

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

72

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
январь / март 2025

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 *Nauchniye 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 Киргизской Республики, заслуженный деятель культуры Киргизской 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.; **Talalibek Usabaliev**, 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.

Архимандрит Александр (А. Н. Федоров)
**Характерные тенденции
в создании форм венчающей части
русских храмов**

Венчающие части храмов играют важную роль в постепенной вертикализации их объемов и создании выразительного силуэта зданий. И то и другое связано с градостроительным и ландшафтным контекстом. В статье рассматриваются характерные венчающие части русских церквей и этапы их появления в отечественной истории. Говорится о возможности их применения в современной церковной архитектуре.

Ключевые слова: венчающие части церквей; деревянное зодчество; колокольни; композиция; многоглавие; пятиглавие; силуэт; церковная архитектура

**Александр, архимандрит
(Федоров Александр Николаевич)**

Настоятель Императорского Петропавловского собора

и церкви Св. Екатерины в Академии художеств

(Московский патриархат, Санкт-Петербургская епархия).

Санкт-Петербургская духовная академия Русской православной церкви.

Профессор кафедры церковно-практических дисциплин.

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Профессор кафедры истории архитектуры

и сохранения архитектурного наследия.

Председатель Санкт-Петербургской епархиальной комиссии

по архитектурно-художественным вопросам.

Кандидат богословия, кандидат архитектуры,

доктор искусствоведения, профессор.

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

E-mail: igumen.alexander@mail.ru

Archimandrite Alexander (Alexander Fedorov)
**Characteristic Tendencies
in the Creation of Forms of Crowning Parts
of Russian Church-Buildings**

Crowning parts of church-buildings play an important role in the implementation of the historical process of gradual verticalization of their volumes over time and the creation of an expressive silhouette of buildings. Both are associated with urban planning and landscape context. The article examines the characteristic crowning parts of Russian church-buildings and the stages of their appearance in Russian history. The possibility of their use in modern church architecture is discussed.

Keywords: crowning parts of church-buildings; wooden architecture; bell towers; composition; multi-domed church; five-domed church; silhouette; church architecture

Archimandrite Alexander (Feodorov, Alexander)

Dean of the Imperial St Peter and St Paul Cathedral and the St Catherine Church of the Russian Academy of Arts (Moscow Patriarchate, St Petersburg Diocese).

St Petersburg Orthodox Theological Academy.

Professor of the Church Practical Disciplines Department.

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Professor of the Department of History of Architecture and Preservation of the Architectural Heritage.

Chief of the Diocesan Architecture and Art Commission.

PhD in Theology, PhD in Architecture, Doctor of Sciences in Art History, Professor.

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

E-mail: igumen.alexander@mail.ru

Известно, что в композиционных решениях христианских храмов с течением времени усиливается вертикальность. Это общая закономерность, но каждый регион дает множество различных вариантов развития названной тенденции. В таком контексте интересен отечественный подход к данному явлению [4; 12]. На фоне трансформации общего пропорционального строя храмов важно отношение зодчих к их венчающим частям.

В русском церковном зодчестве среди преобладающих форм завершения архитектурного объема, в которых процесс вертикализации находит свое отражение, могут быть рассмотрены, начиная с ранних примеров, следующие.

– Купольное на барабане завершение центральной части храма над позакомарным покрытием (Успенский собор Киево-Печерской лавры, большинство храмов XII в.) или многоглавие (трех-, пяти-, семи- тринадцатиглавие) над аналогичными сводами и покрытием (Спасо-Преображенский собор в Чернигове, Софийские соборы Киева, Новгорода и Полоцка).

– Центрические одноглавые композиции (ряд построек Галицкого княжества).

– Появившиеся в XII в. трехлопастные формы венчания (впервые – над притворами храма Спаса на Берестове в Киеве) и кокошники, то есть декоративные закомары (Спасо-Евфросиньевская церковь в Полоцке), которые могут быть и диагональными, что будет в дальнейшем активно применено в раннемосковском зодчестве.

– Одноглавая композиция с трехлопастным завершением фасадов при приподнятых подпружных арках и пониженных углах

здания (начиная от Пятницкой церкви в Чернигове) или только с пониженными углами (Новгородские церкви XIII–XV вв.).

– Ступенчатые и восьмискатные покрытия с одной главой (храмы Пскова, а позднее и Новгорода). Килевидные закомары (могут быть и трехлопастные элементы) при поднятых подпружных арках и одноглавом завершении композиции (раннемосковские храмы).

– Подколоколенные храмы при общей крестово-купольной структуре (Духовская церковь в Троице-Сергиевой лавре) или при башнеобразном решении (несохранившийся храм Свт. Григория Армянского в новгородском Варлаамо-Хутынском монастыре).

– Перекрестные полуцилиндрические и перекрестно-ступенчатые своды бесстолпных псковских церквей с одной главой (храм Николы Каменноградского во Пскове и несохранившаяся Успенская церковь во Гдове соответственно).

– Московские одноглавые храмы конца XV – XVII в. с крещатым сводом при трехлопастном завершении фасадов или с покрытием из трех рядов кокошников, также со ступенчато-крещатыми сводами (последовательно: храмы Св. Трифона в Напрудном, Архангела Михаила в Архангельском, Покрова в Рубцове).

– Пятиглавые соборы с позакомарным покрытием и смещением глав к востоку (по образцу Успенского собора Московского Кремля). (Вообще к пятиглавию русские зодчие обращались вновь и вновь, за исключением времени ордынского ига).

– Московские шатрово-столпообразные церкви (начиная XVI столетия: Вознесения в Коломенском, храмы Александровской слободы, Иоанна Предтечи в Дьякове, Покрова на Рву).

– Возвращение к центрическим одноглавым церквям (собор Высокопетровского монастыря).

– Пятиглавие XVI в. на объеме с повышенными подпружными арками, развивающем раннемосковскую традицию (собор Старицкого монастыря).

– Пятиглавие над двустолпием, расположенным по поперечной оси центральной главы (Благовещенский собор в Сольвычегодске и Сретенский собор Сретенского монастыря в Москве).

– Храмы XVII в. с сомкнутым сводом и преимущественно глухими шатрами (храм Рождества Богородицы в Путинках в Москве). Пяти- или одноглавые храмы с сомкнутым сводом, с частично или полностью глухим решением глав (Троицкая церковь в Никитниках в Москве).

– Ярусные подколоколенные храмы конца XVII в. (Спасо-Преображенский храм в Уборах). Для них же характерно пятиглавие с расположением глав по ветвям креста, а не диагонально (церковь Покрова в Филях) или трехглавие (Троицкая церковь в Троицком-Лыкове).

– Шатровые или ярусные колокольни (начиная с XVII в, практически повсеместно). Впоследствии также колокольни со шпилем или башнеобразные (начиная с XVIII столетия), реже двойные колокольни над западной частью храма (Троицкий собор Александро-Невской Лавры).

– Одно- или пятиглавые церкви с четырехскатной кровлей (Троицкий собор во Пскове).

– Купольные венчания над базиликальными или зально-базиликальными объемами (Петропавловский собор в Петербурге).

– Возвращение к световому пятиглавию над крестово-купольными объемами в середине XVIII в. (Никола-Богоявленский собор в Петербурге), с продолжением этой традиции в эпоху классицизма (Спасо-Преображенский собор в Петербурге), иногда с расстановкой куполов по ветвям креста (Троицкий Измайловский собор в Петербурге), а также в эпоху национального направления в русской архитектуре (храм Христа Спасителя в Москве).

– Многочисленные ярусные объемы – восьмерик на четверике и четверик на четверике с одно- и пятиглавием в синодальный период.

– Пятишатровые церкви или пятиглавые с шатром над центральным куполом (Благовещенский храм Конногвардейского полка и Спас на Крови в Петербурге соответственно).

– Три- и тетраконхи с одно- или пятиглавым венчанием (преимущественно в храмах византийского стиля).

– Возвращение к купольному, реже пятиглавому, иногда подколоколенному завершению над центрическим объемом в эпоху классицизма с XVIII в. (ряд построек Н. А. Львова) и позднее, в эпоху национального направления в архитектуре (Казанская церковь Новодевичьего монастыря в Петербурге).

– Одно- или пятиглавие над двумя парами перекрещенных арок (Успенский храм Киево-Печерского, ныне Оптинского, подворья в Петербурге и Великокняжеская усыпальница Петропавловского собора в Петербурге).

– Можно также отметить редкий прием подражания Св. Софии Константинопольской как в плановой структуре, так и в венчании (Кронштадтский Николаевский Морской собор и Андреевский собор в Потти).

Это основной набор традиционных вариантов, но могут быть и более сложные комбинированные решения. Для традиционных деревянных церквей вид венчания прямо связан с наименованием их типов: клетские, ярусные, шатровые, многоглавые и кубоватые. Начиная с XVIII в. в дереве параллельно с традиционными могут существовать композиции, созданные под влиянием каменно-кирпичной архитектуры.

В данном контексте небезынтересным было бы также решение вопроса о времени появления в русском зодчестве луковичных глав. Полярно противоположные исследовательские точки зрения на эту тему представлены А. М. Лидовым, указывающим на XVII в. [6] и С. В. Заграевским [3], относящим его к XIII в. При этом оба автора достаточно серьезно аргументируют свои позиции. Вне зависимости от результатов этой дискуссии надо заметить, что килевидные формы архитектурных деталей как «двухмерный аналог» луковичи появляются уже в XII столетии (небольшие ниши в храме Апостолов Петра и Павла в Смоленске и кокошники Спасо-Евфросиньевской церкви в Полоцке). Устремленность вверх постепенно охватывает и детали, как, например, лопатки с полуколонками в храмах непосредственно предмонгольского времени, подчеркивающими вертикальное движение.

