петербургской академии художеств – А. Л. Иванов и А. К. Чарин, а также А. В. Багдасарян, А. А. Авилов, В. Г. Шабалин и другие. Одним из авторов эскизного проекта по воссозданию исторического иконостаса стал петербургский церковный живописец Д. Е. Селиванов, ныне член-корреспондент РАХ, преподаватель церковно-исторической мастерской под руководством академика РАХ А. К. Крылова.

Новые иконы в верхнем храме были написаны масляными красками на медных щитах, так как это требовалось по проекту воссоздания. Сохранившиеся архивные снимки ставили перед автором воссозданного иконостаса непростую задачу, поскольку было необходимо прочувствовать стилистическую особенность живописи, имеющую свои характерные черты. Здесь византийская суровость смешивается с изысканностью европейского модерна, в некоторых фигурах даже ощущается стилистика ар деко. Полиморфизм модерна и свобода пластических форм внутри стиля позволяют художникам этого направления сохранять свой собственный художественно-выразительный язык, несмотря на религиозную направленность и наличие регламентирующего церковного канона.

Цельный иконостас Никольского собора (скульптор М. Н. Попов) представляет собой некий синтез византийского и древнерусского искусства, органично сочетающий в себе традиции и новаторские приемы. Пышная беломраморная резьба, драгоценная инкрустация и красные мраморные колонны диктуют живописи

своеобразную театральность. По признанию Д. Е. Селиванова, работая с историческими снимками и оригинальным проектом В. А. Косякова, живопись выделась неким переосмыслением «живоподобной» манеры модерна в более строгой и декоративной пластике. Характерная для модерна певучесть и линейность здесь смолкает. Во фланкирующих фигурах ангелов на дьяконских дверях, в жесткой векторности расправленных крыльев слышится звук труб – ровный и громкий (ил. 1).

Архаичность пластики в центральных иконах Спасителя и Богоматери отсылает к византийским монументальным образцам XII в., в частности к мозаикам собора Св. Марка в Венеции<sup>2</sup>.

Театрализованной жесткостью наполнены иконы пророческого и апостольского рядов. Часть икон апостольского деисусного чина написаны известным художником-монументалистом, академиком РАХ Н. П. Фоминым.

Над первоначальным украшением Никольского Морского собора трудилось огромное количество художников, так, известно, что над росписями храма работали М. М. Васильев и К. С. Петров-Водкин. Стилистическая неоднородность росписи собора свидетельствует об отсутствии в русской монументальной церковной живописи того времени единого господствующего течения. Поздняя академическая живопись, искания В. М. Васнецова и его круга, поиски М. В. Нестерова, древнерусская традиция Палеха, творчество Н. К. Рериха, интерес к древним традициям Руси и Византии, причудливо взаимопроникая и обогащая друг друга, рождали новый художественно-выразительный язык русской церковной живописи.

Совсем иным представляется иконостас нижнего храма в честь прп. Иоанна Рыльского, первоначально в Морском соборе не существовавшего. Здесь художник Селиванов не был ограничен рамками исторических ориентиров.

Нижний иконостас также мраморный, богато украшен резьбой, но гораздо меньший по масштабу (художественная мастерская «Ковчег»). Уступая в величественности верхнему, он тем не менее представляет особую ценность. В нем заметны тонкие лиричные «женские» черты, столь характерные для модерна. В иконостасе

чувствуется явное влияние В. М. Васнецова, его особых фольклорных образов святых. Уникальной чертой икон нижнего иконостаса является раскрытие жития святого через пейзаж. Сами иконы, как и в верхнем иконостасе, исполнены на медных листах, писаны маслом. Золотые фоны добавляют торжественности и заполняют практически все пространство иконы, но внизу, у самого позема, начинается маленький рассказ-пейзаж о каждом святом. К этому приему прибегали многие художники модерна, в том числе В. М. Васнецов и М. В. Нестеров, уделяя особое внимание пейзажу как проявлению пантеизма, характерного для символической живописи рубежа XIX–XX вв.

Святой Иоанн Рыльский предстает на фоне одноименного монастыря в Болгарии, за апостолом Андреем изображен Днепр, на берегу которого высится крест, за святым князем Владимиром виден киевский городской ландшафт времен Крещения Руси с первыми храмами. Особый интерес представляет икона новомученика Григория Поспелова (*ил. 2*), служившего в Никольском соборе. За его спиной Селиванов помещает форты Кронштадта и сам Морской собор.

Фигуры иконостаса являются вольной авторской интерпретацией икон из Владимирского собора в Киеве (1862), колыбели «васнецовского стиля»: здесь сложилась основная стилистика и трактовка иконографических сюжетов В. М. Васнецова.

В образах центральных икон Селиванов цитирует два памятника русской национальной живописи – иконы из иконостаса Кирилловской церкви в Киеве и Спаса на Крови (1907) в Санкт-Петербурге. В иконе Спасителя Селиванов почти полностью повторяет образ Христа из Воскресенского собора: поза, благословляющий жест, книга, даже динамика складок одежд. Но икона Христа для Морского собора более декоративна. Трон, на котором восседает Спаситель, трактуется художником совсем плоско, почти орнаментально. Этот прием выгодно отделяет главную фигуру от основного пространства. Лик Спасителя Селиванов также пишет по-своему. Не отходя от известной иконографии, художник тем не менее переосмысливает сложившийся васнецовский стиль, привнося свое впечатление и отношение.

В работе над образом Богородицы Селиванов явно опирался на икону «Богоматерь с Младенцем», написанную М. А. Врубелем для Кирилловской церкви в Киеве. Иконографически эта икона относится к типу Панахранта, отличительной чертой которого является изображение Богоматери, восседающей на престоле с младенцем Христом на коленях. В облике Богородицы из Морского собора угадываются портретные черты супруги Селиванова, а в младенце Христе – сына<sup>3</sup>. Известно, что и М. А. Врубель также обращался к портрету реальной женщины, Эмилии Праховой, для создания своего образа Богоматери. Неудивительно, что образ Богородицы как отражение архетипа Матери, недостижимый идеал женственности понимается и трактуется художниками по-разному, часто очень лично. Нередко церковные художники, использующие при создании святых образов черты конкретных людей, были вынуждены их переписывать под давлением различных церковных комитетов и общественности. Так, например, образ святой Варвары для Владимирского собора в Киеве живописец М. В. Нестеров писал с Елены Праховой. Но, как пишет С. Н. Дурылин в своей книге «Нестеров в жизни и творчестве», художник столкнулся с сопротивлением графини Игнатьевой и поднятым ею «истеричным воплем»: «Не хотим молиться на Лелю Прахову!» [9, с. 300].

Образы Богоматери и Христа, написанные В. М. Васнецовым, нашли свое развитие в творчестве и других современных петербургских иконописцев – А. Мельникова и М. Карповой, выпускников церковно-исторической мастерской Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина. Художники создали иконостас для храма Ильи-пророка в селе Головкивка на Украине. Автором всего внутреннего живописного убранства является художник А. Филиппов, решивший храм в более академической манере, но с византизирующими орнаментами модерна. Живопись интерьера в целом исполнена в приглушенных тонах, и для иконостаса художники Карпова и Мельников избрали яркий, звучный колорит, чтобы отделить его от основного пространства. На цветовое решение иконостаса сильно повлияла живопись Фра Беато Анжелико. В образы Божией Матери и Христа, стилизованные под народный стиль, привносится

итальянская изысканность и тонкость. В трактовке А. Мельникова и М. Карповой мы не увидим васнецовской корпусной передвижной манеры письма, художники тонко укладывают краску, создавая драгоценную живописную поверхность. О связи с васнецовскими прототипами напоминают херувимы, декоративно обрамляющие верхнюю часть иконного пространства. В иконах художников изумительно работает золото, проникая в живопись, оно лессируется, образуя свечение изнутри. В иконе Божией Матери Она нежно обнимает Младенца, который ласково касается своей щечкой ее щеки. Этот трогательный мотив присутствует в древнем иконографическом типе Умиление. Совмещая иконографическую схему древнерусской иконы с приемами станковой картины, художники выражают именно русский идеал материнства. М. Карпова и А. Мельников активно используют приемы стиля модерн: свободное обращение с васнецовскими прототипами, закрученное движение фигур, плавность и мягкость линий, особая динамика внутренних композиционных векторов (движение рук, складки одежд и др.), обилие витиеватых цветочных орнаментов, широкие пятна локальных цветов в сочетании с золотом.

Нарастающий интерес к модерну толкает ряд художников Петербурга к новым поискам, идейным заимствованиям и компилированию различных образцов модерна. Так, в фасадной иконе святого Платона Студийского, написанной для одноименного храма в селе Ильинско-Подомское Архангельской области, художник Е. Гира подражает в смелом и своеобразном характере письма М. Нестерову. Трактовка облаков и одежд святого цитирует иконы евангелистов, написанные Нестеровым для Царских врат собора Пресвятой Богородицы в Марфо-Мариинской обители в Москве (1909). Художник осознанно подражает узнаваемой манере Нестерова, пытаясь выйти за рамки академической нормы. Живопись М. Нестерова стоит особняком в церковном искусстве, художник смог преодолеть влияние В. Васнецова и найти свой художественно-выразительный язык в религиозном искусстве. Нестеров смело обращается с историческими прототипами и трактует их в своей уникальной манере, создавая ни на что не похожую дивную религиозную живопись.

Используя все возможности и свободы нового стиля, Нестеров наметил вектор освобождения для последующих церковных художников от ненужных условностей и подчас закоряченностей религиозного искусства. С. Н. Дурьлин, современник Нестерова, описывает борьбу художника за свою творческую независимость во время работы над росписями во Владимирском соборе: «Духовные члены тем подозрительнее относились к „затеям“ художников, что сам киевский митрополит Иоанникий враждебно был настроен против „нововводителей“ в церковно-живописную рутину» [9, с. 276]. «Анализ монументальных произведений М. В. Нестерова демонстрирует, сколь большим, качественно значительным и разнообразным был вклад Нестерова в развитие русского монументального искусства рубежа XIX–XX веков» [19, с. 21].

Художники-монументалисты Петербурга и сегодня активно работают в стиле модерн. Воссоздание значимых исторических объектов рубежа веков требует соответствующего стилистического решения внутреннего живописного убранства. В 2024 г. была окончена роспись отреставрированного домового храма Рождества Пресвятой Богородицы при Консерватории имени Римского-Корсакова в Санкт-Петербурге. Интерьер храма первоначально был оформлен в русско-византийском стиле. Воссоздание росписи проводились по эскизам А. П. Рябушкина и В. В. Беляева – авторов исторической росписи. За соответствие реставрационного проекта первоначальному стилистическому решению интерьеров домовый церкви отвечали 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).

Осенью 2020 г. по архивным чертежам была заново построена церковь иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость (с грошиками)» в Санкт-Петербурге. Первоначальное творение архитекторов А. И. фон Гогена и А. В. Иванова было разобрано в 1933 г.

Сегодня стараниями художников Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина при содействии ректора

С. И. Михайловского, а также при помощи государственного фонда «Газпром» ведется разработка эскизов росписи для воссозданной церкви иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость». В новом живописном убранстве главный художник проекта Д. Селиванов опирается на росписи собора Св. Пантелеимона в Новом Афоне, построенного в 1888–1900 гг. по проекту архитектора Н. Н. Никонова. Богатая роспись интерьера в стиле модерн была создана в 1911–1914 гг. при настоятеле архимандрите Иларионе. Работы выполняли мастера из села Палех Владимирской губернии и группа московских художников под руководством Н. В. Молова и А. В. Серебрякова.

Д. Селиванов заимствовал не только иконографию храма Св. Пантелеимона, но и его колористическое решение. Для этого художник целенаправленно посещал Новый Афон, где в течение месяца колеровал сохранившиеся образцы живописи для определения особенностей общего колорита.

К работе над эскизами к церкви иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» были привлечены и студенты Санкт-Петербургской академии художеств. Так, ученик церковно-исторической мастерской А. Варнавский проходил летнюю копийную практику в Новоафонском Симоно-Кананитском монастыре, где копировал руинированную живопись в соборе Св. Пантелеимона для выявления пластических, стилистических и колористических особенностей живописного убранства в стиле модерн.

За время учебы А. Варнавский и Н. Крицкая выполнили ряд картонов в натуральную величину к Скорбященской церкви: два медальона – с митрополитом Московским Алексием и Патриархом Московским Гермогеном, а также фигуры ангелов в притворе – архангела Михаила и Ангела Господня.

Выпускница церковно-исторической мастерской Е. Гира выполнила картон к росписи западной стены – композиция «Страшный Суд», – компилируя живопись из Пантелеимоновского собора и другие образцы живописи эпохи модерна. Свою дипломную работу «Картон к росписи алтарной части храма Благовещения Пресвятой Богородицы в селе Альшань – Причащение апостолов»

Е. Гира также выполнила в стиле модерн. К выбору стиля побудила возможность поработать на реальном объекте, организаторы которого настаивали на использовании черт модерна и русского стиля в живописном решении.

Участие студентов в работе над реальными объектами мотивирует и побуждает к изучению стиля модерн в стенах Академии, внося стилистическое разнообразие в изучаемую программу церковно-исторической мастерской, где длительное время в заданиях студентов присутствовали лишь древние образцы церковной живописи (XII, XV, XVII вв.). Современная ситуация говорит о неминуемом возвращении в монументальную живопись стиля модерн.

Черты этого стиля встречаются во многих архитектурных проектах, мозаиках и росписях, рожденных в творческих мастерских Петербурга. Современные художники стремятся к системному подходу в создании храмового ансамбля – «соборности», что, несомненно, является одним из стилистических принципов модерна. Возможно, именно поиски художников этого направления способны утолить насущную сегодня потребность в красоте, а также сформулировать новый язык религиозной живописи. Кроме того, модерн предоставляет церковному художнику столь желанную свободу от нормативности, позволяет совмещать различные по стилю и эпохе образцы живописи, а также предоставляет всю широту интерпретаций. Эти черты модерна лежат в основе формирования нового художественного стиля в церковном искусстве современной России, свидетелями зарождения которого мы являемся.

Анализ приведенных работ петербургских художников позволяет выделить сферы в современном искусстве, в которых происходит обращение к модерну. Это воссоздание и реконструкция исторических памятников рубежа XIX–XX вв. и создание принципиально новых архитектурных и живописных произведений с чертами, а зачастую прямыми цитатами из памятников стиля модерн. Также следует отметить наметившуюся тенденцию изучения и использования стиля модерн в студенческих работах в Санкт-Петербургской академии художеств. Обращение художников

к модерну и активное использование его черт в современной архитектуре, живописи и других видах искусств побуждают сегодняшних искусствоведов внимательно следить за внутренними процессами формирования нового художественно-выразительного языка. Трудями узкого круга петербургских исследователей, таких как о. Александр (Федоров), А. Е. Белоножкин, Н. С. Кутейникова и др., положено начало собиранию, систематизации и изучению подобного материала религиозного искусства.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Из личных бесед автора статьи с архитектором И. Н. Князевым (05.03.2024). Архив Е. Гирь.

<sup>2</sup> Д. Е. Селиванов, автор многих церковных росписей в византийской стилистике (храм Рождества Христова в Петербурге, храм Прп. Сергия Радонежского в ЮАР и др.), переосмысляет византийские прототипы, нередко напрямую цитируя «каллиграфию» складок, умело сочетая ее со станковой трактовкой личного письма.