Интересно отметить узловые отрезки времени в русской истории, которым соответствуют изменения венчающей части храмов.

Так, для Киевской Руси, когда началось возведение каменных храмов, характерны многоглавие с несколько пирамидальным расположением глав и позакомарное покрытие.

Двенадцатому веку – веку раздробленных княжеств – свойственны преимущественно одноглавые композиции (исключение составляют несколько новгородских храмов 1110-х гг. – трехглавые Благовещенский на Рюриковом городище, Георгиевский Юрьева монастыря, Рождества Богородицы Антониева монастыря и пятиглавый Никольский на Ярославовом дворище, а также пятиглавый Успенский собор во Владимире, представляющий собой расширенную Всеволодом III постройку Андрея Боголюбского) В подавляющем большинстве это шести- или четырехстолпные объемы, типологическим прообразом которых является Успенский собор Киево-Печерской лавры. Отчетливо динамика венчающей части заметна только в Спасском храме Спасо-Евфросиньевского монастыря в Полоцке.

В данном контексте важной вехой в развитии русской архитектуры стало предмонгольское время, когда она стала обретать большее межрегиональное единство за счет формирования ступенчатых композиций венчающей части храма, преимущественно за счет повышения подпружных арок под барабаном купола при понижении углов основного объема. Интересно, как эта тенденция охватила разные русские земли, органично накладываясь на сложившиеся в XII в. местные традиции.

Архитектура раннемосковского периода, связанного с началом возвышения Москвы, оказалась приемницей не только владимиро-суздальского белокаменного зодчества, но, что весьма символично, и общерусских достижений предмонгольского времени.

Последняя четверть XV – начало XVI в. – период обретения Московским государством независимости и уже немалой силы. Русская архитектура этого времени характеризуется достаточной самобытностью, когда вклад иноземных мастеров (в частности, постройки итальянских архитекторов при Иване III) принципиально

не нарушает, а аккуратно дополняет ее развитие. (Впрочем, так было и прежде, в XII в., при приезде романских зодчих в Галицкое и Владимиро-Суздальское княжество.) Именно при реконструкции Московского Кремля отечественная церковная архитектура после большого перерыва вновь получает пятиглавие, а схема расположения глав, заложенная Аристотелем Фиораванти в композицию Успенского собора, послужила типологической основой венчающей части для наиболее ярких пятиглавых соборов XVI и отчасти XVII столетий.

Шестнадцатый век – век преобразований в государственной и церковной политике (царство, а затем и патриаршество) – отмечен появлением новых тем в архитектуре и изобразительном искусстве. Наряду с эффектным постфиоравантиевским пятиглавием и скромными бесстолпными храмами с крещатым сводом наиболее заметным явлением становится новый тип – шатровые и шатрово-столпообразные церкви. Бесстолпные храмы имеют свой путь развития. Активно строившиеся накануне XVI в., особое распространение они получили в двух последующих столетиях [11], сначала с крестовым, а потом с сомкнутым сводом.

Середина XVII столетия связана с двумя большими темами. Во-первых, это распространение в архитектуре нетектоничных тенденций, выраженных в таких явлениях, как глухие шатры и главы, сбитые оси на фасадах в храмах московского узорочья. И весьма интересно увидеть это, так скажем, расхождение формы и содержания на фоне кризиса, породившего одно из тяжелейших событий в отечественной истории – церковный раскол. Во-вторых, это преодоление зодческого кризиса благодаря воле патриарха Никона, прежде всего проявившейся в его непосредственных творческих замыслах и решениях. Отменяются глухие шатры, возвращается тектоничное пятиглавие (собор Иверского монастыря), появляются замечательный пространственный шатер (новый Иерусалим), логично решенные фасады никоновских построек. В итоге общий кризис остался позади.

Конец XVII в. – время юного Петра I – ознаменовалось формированием нарышкинского стиля. Этот период породил не только

новый архитектурный стиль, но и новый – ярусный – тип подколоколенных храмов и колоколен. Под влиянием архитектуры воссоединенных украинских земель в России распространяются особый вид пятиглавия – с расположением глав по ветвям пространственного креста, трехглавие в линию, а также одноглавие над крестообразным (четырёхлепестковым) планом.

Формы древнерусского деревянного церковного зодчества ранних периодов остаются весьма гипотетическими, хотя известно, что новгородский Софийский собор имел многоглавого предшественника, выполненного из дуба. С конца XV в. предметно известен клетский тип, а чуть позже, несколько опережая монументальные шатровые постройки, появляются шатровые церкви в дереве. Также и в конце XVII в. ярусный тип присутствует как в кирпичных, так и в деревянных церквах, при этом прием «восьмерик на четверике» и родственные ему схемы явно приходят в каменные постройки из форм деревянного зодчества.

Петровская и Аннинская эпохи отмечены строительством одноглавых храмов с колокольнями, увенчанными шпилями.

Середина XVIII в. характеризуется очередным возвращением пятиглавия. Императрица Елизавета Петровна стимулирует этот процесс.

Эпоха классицизма наряду со скромными приходскими постройками рождает особо значимые монументальные сооружения с одно- и пятикупольным венчанием (Казанский и Исаакиевский соборы в Петербурге) [2].

Архитектура национального направления [7], господство которого обусловлено несколькими этапами общественного подъема, весьма разнообразна: это и стасовские и тоновские пятиглавые объемы, и множество вариантов русского и византийского течений, и типологическое подражание Софии Константинопольской в Кронштадтском Николаевском Морском соборе с особым софийским куполом на двух больших и пяти малых четвертьсферических сводах.

Возрождение храмового строительства на рубеже XX–XXI вв., как и развитие архитектуры XIX – начала XX в., связано с примене-

нием самых разных форм из храмостроительной традиции предшествующих времен [5]. Используя в современной церковной архитектуре весьма широкий арсенал средств, неплохо было бы, как в зрелые периоды христианского храмового строительства, применять его с учетом функциональных, эстетических и конструктивных аспектов максимально тектонично и, конечно, в контексте среды.

Для этого имеет смысл рассмотреть отдельно наиболее характерные черты венчающих частей русских храмов как в каменно-кирпичной архитектуре, так и в деревянной.

Позакомарное покрытие само по себе является ярким выражением тектоничной системы построения храмового объема. Думается, что и сегодня его использование логично именно в таком ключе, хотя и с применением современных материалов.

Многоглавие может быть световым, при этом с разным расположением глав, а может быть, условно говоря, только символическим, при этом полностью или частично глухим. Возможно и использование боковых глав к качеству звонниц. Все зависит от задач, поставленных автором, но исторический опыт все-таки показывает преимущество функциональных решений.

Трехлопастные формы весьма характерны для русского зодчества, поэтому их современное переосмысление при аккуратном подходе было бы вполне результативным.

Шатры, о якобы полном запрете которых сложилось довольно некорректное представление, конечно, допустимы, но, как и многоглавие и закомары, желательно использовать их с функциональным и конструктивным осмыслением.

Ярусность может дать много интересных и композиционно эффективных решений.

Скатные кровли уместны при самых разных стилистических подходах к проектированию церквей, тем более если автору импонирует обращение к классической традиции.

В этом же случае уместны фронтоны (но в более национально ориентированной стилистике), щипцы и кокошники (хотя последние подразумевают превалирование декоративности над конструктивностью).

Использование три- и тетраконховых структур, выявленных во внешнем объеме, вполне возможно и сегодня, и не только при ориентации на византийский стиль рубежа XIX–XX вв., а гораздо шире. Тем более что они были взяты в это архитектурное течение не только из церквей афонского типа (триконхи), но также из храмов Закавказья, хотя они известны и германской романике, и даже дороманской архитектуре. Из древнерусского наследия достоверно известен только один пример триконха из XIII столетия (Спасо-Преображенский храм в Новгороде Северском).

Колокольни в русской традиции рождаются не из башен, а из подколоколенных храмов. И сейчас вполне уместны самые разные решения – как надхрамовое размещение колоколов, так и расположение их в примыкающих или отдельно стоящих вертикальных колокольнях-доминантах. А при более скромном подходе или желании псковских ассоциаций, конечно, возможны и невысокие звонницы, опять-таки надхрамовые или располагающиеся рядом.

Для русского деревянного зодчества могут быть названы следующие варианты венчаний церквей [9], вполне применимые и сегодня, но также с учетом возможности их максимально тектоничной и функциональной реализации.

Это двух-, четырех- и восьмискатные кровли, колпаки и шатры, бочки, крещатые бочки и кубы, ярусные схемы венчания (восьмерик на четверике и родственные схемы).

Многоглавие на храмах клетской основы может быть на четверике, в том числе над восьмискатной кровлей по ветвям креста [8] или над четырехскатной крышей (колпак) диагонально, а также на восьмерике, либо совсем иначе – по ярусной схеме [9].

Не стоит забывать, что все названные элементы складываются в формирующий выразительный силуэт храма, а вместе с тем и общий силуэт города или ландшафта. А если посмотреть еще глубже, то станет очевидным, что динамика формирования объемов церквей, их типов и разновидностей типов, их стилистических особенностей происходила во взаимодействии с градостроительным развитием [1, гл. 2]. Иными словами, тут и прямая,

и обратная связь – храм обращен к городу и ландшафту, структурируя их пространство, а городское пространство и ландшафт влияют на формы храма и их отдельные составляющие. Именно это положение стоит иметь в виду при использовании в проектировании храмов характерных традиционных элементов, чтобы в целом возникающая композиция здания и общее его стилистическое направление рождались в контексте структуры окружающего пространства и городского или ландшафтного силуэта.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Александр (Федоров), игум.* Образно-символическая система композиции древнерусского города. СПб. : Специальная литература, 1999. 216 с., ил.
2. *Грaбарь И. Э.* Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках. СПб. : Санкт-Петербург оркестр, 1995. 592 с., ил.
3. *Загравский С. В.* Формы глав (купольных покрытий) древнерусских храмов. М. : Алев-В, 2008. 46 с., ил.
4. *Ильин М. А.* Каменная летопись Московской Руси. Светские основы каменной архитектуры XV–XVII вв. М. : изд-во Моск. ун-та, 1966. 270 с., ил.
5. *Лайтaрь Н. В.* Современная православная церковная архитектура России. Тенденции стилевого развития и типология храмов. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб. : Институт имени И. Е. Репина, РГПУ им. А. И. Герцена, 2010. 28 с.
6. *Лидов А. М.* Иерусалимский кувуклий. О происхождении луковичных глав // Иконография архитектуры : сб. науч. тр. ВНИИТАГ / под ред. А. Л. Баталова. М. : Изд-во ВНИИТАГ, 1990. 212 с. С. 57–68.
7. *Лисовский В. Г.* «Национальный стиль» в архитектуре России. М. : Совпадение, 2000. 416 с., ил.
8. *Манькова А. А.* Эволюция многоглавого венчания в деревянной храмовой архитектуре Прионежья : выпускная квалификационная работа / С.-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина. Факультет теории и истории искусств ; науч. рук. А. Е. Белоножкин. СПб., 2023 (машинопись). 120 с.
9. *Ополовников А. В.* Русское деревянное зодчество. Памятники шатрового типа. Памятники клетского типа и малые архитектурные формы. Памятники ярусного, кубоватого и многоглавого типа. М. : Искусство, 1986. 310 с., ил.
10. *Подьяпольский С. С.* Деятельность итальянских мастеров на Руси и в других странах Европы в конце XV – начале XVI века // Советское искусствознание. М., 1986. № 20. С. 62–91.
11. *Попадюк С. С.* Теория неклассических архитектурных форм : Русский архитектурный декор XVII века. М. : Эдиториал УРСС, 1998. 192 с., ил.
12. *Раннопорт П. А.* Древнерусская архитектура. СПб. : Стройиздат, 1993. 288 с., ил.

О. Р. Хромов

О техниках древнерусской гравюры и их специфике

В данной статье, посвященной изучению древнерусской графики, рассматриваются описания-реконструкции техник тиражной графики в Московской Руси и применение к ним современной терминологии. На основе анализа работы русских гравюров XVII в. внесены коррективы в современную терминологию и существенные уточнения в описание техник гравировки и правки (поновления) гравированных досок мастерами того времени. Автором уточнена атрибуция некоторых памятников и показаны критерии определения ряда техник древнерусских мастеров по внешнему виду оттисков.

Ключевые слова: русская гравюра XVII в.; техника гравюры; книжная гравюра; орнаментальная гравюра, иконописные образцы

Олег Ростиславович Хромов

Московская духовная академия.

Профессор кафедры истории и теории церковного искусства.

Научный и издательский центр «Наука» Российской академии наук.

Главный научный сотрудник.

Доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств.

ORCID iD 0000-0002-7417-1756

Researcher ID AAQ4027-2020

141300, Московская обл., г. Сергиев Посад, Троице-Сергиева Лавра.

E-mail: olegghrom@gmail.com

Oleg Khromov

On Techniques of Ancient Russian Engraving and Their Specificity

The article is devoted to the study of graphic techniques used by ancient Russian masters in their work. It examines modern terminology and descriptions-reconstructions of techniques of printed graphics in Muscovite Rus'. Based on the analysis of the work of Russian engravers of the 17th century, corrections to modern terminology and significant clarifications to the description of engraving techniques and editing (renewal) of engraved boards by masters of the 17th century were made. The author provided some clarifications for the attributions of some monuments and showed indications of determining a number of techniques of ancient Russian masters according to external signs on prints.

Keywords: Russian engraving of the 17th century; engraving technique; book engraving; ornamental engraving, iconographic samples

Khromov Oleg

Moscow Theological Academy.

Professor of the Department of History and Theory of Church Art.

Scientific and Publishing Center "Nauka" of the Russian Academy of Sciences.

Chief Researcher.

Doctor of Sciences in Art History, Academician of the Russian Academy of Arts.

ORCID iD 0000-0002-7417-1756

Researcher ID AAK 4027-2020

141300, Russia, Moscow region, Sergiev Posad, Trinity-Sergius Lavra.

E-mail: oleghrom@gmail.com

Древнерусская гравюра всегда вызывала интерес у исследователей. Д. А. Ровинский рассматривал ее как особое явление в художественной культуре Московской Руси, как самобытный феномен, в то же время связанный с западноевропейскими образцами. А. А. Сидоров реконструировал историю древнерусской гравюры как явление книжной культуры [6, стб. 1–95, 7, т. 5, с. 1–25; 9].

В настоящее время несмотря на пристальное внимание историков искусства к древнерусской графике, в частности гравюре, вопросы о ее специфике и оригинальности во многом остаются открытыми. Основными направлениями в изучении гравюры Московской Руси стали выявление ее иконографических источников, особенностей копирования, а также рассмотрение ее в контексте западноевропейских влияний в русском искусстве XVII в. Значительный вклад в исследование данного феномена был внесен трудами А. В. Гамлицкого [см., например, 13].

Однако при выяснении художественной специфики древнерусской гравюры сегодня в стороне остается книжная гравюра, которая со времени монографии А. А. Сидорова изучается лишь эпизодически. По сути, вне поля зрения исследователей находятся многие вопросы, связанные с особенностями техник и технологий мастеров древнерусской гравюры. При этом иногда некоторые авторы в стремлении заполнить имеющиеся лакуны вводят новые термины, что только осложняет ситуацию.

В настоящей статье я постараюсь показать многообразие техник и особенности их применения древнерусскими граверами.

В 1970–1980-х гг. в литературе появляется новый термин для обозначения графической техники «офорт по левкасу». Исследователи сообщают, что эта техника занимает «среднее

положение между гравюрой офортом и монотипией» [4, с. 27] Термин «офорт по левкасу» ввела В. Г. Брюсова, которая видела применение этой техники в создании образцов для иконописания [2, с. 41]. Действительно эта техника копирования изображений применялась в иконописной практике. Оттиски «офортом по левкасу» были выявлены в Сийском лицевом иконописном подлиннике. Технологически процесс их исполнения заключался в следующем. Абрис (контур) изображения прорабатывался на залевкашенной доске знаменщиком, затем полученные углубленные линии заполнялись сажей с чесноком, после чего накладывался лист влажной бумаги, который притирался к доске, и на нем отпечатывалось изображение. Однако употребление для определения этой техники термина «офорт» совершенно неудачно и невозможно. Офорт (фр. eau forte 'крепкая вода' – в XIX в. так называли применяемую для травления азотную кислоту, а ранее для этого использовали другие кислоты, например соляную) относится к химическому способу гравирования (травлению), в описанной же технике мы видим механический способ гравирования, близкий резцовой гравюре на металле и некоторым современным техникам, например, гравюре на оргстекле. Этот способ не мог дать большого тиража, но позволял получить оттиск непосредственно от знаменщика, автора иконы, почитаемого мастера, в отличие от перевода, сделанного с чужой иконы. Он использовался наравне с другими способами создания иконописных образцов.

Более популярными среди графических техник, используемых иконописцами и миниатюристами для украшения рукописей, создания иконописных образцов, лицевых иконописных подлинников стали техники, получившие названия «отлеп» и «припорох».

В недавних исследованиях Е. А. Мишиной эти техники были определены как техники «плоской печати» [5, с. 60–81]. При этом автор отметила, что они знакомы всем специалистам по древнерусскому искусству, что совершенно справедливо, и использовались для тиражирования декоративных элементов рукописных книг. Это зафиксировано в многочисленных описа-

ниях рукописей, где эти техники фигурируют под названиями «отлеп», «припорох».

Использование нового термина «плоская печать» вместо устоявшихся «отлеп» и «припорох», как и термина «офорт по левкасу», который неверен с точки зрения технологии, не вносит ничего нового, кроме путаницы.

Рассматривая технику «плоской печати», Е. А. Мишина говорит исключительно о технике отлепа с использованием «пауса» (рамки с пузырьем) и чесночных чернил. Однако в качестве иллюстраций исследователь нередко выбирает книжные миниатюры и элементы декора, исполненные в технике припороха. Например, в одной из своих работ Е. А. Мишина в качестве иллюстрации «плоской печати» приводит декоративные элементы из «Сборника канонов, акафистов и молитв» 1699 г., в котором контуры орнаментальных украшений (инициалы, заставки, концовки) намечены линией, переведенной с образца [5, с. 63] (*ил. 1*). Она заметна в декоре. Заметим, что подобная техника нередко встречается в сложных декоративных элементах рукописных книг. Абрисы переведенных с образца орнаментов, судя по фактуре, представляют собой последовательность из частых точек с пробелами и выполнены в технике припороха («отлеп» оставляет линию с иной фактурой, без точек). Линии из частых точек использованы как основа для нанесения рисунка пером и кистью. Мастера, создавшие рукопись (*ил. 2*), – Варсонофий, Иоасаф и Ефросин¹ – не всегда следовали переведенной линии, иногда они создавали рядом новую линию, упрощали или усложняли рисунок перевода в деталях. Очевидно, что рисование по трафарету с обводкой нельзя определять как «плоскую печать», лучше сохранить привычный и хорошо знакомый термин «припорох через сколок» или просто «припорох». Кроме того, если следовать логике новой терминологии, то «припорох» придется назвать «трафаретной печатью», что внесет еще большую путаницу в понимание работы древнерусских мастеров.