<sup>3</sup> Из личных бесед автора статьи с художником Д. Е. Селивановым. (28.04.2024). Архив Е. Гирь.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Антонов В. В., Кобак А. В. Святые Санкт-Петербурга. Энциклопедия христианских храмов. СПб. : Лики России; фонд «Спас», 2010.

2. *Архимандрит Александр (Фёдоров)*. Традиционный христианский храм: тенденции формообразования. СПб. : Библикон, Свое издательство, 2022.

3. *Белоножкин А. Е.* Патриарх церковного зодчества: архитектор В. А. Косяков. (К 160-летию со дня рождения) // Церковное зодчество Санкт-Петербурга. 2016–2021. Вып. II. СПб. : Библикон, 2023. С. 87–96.

4. *Берташ А., свящ.* Косяков Василий Антонович // Православная энциклопедия. М., 2015. Т. 38. С. 349–356.

5. *Грачёва С. М., Кутейникова Н. С.* Храмовый комплекс в Токсово. Оригинальность художественных решений // Научные труды. Вып. 48 : Проблемы развития отечественного искусства. 2019 / науч. ред. Ляняшин В. А., сост. Резницкая О. А., Шаманькова А. И. СПб. : Ин-т имени И. Е. Репина, 2019. 336 с. С. 66–79.

6. *Гусакова В.О.* Церковная живопись конца XIX – начала XX вв. Виктор Васнецов и его последователи : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. 2004 // Научная электронная библиотека диссертаций и авторефератов. URL : <https://www.dissercat.com/content/tserkovnaya-zhivopis-kontsa-xix-nachala-xx-vv-viktor-vasnetsov-i-ego-posledovateli> (дата обращения: 21.05.2024).

7. *Гамлицкий А. В.* Взаимодействие византийского стиля и стиля модерн в росписи Кронштадтского морского собора // Православные лики России : интернет-проект. URL: <http://likirusia.ru/content/view/1767/> (дата обращения: 25.06.2024).

8. *Исаченко В. Г.* Братья Косяковы // Зодчие Санкт-Петербурга: XIX – начало XX века. СПб. : Лениздат, 1998. С. 647–665.

9. *Дурылин С. Н.* Нестеров в жизни и творчестве / Сергей Дурылин. 3-е изд., перераб. и доп. М. : Молодая гвардия, 2004.

10. *Кириков Б. М., Гинзбург А. М.* Архитекторы – строители Санкт-Петербурга середины XIX – начала XX века. Справочник. СПб. : Пилигрим, 1996.

11. *Кириков Б. М.* Архитектура петербургского модерна. Особняки и доходные дома. [Изд. 4-е с измен.]. СПб. : Коло, 2012.

12. *Кириченко Е. И.* Архитектор Василий Косяков. М. : БуксМАрт, 2016.

13. *Кириченко Е. И.* Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. М. : БуксМАрт, 2020.

14. *Кутейникова Н. С.* Архитектурный ресурс Петербурга // Научные труды. Вып. 50 : Художественное образование. Сохранение культурного наследия. 2019 / науч. ред. Ляняшин В. А., сост. Резницкая О. А., Шаманькова А. И. СПб. : Ин-т имени И. Е. Репина, 2019. С. 21–34.

15. *Кутейникова Н. С. В. А. Косяков – выдающийся храмостроитель России рубежа XIX–XX столетий // Кутейникова Н. С. Мозаика. К истории художественной жизни России 2-й половины XIX – начала XX веков. СПб. : Российская академия художеств, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, 1997. С. 60–75.*

16. *Кутейникова Н. С.* Некоторые аспекты изучения современного православного иконописания // Искусство и религия : сб. науч. тр. СПб., 1996.

17. *Кутейникова Н. С.* Современное храмовое искусство Санкт-Петербурга. Тенденции и проблемы развития // Вестник церковного искусства и археологии. 2020. № 1(2). С. 144–154.

18. *Кутейникова Н. С.* Черты стиля модерн в творчестве современных мастеров Петербурга // Научные труды. Вып. 46 : Художественное образование. Сохранение культурного наследия / науч. ред. Ляняшин В. А., сост. Резницкая О. А., Шаманькова А. И. СПб. : Ин-т имени И. Е. Репина, 2018. 318 с. С. 225–254.

19. *Климов П. Ю.* Монументальная живопись М. В. Нестерова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 07.00.12. СПб., 1994. 25 с.

20. *Лисовский В. Г.* Архитектура России XVIII – начала XX века. Поиски национального стиля. М. : Белый Город, 2009. 568 с.: ил.

21. *Лисовский В. Г.* Три века архитектуры Санкт-Петербурга. Кн. 2 : От классики к модерну. СПб. : Коло, 2022.

22. *Мамошин М. А.* О симбиозе фигуративного и абстрактного в архитектуре : [интервью] / М. А. Мамошин ; [беседовал] Ю. И. Курбатов. 2015 // Архитектурный вестник : научный и информационно-аналитический журнал. URL: <http://>

[archvestnik.ru/2015/01/15/o-simbioze-figurativnogo-i-abstraktnogo-v-arhitekture/](http://archvestnik.ru/2015/01/15/o-simbioze-figurativnogo-i-abstraktnogo-v-arhitekture/) (дата обращения: 10.05.2024).

23. *Микишагъев М.* Новые церкви, построенные в Петербурге за последние 10 лет : [интервью] / М. Микишагъев ; [беседовал] М. Золотоносков // Город812 : интернет-журнал. URL: <https://gorod-812.ru/novyye-tserkvi-postroennyie-v-peterburge-za-poslednie-10-let/> (дата обращения: 05.03.2024).

24. Морской собор в Кронштадте : репр. воспр. кн. В. А. Косякова (1913 г. изд.) и ст. о Кронштадт. Мор. соборе / сост. и оформ. А. П. Шумский. М. : Воентехиниздат, 1998.

25. *Тихомирова Е.* Жизненный и творческий путь братьев Косяковых. 2002 // Институт Петербурга : культурно-образовательный проект. URL: [https://institutspb.ru/pdf/hearings/09-08\\_Tihomirova.pdf](https://institutspb.ru/pdf/hearings/09-08_Tihomirova.pdf). 96 (дата обращения: 14.06.24).



1. Д. Е. Селиванов. Архангел Гавриил. Икона на дьяконской двери. Верхний иконостас Морского собора в Кронштадте. 2011

2. Д. Е. Селиванов. Св. Григорий Пospelов. Икона из иконостаса нижнего храма Иоанна Рыльского в Морском соборе в Кронштадте. 2012



3. Е. А. Гира. Страшный Суд. Картон к росписи западной стены церкви иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость (с грошиками)» в Санкт-Петербурге. 2024

К. И. Подлипенцева

## **Тема сохранения культурного наследия в современном визуальном российском искусстве: магические пространства и обращение к фольклору**

В данной статье исследуется сохранение материального и нематериального культурного наследия как тема, к которой обращаются современные российские авторы, работающие в сфере визуальных искусств с феноменом магических пространств. На примерах творчества нескольких художниц создание магических пространств в произведениях визуального искусства рассматриваются как особая художественная практика, позволяющая авторам поднимать широкий спектр актуальных проблем, таких как вопросы экологического сознания, сохранения и репрезентации культуры и языков коренных народов и, разумеется, сохранения культурного наследия в широком понимании материальной и нематериальной культуры.

*Ключевые слова:* искусствоведение; искусство XXI века; сохранение культурного наследия; проблемы пространства; магическое пространство; метафизика пространства; народное искусство; фольклор; Российский Север; ритуальные черты в перформативных практиках; сайт-специфичные инсталляции; обрядовые практики Российского Севера; мифологические образы в визуальных искусствах

**Подлипенцева Ксения Игоревна**

Государственный Эрмитаж.

Методист научно-просветительного отдела.

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Аспирант кафедры русского искусства.

191055 Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 30–38.

E-mail: podlipentceva@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0000-0190-4894

Ksenia Podlipentseva

## **The Issue of Preserving Cultural Heritage in Contemporary Russian Visual Art: Magical Spaces and Folklore**

This article examines the preservation of material and nonmaterial cultural heritage as a topic addressed by contemporary Russian authors working in the field of visual arts with the phenomenon of magical spaces. With several works of female artists as an example, the research of the phenomenon of magical spaces in visual arts as a special artistic practice that allows authors to raise a wide range of topical issues that allows authors to raise a wide range of topical issues, that results in disputes about social equality, environmental awareness and, of course, the preservation of cultural heritage, including both physical artifacts and intangible traditions.

*Keywords:* art history; art of the 21th century; preservation of cultural heritage; space problems; magical space; metaphysics of space; folk art; folklore; Russian North; ritual features in performative practices; site-specific installations; ritual practices of the Russian North; mythological images in visual arts

**Podlipentseva Ksenia**

State Hermitage Museum.

Methodologist of Scientific and Educational Department.

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Post-graduate student of the Department of Russian Art.

Russia, 191055, St Petersburg, Dvortsovaya nab., 30–38.

E-mail: podlipentseva@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0000-0190-4894

Наше исследование посвящено практикам создания магических пространств в произведениях современного российского визуального искусства в разрезе темы сохранения материального и нематериального культурного наследия. Прежде всего необходимо выделить создание магического пространства как основополагающую или же одну из основополагающих практик при создании произведения визуального искусства и разграничить данный феномен с такими явлениями, как произведения на мифологический или сказочный сюжет, иллюстрации фольклорных текстов или использование элементов народной культуры в качестве визуальных референсов при создании произведения. Конструирование магического пространства в произведении отвечает не столько задаче изобразить какой-либо определенный фольклорный сюжет или использовать эклектические заимствования для придания произведению тех или иных декоративных функций, сколько стремлению автора создать пространство иного, метафизического восприятия реальности, в которое автор и зритель может быть напрямую включен при взаимодействии с произведением визуального искусства. Термин «магический» используется нами как зонтичный: полностью осознавая его историческую неоднородность и опираясь на труды академических исследователей [17, р. 716–747], мы оставляем за собой право трактовать данный термин как описывающий определенный тип отношений в цепочке художник–пространство произведения–зритель в российском современном искусстве. Иными словами, магическое пространство в произведении визуального

искусства – это пространство, создаваемое автором средствами художественной выразительности, носящее ярко выраженные черты измененной по отношению к обыденности реальности, связанное с представлениями о магическом в мировой культуре (в том числе с фольклором и мифологией), однако не иллюстрирующее их, а использующее черты ритуальности для претворения измененной реальности в жизнь в более прямом смысле. Рассматриваемые в данной статье произведения зачастую соединяют в себе элементы междисциплинарных<sup>1</sup> и перформативных практик, в рамках которых художницы, апеллируя к антропологическим материалам, проводят ряд ритуальных действий, являющихся полноценным выражением имманентного и вещественного присутствия «духовного» в окружающей реальности. Проблема теоретического определения этой «духовности» все еще стоит перед нами, так как она проистекает из сложного переплетения народной культуры и культуры так называемых имманентных обществ<sup>2</sup> [24, р. 34], общеевропейского философского базиса, христианских представлений о трансцендентном и не в последнюю очередь традиций западного эзотеризма, новой религиозности нью-эйдж, массовой и интернет-культуры. Взаимоотношения между данными и многими другими влияниями имеет смысл рассматривать отдельно применительно к творчеству каждого конкретного автора, однако для терминологического удобства мы будем использовать термин «магическое», с одной стороны, как наиболее общий (несмотря на ряд замечаний), с другой, как сказано выше, – как позволяющий разграничить интересующие нас явление с произведениями на мифологические и религиозные сюжеты.

Актуальность исследования определяется уникальностью поставленной проблемы обращения к магическому пространству как значимому явлению в создании художественного образа в современном визуальном искусстве, а также введением в научный оборот произведений современных авторов, использующих взаимодействие метафизических категорий, связанных с концепциями философии XX–XXI вв. Предметом данной статьи стала проблема сохранения культурного наследия народов России как центральная

тема произведений художниц, работающих с созданием магических пространств.

Стоит отметить возросший в последние десятилетия в академической среде интерес к магическому как феномену западной истории и культуры, в том числе в области искусства XX–XXI вв. Историки искусства изучают влияние магического, оккультного и мифологического как на современное искусство в целом [12], так и на отдельные течения [27] в искусстве XX в., на отдельные жанры [13; 18; 26] или иные аспекты, касающиеся визуальных искусств [13]. Размышления о магических аспектах как одном из столпов творчества художника нередко встречаются в монографиях, посвященных отдельным персоналиям – признанным классикам искусства XX в. [10; 19], а также начала XXI в. [20; 23]. Предпринимаются также попытки кратко описать общее влияние различных проявлений магического на искусство и визуальную культуру [10]. Как в зарубежном, так и в отечественном искусстве обращение к магическим (в том числе фольклорным) образам, как правило, служит не только эстетическим задачам, но и позволяет художникам поднимать обширный спектр актуальных проблем, таких как вопросы экологического сознания, сохранения и репрезентации культуры и языков коренных народов и, разумеется, сохранения культурного наследия в широком понимании материальной и нематериальной культуры.

Тему сохранения культурного наследия через магические и фольклорные образы затрагивает в своем творчестве уральская художница Алиса Горшенина (р. 1994). В своем искусстве она непрерывно претворяет в жизнь личную мифологию: художница вдохновляется народной культурой различных регионов России, прежде всего родного Урала, однако в ее работах редко встречаются традиционные персонажи народного фольклора. А. Горшенина создает собственный мир, населенный фантастическими существами, впрочем, органически вписывающимися в фольклорную традицию. Чаще всего в череде персонажей, переходящих из работы в работу, угадываются портретные черты самой художницы, и это не случайно: А. Горшенина подчеркивает, что хочет выразить в искусстве

прежде всего свой взгляд на мир, глубоко волнующие ее вопросы, личные переживания<sup>3</sup>. Предельная внутренняя искренность и честность сочетаются в произведениях художницы с фантазийными, магическими и сказочными мотивами, с помощью которых автор говорит со зрителем на непростые, иногда болезненные темы.