«Отлеп» также с натяжкой можно определять как «плоскую печать». Он близок монотипии и в силу условности определения

в нем печатающего элемента может рассматриваться лишь как образ печати.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что введение новых терминов лишь усложняет и запутывает понимание творчества древнерусских мастеров.

Обратимся теперь к классическим техникам гравюры на металле: офорту, резцу, сухой игле, которые использовали наши мастера XVII в.

Русские мастера XVII в. работали так же, как и европейские, но их техники были менее разнообразны. Обычно они применяли офорт и резец, нередко обращались к игле, но без барб – эффектов от получаемых при гравировке заусенцов. Иглу использовали как резцовый инструмент с тонким сечением (для гравировки волосяного штриха возможно использование не только иглы, но и тонкого штихеля, отличить их по внешним признакам на оттиске крайне сложно).

В литературе часто используется определение «поновление офортом штрих в штрих». Надо заметить, что такое поновление доски требует не только высокой квалификации мастера, но и специального прозрачного кислотоупорного лака, а при поновлении плотной штриховки нужен твердый прозрачный лак.

Поновление офортом приводит к изменению характера линий. Прежде всего, после правки офортом жесткие резцовые линии становятся мягкими. Кроме того, исчезают заостренные кончики резцовых линий, линии утолщаются, в плотной штриховке происходит их неизбежное слияние, в отпечатке получается темное пятно, грязь. Эти технологические особенности неизбежно отражаются на оттисках с поновленных досок. Изменить характер оттиска можно лишь повторной обработкой изображения резцом, при плотной штриховке – перегравировкой, но даже при доработке деталей иглой и резцом поновление офортом основных линий композиции меняет характер изображения. При этом следы старой штриховки будут долго прослеживаться в отпечатках между вновь награвированными штрихами.

На гравюрах, описанных в литературе как поновленные офортом «штрих в штрих», не заметно существенных изменений

в характере линий и их форме: сохраняются заостренные кончики резцовых линий, не изменяется толщина линий. Нередко появляющиеся в оттисках эффекты вуали, дымки воспринимаются как следствие травления, создают ощущение поновления офортом «штрих в штрих». Однако при изучении оттисков с той же доски, полученных после отпечатка с подобными эффектами, видим постепенное исчезновение дымки, что указывает на отсутствие поновлений. Эффекты дымки, вуали на оттисках обычно появляются на отпечатках с досок, чищенных щелоком и обработанных иглой для удаления остатков краски в углублениях. Конечно, такие оттиски нельзя рассматривать как полученные в результате поновлений офортом «штрих в штрих».

По оттискам, полученным с досок, поновленных офортом, видно, что поновления офортом осуществлялись не глобально, по всему изображению, а локально, частично, чаще всего в темных фонах, по контуру изображения, основным линиям композиции. Лишь они прорабатывались офортом, а мелкие штрихи, детали дорабатывались, поновлялись обычной иглой или тонким резцом. Именно такую картину нам представляют оттиски XVIII в. Изучение оттисков гравюр XVII в. (гравированных рамок-заставок Л. Бунина, В. Андреева, синодика Л. Бунина, Страстей Христовых Л. Бунина и др.) показывает, что поновление с применением офорта в наших мастерских получило развитие достаточно поздно, к середине XVIII в., хотя уже в XVII в. известны случаи перегравировок офортом резцовых гравюр с изменением деталей фонов, иногда незначительных иконографических деталей. Офортные поновления изредка встречаются у петровских гравюров, мастеров первой трети XVIII в., но не «штрих в штрих».

Мнение о популярности у русских гравюров техники поновления офортом «штрих в штрих» может рассматриваться как некоторое преувеличение их мастерства и технической оснащенности. Кроме того, поновление всей гравюры офортом «штрих в штрих» – очень трудоемкий процесс и неоправданный с точки зрения технологии, проще и быстрее пройти все изображение резцом или иглой без обращения к офорту.

Особый раздел в тиражных графических техниках Московской Руси относится к работе резчиков (граверов) Московского печатного двора. Они гравировали иллюстрации и элементы книжного декора на дереве и олове. Судя по документам Приказа книгопечатного дела, все гравюры на дереве резали исключительно на грушевых досках, которые специально закупались для этого в Торговых рядах.

Помимо обрешной ксилографии и классической гравюры на олове, которые позволяли создавать печатные формы для высокой печати, московскими мастерами применялись специфические техники. Отметим, что гравюры на олове и дереве резали одни и те же мастера.

К специфическим техникам работы с оловом можно отнести создание московскими мастерами оловянной печатной формы. В общих чертах она напоминает технику, использовавшуюся европейскими первопечатниками, которую можно отнести к своеобразному прообразу стереотипа². В документах Московского печатного двора печатные формы (доски), выполненные в этой технике, получили название «литые». В общих чертах технологический процесс создания этих форм заключался в следующем: старая печатная форма, например гравированная на дереве доска с фронтисписной иллюстрацией, заливалась воском, затем воск аккуратно снимался, и с полученной модели в формовочном песке делалась форма для отливки новой печатной формы. После того как форма была отлита, ее обрабатывал и дорабатывал резец (мастер-гравер), после чего доска (литая печатная форма) была готова для получения оттисков на бумаге³. Этот способ создания печатной формы был менее трудоемким и более быстрым, чем классическая гравировка. На Московском печатном дворе его применяли для создания орнаментальных украшений, вязных строк и т. п. (его использование в некоторой степени объясняет чередование белфонных и черфонных орнаментальных украшений в изданиях Московского печатного двора). В истории московского книгопечатания XVII в. также известны иллюстрации, отпечатанные с таких литых форм.

Впервые о гравировании на олове на Печатном дворе сообщается в документах 1620-х гг. Эти работы выполнял Михаил Осипов [8, с. 365]. Первые опыты применения гравированных на олове иллюстраций относятся ко второй половине XVII в. В описи Печатного двора 1667 г. впервые среди гравированных досок упоминается оловянная доска «...5 досок резных Луки Евангелиста; цка литая Луки ж Евангелиста оловянная...» [8, с. 363]. В 1687 г. по знамени Ивана Епифанова была исполнена гравюра на олове Алексеем Нефедьевым для Евангелия 1688 г. [9, с. 385, № 89], но эта доска была резная.

Литая гравюра, упомянутая в описи 1667 г., была впервые использована Московским печатным двором в издании Апостола 1684 г. [11, с. 241–245] (*ил. 5*). Она точно соответствовала гравюре Гаврилы Иванова для Апостола 1653 г. (*ил. 4*), но на ней отсутствовал текст в книге, которую держит в руках евангелист Лука, что было связано со сложностями перевода формы и отливки. По всей видимости, технические сложности были главной причиной, по которой к этой технике редко обращались при изготовлении иллюстраций. В литературе упоминается о применении этой техники для изготовления антиминов [1, с. 17]. Однако документы Книгопечатного приказа упоминают только о резьбе (гравировке, а не литье) антиминовых досок. Кроме того, технические сложности отливки доски с изображением евангелиста Луки свидетельствуют о том, что отливка больших антиминовых досок была крайне сложным делом и оптимальным способом для их изготовления служила классическая гравюра на олове, что подтверждают документы об изготовлении антиминовой доски Алексеем Нефедьевым в 1667 г. [12, с. 18].

В литературе и практической работе с гравюрами нередко возникает вопрос об отличиях гравюры на олове и дереве, которые внешне мало различимы. В числе особенностей, которые позволяют отличать эти произведения, – характер повреждений досок и особенности их отображения на оттисках. У гравюры на олове в силу мягкости материала штрих при печати со временем утолщается (плющится), пробелы между штрихами сужаются,

тогда как в гравюре на дереве этого эффекта нет. Здесь мы наблюдаем сколы в штриховке, выкроши древесины и т. п.

В качестве примера можно посмотреть на один из ранних печатных синодиков, который одни исследователи относят к гравюре на олове, другие – к гравюре на дереве. Этот памятник был открыт Ю. А. Грибовым. Он описал и ввел в научный оборот экземпляр, хранящийся в Государственном историческом музее. Автор датировал его по водяным знакам бумаги с учетом ее залежности началом XVIII в. [3, с. 75–102]. Второй экземпляр этого редкого памятника нашей народной книжности был обнаружен в отделе редких книг Научной библиотеки Казанского университета им. Н. И. Лобачевского (инв. № 764). Книга датирована концом XVII в. Оба экземпляра содержат 56 гравюр (вместе с рамками), иллюстрирующих «Чин на разлучение души от тела», «Канон Пресвятой Богородице от лица человека, души разлучающуся и не могушу глаголати», «Видения Феоктиста Студийского», «Сказание Макария Александрийского», входящих в состав литературной части синодика. Эта книга – одна из первых русских «полугравированных полурукописных» книг с гравированными иллюстрациями и рукописными текстами. Описываемые экземпляры имеют идентичное рукописное оформление (отличаются раскраской). Рассматривая их, мы не видим утолщения штрихов, уменьшения расстояний между штрихами, напротив, в них заметны пробелы (сколы), дефекты, связанные с разрушением древесины вследствие многократной печати, физического износа печатной формы (ил. 3). Безусловно, это издание выполнено в технике гравюры на дереве, как и другие народные издания того времени.

Таковы основные техники древнерусской гравюры и их особенности. Необходимо отметить, что наши мастера в использовании различных техник были достаточно прагматичны и обращались к той технике, использование которой было наиболее сбалансировано по трудозатратам, получению необходимых художественных эффектов и тиражей. Конечно, среди работ русских гравёров можно увидеть художественные эксперименты,

обращение к новым для них техникам, как например, в творчестве Леонтия Бунина. Однако в целом наши мастера стремились к оптимальному использованию материалов и техник в своем творчестве.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Их имена вписаны в орнаментальный декор вместе с датами создания рукописи, повторены тайнописью в предисловии. Интересно, что некоторые орнаментальные украшения подписаны несколькими именами, а иные – только одним, т.е. над одной орнаментальной композицией или деталью, например большим инициалом, одновременно работали два мастера.

² Стереотипия в полиграфии – процесс изготовления копий печатных форм высокой печати (стереотипов). Существует несколько способов стереотипии: литейный, прессовочный и электролитический. Изготовление литых оловянных печатных форм на Московском печатном дворе близко к литейному способу стереотипии.

³ Историки западноевропейского книгопечатания отмечали, что типографы в XV–XVI вв. применяли аналогичную технику для получения оловянных печатных форм. Они также снимали с деревянной гравированной доски восковую форму, которая затем использовалась для отливки в песке точной копии [10, с. 130].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Алексеева М. А.* Малоизвестные произведения русского искусства XVII – первой половины XVIII века – гравированные антимины // Алексеева М. А. Из истории русской гравюры XVII – начала XIX в. М. : [б. и.] ; СПб. : Альянс-Архео, 2013. С. 9–34.
2. *Брюсова В. Г.* Русская живопись XVII века. М. : Искусство, 1984. 339 с.
3. *Грибов Ю. А.* Рукописный Синодик с ксилографическими иллюстрациями – памятник русской книжности начала XVIII в. // Труды Гос. исторического музея. Вып. 121. Забелинские научные чтения – 1999. Исторический музей – энциклопедия отечественной истории и культуры : сб. ст. М., 1999. С. 75–102.
4. *Мальцева О. Н.* Сийский иконописный подлинник: Новые материалы об иконописной мастерской Антониево-Сийского монастыря XVII века // Религия в истории культуры. СПб. : ГМИР, 1996. С. 19–34.
5. *Мишина Е. А.* Русская гравюра XVII – начала XVIII века. СПб. : АРС, 2020. 471 с.
6. *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. : в 2 т. М. : Центрполиграф, 2004.
7. *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки : в 5 т. СПб. : Имп. Акад. Наук, 1881.

8. *Румянцев В. Е.* Сведения о гравировании и граверах при Московском печатном дворе в XVI и XVII столетиях. М. : Имп. Акад. Наук, 1870. С. 356–378. (Отд. оттиск.)

9. *Сидоров А. А.* Древнерусская книжная гравюра. М. : Изд-во Акад. Наук СССР, 1951. 395 с.

10. *Функе Ф.* Книговедение. М. : Книга, 1982.

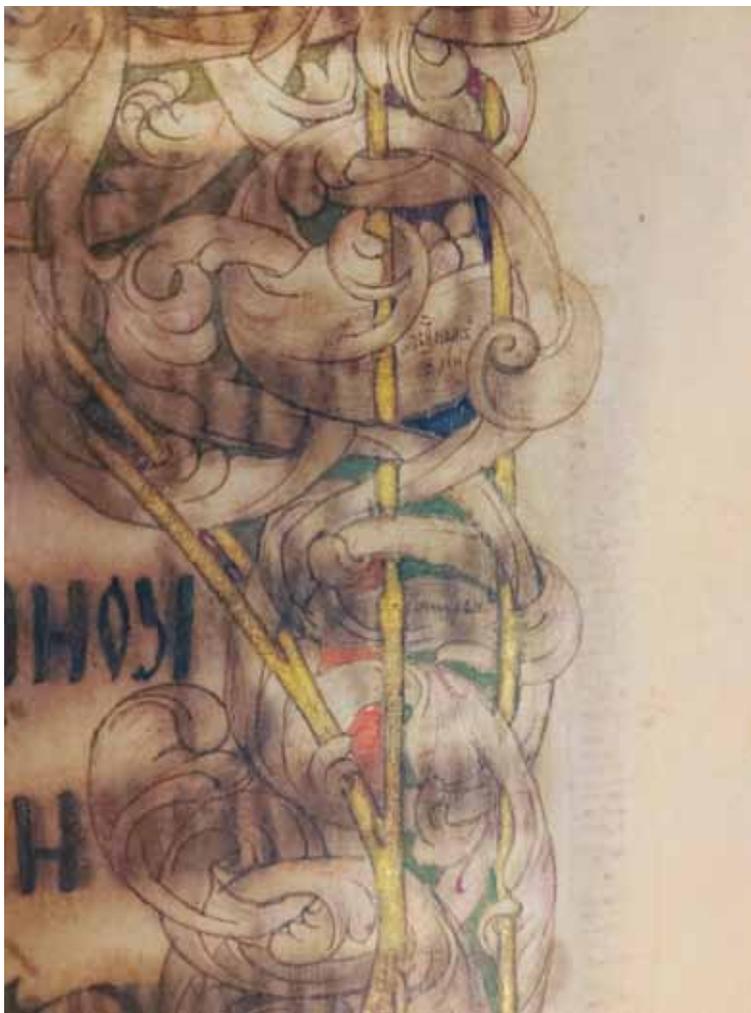
11. *Хромов О. Р.* Гравюра на олове на Московском печатном дворе // Румянцевские чтения – 2019. Мат-лы междунар. научн.-практ. конф. М. : РГБ, 2019. Ч. 3. С. 241–245.

12. *Хромов О. Р., Владимир (Муравьев), иером.* Русский печатный антиминс // Русский антиминс. Гравюра на ткани XVII–XIX веков : кат. выст. ЦМиАР / сост. О. Р. Хромов М. : ЦМиАР, 2024. С. 11–26.

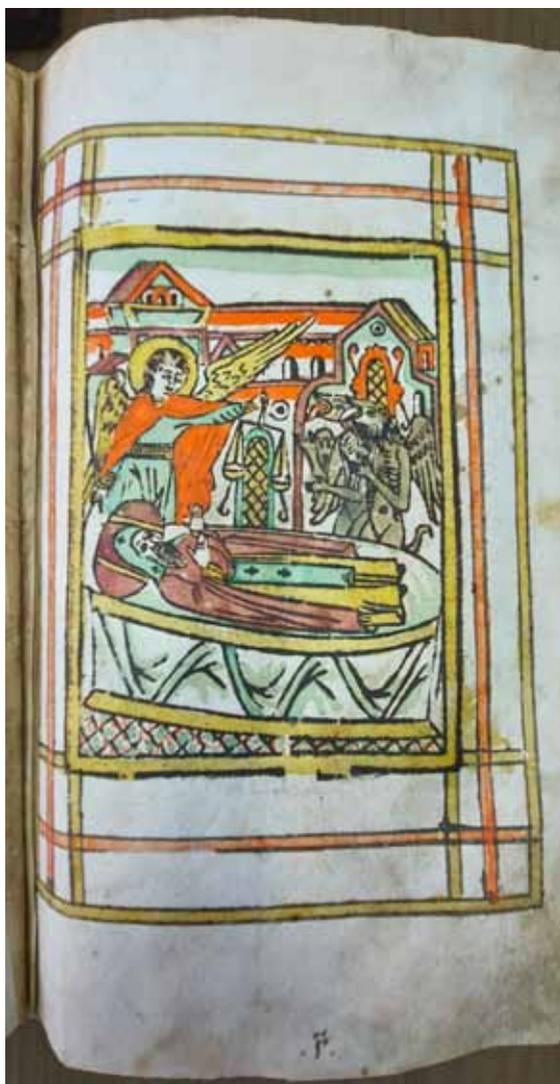
13. *Theatrum biblicum.* Библия Пискаatora 1643 года из собрания Государственной Третьяковской галереи. М. : Гос. Третьяковская галерея, 2020. 524 с.



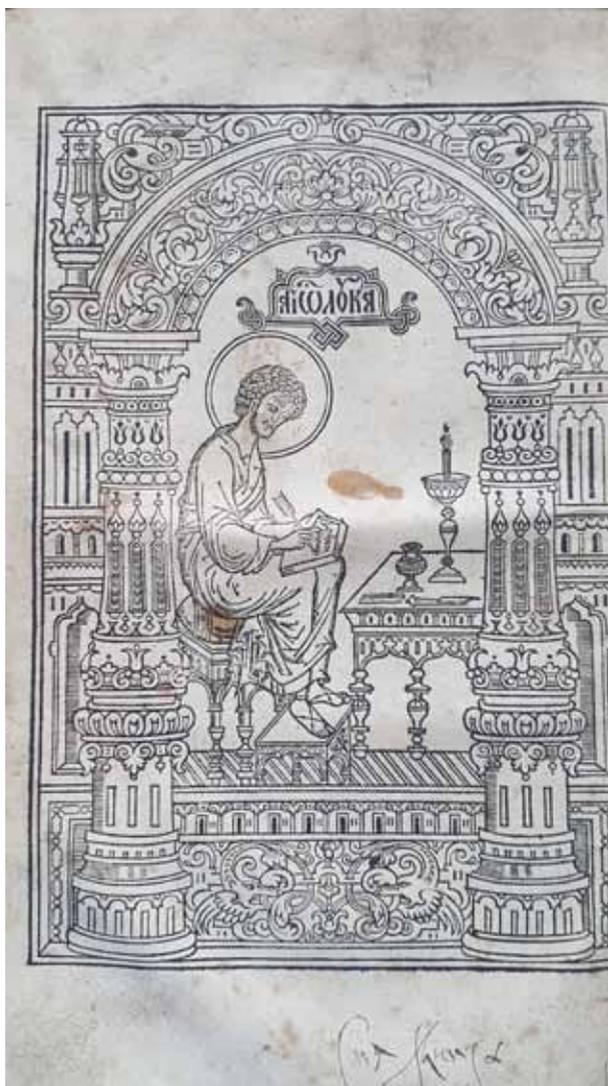
1. Инициал «А». «Сборника канонов, акафистов и молитв» 1699 г.