Алиса Горшенина родилась и выросла в небольшой деревне Якшина на Урале, по сей день она регулярно возвращается в родные места, черпает в них вдохновение. Одним из первых проектов художницы стал проект «Русское инородное» (2019), включающий инсталляции, цифровые фотоколлажи, текстильные объекты, видеарт. Художница разместила свои работы в родной деревне под открытым небом, в окнах покинутых домов, на деревенских улочках. Таким образом в пустеющую с каждым годом деревню органично входит пространство инобытия, создаваемое автором на основе своих детских воспоминаний, состояний и образов, органично произрастающих из окружающего ландшафта и традиций. Данный проект представляется нам ярким примером создания магического пространства, как мы понимаем его в рамках исследования: художница превращает физическое пространство деревни в часть произведения, работая одновременно с метафизикой лиминальности по большей части заброшенного пустующего места, в котором все еще ощущается призрачное присутствие его обитателей, и мифологизацией, одушевлением места с помощью сайт-специфичных инсталляций. Появляющиеся в окнах заброшенных изб глаза, закутанная в темную ткань фигура, возвышающаяся на руинах дома, «вырастающие» на бревенчатых стенах лица – все это превращает на время проведения проекта деревню Якшина в некий иной мир, существующий по своим законам и парадоксально в некотором смысле более живой, наполненный присутствием и реальный, чем почти оставленная людьми точка на карте. В то же время, по словам художницы, принципиальным моментом для ее работы становится бережное отношение к быту местных жителей, их согласие с включением пространства деревни в художественный процесс. Не менее значимой частью проекта, носящей черты партиципаторной практики,

видится нам организованная А. Горшениной прогулка-медиация для местных жителей и группы зрителей, приехавших на один день в деревню Якшина, специально чтобы познакомиться с «Русским инородным». На фотографиях и видеозаписях из личного архива художницы мы видим небольшую группу около двадцати человек, идущих в промозглую осеннюю погоду по деревне: от центральной ее части, где на фотографиях заметна автобусная остановка и асфальтированная дорога, к заброшенным пространствам – пустым домам, бездорожью, заводу, руинам снесенного здания. Стоит отметить, что мотив пути в труднодоступное место, преодоление не только символических, но и физических препятствий мы еще не раз встретим в рамках данной статьи: в проектах художниц, работающих с магическим, перемещение человека в пространстве приобретает ритуальные черты инициации [8, с. 212]. Тем не менее кадры этой прогулки не производят гнетущего впечатления, люди выглядят увлеченными исследованием фантастического мира, принадлежащего таинственным существам, чьи лица выглядывают из пустующих окон. Сама художница выступает для группы проводником между двумя мирами: в длинном черном пальто, красных резиновых сапогах, объемном платке и венке из красных цветов и глаз – на фотографиях она удивительно похожа на персонажей своих инсталляций. Общаясь с участниками прогулки, А. Горшенина входит в пространство своих произведений: садится на окно, перебирается вброд через заводь, встает в дверях здания, – символически занимая позицию между обыденной и магической реальностью, но все же принадлежа скорее последней. Мы склонны считать это не случайным актом, а осознанной художественной стратегией, подтверждающей значимость прогулки как полноценной части проекта «Русское инородное»: использование собственного тела как медиума и материала для произведений, как мы увидим в дальнейшем, быстро становится одним из излюбленных приемов художницы. А. Горшенина, перефразируя М. Вебера [2, с. 713], «перезаколдовывает» окружающую действительность, таким образом внося свой вклад в сохранение материального и культурного пространства как в метафизическом смысле – проводя действия,

сходные с ритуальными, наделяющие неодушевленные объекты субъектностью, так и в практическом – привлекая своим проектом внимание к проблеме оттока жителей из деревень и угасания деревенской культуры и создавая маршрут-медиацию для посещения деревни Якшина.

Другой проект – «Как умирают океаны и рождаются горы» – Алиса Горшенина посвящает глубокой древности, когда на территории современных Урала, Республики Коми и Башкортостана существовал Уральский океан. Образы фантастических существ, в которых художница перевоплощается в рамках проекта, становятся живыми артефактами далекой эпохи, осколками некоего фантастического мира, дошедшего до наших дней только в виде неожиданных окаменелостей в слоях горных пород. Проект представляет собой мистификацию раскопок: автор демонстрирует затвердевшие в породе слепки-силуэты змеелюдей, крылатых созданий, звезд с лицами и так далее. Тема исчезнувшего продолжается и в серии работ «Там, где живут коми, раньше жила чужь». Образ народа, по преданию, «ушедшего под землю» в процессе христианизации региона, привлекает художницу – она примеряет на себя образ мифических персонажей, превращаясь в укутанную в белую ткань фигуру с лицом-маской, поверхность которого напоминает смолистую кору дерева или поблескивающую слюдяную породу. В этом проекте Горшенина исследует утраченное культурное наследие и глобальные природные процессы, буквально скрывающие прошлое в толще земли, по которой мы ходим. Что-то исчезает навсегда из подлунного мира, но даже тогда остаются небольшие осколки и фрагменты, вросшие в камень, и пусть мы не можем собрать полную картину из этих крошечных кусочков мозаики, но в силах сохранить хотя бы их.

С темой разрушающейся деревянной архитектуры и исчезающего пространства русской деревни работает и художница Анна Слобожанина (р. 1993). Уже в ранних проектах «Теплые окна» (2019), «Хрупкое» (2019), «Утраченное» (2019) художница обращается к исследованию своей национальной идентичности, путешествия по Архангельскому району и Карелии. А. Слобожанина

стремится запомнить, удержать и сохранить то, что грозит уйти в забвение уже в течение нашей жизни, – деревянное зодчество Российского Севера<sup>4</sup>. Так, в проекте «Утраченное» светящиеся изнутри объекты из тонкого белого полупрозрачного фарфора, формой напоминающие купола северных деревянных храмов, и обуглившиеся черные останки сгоревшего дерева создают пронзительный образ. Из почерневших головешек, похожих на могильные камни, как будто вырастает легкий и прекрасный, но, увы, призрачный образ фарфорового купола.

Еще один проект Анны Слобожаниной, в котором значимое место отведено теме сохранения культурного наследия Российского Севера, – «Мое сердце внутри ракушки» («Марьин дом», Архангельская область, 2021). В проекте художница, работая с образом моллюска жемчужницы, создает тотальную инсталляцию, включающую в себя такие медиумы, как саунд- и видеоарт, фотографию, коллаж, текстильные объекты и объекты в смешанных техниках, а также натуральный жемчуг. Ассоциативный ряд в проекте А. Слобожаниной многослоен: прежде всего это сопоставление деревни и раковины жемчужницы – и то и другое в наши дни находится на грани исчезновения. Раковина в проекте осмысливается как метафора отдаленных территорий, спрятанных от остального мира за створками и находящихся в отчетливо инаковом, магическом пространстве. В фантастическом мире А. Слобожаниной жемчуг обретает черты живого существа, неожиданно прорастает на деревьях, созревает на кустах вместо ягод, украшает собой муравейник. Таким образом художница через практику сайт-специфичных (site-specific) инсталляций превращает все пространство деревни в раковину, вмещающую некий тайный потусторонний мир, и в то же время – в мифический затонувший город [4, с. 104], вдохновленный легендой о Китеж-граде<sup>5</sup>. Вместе с тем украшение природных объектов приобретает не только эстетические, но и явные ритуальные черты: Анна упоминает, что ей близко мироощущение анимизма и в своей художественной практике она ищет возможности общения с неантропоморфизированными силами, так называемыми нечеловеческими агентами. Жемчужные нити, которыми художница

украшает природные объекты, напоминают практики подношений силам природы, характерные для имманентных культур [24, с. 73] и бытовавшие в том числе на территории Российского Севера [7, с. 332]. При этом сайт-специфичные объекты существуют вне выставочного зала: вторичная аудитория могла познакомиться с ними через включение объектов в фотоколлажи и зины (*livre d'artiste*), которые были представлены на выставке в арт-резиденции «Марьяин дом». Сакральность объектов дополнительно подчеркивается в восприятии зрителя, рассматривающего мерцающие черно-белые снимки: нет никакого способа определить, где находится это конкретное дерево, или ягодный куст, или муравейник, или старые прогнившие доски, снятые крупным планом, – зритель смотрит на таинственные кадры, как будто происходящие из какого-то иного измерения, в котором привычные законы подвергаются сомнению, а жемчужины вырастают на болотистых кочках вместо брусники. Точный маршрут к этим магическим местам знает только посвященная-художница, для всех остальных они остаются недоступными и закрытыми, как особо почитаемые святилища. Вместе с тем интервенция художницы так деликатно вписывается в существующий природный ландшафт, что ее легко не заметить, прогуливаясь по лесу, – достаточно не посмотреть под ноги в зарослях черники или не поднять голову у одной из множества сосен. На наш взгляд, инсталляция А. Слобожаниной является ярким примером создания магического пространства, претворяющегося в жизнь, во-первых, для самой художницы, физически находящейся в пространстве работы, которое, благодаря ритуальному характеру объектов, парадоксальным образом заполняет весь окрестный лес; во-вторых, опосредованно – для зрителей, сталкивающихся с фотофиксацией существующего сакрального магического пространства. Фотографии позволяют выхватить эту ускользающую инобытийность, подобно популярным на рубеже XIX–XX столетий попыткам запечатлеть на пленку духов, но в то же время оставляют ее недосягаемой.

В видеоинсталляции, снятой на берегу Белого моря и реки Пинеги, художница озвучивает строки, превращающиеся в своего рода

заклинательную формулу: закольцованные перечисления этапов долгого и трудного пути можно трактовать как защитный заговор, укрывающий говорящего от посторонних глаз [7, с. 374]. Также сайт-специфичными объектами становятся в проекте разрушающиеся избы, трещины в стенах которых художница залечивает с помощью жемчуга.

С руинированной деревянной архитектурой А. Слобожанина работает также в проекте «С нежные имена» (Архангельск, 2021). Она раздумывает над разрушением не только объектов материального наследия, но и нематериальной культуры – языка. Художница помещает на фасады деревянных домов слова, которые поморы использовали для обозначения природных явлений, связанных со снегом. Она объединяет исчезающие слова и исчезающие здания, с одной стороны, через образ жемчужин, с другой – снега, который неизбежно растает и превратится в воду. Также неизбежно исчезнут и уникальные здания деревянной застройки Архангельска, предназначенные под снос: первый из участвовавших в проекте домов был снесен летом 2024 г. Хотя в данном случае художественное произведение и не смогло повлиять на печальную действительность, в каком-то смысле «заклинание» сработало – утраченное здание сохранилось в фотодокументации объекта и на виртуальных картах архангельского паблик-арта [14].

С темой руинированной архитектуры в городском локусе работает петербургская стрит-арт художница Ирина Ионина (р. 1994). Стрит-арт объекты и интервенции художницы на городских улицах предстают своеобразными «порталами», создающими пересечения объективной реальности, повседневного пространства и магического пространства. В своем проекте «Неонеорусский стиль» Ионина использует в качестве материала фасадную сетку-рабицу, ставшую неотъемлемым элементом современного городского пейзажа. Художница описывает «Неонеорусский стиль» как проект-мифологизацию, повествующий о «становлении нового культурного стиля» [21], в котором каждое произведение является частью общего нарратива. Фасадная сетка в этой мифологии теряет свою основную функцию – скрывать

фасад здания во время реставрации – и становится универсальным материалом, из которого создаются сарафаны, рубахи и кокошники, праздничные транспаранты, украшенные бахромой кулисы, фантастические доспехи или практичные авоськи. В рамках проекта художница создает арт-объекты в медиумах, близких к традиционным (ассамбляж, лайтбокс, инсталляция) для галерейных пространств, однако большая часть работ существует на стыке стрит-арта и практик художественной интервенции. И. Ионина помещает объекты в городскую среду, из которой они и происходят, приглашая к диалогу случайного прохожего, или сама облачается в свои произведения в рамках перформативных практик. Сочетание сказочных и фольклорных элементов с предельно повседневным элементом городской среды – фасадной сеткой – служит не только визуальным приемом, побуждающим к размышлениям о реставрации и разрушении, но и своеобразной попыткой вписать относительно новое пространство жизни человека – город – в традиционный фольклорный и мифологический ряд визуальных паттернов. Художница акцентирует внимание на возможности каждого горожанина стать частью этого нового мифа: одна из последних на 2024 г. итераций проекта заключается в создании так называемых делегированных интервенций, в рамках которых любой желающий мог получить от художницы набор «адепта неонеорусского стиля» [21] и провести художественную интервенцию на улицах своего города. Творческая практика И. Иониной хоть и проходит преимущественно на улицах Петербурга, не имеет очевидной связи с конкретной городской мифологией и строится скорее на встраивании практически любого постсоветского городского пространства в визуально знакомый и в то же время искусственно синтезированный мифологический контекст. Несмотря на очевидно ироническое использование фольклорных образов, работы Ирины Иониной могут служить примером создания новой городской мифологии непосредственно на улицах города.

Нематериальное культурное наследие, то есть фольклор и, шире, язык той или иной этнической группы, становится центральной темой проектов современных российских художников не реже,

а, возможно, и чаще, чем наследие материальное. Так, недавним удачным примером глубокого и вдумчивого исследования народной культуры – культуры Российского Севера – можно назвать выставку «Дивование. Открытие Севера», прошедшую в Каргополе 2 июля – 6 ноября 2022 г. На экспозиции, помимо уникальных предметов декоративно-прикладного искусства из коллекций Каргопольского историко-архитектурного и художественного музея, Государственного Эрмитажа и Архангельского краеведческого музея [3, с. 10–12], были представлены произведения нескольких современных художниц, работающих с темой сохранения народной культуры региона. Авторам удалось соединить узнаваемые визуальные мотивы народного искусства (такие как форма каргопольского кокошника или элементы орнамента традиционных вышивок) с уважительным и антропологически точным исследованием устной традиции, песенных текстов, обрядов, праздников и повседневности. Например, архангельская художница Соня Кислякова (р. 2005) представила на выставке объект «Платье-плач», вдохновленный обрядовыми практиками, которые невеста проходила до свадьбы. При этом объект не является точной репликой какого-либо национального костюма, а представляет собой, по словам художницы, специальный «наряд для плача»<sup>6</sup>, облачась в который наша современница может найти безопасное пространство для выражения сложных эмоций с помощью ритуальной практики – как и невесты в деревнях Российского Севера, которым отводилось особое время и пространство для горевания о девичьей жизни. Таким образом художница предлагает пути сохранения традиции не в законсервированном музейном изводе, а в виде живой терапевтической художественной практики, по-прежнему актуальной.

С образами северорусского фольклора работает также А. Слобожанина, исследующая традицию свадебного плача и образ невесты в этом обряде в проекте «Приданое». В работах художницы слезы становятся терапевтическим актом проживания сложных эмоций, а сами произведения приобретают характер обрядовости, дают пространство для безопасного выражения травмирующего опыта и в то же время сглаживают последствия этого опыта, «заговаривают»

реальность. В проекте «Приданое» Слобожанина соединяет сразу несколько образов, связанных с обрядовостью Российского Севера. Центральными объектами итоговой экспозиции проекта стали две «косы слез» – одна белая коса девицы до замужества и две черные косы замужней женщины. Создавая эти текстильные работы, дополненные ручной вышивкой, художница примеряет на себя роль невесты, для которой ручной труд над приданым – не только бытовая необходимость, но и ритуальное, мистическое действие, знаменующее приближение одного из важнейших социальных рубежей, «трансформированной системы переходных обрядов» [1, с. 101]. Гигантские косы, «сплетенные» из тканевых слезинок, напоминают парящие в воздухе арки и символически образуют в пространстве экспозиции портал – отражение в искусстве магического перехода, которым являлась свадьба в традиционной культуре Российского Севера [1, с. 102]. Для проекта художница создает также серию графических листов, в которые включает фрагменты текстов народных песен – свадебных плачей. В видеоработе «Приданое» художница в буквальном смысле примеряет на себя роль невесты, надевая свадебный костюм и пропевая текст плача, то есть отождествляет себя с девушкой, выполняющей ритуальные магические действия. Видео снято в цветовой инверсии, поэтому пространство леса и деревни, а также сама героиня на видеозаписи предстают в основном в оттенках синего – это визуальное решение подчеркивает особое значение свадьбы как состояния трансформации, во время которого героиня находится между реальным миром и миром потусторонним.

Еще одним примером работы с народным фольклором Российского Севера является проект А. Горшениной «Дневник северных вод». Проект, выросший из личного дневника художницы, который та вела во время пребывания в арт-резиденции в Архангельской области, включает в себя графические листы, фотографии, фотодокументации перформативных практик, текстильные арт-объекты, видеоарт. Как и в большинстве произведений Горшениной, главными героинями становятся различные альтер эго художницы<sup>3</sup>: женщина-река с длинными синими волосами, в которых запутываются звезды, фантастическая птица Архангелиса, северные русалки.

В проектах «IGO» и «Внучка Тамерлана» Горшенина обращается к семейной истории, исследует тему своих корней и через нее – взаимоотношения внутри семьи. Сохранение культуры начинается с сохранения личной истории, семейных традиций – не закостеневших догм, а живого общения и взаимодействия с близкими людьми, обеспечивающего связь между поколениями и естественную передачу той основы, на которой строится самоидентификация и мироощущение человека. В проекте «IGO» А. Горшенина приглашает членов своей семьи стать участниками перформативных практик с текстильными объектами-масками, фотодокументация которых послужила основой выставки. Также все родственники художницы представили на выставке собственные работы: предметы из металла, куклы-вязанки, выполненные в народной традиции, детские рисунки. В проекте «Внучка Тамерлана» художница исследует башкирскую культуру, с которой ее связывает фигура деда по отцовской линии, образ которого приобретает мифические черты в сознании ребенка и вырастает в личную мифологию художницы [11]. Работая в различных медиумах, А. Горшенина создает метафизическое пространство, сплавленное из народной культуры и мироощущения отдельного человека. Одной из основных художественных техник остается создание текстильных объектов. Работа с шитьем, тканью и прочие практики ручного труда, традиционно выполняемого преимущественно женщинами, становятся для современных художниц осознанной стратегией взаимодействия с миром через созидательный процесс, заново мифологизирующийся и сакрализирующийся, возвышаемый до статуса так называемого высокого искусства. Горшенина говорит о своей работе с текстильными объектами как о ритуальном действии: шитье – это техника, требующая постоянного тактильного контакта с произведением, а также сосредоточенности и почти медитативного повторения операций. Все это превращает работу над объектом в его магическое оживление, одухотворение<sup>3</sup>, которое художница считает необходимым. Использование мифологических образов и ритуальных действий помогают А. Горшениной проживать собственные эмоциональные состояния и переживания через художественную практику<sup>3</sup>.

Обращение современных художников к теме магии, часто тесно связанной с понятиями «природного» и «естественного», с народной культурой и фольклором, становится отличной возможностью затронуть весьма актуальную тему экологии и сохранения среды. Стоит отметить, что связь эту видят не только художники. Так, Тимоти Мортон в своей «Темной экологии» пишет о магических существах и пространствах как выражении в человеческом сознании «нечеловеческих агентов» – наших соседей по планете – и рассуждает о том, что экологической культуре и политике пригодилась бы система, «не отвергающая современную науку и философию, но, скорее, перерабатывающая их и каким-то образом находящая истинную ценность магии» [22, р. 17]. А журналист Эд Саймон в статье «Новое язычество» приводит аргументы в пользу того, что обожествление природы и переосмысление старых мифов могло бы внести ощутимый вклад в борьбу с глобальной экологической катастрофой [25]. В визуальном же искусстве авторы интерпретируют более конкретные образы магического, зачастую опираясь на фольклор определенного региона. За последние годы в российском искусстве целый ряд художников посвятили свои проекты исследованию народной культуры и экологических проблем.

Так, с темой экологии через фольклорные образы и магические практики работает Ульяна Подкорытова (р. 1984). Основным приемом в ее творчестве становится обращение к фольклорному материалу и народной традиции: художница с научной скрупулезностью подходит к разработке материала, знакомится с письменными источниками в архивах и библиотеках, регулярно отправляется в полевые экспедиции, изучает и исполняет народные песни. Одной из ключевых тем в творчестве художницы становится тема экологии и глобальных катаклизмов. Например, в фотопроекте «Золотая Баба» Подкорытова примеряет на себя облик мифического существа, объединяющего черты богини плодородия и пугающую легенду о Золотой Бабе, чей крик предвещает апокалиптические события. Используя мотив женского крика как архетипического магического медиума [13, р. 10] в своей работе, художница пытается предупредить человечество о надвигающемся экологическом катаклизме.

В следующей своей видеоработе – фильме «Тамotka» – Ульяна Подкорытова вновь поднимает глобальные экологические проблемы. Действие этой сюрреалистичной сказки разворачивается в деревне Чакола на берегу реки Пинегы и селе Шойна на берегу Белого моря. Фильм начинается с того, что рассказчик зачитывает текст, стилизованный под народную прозу. Протагонистка в образе Птицы по совету Реки отправляется в далекое путешествие, чтобы противостоять появившимся силам цифровой реальности. Первый эпизод «Тамотки» разворачивается в пространстве, в котором властвуют исконные силы природы, персонализированные тремя женскими персонажами. Они находятся в гармонии и устоявшемся порядке вплоть до момента столкновения с силами «антиприроды» – цифровой реальности. В первой локации зритель видит еще двух персонажей фильма, названных рассказчиком Царицей Старшей и Царицей Младшей, вместе с героиней У. Подкорытовой они образуют знаковую троицу женских персонажей, возможно, «хозяек леса», присутствующих в целом ряде мифологических и фольклорных сюжетов различных культур [6, с. 72]. Второе место действия фильма – реальное село Шойна Ненецкого автономного округа, в котором из-за необдуманного использования природных ресурсов была нарушена экосистема акватории, и поселение постепенно стало заносить песком со дна Белого моря. Для Подкорытовой Шойна становится параллельным миром – пространством, которое перевернулось вверх дном. Важную роль в фильме сыграли деревянные костюмы, при создании которых У. Подкорытова вдохновлялась осиновою черепицей, которой покрывают купола северных церквей. Они напоминают одновременно птичьи перья, рыбью чешую и деревянную броню древней воительницы, но эта броня, несмотря на грозный вид, мягкая и податливая, она не способна защитить человека от глобальных катастроф, которые происходят в мире на наших глазах.

Как другие художницы, чье творчество стало предметом данного исследования, У. Подкорытова использует свое тело в качестве медиума во многих своих работах, примеряя на себя разные образы и постоянно перевоплощаясь, причем, как и в предыдущих

примерах, перевоплощение происходит в персонажей, неразрывно связанных с определенными мифологическими архетипами (фигура богини-матери в «Золотой бабе», одна из «хозяек леса» в «Тамотке»). С точки зрения традиционной культуры уподобление себя божеству или мифическому персонажу (путем переодевания, взаимодействия с определенными атрибутами и совершения ряда действий) является ритуалом – совершающий практику ритуальный специалист не просто уподобляется божеству, а становится им на время проведения ритуала [24, р. 59]. Таким образом характерные перевоплощения художниц в фольклорных персонажей и/или исполнительниц ритуала (как в случае с северной свадебной обрядовостью) является ярким маркером присутствия магического пространства. Магические пространства, которые создают художницы, строятся прежде всего на форме взаимодействия с окружающей реальностью, противоположной воинственной силе и агрессии – на взаимодействии, направленном на заботу об окружающем мире (будь то природная или антропогенная среда) через включение в произведения визуального искусства ритуальных практик. Истоки этой формы взаимодействия авторы ищут в народной культуре и магических практиках. Художницы предлагают пути сохранения культурного наследия через исконное понимание магии как способности человека влиять на мир своей волей ненасильственным и бережным образом, выстраивая в своем творчестве магические пространства, основанные на глубоком понимании и уважительном переосмыслении народной традиции.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Междисциплинарные практики включают в себя живопись, графику, инсталляции, видео- и медиаискусство, перформанс, фотографию, фотодокументацию событий и перформативных практик и иные части художественных проектов, реализуемых на пересечении медиумов и жанров.

<sup>2</sup> Имманентные общества – общества, в которых отсутствует принципиальное разделение на духовную и материальную составляющую жизни, а присутствие, по выражению антрополога Маршалла Салинса, «метAPERсон», как правило описываемых в западноевропейской литературе под именем духов, является постоянной и неотъемлемой частью повседневной жизни [24, р. 34].

<sup>3</sup> Интервью с А. Горшениной 25.12.2023, из личного архива автора.

<sup>4</sup> В данной работе термин «Российский Север» тождественен устоявшемуся в антропологических и этнологических источниках термину «Русский Север» и обозначает территории европейской и азиатской части Российской Федерации, соотносящейся с границами современных Мурманской и Архангельской областей, а также Республики Карелия, Республики Коми, Ненецкого автономного округа. Термин используется вместо общепризнанного в научной литературе, так как он более корректно отражает суть предмета в разговоре о культуре многонационального региона, а также о влиянии на современное искусство культурного наследия и традиций различных этнических, субэтнических и этносоциальных групп, исторически проживающих в данных регионах Российской Федерации.

<sup>5</sup> Интервью с А. Слобожаниной 24.10.2023, из личного архива автора.

<sup>6</sup> Интервью с С. Кисляковой 21.06.2024, из личного архива автора.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бернштам Т. А.* Феноменальный мир русской традиционной культуры. СПб. : Пропповский центр, 2022. 344 с.
2. *Вебер М.* Избранные произведения : пер. с нем. / сост., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова ; предисл. П. П. Гайденко. М. : Прогресс, 1990. 808 с.
3. Каргополь. Дивование. Открытие Севера. 2022 // Открытие Севера. Дивование. 2 июля – 6 ноября 2022 года : [кат. выставки]. Каргополь : Каргопольский музей, 2022.
4. *Криничная Н. А.* Мифология воды и водоемов. Былички, бывальщины, поверья, космогонические и этнологические рассказы Русского Севера. М. : Академический проект, 2023. 434 С.
5. Магические практики севернорусских деревень. Заговоры, обереги, лечебные ритуалы. Записи конца XX – начала XXI века : в 2 т. Т. 1 : Архангельская коллекция / сост. С. Б. Адоньева, С. В. Степанов. СПб. : Пропповский центр, 2020. 704 с.
6. *Малаховская А. Н.* Наследие Бабы-Яги. Религиозные представления, отраженные в волшебной сказке, и их следы в русской литературе XIX–XX вв. СПб. : Алетей, 2006. 338 с.
7. *Мороз А. Б.* Знатки, ведуны и чернокнижники: колдовство и бытовая магия на Русском Севере / под общ. ред. А. Б. Мороза. М. : Неолит, 2021. 523 с.
8. *Пронн В. Я.* Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М. : Манн, Иванов и Фербер, 2023. 606 с.
9. Славянская мифология : энциклопедический словарь. М. : Международные отношения, 2023. 509 С.
10. *Aberth S., Frecon S., Rosenberg M.* Hilma af Klint: Tree of Knowledge. New York : David Zwirner Books, 2023. 112 P.
11. Alice Hualice. URL: <https://alicehualice.com/page24359707.html> (дата обращения: 29.03.2024).

12. *Bauduin T. M., Johnsson H.* The Occult in Modernist Art, Literature, and Cinema. Palgrave Studies in New Religions and Alternative Spiritualities. London : Palgrave Macmillan, 2018. 287 P.

13. *Blacklock N.* Conjuring Alterity: Refiguring The Witch and the Female Scream in Contemporary Art : Doctoral Thesis. Brisbane, 2019. 175 P.

14. City Says. Город говорит 2021 // Citysays Art. URL: <https://citysays.art/route/city-says-2021/> (дата обращения: 30.06.2024).

15. *Copenhaver B.* The book of magic. From antiquity to the enlightenment. Jouve : Penguin books, 2015. 643 p.

16. *Crerar B.* Feminine power. The divine to the demonic. London : British Museum, 2023. 272 p.

17. *Faivre A. van den Broek R., Brach J. P.* Dictionary of Gnosis & Western Esotericism / ed. by Hanegraaff M. J. Leiden : Brill, 2006. 1228 P.

18. *Harris C.* Portals and Gates: Conversation with Marina Abramović. Oxford : Modern Art Oxford in association with Verlag der Buchhandlung Walther König, 2022.

19. *Grenier C.* Annette Messenger. Paris : Flammarion, 2012. 240 P.

20. *Gipson F.* Women's Work: From feminine arts to feminist art. London : Frances Lincoln, 2022. 224 P.

21. Ionina Space. URL: <https://ionina.space/> (дата обращения: 18.06.2024).

22. *Morton T.* Dark ecology: for a logic of future coexistence. New York : Columbia University Press, 2018. 208 P.

23. *Norton M.* Kiki Smith. 2000 words. Athens : DESTE Foundation for Contemporary Art, 2018. 84 P.

24. *Sahlins M.* The new science of the enchanted universe. An anthropology of most of humanity. Oxford : Princeton University Press, 2022. 196 p.

25. *Simon E.* A new paganism // Aeon Media Group Ltd. URL: <https://aeon.co/essays/why-we-need-a-new-expression-of-the-sacred-a-pagan-theology> (дата обращения: 27.04.2024).

26. *Smith E., Wagner A., Schimmel P.* Revolution in the Making: Abstract Sculpture by Women 1947–2016. Milan : Skira, 2016. 256 P.

27. Surrealism and Magic: Enchanted Modernity. Munich : Prestel, 2022. 272 p.

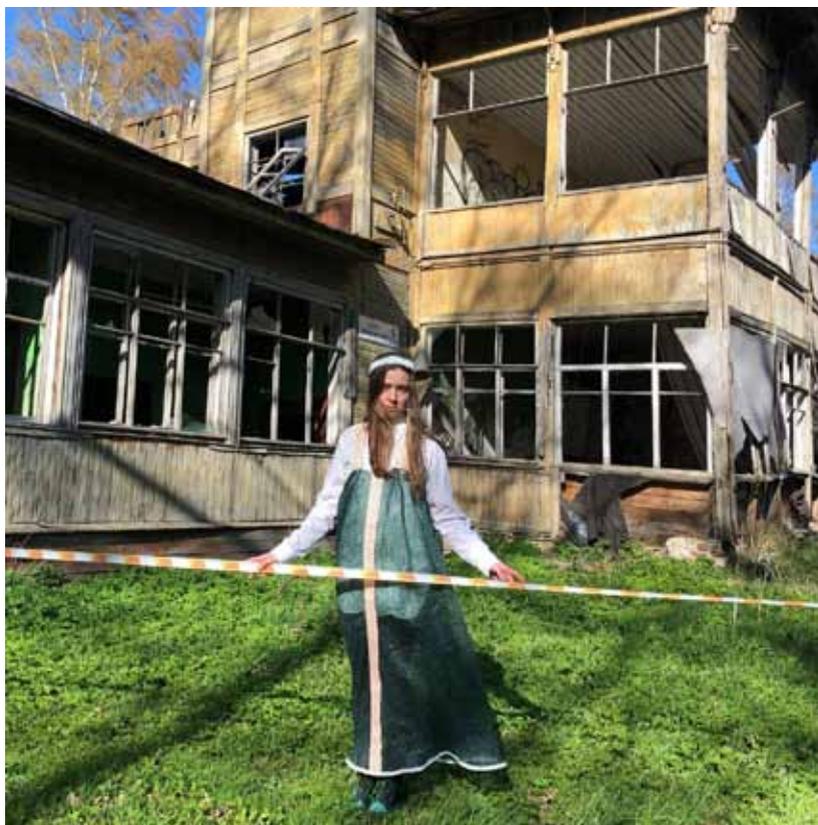


1. А. А. Горшенина. Выставка «Русское инородное»  
в деревне Якшина. 2019



2. А. С. Слобожанина. Без названия. Из серии фотографий для проекта «Мое сердце внутри ракушки». 2021.

Печать на пластике, ткань с отпечатками лесных ягод, вышивка. 23×19 см



3. И. С. Ионина. Из проекта «Неонеорусский стиль». 2023



4. У. О. Подкорытова. Без названия. Из проекта «Тамотка». 2021.  
Бумага, акварель, карандаши. 40×30 (каждое изображение).  
Собственность художницы

Д. Я. Северюхин

## Социалистический реализм в изобразительном искусстве СССР. Взгляд из XXI века<sup>1</sup>

Статья посвящена истории становления и развития метода социалистического реализма в изобразительном искусстве – принципа, который предполагал «правдивое изображение действительности в ее революционном развитии» и оказал доминирующее влияние на советское искусство. Зарождение этого принципа в сфере изобразительного искусства относится к началу 1920-х гг., а кристаллизация его официально утвержденной формулы произошла в 1932–1934 гг. В статье делается попытка взвешенного и беспристрастного осмысления сложного и во многом драматического периода нашей культурной истории.