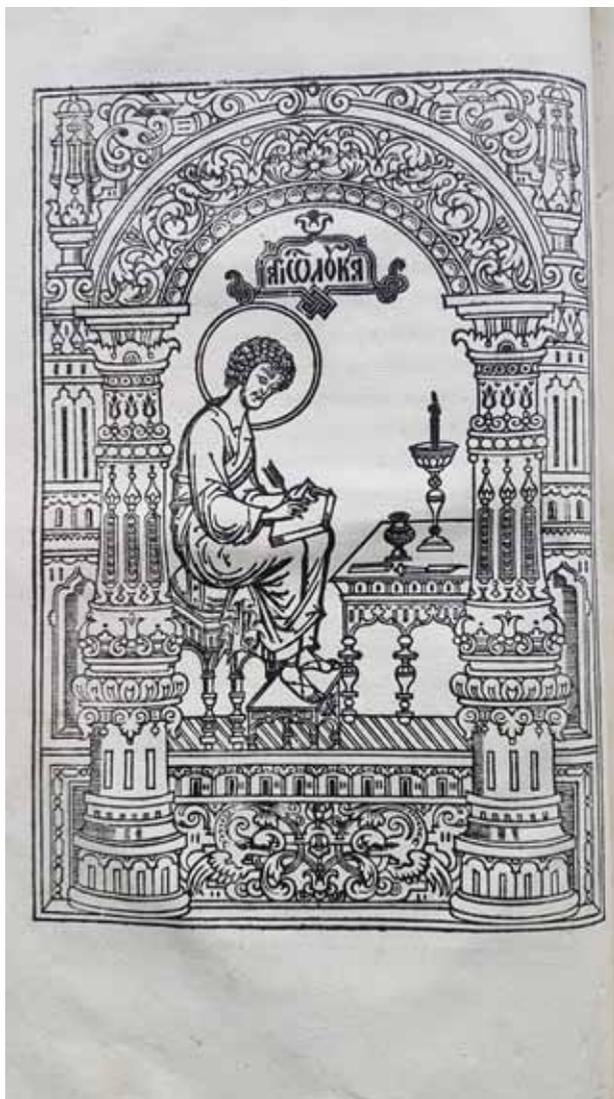
2. Фрагмент орнаментального декора с подписью мастера Варсонофия и датой «7208 нояб. 7 день» из «Сборника канонов, акафистов и молитв» 1699 г.



3. Иллюстрация из синодика конца XVII в.
(Обличение мерилom праведным деяний усопшего).
Казанский гос. университет, научная библиотека
им. Н. И. Лобачевского, отдел редких книг № 764, л. 50



4. Гаврила Иванов. «Евангелист Лука». Фронтиспис из «Апостола». Московский печатный двор 1653 г. Гравюра на дереве



5. «Евангелист Лука» Фронтиспис из «Апостола». Московский печатный двор 1684 г. Оттиск с литой оловянной доски (стереотип)

В. С. Шилов, И. В. Кадочников

Иконостас собора Святых Петра и Павла в Новом Петергофе и его исторические прототипы

В статье прослежена история проектирования, возведения и бытования высокого иконостаса петергофского Петропавловского собора. Авторы статьи привлекают к рассмотрению архитектурные чертежи Н. В. Султанова разного времени и выявляют отличия в концепции художественного решения иконостасной композиции. По утверждению авторов, изменения в выборе исторического прототипа иконостаса придворного храма определялись сменой политических приоритетов и ориентацией церковного искусства на византийские образцы. Сравнительный анализ структуры иконостаса петергофского собора и иконостаса греческой церкви Сан-Джорджо деи Гречи в Венеции выявил как важные совпадения в системе декорации памятников, так и значительное число отличий, связанных с художественными установками и предпочтениями Н. В. Султанова.

Ключевые слова: искусство Российской империи рубежа XIX–XX вв.; национальный стиль в церковном зодчестве; архитектор Н. В. Султанов; Петропавловский собор в Петергофе; композиция иконостаса; исторические прототипы; греческая церковь Святого Георгия в Венеции; русские художественные традиции XVII в.

Шилов Валерий Сергеевич

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Профессор кафедры русского искусства.

Кандидат искусствоведения, доцент.

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

E-mail: shilov-313@yandex.ru

ORCID 0009-0007-6409-4543

Кадочников Илья Викторович

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Соискатель кафедры русского искусства

(научный руководитель профессор кафедры русского искусства

кандидат искусствоведения, доцент В. С. Шилов).

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

E-mail: 9300988@gmail.com

ORCID 0009-0009-5660-7446

Valery Shilov, Ilya Kadochnikov

Iconostasis of the Cathedral of St Peter and Paul in New Peterhof and Its Historical Prototypes

The article traces the history of the design, construction and existence of the high iconostasis of the Peterhof Peter and Paul Cathedral. The authors of the article draw upon the architectural drawings of Nikolay Sultanov of different times and reveal dif-

ferences in the concept of artistic design of the iconostasis composition. According to the authors, alterations in the choice of the historical prototype of the iconostasis of the court church were determined by a change in political priorities and the orientation of church art towards Byzantine models. A comparative analysis of the iconostasis structure of the Peterhof Cathedral with the iconostasis of the Greek Orthodox Church San Giorgio dei Greci in Venice revealed both some important coincidences in the system of decoration of monuments, and a significant number of differences associated with the artistic attitudes and preferences of Nikolay Sultanov.

Keywords: art of the Russian Empire at the turn of the 19th – 20th centuries; national style in church architecture; architect Nikolay Sultanov; Peter and Paul Cathedral in Peterhof; iconostasis composition; historical prototypes; Greek Church San Giorgio dei Greci in Venice; Russian artistic traditions of the 17th century

Shilov, Valery

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Professor of Department of Russian Art.
PhD in Art History, Associate Professor.
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.
E-mail: shilov-313@yandex.ru
ORCID iD 0009-0007-6409-4543

Kadochnikov, Ilya

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Applicant for PhD degree in Art History of the Department of Russian Art
(academic advisor Professor of Department of Russian Art
PhD in Art History, Associate Professor Valery Shilov).
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.
E-mail: 9300988@gmail.com
ORCID iD 0009-0009-5660-7446

Собор Святых апостолов Петра и Павла в Новом Петергофе – последний придворный собор российских императоров. Он строился и украшался живописью по проекту гражданского инженера Н. В. Султанова в 1895–1905 гг. В России статус придворных имели всего несколько храмов: три собора Московского Кремля, собор Спаса Нерукотворного Образа в Зимнем дворце и собор Святых Петра и Павла в Петропавловской крепости. Финансирование строительства и содержания указанных сооружений производилось из средств Министерства императорского двора. На выделенные им деньги производились и все работы в Петергофе. В архитектурном и художественном решении нового придворного храма получили отражение как многовековые традиции православного храмостроения, так и новые художественные предпочтения, продиктованные идеологическими и политическими установками российского императорского дома.

Эскизы экстерьера и внутреннего убранства собора рассматривались и утверждались сначала императором Александром III, а после его смерти императором Николаем II. Проект Султанова был выбран Александром III по итогам конкурса, проведенного в 1892 г. среди нескольких «высочайше избранных» архитекторов, в числе которых, помимо Султанова, были Н. И. Рошефор, А. И. Семенов и Л. Н. Бенуа [2, с. 18].

В отличие от других участников конкурса, гражданский инженер Николай Владимирович Султанов (1850–1908) был более известен как историк архитектуры и реставратор памятников древнерусского зодчества. Как практик он занимался главным образом художественно-восстановительными работами в Москве и городах Верхнего Поволжья. Под его руководством производилась реставрация московских церквей Троицы в Останкине и Рождества Богородицы в Путинках, Дмитровской башни Нижегородского кремля, ростовской церкви Спаса на Сенях и палат царевича Димитрия в Угличе. В 1896 г. по проекту зодчего в интерьере Благовещенского собора Московского Кремля был установлен новый, дошедший до нашего времени шестиярусный бронзовый иконостас, заменивший деревянную ампирную конструкцию [7, с. 131].

Предложенный Султановым проект петергофского собора представлял собой многшатровую композицию, ассоциировавшуюся как с церковными постройками московской и ярославской кирпичной архитектуры XVI–XVII вв., так и с памятниками древнерусского деревянного зодчества. Конечно, и император Александр III, и сам архитектор понимали, что новый собор будет контрастировать с европейской стилистикой петергофских дворцов и парков, но совершенно сознательно отдали предпочтение облику придворного храма с национальными чертами [4, с. 147].