*Ключевые слова:* советский художник; искусство соцреализма; общество; художественное объединение; выставка соцреализма; государственная политика в искусстве; большевики; социалистический реализм; КПСС

### Северюхин Дмитрий Яковлевич

Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

Профессор кафедры культурологии.

Доктор искусствоведения.

191023 Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15.

E-mail: severuhin@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0003-2869-1587

Dmitriy Severyukhin

## Socialist Realism in the Visual Arts of the USSR. A View from the 21st Century

The article is devoted to the history of the formation and development of the method of socialist realism in visual arts - a principle that assumed “a truthful depiction of reality in its revolutionary development” and had a dominant influence on Soviet art. The origin of this principle in the field of fine art dates back to the early 1920s, and the crystallization of its officially approved formula occurred in 1932–1934. The article makes an attempt at a balanced and impartial comprehension of a complicated and in many ways dramatic period of our cultural history.

*Keywords:* Soviet artist; art of socialist realism; society; art association; exhibition of socialist realism; state policy in the arts; Bolsheviks; socialist realism; the CPSU

### Severyukhin Dmitriy

The Russian Christian Academy for the Humanities  
named after Fyodor Dostoevsky

Professor of the Department of Cultural Studies.

Doctor of Sciences in Art History.

191023, Russia, St Petersburg, nab. r. Fontanki, 15.

E-mail: severuhin@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0003-2869-1587

История становления и развития метода социалистического реализма в изобразительном искусстве по меньшей мере на десятилетие опережает сходные процессы в литературе. Это обстоятельство связано со спецификой художественной сферы, которая всегда в значительной степени зависит от материальных, то есть от социально-экономических, а значит, и политических предпосылок.

С установлением советской власти свободное развитие художественного рынка – энергии, во все времена питающей искусство и достигшей в России накануне революции наивысшей точки развития, – сошло на нет, а сложившиеся к этому времени традиции выставочной и коммерческой практики были насильственно прерваны. Разорение и уничтожение просвещенного состоятельного слоя, поддерживавшего искусство, всеобщая разруха, вызванная революцией и Гражданской войной, обесценивание денег и опустошение прилавков – всё это естественно привело к крушению художественного рынка, и это обстоятельство не просто затрудняло профессиональную творческую деятельность, но ставило художников на грань голодного существования. Некоторый всплеск экономической свободы, заданный прагматизмом НЭПа, оказался неустойчивым и затух уже к концу 1920-х гг.

Между тем живое «художественное наследство», полученное в 1917 г. большевиками, было весьма богато и разнообразно. В Москве, Петрограде и провинции трудились представители позднего передвижничества и салонного академизма, импрессионисты и символисты, беспредметники и конструктивисты. Продолжали до времени существовать и художественные объединения с дореволюционным прошлым: Товарищество передвижных художественных выставок (ТПХВ), Союз русских художников (СРХ), «Мир искусства» и некоторые другие. Возникали и новые общества, причем их формирование шло уже на фундаменте не только лишь эстетического сродства, но и на основе единой политической позиции.

Роль мецената и коллекционера теперь безраздельно присвоило себе государство, фактически монополизировавшее право на устройство художественной жизни и поставившее художника

в зависимость от политического курса. Художественный рынок выступал теперь в «связанных» формах и сводился в основном к государственной закупке или государственному заказу произведений искусства, а в пору военного коммунизма – просто к продовольственному пайку. В этой связи как старые, так и новые художественные объединения, да и отдельные художники стремились приспособиться к новой политической реальности, определить свое место в общественно-культурном пространстве и ставили перед собой задачу поиска стиля, соответствующего наступавшей эпохе. Декларации, программы и уставы художественных обществ, опубликованные в 1920-е гг., как правило, были обильно насыщены типичной для того времени революционной фразеологией и, казалось, писались исключительно для доказательства лояльности режиму.

Однако заключалось в них и нечто более существенное, а именно – искреннее стремление художников «вписаться» в современную жизнь, найти ключ к пониманию наступившей эпохи, выработать и донести до нового общества созвучное ему высказывание, наконец, утвердить в высоком смысле свою «полезность» государству и близость к духовным интересам народа, который по выработанной революцией терминологии именовался теперь «трудящимися массами».

Именно в этих декларациях, а также в публичных диспутах и прочих выступлениях художественных группировок 1920-х гг., в полемике между ними, иногда носившей ожесточенный характер, происходила выработка идей и лексикона, положенных в основу формулы социалистического реализма, которая в чеканном виде возникла только в 1934 г. на Первом Всесоюзном съезде советских писателей<sup>2</sup>.

Тем не менее приоритет в выработке формулы социалистического реализма следует отдать Товариществу передвижных художественных выставок и его преемнице – Ассоциации художников революционной России (АХРР), на основе опыта которых в последующие десятилетия выстраивалась генеральная линия советского искусства.

Обратимся к истории. 1 марта 1922 г. в Москве, в Центральном доме работников просвещения (ЦДРП, Леонтьевский пер., 4) открылась 47-я выставка ТПХВ – объединения, которое к тому времени насчитывало более чем 50-летнюю историю и являлось уникальным по коммерческой успешности, популярности и длительности существования примером общественной самоорганизации художников. Почти все ветераны ТПХВ, чьи имена когда-то прославили русскую реалистическую школу, давно уже покоились в земле или доживали свой век. Но, как и прежде, в ТПХВ входили преимущественно художники реалистического направления с блестящей академической выучкой, носители изобразительных традиций XIX в.: Василий Бакшеев, Николай Богданов-Бельский, Николай Досекин, Николай Касаткин, Алексей Кравченко, Сергей Малютин, Яков Минченков, Петр Петровичев. В последних выставках ТПХВ участвовали и будущие классики социалистического реализма.

В каталоге 47-й выставки была опубликована декларация ТПХВ – последний значимый документ этой организации: «В настоящий момент, когда впервые дается возможность с наибольшим успехом исполнить нашу задачу, Товарищество считает нужным поднять свое знамя и ближе подойти к выполнению заветов своих зачинателей. Мы хотим с документальной правдивостью отразить в жанре, портрете и пейзаже быт современной России и изобразить всю трудовую жизнь ее разноликих народностей. Оставаясь верными реалистической живописи, мы будем искать наиболее близких народным массам приемов, чтобы в форме законченных произведений живописи помочь массам осознать и запомнить великий исторический процесс» [9]. Как видим, в этом документе уже слышится предвестие известной формулы социалистического реализма, официально утвержденной и вошедшей в обиход только двенадцать лет спустя.

Накануне открытия выставки в том же ЦДРП был организован диспут, на котором выступил последний председатель ТПХВ Павел Радимов с докладом «О значении быта в современной живописи»; по ходу диспута развернулась полемика, участие в которой приняли

не только передвижники, но и представители «левого» искусства, в частности Осип Брик, принципиально отвергавший саму идею станкового «повествовательного» искусства и вскоре ставший одним из идеологов ЛЕФа – Левого фронта искусств. Деятельность ТПХВ вскоре прекратилась, но упомянутый диспут дал толчок к созданию новой организации – Ассоциации художников революционной России. Причем в основу ее идейной программы лег тезис декларации передвижников о «документально правдивом» отражении быта современной России.

АХРР была создана Москве в мае 1922 г. по инициативе бывших членов ТПХВ и СРХ, эстетические различия между которыми, актуальные в начале 1900-х гг., давно уже нивелировались. АХРР опиралась на традиции русской реалистической школы, «декларировала создание содержательных произведений, отражающих современную действительность, боролась как с установками „левых“, в частности ЛЕФа, на отмирание станковой живописи и вообще традиционных художественных форм, так и с лозунгом „Искусство для искусства“» [14, с. 264], характерного для московского и в особенности для петербургского камерного эстетизма. Заметную поддержку в создании АХРР оказала Н. К. Крупская, которая тогда возглавляла влиятельную организацию Главполитпросвет, ведавшую вопросами художественной жизни. С первых шагов АХРР ей покровительствовали руководители армии, партии и государства, в том числе Л. Д. Троцкий, М. В. Фрунзе, К. Е. Ворошилов и С. М. Буденный.

Первая выставка АХРР – «Выставка картин художников реалистического направления в помощь голодающим» – открылась в мае 1922 г. на Кузнецком Мосту. В те же дни АХРР получила организационное оформление – были принят ее устав и декларация, в которой говорилось: «Наш гражданский долг перед человечеством – художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве. <...> Революционный день, революционный момент – героический день, героический момент, и мы должны теперь в монументальных формах стиля героического реализма выявить свои художественные переживания» [1, с. 10–13].

Здесь в термине «героический реализм» уже явно усматривается зародыш будущей формулы социалистического реализма, а еще не произнесенное слово «социалистический», несомненно, подразумевается [2, с. 267–272].

Членами-учредителями АХРР стали весьма известные в будущем советские живописцы Федор Богородский, Александр Григорьев, Николай Дормидонтов, Евгений Кацман, Василий Карев, Николай Котов, Владимир Перельман, а также художники с ярким дореволюционным прошлым Абрам Архипов, Сергей Малютин, Аркадий Рылов и др. Председателем организации выбрали Павла Радимова (уже в 1923 г. его сменил А. Григорьев). Через год АХРР насчитывала около 300 членов, к 1926 г. их было уже около 650 (что на порядок превышало обычное число членов в художественных объединениях в старой России); были организованы филиалы АХРР (общим числом до 40) по всей территории СССР, включая некоторые автономные и союзные республики. Состав АХРР пополнялся за счет художников, переходивших в нее из других обществ: во второй половине 1920-х гг. в Ассоциацию, видя для себя лучшие перспективы, вошли многие бывшие члены обществ «Бубновый валет» и «Мир искусства», другие художники, получившие признание до революции. В 1925 г. по инициативе учащихся московских и ленинградских художественных вузов было создано Объединение молодежи АХРР (ОМАХРР), которое имело статус автономной организации с самостоятельным уставом и структурой и, находясь под сильным влиянием пролеткультовских идей классового размежевания художников, в значительной степени воздействовало на политику АХРР.

Основным направлением деятельности АХРР в 1920-е гг. стала экспозиционная работа. Был проведен ряд больших выставок, имевших тематический характер и представлявших собой своеобразные творческие отчеты, побуждавшие художников к усиленной и целенаправленной подготовке. На выставках, устраиваемых с большим размахом, бывали видные государственные деятели; 10-ю выставку АХРР (1929) посетили все члены Политбюро ЦК ВКП(б) во главе со Сталиным, и это, несомненно, явилось политическим жестом, выразившим высокое одобрение.

Среди множества мероприятий, проведенных этой организацией, долгое время процветавшей и обласканной властью, выделим еще одно. В мае 1928 г. в Москве состоялся 1-й Всесоюзный съезд АХРР, на котором была принята новая декларация, ставшая еще одним шагом на пути к утверждению соцреализма: «...художественно претворить в реалистических формах, понятных широчайшим массам трудящихся, доподлинную революционную действительность и своей художественно-общественной работой активно участвовать в социалистическом строительстве» [цит. по: 3, с. 120]. Тогда было утверждено и новое название организации, распространившей свое влияние далеко за пределами Российской Федерации, – Ассоциация художников революции (АХР).

В дальнейшем плодотворная и по-своему яркая деятельность АХР пошла на убыль в связи с усилением вульгарно-пролетарских тенденций внутри организации, выразителями которых были в основном деятели ОМАХР, занявшие ключевые позиции в руководстве. Рупором нового руководства стал журнал «Искусство в массы», выходявший в 1929–1930 гг., – издание, которое дало немало образцов предельно агрессивной по тону и бездарной по содержанию художественной критики. К этому времени прекратились большие выставки, бывшие, по существу, самым главным достижением АХР, и деятельность организации свелась к политическому маневрированию. Это, однако, не спасло АХР, и она, в числе прочих художественных обществ, была ликвидирована в соответствии с постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г.

Именно это постановление стало рубежной точкой, отделившей эпоху относительно свободного и потому разнообразного развития отечественного искусства от эпохи жесткого идеологического диктата, вторжения не только в тематику или сюжет произведения, но и в самую плоть художественной работы, то есть в сферу метода, в сферу пластического выражения и образного языка.

Спустя два года основные догматы социалистического реализма будут сформулированы на упомянутом Первом Всесоюзном съезде советских писателей, созданном в 1934 г. по инициативе

Сталина и при ближайшем участии А. А. Жданова, Н. И. Бухарина и М. Горького. Эти догматы распространятся на все сферы творческой деятельности и станут важнейшим инструментом партийной идеологии, приняв со временем жесткий, безапелляционный характер. В последующие годы теоретико-идеологическое обоснование соцреализма теснейшим образом связывалось с представлениями о «партийности» (иначе – «классовости») и «народности» искусства, что предполагало, с одной стороны, верность руководящим партийным идеям, а с другой – доступность художественной формы для массового восприятия.

Игорь Голомшток в своем исследовании «Тоталитарное искусство» пишет: «Сам Сталин не высказывался публично по вопросам культуры и искусства. Тем не менее именно он стоял тогда за кулисами новой культурной политики и был, очевидно, главным автором сценария, по которому последовательно и планомерно внедрялись в жизнь принципы соцреализма» [6, с. 82–120]. К этому можно добавить, что Сталин не разделял идею классовой дифференциации в сфере культуры, которую пытались провести в жизнь деятели Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП) и Российской ассоциации пролетарских художников (РАПХ). Иван Гронский, бывший в то время председателем оргкомитета Союза советских писателей, вспоминал, что, когда он предложил Сталину в ходе личной беседы, состоявшейся в мае 1932 г., формулировку «пролетарский социалистический реализм», тот ответил: «Вы правильно указали на классовый, пролетарский характер советской литературы и правильно указали цель всей нашей борьбы. Но стоит ли нам в определении творческого художественного метода, который должен объединять всех деятелей литературы и искусства, специально оговаривать пролетарский характер советской литературы и искусства? Мне думается, что большой нужды в этом нет» [цит. по: 7, с. 110]. Добавим, что и РАПХ, и РАПП после некоторого с их стороны сопротивления были ликвидированы в 1932 г. в соответствии с вышеназванным партийным постановлением.

Теоретические доктрины социалистического реализма считались наследием критического реализма в искусстве и литературе

второй половины XIX в. с его принципом правдивой, а порой и социально заостренной типизации образов. Однако как в художественном творчестве, так и в критике на щит была поднята социальная мифология и откровенная изобразительная пропаганда, связанная с текущими политическими и идеологическими установками ВКП(б) – КПСС.

Властью «поощрялось в первую очередь создание произведений, прославляющих трудовой героизм и военные подвиги советского народа, рисующих благополучие нового социалистического уклада, отражающих эпизоды революционной борьбы и события, долженствующие показать успехи современной политики СССР; значительную долю произведений, допущенных к выставкам, составляли картины, показывающие достижения индустриального и колхозного строительства, пейзажи масштабных строек, портреты ударников труда, героев войны» [13, с. 309] и, разумеется, партийно-государственных и военных деятелей. В живописи приветствовалась упрощенная повествовательность, элементарность пластического языка, идеализация натуры, а при изображении политических событий – неременная торжественная парадность. Критический же взгляд на негативные явления советской действительности допускался разве что в виде назидательного высказывания или карикатуры. Убогий коммунальный быт горожан, «бедствия разоренной деревни, горькая правда о пережитой войне, не говоря уже о трагических страницах Гулага – все это относилось к кругу проблем, запретных для искусства»; «наряду с этим отвергалось искусство аллегорическое, метафорическое, отвлеченно философское или же несущее печать религиозности» [13, с. 309], не в чести оказался и лирический городской пейзаж, лишенный явной советской атрибутики. «Неприемлемым для официоза становилось и камерно-интимное, чувственно-эротическое начало, идущее вразрез с лицемерием коммунистического пуританства» [13, с. 309].