Выбор стиля был неслучаен. Он определял как эстетические, так и программные политические установки русского самодержца, стремившегося средствами архитектуры и изобразительного искусства утвердить авторитет и значимость руководимой им великой православной державы. Все русское в период правления Александра III сознательно и последовательно противопоставлялось

европейскому. Православные храмы в свете этой доктрины становились художественными символами самобытной многовековой русской государственности. Преемственность архитектурных и художественных форм должна была наглядно продемонстрировать неразрывную связь дома Романовых с историей и духовной культурой рюриковской Руси.

Следует отметить, что Султанов при разработке изобразительного языка нового русского стиля наряду со средневековыми памятниками использовал в качестве образцов и произведения своих предшественников – петербургских архитекторов К. А. Тона, А. М. Горностаева и Д. И. Гримма, исполненные в национальном ключе. Образцами как для главного, так и для двух малых (придельных) иконостасов петергофского храма стали хорошо знакомые ему иконостасные композиции кремлевских соборов. В утвержденном Александром III эскизе 1893 г. в интерьере Петропавловского собора были изображены многоярусные, увенчанные высокими голгофскими распятиями иконостасы, очень близкие по своей организации иконостасным структурам московских храмов XVII столетия (*ил. 4*).

Преждевременная смерть инициатора строительных работ и главного идеолога национального стиля не позволила Султанову реализовать проект полностью. В связи с переменами в высших кругах власти первоначальную художественную концепцию внутреннего убранства придворного собора зодчему пришлось корректировать. При новом императоре Николае II в связи со сменой политических интересов вектор придворного вкуса развернулся в сторону византийского наследия и византийских образцов. Программные аналогии с сохранившимися византийскими памятниками для архитекторов и художников, занятых в сфере церковного строительства, становились обязательными. В угоду придворным предпочтениям деятели искусства повсеместно были вынуждены включать в систему художественных декораций византийские мотивы. Султанову в первоначальный проект оформления интерьера Петропавловского собора также было «высочайше рекомендовано» внести изменения.

После авторского редактирования новая версия церковной декорации получила название греко-русской [8, с. 40]. Изменения коснулись в первую очередь архитектурных форм и живописного наполнения иконостасов. Второй проект главного соборного иконостаса был разработан зодчим с ориентацией на иконостас греческой православной церкви Св. Георгия в Венеции (*ил. 2*), а образцами для расположенных в приделах малых иконостасов стали алтарные преграды в византийском стиле, спроектированные К. А. Тоном для церкви Св. Екатерины в Царском Селе.

Выбор иконостаса церкви Сан-Джорджо деи Гречи (San Giorgio dei Greci) в качестве художественного прототипа может показаться несколько неожиданным, но для современников Султанова этот храм был символом живого византийского наследия, светочем древней православной культуры, чудесным образом сохранившейся «под крышей европейского дома». После падения Константинополя церковь Св. Георгия в Венеции стала главным духовным пристанищем для бежавших с захваченных турками земель греческих переселенцев. Сюда была перенесена кафедра одной из старейших христианских церквей, упоминаемой еще в посланиях апостола Павла, – кафедра митрополитов Филадельфийских. В ризнице и иконостасе Георгиевской церкви сохранялись древние христианские реликвии, частицы мощей византийских святых и вывезенные из захваченной турками ромейской столицы домашние иконы рода Палеологов [5, с. 11].

Формирование архитектурного облика храма Сан-Джорджо деи Гречи пришлось на XVI столетие. Из сохранившихся документов известно, что поначалу – до 1539 г. – строительством здания руководил известный венецианский зодчий Санте Ломбардо, а после его ухода – каменных дел мастер Жуан Антонио Чиона. Иконостас также создавался в XVI в. Имеются сведения, что церковной общиной специально для работы над чиновными образами был приглашен с Крита знаменитый иконописец Михаил Дамаскин (1550–1593) [5, с. 12]. В XIX в. в среде венецианских греков бытовало предание, приписывавшее руководство строительством храма Андреа Палладио, а общее руководство росписью – Якопо Тинторетто [6, с. 59].

И хотя это была всего лишь чья-то не подтверждаемая никакими письменными источниками оригинальная выдумка, как бы сейчас сказали, маркетинговый ход, такое сочетание имен предполагаемых авторов храмового благолепия делало Георгиевскую церковь местом паломничества не только православных греков, но и специалистов в области христианского искусства. Число путешественников, желавших посетить греческий храм, всегда оставалось стабильно высоким. Имел возможность детально рассмотреть венецианскую православную святыню, как можно судить по дневниковой записи 1894 г., и Н. В. Султанов [1, л. 5].

Иконостас Сан-Джорджо деи Гречи¹ мало похож на современные ему иконостасы московского круга. В его художественном решении достаточно определенно проявились черты уже отмеченного затейливой барочной прихотливостью позднего венецианского Ренессанса. Данная архитектурно-живописная структура занимает восточную стену базиликального интерьера и включает в себя 46 иконных изображений. Венчает композицию масштабная люнетная фреска «Благовещение». Большое круглое окно, расположенное на центральной оси люнета, вкупе с высокой аркой иконостаса делит пространство восточной стены на две равные части и подчеркивает симметричный характер живописной декорации. Единство и ансамблевое звучание фресковых и иконных изображений достигается здесь благодаря активному использованию в фоновых частях композиций сусального золота (*ил. 2*).

Лицевая поверхность иконостасной декорации прорезана тремя разновеликими арочными проемами, частично открывающими зрителю фрески алтарных сводов. Нижняя часть композиции представляет собой сформированную иконами местного и праздничного чинов трехчастную алтарную преграду. В местном ряду слева и справа от Царских врат размещены поясные изображения Христа и Богородицы. Здесь же на столбах арок установлены образы св. Георгия и Николая Чудотворца. Створки боковых дверей резные, без изображений. На створках же Царских врат воспроизведены образы ветхозаветных первосвященников Аарона и Мельхиседека.

Верхний ряд преграды формируют одиннадцать икон праздников. Центр праздничного чина выделен композицией «Тайная вечеря». В боковых частях над праздничными иконами установлены резные барочные картуши с изображениями архангелов Михаила и Гавриила. Центральный картуш имеет форму горки – библейской Голгофы и служит основанием креста с образом распятого Спасителя. На фоне Голгофы – три миниатюрных иконных лика – поясные изображения ветхозаветных пророков Ноя, Илии и Авраама. Символические сопряжения персонажей новозаветной истории со святыми Ветхого Завета следует считать одной из главных особенностей рассматриваемого памятника.

Центральный арочный проем фланкируют изображения столпников Даниила и Симеона (представлены в поясной версии на колоннах коринфского ордера) и размещенные под ними фигуры византийских святителей. На опорных столбах арки размещены крупноформатные поясные иконные образы христианских целителей бессребреников Козьмы и Дамиана (верхняя часть пилонов) и ветхозаветных пророков Илии и Моисея. Пророки представлены иконописцами в трехчетвертных разворотах, с развернутыми свитками. Для русских церквей и соборов такой ковровый способ оформления алтарной стены, как и состав включенных в декорацию святых, не характерен.

Верхний регистр иконостасной декорации включает в себя ростовые изображения апостолов Петра и Павла и две крупноформатные канонические композиции «Рождество Христово» и «Крещение». Центральным образом данного регистра является большое резное распятие. Оно расположено в проеме высокой арки непосредственно над темплоном и Царскими вратами. Включение сквозной арки в систему иконостасной декорации стало для православного церковного искусства событием чрезвычайно важным и знаменательным. С появлением этого архитектурного элемента вход в алтарное помещение обретал и более торжественное звучание, и большую значимость. При такой организации иконостасной стены Царские врата, размещенные на центральной оси арочного проема, в глазах верующих становились частью чего-то большего

и значимого, прекрасного и величественного, соединяющего мир дольний с миром горним.

Монументальная арочная конструкция вместе с малыми арками жертвенника и дьяконника привнесла в статичную горизонтально ориентированную живописную структуру динамику и ритмическое разнообразие. Сопряжения упругих, богато украшенных резьбой дуг архивольтов с вертикальными и горизонтальными линиями прямоугольных иконных киотов создавали эффект напряженного архитектурного и пластического равновесия. Позднее, уже в Новое время, этот художественный прием мастеров эпохи Возрождения получил в православном церковном искусстве распространение и закрепление. Так, в Санкт-Петербурге иконостасные арки присутствуют в интерьерах самых больших городских храмов: Троицком соборе Александро-Невской лавры (проект 1776 г. И. Е. Старова), Казанском соборе (проект 1830 г. К. А. Тона) и придворном Исаакиевском соборе (проект 1842 г. О. Монферрана). Наличие этого художественного элемента можно считать одной из важнейших отличительных черт храмовых декораций Северной столицы. А первая такая арка, как хорошо известно, была спроектирована в 1722 г. архитектором Доменико Трезини для Петропавловского собора Петропавловской крепости. Ее присутствие не только усиливало триумфальный характер иконостасной композиции, посвященной победе русского оружия в двадцатилетней Северной войне со Швецией, но и давала архитектору возможность создать эффект перетекающих пространств, зрительно связать объем алтарного помещения с архитектурным пространством наоса.

Султанов при создании эскиза иконостасной композиции нового придворного храма старался учитывать и творчески использовать художественные наработки своих предшественников. Иконостас Доменико Трезини² им также забыт не был. Помимо использования арочного проема, созвучие в трактовке иконостасных композиций петербургского и петергофского Петропавловских храмов проявилось в решении конструкции Царских врат. В соборе Петропавловской крепости Царские врата имели четыре створки, благодаря чему их можно было раскрывать двумя способами – полностью и наполовину – исключительный случай для русских иконостасов [3, с. 83].