Наконец, не менее важно и другое. Доктрины социалистического реализма радикально сужали рамки формального экспериментирования, а развернутая с агрессивным размахом в середине 1930-х гг. «борьба против формализма в искусстве»

(возобновившаяся затем с неменьшей агрессивностью в начале 1960-х гг.) ставила крест на любых попытках художников вырваться за границы вульгарно понимаемой коммунистическими критиками «реалистической концепции». Художник же, рискнувший переступить через эти не очерченные в точности границы, в лучшем случае обрекал себя на отлучение от выставочной деятельности, а в худшем – подвергался репрессиям. В конечном счете измышленный, политически ангажированный и регулируемый чиновниками от культуры метод социалистического реализма пагубно отразился на судьбах и на творчестве многих художников и на десятилетия выбил отечественное искусство из русла общемировой стилистической эволюции XX в.

Александр Морозов, один из наиболее вдумчивых историков соцреализма, пишет: «...на протяжении многих лет и десятилетий... современники могли наблюдать деградацию официального социалистического реализма и довольно-таки успешное сопротивление затхлой и грубой, бездарной официальной стороне со стороны формалистов и модернистов, точнее говоря, всех живых, талантливых художников старшего и тем более молодого поколений. Такое положение вещей в нашем искусстве стало как бы само собой разумеющимся для всех, кому приходилось с ним соприкасаться» [10, с. 13].

Назревавший кризис социалистического реализма как метода, стремившегося подчинить свободное искусство догме, вполне ощущался художниками послевоенных лет, а точнее, «оттепели», давшей надежду на либерализацию общественно-го и культурного уклада. Очевидно, что подспудно этот кризис улавливался и партийно-государственными чиновниками, ведавшими вопросами культуры; не менее остро ощущалось это и представителями художественного официоза, опасавшимися утратить свои позиции. И если творчески независимые художники нового поколения были нацелены на пересмотр догматов и разрушение искусственно воздвигнутых перед ними барьеров, то власть и орденосные академики, напротив, делали ставку как раз на «закручивание гаек».

Знаковым событием в истории послевоенной советской художественной жизни и, может быть, определенной вехой в политической истории нашей страны стал общественный скандал, связанный с посещением главой государства и партии Н. С. Хрущёвым юбилейной выставки в московском Манеже, приуроченной к 30-летию создания Московского отделения Союза художников СССР (МОСХ). Это событие, состоявшееся 1 декабря 1962 г., описано в ряде мемуаров, оставленных участниками и очевидцами, опубликована и обстоятельная стенограмма «беседы-монолога» Хрущёва с художниками [11].

Тогда знакомство с экспозицией работ молодых художников, сформированной живописцем, педагогом-новатором и теоретиком искусства Элием Белютиным, вызвало у Хрущёва, очевидно, определенным образом настроенного своим окружением (его сопровождали члены Политбюро Михаил Сулов, Алексей Шелепин, министр культуры Екатерина Фурцева и другие высокие чины; небеспристрастные пояснения вождям давал президент АХ СССР Борис Иогансон), неподдельный гнев, выразившийся в ругани с применением нецензурных выражений, требованиями немедленно прекратить и запретить «это безобразие» и угрозами выселения из СССР, прозвучавшими в адрес нескольких попавшихся ему под руку авторов. Подверглись критике и работы художников старшего поколения – Роберта Фалька, Павла Никонова и даже расстрелянного в 1938 г. Александра Древина. Уже на следующий день после этого «исторического визита» в газете «Правда» был опубликован разгромный (только в отношении новаторов) доклад, который дал толчок очередной массовой кампании против формализма и абстракционизма в СССР [12].

«Скандал, устроенный первым секретарем ЦК КПСС, тяжело отразился на всей культурной жизни страны, – пишет Юрий Герчук в статье с ироническим названием «Кровоизлияние в МОСХ», – привел к нелепому расчленению современного искусства на официально признанное и подпольное („другое“, как его деликатно называют нынешние историки)» [5].

Надежды на либерализацию в художественной сфере таким образом были опрокинуты, но, как показала вся дальнейшая исто-

рия, властям не удалось обуздать художников и догматы казенного соцреализма в глазах просвещенного общества неуклонно продолжали обесцениваться.

Однако агония соцреализма в том виде, как его понимали чиновники от культуры, продолжалась еще четверть века, и на пути этого умирания предстояло пройти через такие резонансные события, как получившая международную скандальную огласку «бульдозерная выставка» в Москве в районе Беляево (15 сентября 1974 г.) и первые разрешенные властями выставки нонконформистов в Москве в парке Измайлово (сентябрь 1974 г.) и в Ленинграде во дворцах культуры – имени И. И. Газы (22–25 декабря 1974 г.) и «Невском» (10–20 сентября 1975 г.). Впрочем, история движения нонконформизма, которой посвящен к настоящему времени целый пласт научной и мемуарной литературы, не входит сейчас в нашу задачу.

Важно отметить, что в послесталинское время рядом с соцреализмом в его казенном варианте в недрах СХ СССР развивались такие относительно независимые и в то же время отнюдь не «оппозиционные» течения, как, во-первых, «лирический стиль» – своеобразная форма советского этюдного импрессионизма, восходящая корнями к творчеству Константина Коровина, Игоря Грабаря и живописцев московской пейзажной школы 1900–1910-х гг., а во-вторых, так называемый суровый стиль, противостоящий отвлеченной лирике. Оба течения были порождением «оттепели» с характерной для нее реабилитацией повседневности, освобождением искусства от предписанной идейности и натужной героизации человеческого бытия.

Термин «суровый стиль» применительно к группе членов молодежной секции Московской организации Союза советских художников (МОССХ), вышедших на сцену в середине 1950-х гг., был введен в научный обиход Александром Каменским, одним из наиболее тонких исследователей художественного процесса послевоенных лет. Оставаясь продолжением традиции сюжетно-тематической картины, «суровый стиль» существенно изменил установленный в рамках социалистического реализма подход и к содержанию,

и к форме произведения. Каменский в давней статье под названием «Корни и ветви» (1969), воздав сначала в кратких словах должное молодым художникам-лирикам, которые «пристально и любовно исследуют натуру», пишет: «К иным жанровым формам относятся такие работы, авторы которых – в соответствии с характером своих замыслов – не считают обязательным создавать иллюзию непосредственно увиденного, отступают от традиционного единства времени и действия, прибегают к гиперболам, символике, различным формам и приемам переноса понятий. Как правило, в этих работах встречаются уже не конкретные сцены повседневности, а изображения иносказательного типа» [8, с. 464–466].

Сегодня, по прошествии многих лет, можно с уверенностью сказать, что работы представителей «сурового стиля» – живописцев Николая Андронова, Андрея Васнецова, Гелия Коржева, Виктора Иванова, Павла Никонова, Петра Оссовского, Виктора Попкова, Таира Салахова, братьев Ткачевых, близких им по духу скульпторов Юрия Александрова и Дмитрия Шаховского – составляют вершинную часть наследия послевоенного официального советского искусства и в некотором смысле могут служить оправданием всей десятилетиями длившейся борьбы за выработку подлинно большого общенационального стиля, какое бы название к этому стилю не прилагалось.

Представленный очерк, разумеется, не исчерпывает обширной темы «Социалистический реализм в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве», которая в советские времена составляла одно из главнейших направлений искусствоведческих, историко-культурологических и философских исследований, эксплуатировалась при написании монографий и диссертаций, звучала на многих научных конференциях и навязывалась студентам гуманитарных вузов. Мы обозначили здесь только наиболее характеристичные события и рассуждения прошлых лет и сочли излишним комментировать ангажированные тексты, восславлявшие реальные и мнимые успехи советского искусства, в частности, работы последнего апологета соцреализма, музыковеда по основной специализации Виктора Ванслова, пытавшегося в одной из своих

брошюр, выпущенной массовым тиражом, внедрить мягкий термин «реализм социалистической эпохи» [4].

За рамками нашего рассмотрения здесь остались и весьма содержательные работы общего культурологического и формально-эстетического порядка, например, труды Б. Е. Гройса («Искусство утопии», М., Художественный журнал, 2003 и др.) и Ю. Б. Хренова («Социалистический реализм. Взгляд современника и современный взгляд», М., АСТ, Олимп, 2008).

Сегодня, когда эпоха соцреализма все дальше уходит от нас в историю, пришло время оглянуться назад и объективно взглянуть на прошлое, мысленно преодолев временную дистанцию. Сопоставление исторических документов и свидетельств с аналитическими материалами нового и новейшего времени открывает путь к взвешенному и беспристрастному осмыслению этого сложного и во многом драматического периода нашей культурной истории.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

<sup>2</sup> Термин «социалистический реализм», судя по изысканиям последнего времени, был выработан еще в 1932 г. непосредственно после выхода постановления «О перестройке литературно-художественных организаций» в ходе беседы председателя оргкомитета Союза советских писателей Ивана Гронского со Сталиным и впервые появился в печати 23 мая 1932 г. (фрагмент выступления И. Н. Гронского на собрании актива литкружков в публикации «Обеспечим все условия творческой работы литкружков!», Литературная газета, 1932, 23 мая, № 23 (192), с. 1) [см.: 10, с. 107–118].

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. 4 года АХРР, 1922–1926 гг. : сб. I. М. : Изд-во Ассоц. художников революционной России «АХРР», 1926.
2. Ассоциация художников революционной России : сб. воспоминаний, статей, документов / сост. И. М. Гронский, В. Н. Перельман. М. : Изобразит. искусство, 1973. 510 с.
3. Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов : мат-лы, документы, воспоминания / ред.-сост. В. Н. Перельман. М. : Сов. художник, 1962. 403 с., 12 л. ил.

4. Ванслов В. В. О реализме социалистической эпохи. М. : Изобразит. искусство, 1982. 104 с.
5. Герчук Ю. Я. Кровоизлияние в МОСХ, или Хрущев в Манеже. Опубл. в: Искусство. 2003. № 1 (525) // Искусство : журнал. URL: <https://iskusstvo-info.ru/krovoizliyanie-v-mosh-ili-hrushhev-v-manezhe/> (дата обращения: 31.01.2024).
6. Голомиток И. Тоталитарное искусство. М. : Галарт, 1994. 296 с.
7. Захаров А. В. К вопросу о возникновении термина «социалистический реализм». Опубл. в: Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2006. № 1 // КиберЛенинка : Научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-vozniknovenii-termina-sotsialisticheskiiy-realizm-1/viewer> (дата обращения: 03.02.2024). С. 107–117.
8. Каменский А. А. Вернисажи. М. : Советский художник, 1974. 528 с.
9. Каталог 47-й Передвижной выставки. М., 1922.
10. Морозов И. И. Соцреализм и реализм. М. : Галарт, 2007. 272 с.
11. *Неизвестный Э.* Диалог с Хрущевым [фрагмент]. Опубл. в: Говорит Эрнст Неизвестный. Франкфурт-на-Майне : Посев, 1984 // RoyalLib.com : электронная библиотека. URL: [https://royallib.com/read/neizvestniy\\_ernst/govorit\\_neizvestniy.html#0](https://royallib.com/read/neizvestniy_ernst/govorit_neizvestniy.html#0) (дата обращения: 31.01.2024). 176 с., ил.
12. Осмотр Выставки произведений московских художников // Правда. 1962. 2 дек. (№ 388/16192). С. 1.
13. Северюхин Д. Я. Союз советских художников и практическая сторона художественной жизни в СССР. Опубл. в: Вестник Русской христианской гуманитарной академии им. Ф. М. Достоевского. 2023. № 2 // eLIBRARY.RU : научная электронная библиотека. URL: [https://www.elibrary.ru/download/elibrary\\_54414821\\_16036660.pdf](https://www.elibrary.ru/download/elibrary_54414821_16036660.pdf) (дата обращения: 01.04.2024). С. 298–311.
14. Северюхин Д. Я. Эротика в советском искусстве 1920–1950-х годов. Опубл. в: Вестник Русской христианской гуманитарной академии им. Ф. М. Достоевского. 2023. № 3–2 // eLIBRARY.RU : научная электронная библиотека. URL: [https://www.elibrary.ru/download/elibrary\\_54882517\\_25431344.pdf](https://www.elibrary.ru/download/elibrary_54882517_25431344.pdf) (дата обращения: 01.04.2024). С. 262–275.

А. И. Дендерина

## Основание мастерской монументальной живописи в Академии художеств

В статье рассматривается первый опыт создания в Высшем художественном училище при Академии художеств персональной учебной мастерской, целенаправленно занимающейся подготовкой мастеров монументальной живописи. Опираясь на малоизученные архивные материалы, автор анализирует предпосылки создания мастерской, проекты ее организации, монументальную направленность обучения, а также педагогические и творческие установки ее основателя и первого руководителя профессора В. В. Беляева.

*Ключевые слова:* мастерская монументальной живописи; Академия художеств; педагог Академии художеств В. В. Беляев

### Дендерина Анна Ивановна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Доцент кафедры рисунка.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: denderina\_anna@mail.ru

ORCID ID 0009-0004-8048-5948

Anna Denderina

## Foundation of the Monumental Painting Studio at the Academy of Arts

The article considers the first experience of creating a personal training studio at the Higher Art School at the Academy of Arts, purposefully engaged in the training of masters of monumental painting. Based on little-studied archival materials, the author analyzes prerequisites for the creation of the studio, projects of its organization, monumental orientation of education, as well as the pedagogical and creative principles of its founder and first head, Professor V. Belyaev.

*Keywords:* studio of monumental painting; Academy of Arts; Professor of the Academy of Arts V. Belyaev

### Denderina Anna

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Associate Professor of the Department of Drawing.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: denderina\_anna@mail.ru

ORCID ID 0009-0004-8048-5948

В настоящий момент в Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина работают две мастерские монументальной

живописи: одна под руководством А. К. Быстрова, другая, возглавляемая А. К. Крыловым, – мастерская церковно-исторической живописи, которая решает задачи обучения будущих художников стенописи православных храмов. Но так было не всегда.

На протяжении своей более чем вековой истории мастерская монументальной живописи претерпела вместе со старейшим художественным вузом России многочисленные преобразования. После революционных событий 1917 г., когда ломалась и перестраивалась вся страна, Высшее художественное училище живописи, скульптуры и архитектуры при Императорской академии художеств тоже не избежало серьезных потрясений. Учебное заведение подвергалось многократным переименованиям<sup>1</sup>, существенно обновлялся состав профессоров и принцип отбора учащихся, вводились экспериментальные методики обучения, менялась структура вуза, а также формы и задачи подготовки студентов. Мастерская монументальной живописи трансформировалась то в монументальное отделение живописного факультета, то в самостоятельный факультет, одно время даже полностью вытеснив из образовательного процесса станковую живопись, а после и вовсе на несколько лет прекратила свое существование.

Без сомнения, подлинный расцвет монументальной мастерской пришелся на те годы, когда она почти полвека, вплоть до 2008 г., находилась под руководством замечательного русского художника Андрея Андреевича Мыльникова. И по сей день большинство преподавателей Санкт-Петербургской академии художеств являются его учениками и следуют заветам мастера, сформировавшего в свое время уникальные подходы к подготовке будущих монументалистов. Данный период учебной деятельности мастерской исследован достаточно полно, поскольку еще свежи воспоминания ее воспитанников разных поколений, сохранились архивные документы и аудиозаписи выступлений профессора А. А. Мыльникова, а методический фонд Академии содержит поистине огромный пласт студенческих работ.

В этой связи особый интерес представляет фундаментальный труд Н. Ф. Мусаевой «Подготовка мастеров монументальной

живописи в системе ленинградской художественной школы» [8], подробно рассматривающий процесс обучения в исторической перспективе, включая период реформ и экспериментов 1920-х гг., а также поворотный этап 1930–1940-х, когда советское искусство, в том числе монументальное, переводилось на социалистические рельсы. Однако момент зарождения мастерской монументальной живописи не был в должной мере включен в зону внимания исследователей. В результате даже ее выпускники порой не знают, кем и когда она была основана. Следовательно, данный вопрос необходимо рассмотреть подробнее.

В начале XX в. в российских художественных кругах разгорелась оживленная дискуссия о путях развития монументального искусства. На собрании Академии в 1903 г. был зачитан доклад И. Е. Репина «О мерах к поощрению монументальной живописи», а в 1904 г. обсуждалась записка ректора Л. Н. Бенуа «О мерах к развитию стенной живописи». Первоначально основная проблема виделась в отсутствии у художников специальных знаний в области технологии монументальной живописи. В связи с этим было предложено учредить небольшой курс в Высшем художественном училище при Императорской академии художеств о химических свойствах красок и грунтов, а также начать изучение существующих фресок и монументально-декоративной живописи вообще.

Только в 1909 г. мастерская техники декоративной и другой живописи была создана под руководством Дмитрия Иосифовича Киплика – крупного специалиста в области технологии художественных материалов. На тот момент он уже перевел труд Ж. Вибера «Живопись и ее средства», снабдив его не менее интересными добавлениями, а также опубликовал собственное исследование «Записки о технике живописи», которое в дальнейшем разовьется в настольную книгу каждого художника «Техника живописи».

В феврале 1910 г. Д. И. Киплик прочитал первую лекцию. Программа курса состояла из двух частей: теоретической и практической. «Теоретический раздел предполагал 12 лекций, 4 из которых посвящались техникам монументальной живописи: фреске, минеральной живописи Кейма, темпере, масляной живописи

на стене... В практических занятиях намечалось изучение тех же способов посредством упражнений как в специальных кессонах, так и на стене» [8, л. 38]. Эти занятия хотя и не являлись живописи обязательными, вызвали огромный интерес среди учащихся Академии. Так, например, их посещали будущие известные мастера, прославившиеся в том числе на поприще монументальной живописи: А. Е. Яковлев, В. И. Шухаев, А. Н. Самохвалов, К. С. Петров-Водкин и многие другие. Несмотря на то, что значительный акцент в преподавании был смещен именно на технические особенности стенописи, мастерскую техники декоративной и другой живописи нельзя назвать прообразом монументальной мастерской. И все же первый шаг был сделан – осознавалась необходимость ее создания.

Обсуждение проблемы отсутствия специальной подготовки художников-монументалистов было возобновлено Д. Н. Кардовским на собрании Императорской академии художеств в 1912 г. Выдающийся педагог считал, что изучения только средств и приемов стенописи совершенно недостаточно, важно развивать способности и умение учеников оперировать в своих композициях большими плоскостями, масштабами и образами.

Далее от выражения общих благих намерений необходимо было перейти к решению практических задач: определить основные принципы и разработать методы, на основе которых могло бы строиться такое обучение. Для этого требовался настоящий подвижник, с одной стороны, обладающий опытом монументалиста, с другой – готовый взвалить на свои плечи кропотливый труд по созданию конкретной учебной программы. И такой человек нашелся – Василий Васильевич Беляев (*ил. 1*) – известный мастер храмовой живописи.

Список монументальных работ художника огромен. Например, только для храма Воскресения Христова в Санкт-Петербурге (Спас на Крови) с 1887 по 1909 г. он создал 29 сюжетных и 24 единичных изображения. Кроме того, Беляев расписал (совместно с А. П. Рябушкиным) домовую церковь при Императорской консерватории, создал эскизы для мозаик храма Святителя Алексия митрополита московского в Тайцах, написал иконы «Вселенские

святители» и «Русские святители» для собора Святой Троицы в Буэнос-Айресе, принимал участие в убранстве Никольского Морского собора в Лиепае (Либаве). В 1900–1912 гг. он участвовал в росписи Александро-Невского собора в Варшаве (взорван в 1920-х гг.), призванного стать красивейшим православным храмом XX в. Поистине титанический труд!

В мае 1912 г. В. В. Беляев составляет развернутый проект «Мастерская монументальной живописи в Высшем художественном училище при Академии художеств». В Научном архиве РАХ хранится этот документ, написанный рукой самого Василия Васильевича. Судя по пометкам на титульном листе, данный текст обсуждался на собрании у И. Е. Репина в феврале 1913 г. в присутствии Н. П. Кондакова и Л. Н. Бенуа, от последнего в него были внесены существенные правки. Например, Беляев изначально подразумевал, что мастерская будет заниматься обучением как церковной, так и светской монументальной живописи в равных долях. Поправки, внесенные ректором Академии, свидетельствующие о настойчивом желании изменить название мастерской на «мастерская религиозной монументальной и декоративной живописи», что, на наш взгляд, во-первых, вносит лишнее многословие, во-вторых, смещает акцент на храмовую живопись, а стенопись гражданских сооружений низводит до уровня декоративной. Такой подход в дальнейшем приведет к противоречию концепции мастерской с новой атеистической реальностью. Кроме того, добрая половина тщательно продуманных Беляевым деталей образовательного процесса была по результатам обсуждения просто вычеркнута, что только обеднило текст.

Поэтому нам представляется особенно важным рассмотреть именно авторский вариант документа, без учета внесенных изменений. Мастерская монументальной живописи, по задумке Беляева, должна была встать в один ряд с уже существующими в Академии мастерскими исторической, пейзажной и батальной живописи. Он писал: «Нельзя будет не заметить, что как в самом искусстве, так и в жизни монументальная живопись охватывает не меньшую область, чем и эти роды живописи. И если совершенно естественно

и справедливо объединять изучающих тот или иной род живописи в специальной мастерской, то для изучения монументальной живописи это тем более необходимо, потому что как и ее содержание: мифологическое, историческое, церковно-каноническое, так и внешность, обуславливаемая специальными способами росписи с их разнообразными техническими приемами, и особая связь этой живописи с архитектурой – все вынуждает иметь соответствующие знания, и не только практические, но и теоретические» [3, л. 5].

Возможно вследствие того, что на момент написания своего первого проекта (а будут и другие) Василий Васильевич еще не стал преподавателем Академии художеств, он выстраивал учебную программу именно как практикующий монументалист. Например, Беляев считал необходимым разьяснять ученикам, каким образом следует правильно составлять смету на роспись, – жаль, что этому не обучают сейчас! Сама же мастерская должна иметь передвижной характер за счет периодических командировок студентов на практические работы в качестве помощников более опытных мастеров стенописи. Также он полагал возможным принимать внеклассные работы учеников, в том числе выполнение частных заказов, в зачет курса занятий. Всё это довольно нетривиальные предложения для художественного образования начала XX в. Легко себе представить, что подобные идеи могли вызвать существенные возражения в академическом сообществе. Однако в случае их реализации мы получили бы совершенно уникальную мастерскую.

Занятия для будущих монументалистов планировалось составить из двух разделов. В первом – техническом – лекции по технологии монументальной живописи с практическими работами в лаборатории. Отметим, что идея о необходимости организации лаборатории при монументальной мастерской также принадлежит Беляеву. Второй раздел обучения – художественный – предполагал создание композиций на заданную тему, проектов живописного убранства целого храма, разработку эскизов с картонами, исполнение фрагментов в натуральную величину. При мастерской должна находиться своя библиотека, состоящая из «справочных изданий, фотографий, моделей, оригинальных

рисунков и работ (жертвуемых или приобретаемых), а также из работ своих учеников, как то: рисунки, этюды, проекты росписей, расчеты смет, отчеты с мест производства работ, оригинальные записки по технологии живописных материалов... если эти работы будут удостоены зачисления в библиотеку» [3, л. 8].

В своей программе Беляев дает детальный разбор и обоснование учебных заданий, зачетов и экзаменов, а также определяет необходимый преподавательский состав мастерской. Из текста следует, что никаких занятий по живописи и рисунку проводить не предполагалось. Учащиеся, уже прошедшие базовую подготовку в натурном и этюдном классах, должны были осваивать только премудрости монументальной живописи как таковой. Обучение было рассчитано на два года, включая заключительную квалификационную работу, на которую отводилось шесть месяцев (с мая по октябрь).

В целом можно утверждать, что Беляев создал весьма подробный и вполне реализуемый план, так что даже современному человеку легко представить, как нужно организовать учебный процесс. Каким же оказался результат столь серьезного труда? Безусловный талант Беляева как специалиста высокого уровня был замечен, и 28 октября 1913 г. художника избрали академиком, а затем и штатным профессором Высшего художественного училища при Императорской академии художеств. Вопрос о создании мастерской монументальной живописи так и остался нерешенным, но сам Василий Васильевич эту идею не оставил.

Накопив определенный педагогический опыт, Беляев в 1916 г. пишет новый проект организации мастерской монументальной и религиозной живописи, озаглавленный «Религиозная живопись в высшей школе». В нем художник-практик уступает место художнику-теоретику. Василий Васильевич формулирует базовые положения подготовки художников-монументалистов, которые затем будут многократно процитированы, став каноническими.

Во-первых, он утверждает, что «монументальная живопись связана с архитектурой и идейно, и технически» [4, л. 3]. Во-вторых, главной дисциплиной при обучении будущих монументалистов

Беляев полагает композицию и в этой связи важным считает понимание масштаба: «Как в архитектуре всякая деталь целесообразна постольку, поскольку она имеет связь и отношение к целому, точно так же и в монументальной живописи не только всякая отдельная картина, но и единоличное изображение, орнаментальное клеймо или полоса должны быть непосредственно подчинены общей композиции» [4, л. 9]. В-третьих, он находит, что мозаика, роспись или витраж требуют специальных знаний, также отмечая, что «приемы художественной техники не свободны, они обуславливаются характером и свойствами того или иного материала» [4, л. 3].

Казалось бы, в чем здесь новизна? Все великие мастера прошлого прекрасно знали эти в общем-то прописные истины. Но если мы вспомним, насколько сложно было художникам конца XIX – начала XX в. (Васнецову, Нестерову, да и самому Беляеву) адаптировать свое творческое видение, свою индивидуальную станковую манеру живописи для стенописи, в частности в процессе написания оригиналов для мозаик храма Воскресения Христова, то мы поймем, насколько было важно заложить в основу обучения эти постулаты. Программный текст Беляева – по сути, манифест – можно рекомендовать к изучению всем, подвигающимся на почве подготовки будущих монументалистов. Ни один из выдвинутых им тезисов не утратил актуальности и по сей день, многие были претворены в жизнь его последователями, а некоторые только ожидают своего воплощения.

Критикуя дилетантизм и сложившийся на тот момент средний уровень подготовки художников, занимающихся росписью храмов, Беляев утверждал: «Мастерская монументальной и религиозной живописи должна прежде всего предоставить своим питомцам *свободу творчества* (курсив мой. – А. Д.) в разработке религиозных сюжетов. Раскрывая перед ними идейную и художественную сторону древнехристианского вообще и нашего древнерусского иконографического материала в частности; при этом указывая пользоваться им не в смысле рабского приближения к его оригинальной внешности, но углубляясь в сущность его идеалов, в задачи и трактовку композиции; в его художественные обобщения

в формах и линиях, в художественную суть его колорита и поэтической декоративности» [4, л. 8]. Эту мысль Беляева хотелось бы выделить особо. Как часто заказчик церковной стенописи не дает развернуться творческому потенциалу художника, вынуждая его идти проторенными тропами, чтобы получить произведение, выполненное по образцу: как у Васнецова, как в храме Христа Спасителя и т. п. В результате художник-монументалист оказывается неспособным генерировать новое в искусстве, с незначительными вариациями воспроизводя одно и то же.

Готовый проект создания специальной мастерской Василий Беляев отправил в комиссию по реформам в 1917 г., когда началась работа по реорганизации Академии художеств. А уже 27 марта того же года согласно постановлению Собрания Академии были созданы 10 комиссий, в том числе комиссия по монументальной и религиозной живописи, в которую вошли В. В. Беляев, Д. Н. Кардовский и Н. П. Кондаков. Судя по количеству предложений, внесенных Василием Васильевичем, художник отнесся к этой работе очень ответственно. 22 апреля 1917 г. комиссия пришла к заключению, что монументальная мастерская должна представлять из себя особый отдел как в художественно-учебном, так и в хозяйственном отношении. Перфекционизм Беляева и его коллег вынуждал их раз за разом откладывать учреждение мастерской, внося бесконечные изменения в проект. Между тем времена уже решительно изменились – начинался атеистический период нашей истории, а неповоротливая академическая система все не оставляла попыток включить храмовую стенопись в учебную программу высшей школы. Постепенно новая власть начала осознавать пропагандистский потенциал монументального искусства, его способность воздействовать художественными средствами на большие массы людей, и отсутствие профессиональной подготовки монументалистов становилось актуальной проблемой, требовавшей немедленного решения.

Так или иначе, активная методическая деятельность профессора В. В. Беляева вкупе с его немалым творческим опытом сыграли свою роль. 26 октября 1917 г. Василий Васильевич был назначен

руководителем персональной мастерской Высшего художественного училища при Академии художеств. Скорее всего, именно эту дату следует считать днем рождения мастерской монументальной живописи, несмотря на то, что в эти годы она и не носила такое название. В поисках подтверждения данной гипотезы рассмотрим, чему же учил своих воспитанников профессор. Для этого достаточно ознакомиться с написанными его рукой пояснениями к темам для композиционных эскизов.

В ноябре 1917 г., то есть практически сразу после начала занятий, учащимся предлагалось исполнить на выбор эскиз картины или фрески на тему «Авраам и три странника». Мы видим, что, во-первых, Беляев постарался сделать переход от станковой композиции к монументальной достаточно плавным, давая студентам, не готовым к столь резким изменениям, возможность какое-то время оставаться в русле привычных задач. Во-вторых, он по-прежнему не отказался от идеи сделать основной акцент в обучении именно на религиозной стенописи. В-третьих, студентам указывалась форма фрески – тимпан. Каждый, кто учился в монументальной мастерской Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (ныне Санкт-Петербургская академия художеств), сразу же вспомнит, что композиция в форму тимпана всегда была первым заданием в мастерской. По-видимому, началу этой традиции мы также обязаны Василию Васильевичу.

В декабре 1917 г. профессор выбирает для своих учеников тему «Суд Париса» для эскиза в двух вариантах: фриз и плафон. Поразительно! За стенами Академии бушует пожар революции, страна сотрясается в горниле Гражданской войны, а в мастерской В. В. Беляева царит Античность и будущих монументалистов все также обучают на классических образцах.

Изучая рукописи Василия Васильевича, все время удивляешься, с какой скрупулезностью, не упуская ни одной мелочи, он разбирает учебный материал для студентов: пишет о связи тона композиции с цветом в архитектуре, рассуждает о перспективе именно в том аспекте, в котором она необходима монументалисту. Более того, он подкрепляет свои теоретические размышления рисунками

на полях своих записей. «В исполнении основной принцип – строгая последовательность, – наставляет учеников профессор, – вещь должна быть разработана и подготовлена до деталей, никаких недомолвок; ничего недоделанного не должно быть, самые приемы в работе должны быть целесообразны и обдуманы заранее, потому что монументальная техника исполнения на стене есть работа исключительно систематическая» [1, л. 10]. Такой подход к делу многое говорит и о характере самого педагога.

В январе 1918 г. воспитанники мастерской Беляева получают новое задание – декоративный фриз для театрального фойе – религиозные сюжеты отныне сменились светскими, идейно выверенными. В феврале 1919 г. старшая группа мастерской работает над фреской на тему «Труд», а младшая – над композицией «Фигура, расписывающая вазу». Все это типичные темы по монументальной композиции, которые вполне могли бы получить и современные студенты.

В 1918 г. в связи с упразднением Академии художеств весь профессорско-преподавательский состав был уволен, отменены учебные планы и вступительные экзамены. Были объявлены выборы профессоров – руководителей мастерских. Студенты просто записывались к тому педагогу, у которого хотели учиться. Научный архив РАХ сохранил подробный отчет об изменении количества желающих попасть к тому или иному педагогу. Данные менялись чуть ли не ежедневно. В частности, на 16 сентября 1918 г. у Беляева числилось 29 учеников, у Петрова-Водкина – 40, у Шухаева – 52, у Кардовского – 83, у Альтмана – никого, а также три человека пожелали учиться без руководителя [2]. Приходится признать, что мастерская профессора Беляева не числилась среди особенно популярных.

Это был период экспериментов, время подрыва прежних авторитетов, и педагоги старой школы казались отставшими от жизни. В моду вошли художники авангардистского толка, с безграничной самоуверенностью выдававшие свою индивидуальную манеру за новаторский подход в обучении. Однако многим студентам это импонировало. Вот что пишет в своих воспоминаниях

А. П. Голубкина, правда, учившаяся у Беляева несколько позже, в 1920-х гг.: «На III курсе наша живописная мастерская была прикреплена к Василию Васильевичу Беляеву, хорошему и опытному руководителю, и все мы как бы воспрями духом. К сожалению, у В. В. Беляева не все отвечало духу времени. Он руководил нами по старинке. А жизнь шла вперед» [5, л. 6–7]. Более объективную оценку педагогической деятельности Василия Васильевича можно было бы произвести, анализируя монументальные композиции, выполненные под его руководством. К сожалению, сохранилось ничтожно мало учебных работ данного периода, а те, что дошли до нашего времени, представляют другие мастерские. Поэтому приходится довольствоваться сведениями очевидцев, отнюдь не лишенных субъективности. Но во все времена были люди, которые пришли в Академию за серьезной школой мастерства. Благодаря прекрасному образованию, жертвенности и чувству долга, Беляев строил новую, советскую – так уж получилось – систему художественного образования, стараясь сохранить и умножить все лучшее, что было в старой Академии, скорректировать ее недостатки, заполнить пробелы.

Так кем же был этот человек – «отец-основатель» мастерской монументальной живописи? В. В. Беляев в первую очередь известен как мастер религиозной монументальной живописи – это было поистине его призвание. Но, будучи художником широкого диапазона, он создавал и станковые произведения. Его картины «С ночной молитвы», «Жажда знаний», «Христос-отрок в Назарете» экспонировались на выставках Академии художеств, правда, большой известности ему не принесли. В Русском музее хранятся четыре работы мастера. Две из них – небольшие этюдные портреты А. П. Рябушкина, переданные в музей самим автором в 1920 г.

Следует добавить, что Василий Васильевич был прекрасно образованным человеком, без преувеличения, энциклопедических знаний. «Достаточно скупые архивные сведения заставляют предположить, что творческие и педагогические успехи Беляева были неслучайны и основывались не только на природном даровании и трудолюбии, но и общекультурном высоком, а по сегодняшним

меркам, просто высочайшем уровне, – пишет Н. С. Кутейникова. – Его специальные записные книжки по вопросам библиографии вобрала в себя литература на русском и французском языках и свидетельствуют не только о его знакомстве с историей религий в целом и христианства в частности (Барсов, Кондаков, Преображенский, Забелин), но и трудами по искусству эллинизма, Возрождения, бытом русского народа XV–XVIII вв. и т. д. В Академии художеств сохранился также сделанный им самим перевод книги Бухера „Исторический очерк мозаичного искусства“ и им же составленный конспект по истории мозаик Греции, Рима, Персии, Равенны с соответствующими зарисовками, прорисовками, которые говорят о доскональном изучении и знании этого материала, истории его применения» [7, с. 88]. Помимо этого, Беляев являлся автором множества научных статей, неоднократно выступал с докладами (Международный конгресс в Вене, Всероссийский съезд зодчих в Петербурге и т. д.).

Как великолепный знаток мозаичного искусства, с 1917 по 1926 г. Беляев руководил мозаичной мастерской. С 1922 по 1926 г. он являлся деканом живописного факультета, а с 1925 г. и до самой кончины – проректором по учебной части Академии художеств. Находясь на высоких постах, Василий Васильевич скорее тяготился властью, не начальствовал, а заботился о студентах, называя себя их «дядькой», воспринимая свою административную деятельность как крест.

В 1920 г. в стране началась реформа высшей школы, и Василий Васильевич не остался в стороне от этого процесса. Он пробует организовать в здании мозаичного отделения Институт монументальной живописи – по сути, создает очередной расширенный проект монументальной мастерской с поправкой на новые социалистические реалии. Газета «Жизнь искусства» написала об этом как о свершившемся факте: «Цель института – 1) изучение и развитие монументальной живописи; 2) исполнение художественных государственных заданий в плане декоративных убранств грандиозного характера, – под ответственным руководством специалистов профессором; 3) ознакомление широких народных масс

с образцами художественных изображений воспитательного значения – в рамках монументальных постановок и 4) подготовка кадра опытных инструкторов-специалистов-техников в области исполнения всевозможных монументальных живописных работ» [6, с. 1]. Беляев настолько был увлечен этой идеей, поверив в возможность ее воплощения, что составил подробную смету, а также нарисовал план переустройства помещений мозаичной мастерской под нужды учебного процесса. На самом же деле и этот проект не был реализован.

С августа 1920 г. Беляев становится заведующим вновь образованного отделения монументальной живописи. В 1921 г. появляются первые учебные планы, и Беляев активно включается и в эту методическую работу. Начинается новый этап в процессе формирования будущих мастеров стенописи. И все же самый первый опыт создания персональной мастерской, в которой студентов обучали монументальной композиции, никак нельзя признать бесполезным. Данная мастерская явилась прообразом сразу двух современных направлений подготовки в Санкт-Петербургской академии художеств – церковной и гражданской монументальной живописи.

Василий Васильевич Беляев внес значительный вклад в отечественную художественную педагогику, но незаслуженно забыт потомками. В своих научных статьях, записках и проектах он высказал ряд принципиальных положений, которые с высоты сегодняшнего дня, возможно, покажутся нам очевидными, однако для того времени они явились по-настоящему новаторскими. Он мечтал создать по-академически фундаментальную специализированную мастерскую, принципиально отличающуюся как от станковых мастерских Академии художеств, так и от уже существующих в других учебных заведениях мастерских иконописи и альфрейной декоративной настенной росписи. В этом Беляеву не на что было опереться, кроме своего личного опыта, поэтому только осознав проблему как художник-монументалист, он смог четко сформулировать принципы обучения как педагог.

В заключение приведем слова самого Василия Васильевича, написанные им в мае 1917 г., но не потерявшие актуальности и по

сей день: «Высшая школа должна выпускать таких мастеров, на которых она может вполне положиться и которые, со своей стороны, всегда могли бы поддержать и самую высшую школу. В настоящее время, когда кругом такое море дилетантизма в искусстве, поднять высшую школу особенно необходимо» [4, л. 50]. Пусть эти заветы великого человека станут напутствием нам, современному поколению художников и педагогов.

#### ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> В рассматриваемый нами период вуз официально четыре раза менял название. Однако в неформальном общении и даже во внутривузовских документах данного периода по-прежнему фигурирует название «Академия художеств», поэтому во избежание путаницы в данной статье употребляется именно это наименование.

#### ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. НА РАХ (Научный архив Российской академии художеств). Ф. 7. Оп. 1. Ед. хр. 13. Темы для эскизов по живописи, составленные профессором В. В. Беляевым. 17 л.

2. НА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Ед. хр. 33. Дело канцелярии Императорской Академии художеств об избрании и утверждении лиц на должность профессоров руководителей и преподавателей С.Х.У.М. 1918–1919. 119 л.

3. НА РАХ. Ф. 14. Оп. 1. Ед. хр. 25. Беляев В. В. Мастерская монументальной живописи в Высшем художественном училище при Академии художеств. Проект. 31 л.

4. НА РАХ. Ф. 14. Оп. 1. Ед. хр. 33. Беляев В. В. Религиозная живопись в высшей школе. 40 л.

5. НА РАХ. Ф. 19. Оп. 1. Ед. хр. 13. Воспоминания художницы А. П. Голубкиной и переписка по этому вопросу с В. С. Гингером. 60 л.

6. Институт монументальной живописи // Жизнь искусства. Петроград : Петрогубполитпросвет. 1920. № 595. 29 октября. С. 1.

7. *Кутейникова Н. С.* В. В. Беляев – художник и педагог // Н. С. Кутейникова. Мозаика. К истории художественной жизни России 2-й пол. XIX – нач. XX вв. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 1997. С. 85–96.

8. *Мусаева Н. Ф.* Подготовка мастеров монументальной живописи в системе ленинградской художественной школы Академии художеств (вт. пол. XIX в. – нач. 80-х гг. XX в.) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Ин-т им. И. Е. Репина. Л., 1984. 218 л.



И. В. В. Беляев (1867–1928). Фотография начала XX века

## Содержание

### **Шатилов Д. А.**

Понятия подлинности, аутентичности  
и оригинальности в свете дискуссии  
о возведении колокольни Смольного собора . . . . . 3

### **Чаленко Т. Т.**

Первые результаты исследования  
мастерской церковно-художественной живописи  
В. И. Колупаева . . . . . 15

### **Бобров Ф. Ю.**

Превентивная консервация  
как основа деятельности реставратора . . . . . 30

### **Игнатъев П. П.**

К истории создания скульптурной группы  
для дома Народного комиссариата  
Военно-морского флота  
на Петровской набережной . . . . . 48

### **Тышковский Ф. Ю.**

Деструкция архитектурного ландшафта  
городов-крепостей Шведской империи:  
типология и методика определения . . . . . 63

### **Тун Синъюань**

Консервация основы живописи на холсте.  
Пределы интервенции . . . . . 88

### **Логвинова Е. Э.**

Мебельный гарнитур 1840-х годов Белой гостиной  
Фонтанного дома Шереметевых. . . . . 97

<b>Ни Шивэй</b>	
Искусство цянь ци, спускающееся с крыши . . . . .	106
<b>Кутейникова Н. С.</b>	
Три иконы св. равноапостольной Нины. Особенности формирования новой иконографии . . . . .	121
<b>Гира Е. А.</b>	
Черты стиля модерн в храмовом искусстве современных петербургских мастеров . . . . .	132
<b>Подлипенцева К. И.</b>	
Тема сохранения культурного наследия в современном визуальном российском искусстве: магические пространства и обращение к фольклору . . . . .	150
<b>Северюхин Д. Я.</b>	
Социалистический реализм в изобразительном искусстве СССР. Взгляд из XXI века . . . . .	173
<b>Дендерина А. И.</b>	
Основание мастерской монументальной живописи в Академии художеств . . . . .	188

## Contents

<b>Shatilov, Dmitriy</b> Concepts of Identity, Authenticity and Originality in the Light of Discussion on the Construction of the Bell Tower of the Smolny Cathedral in St Petersburg . . . . .	3
<b>Chalenko, Tatiana</b> The First Results of the Study of Vasily Kolupaev's Workshop of Church Painting . . . . .	15
<b>Bobrov, Philipp</b> Preventive Conservation as the Basis of Restorer's Activity. . . . .	30
<b>Ignatev, Pavel</b> On History of the Creation of the Sculptural Group for the House of People's Commissariat of the Soviet Navy on Petrovskaya Embankment . . . . .	49
<b>Tyshkovskiy, Philip</b> Destruction of the Architectural Landscape of Fortified Cities of the Swedish Empire: Typology and Determination Methodology . . . . .	63
<b>Tong Xinyuan</b> Preventive Conservation of the Support of Painting on Canvas. Limits of Intervention. . . . .	88
<b>Logvinova, Elena</b> Furniture Set of the 1840s in the White Living Room of the Sheremetev Fountain House . . . . .	97
<b>Ni Shiwei</b> Art of Qian Qi Coming Down from the Roof . . . . .	106

<b>Kuteynikova, Nina</b>	
Three Icons of Saint Nina Equal-to-the-Apostles.	
Features of the Development of New Iconography . . . . .	121
<b>Gira, Elizaveta</b>	
Features of Art Nouveau Style	
in the Church Art of Contemporary	
St Petersburg Masters . . . . .	132
<b>Podlipentseva, Ksenia</b>	
The Issue of Preserving Cultural Heritage	
in Contemporary Russian Visual Art:	
Magical Spaces and Folklore . . . . .	150
<b>Severyukhin, Dmitriy</b>	
Socialist Realism in the Visual Arts of the USSR.	
A View from the 21st Century . . . . .	173
<b>Denderina, Anna</b>	
Foundation of the Monumental Painting Studio	
at the Academy of Arts. . . . .	188

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

Научное издание  
НАУЧНЫЕ ТРУДЫ  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ  
ВЫПУСК 70  
июль / сентябрь 2024

**СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ**

Научный редактор  
**Ю. Г. Бобров,**  
профессор, доктор искусствоведения, академик РАХ

Составители:  
**А. В. Чувин,**  
профессор, академик РАХ, заслуженный деятель искусств РФ

**С. А. Елезова**

Рецензент

**В. С. Торбик**

заведующий кафедрой реставрации  
Санкт-Петербургского государственного университета, доцент,  
кандидат искусствоведения

Редакторы: **Т. А. Бугаец, А. В. Уварова**

Переводчик **Г. М. Амирова**

THE MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION  
St Petersburg Repin Academy of Fine Arts  
Academic Periodical  
SCIENTIFIC PAPERS OF ST PETERSBURG ACADEMY OF FINE ARTS  
ISSUE 70  
July / September 2024

**PRESERVATION OF CULTURAL HERITAGE**

Scientific editor  
**Yury Bobrov,**  
Professor, Doctor of Sciences in Art History, Full Member  
of the Russian Academy of Arts  
Compilers:

**Aleksandr Chuvin,**  
Professor, Full Member of the Russian Academy of Arts,  
Honored Artist of Russian Federation

**Sofia Elezova**

Reviewer

**Vladimir Torbik,**  
Head of the Department of Restoration of St Petersburg State University,  
Associate Professor, PhD in Art History  
Editors: **Tatiana Bugayets, Anna Uvarova**  
Translator **Gulnaz Amirova**

Подписано в печать 29.07.2024. Тираж 1000. Объем 8,9 уч.-изд. л. Заказ 4095.  
Подготовлено к печати и отпечатано в издательско-полиграфическом отделе  
Санкт-Петербургской академии художеств  
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17; [www.repin-book.ru](http://www.repin-book.ru)