В Петергофе ситуация идентичная. Уже в процессе проектирования Султановым и церковными властями было решено, что и в новом придворном храме врата будут открываться полностью только при соборном архиерейском служении, во время же служения архимандрита открытыми будут только две центральные створки [8, с. 38]. В трезиниевском соборе створки Царских врат из-за тяжести были установлены на специальных медных колесиках и растворялись по направляющим рельсам. Подобную конструкцию использовал в петергофском соборе и Султанов.

В окончательном варианте главный иконостас нового придворного храма представлял собой архитектурно-живописную структуру, соединившую в себе черты венецианского образца и русских высоких иконостасов XVI–XVII вв. Центральную часть иконостасной конструкции заняла большая арка, по сторонам и поверх которой на шести уровнях располагались традиционные для средневековых русских церковных декораций чиновые иконы. Поскольку появление большой арки в центре композиции значительно уменьшало протяженность чинов, иконы двенадцатых праздников и деисуса заняли в ней по два регистра³. Удвоением традиционных чинов Султанов не только усложнил иконостасную структуру, но и значительно увеличил ее по высоте.

О том, как выглядела султановская иконостасная композиция, можно судить по опубликованному авторскому эскизу, датированному 1900 г. (*ил. 3*) [8, с. 39; 2, с. 36]. Фотографии завершенного иконостаса с входящими в него иконами в архивах Петербурга и Петергофа исследователями до сих пор не выявлены. В годы Великой Отечественной войны все иконы петергофского Петропавловского собора были утрачены.

Как и в церкви Сан-Джорджо деи Гречи, нижняя часть султановского иконостаса напоминает византийскую алтарную преграду. При этом общее художественное решение Царских врат и боковых дверей ориентировано не на венецианский образец, а на оформление дверных створ русских иконостасов XV–XVI вв. Традиционные для Царских врат русских храмов изображения четырех Евангелистов в данном случае размещены необычно – по горизонтали на цен-

тральных и боковых створках. В верхней же части центральных створок воспроизведено каноническое Благовещение – с полуфигурами Гавриила и Марии.

Боковые врата были отданы зодчим под изображения небесных стражей – архангелов Михаила и Гавриила. В русском церковном искусстве первые иконостасы с образами архангелов на дверях жертвенника и дьяконника появились сравнительно поздно, только на рубеже XVII–XVIII вв. Тем не менее в своих «национальных» проектах Султанов предпочитал изображать в данном месте иконостасных композиций именно их, а не типичные для Средневековья образы святых архидиаконов Стефана и Лаврентия. В соответствии с традицией в число икон местного ряда он включил ростовые изображения Христа и Богоматери с Младенцем, а также образы святых покровителей собора апостолов Петра и Павла.

Как и в венецианском образце, в проеме арки своего иконостаса непосредственно над Царскими вратами зодчий разместил темплон с иконами праздников. Всего в султановском двухуровневом праздничном чине было 17 образов. По сторонам от арочного проема располагались изображения двенадцатых праздников. Живописную декорацию собственно темплона составляли иконы страстного цикла: «Снятие с креста», «Оплакивание», «Жены-мироносицы у гроба Господня», «Воскресение – Сошествие во ад». В отличие от венецианского чина, центральным образом петергофской композиции стала не «Тайная вечеря», а икона с изображением причащения Христом апостолов хлебом и вином. Данное замещение нельзя считать случайным. Сопряжение сцены Евхаристии со сценами Страстей Господних имело распространение в московской художественной практике. В древнейшем из дошедших русских иконостасов – иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (первая треть XV в.) иконы с изображением апостольского причащения соседствуют с изображениями Страстей Христовых. Султанов при разработке своего проекта учел это обстоятельство и подчеркнул тем самым национальную основу своего творения.

С наибольшей полнотой типологическая связь петергофского иконостаса с венецианским образцом проявилась в трактовке резного голгофского распятия. Султановская версия Распятия является своеобразной реконструкцией композиции Георгиевской церкви, поскольку включает в себя, помимо креста, фигуры предстоящих. «Распятие» в церкви Сан-Джорджо деи Гречи», судя по наличию в композиции еще двух резных подножий, также изначально было трехчастным, но изображения Марии и Иоанна в какой то момент были утрачены. Учитывая это обстоятельство, Султанов в своем произведении восстановил первоначальную иконографическую схему и вернул образы предстоящих в композицию.

В символическом плане силуэт Голгофского креста определил смысловое звучание всей иконостасной структуры, акцентировал важнейшее положение христианского вероучения об искупительной жертве Спасителя. Через надпись, проходящую по дуге арочного проема, тема страданий Христа соотнесена в системе иконостасной декорации с темой причащения Святыми Дарами и литургическим действием. Текст, размещенный Султановым непосредственно над Распятием, соответствует греческой надписи над алтарной аркой Сан-Джорджо деи Гречи и тексту Евангелия от Матфея: «Сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая во оставление грехов» (Мф 28:26). Как и в греческой церкви, в петергофском иконостасе в основании креста на фоне условной горы были изображены Ной, Илия и Авраам. (В современной версии иконостасной декорации на их месте воспроизведены образы Богородицы Знамение и первоверховных апостолов Петра и Павла.) С греческой традицией оформления церковных интерьеров можно связать и обилие лампад перед Голгофским распятием» (ил. 3). В отличие от русских храмов, этот предмет церковного обихода очень широко использовался и используется по сию пору в православных церквях и монастырях христианского Востока, а также на Балканах и в Северной Италии. По замыслу Султанова 12 горящих лампад перед образом распятого Спасителя должны были являться символическим напоминанием о великом служении учеников Христа, несших в своих проповедях свет истины и принявших за

свои убеждения, подобно учителю, пытки, страдания и мученическую смерть. Тема апостольского служения нашла у Султанова отражение и в решении деисуса.

Двухуровневый деисусный чин петергофского иконостаса ближе всего по своему составу к русским иконостасным композициям второй половины XVII в. Именно в этот период в процессе реализации церковной реформы в московских церквях и соборах стали появляться деисусные ряды с изображением 12 апостолов. В Московском Кремле, где несколько лет Султанову пришлось работать, апостольские деисусы входят в состав иконостасных композиций Успенского и Архангельского соборов⁴.

Главной композиционной особенностью султановского деисусного чина можно считать отсутствие рядом с центральным образом «Спас в Силах» традиционных изображений Богоматери, Иоанна Предтечи и архангелов. Образ восседающего на облаках Спасителя фланкируют апостолы – с каждой стороны по четыре фигуры. Изображения остальных четырех апостолов Султанов перенес в нижний регистр деисуса. Здесь же он разместил и образы архангелов Михаила и Гавриила. Отсутствующие в верхнем уровне композиции изображения Богоматери и Иоанна Предтечи были включены в композицию «Распятие». Удивительно, но в эскизной версии голгофского предстояния рядом с распятым Христом Султанов разместил не юного безбородого апостола Иоанна, а представленного в апостольском облачении темноволосого и бородатого Иоанна Крестителя. Это не имеющее изобразительных аналогов и канонической литературной основы замещение выглядит неожиданным и странным. О том, было ли оно принято церковными властями и реализовано ли было на практике, сведений не имеется⁵.

Самый верхний ряд петергофской иконостасной композиции создавался по образцу праотческого ряда иконостаса московского Благовещенского собора. В кремлевском храме этот чин как самостоятельная художественная единица появился лишь в 1896 г. Исполнен он был также по чертежам Султанова и представлял собой новую художественную версию венчающей части иконостасной структуры. Султанов извлек врезки с ликами праотцев из пророческого чина

(погрудные изображения праотцев располагались до реставрации в арочной формы киотах над ростовыми изображениями пророков) и сформировал из них самостоятельный чин, центром которого сделал образ Бога Саваофа (крупноформатная икона, представляющая Бога Отца, была написана специально для вновь созданного ряда). Помимо праотцев, в состав нового 15-иконного чина вошел и образ праматери Сарры. Очень небольшие по сравнению с другими иконостасными иконами изображения были убраны Султановым в глубокие профилированные рамы, соответствующие формам наружных кокошников московских церквей XVI–XVII вв.⁶

Размещение в верхнем уровне иконостасной конструкции убранных в резные килевидные киоты изображений ветхозаветных праотцев определило и характер венчающей части петергофского иконостаса (ил. 3). Здесь разработанный архитектором чин состоял из девяти изображений. Как и в московском храме, центральным образом петергофского праотеческого ряда Султанов сделал икону, представляющую Бога Отца. Вместе с Ветхим денми в главную композицию чина вошло и изображение Бога Утешителя – Святого Духа в виде распростершего крылья парящего белого голубя. Изображение Саваофа было исполнено в поясном срезе и превосходило размерами погрудные фронтально ориентированные образы праотцев. Примечательно, что в эскизном проекте петропавловского иконостаса, как и в иконостасе кремлевского собора, среди ликов ветхозаветных мужей можно найти и женский образ. Это либо праматерь Ева, либо, как в московском прототипе, праматерь Сарра.

Классического пророческого ряда с изображениями великих и малых пророков, предстоящих Богородице и Богомладенцу в сочиненной Султановым иконостасной композиции не было. Пророки не вошли в эскизный проект 1900 г. Для отечественных высоких иконостасов эпохи Средневековья отсутствие пророческого ряда было явлением нетипичным. Учитывая данное обстоятельство наряду с рассмотренными выше художественными особенностями иконостасной композиции, мы можем заключить, что в петергофском соборе традиционная схема древнерусского высокого иконостаса подверглась корректировке и трансформиро-

валась в сложную живописную структуру, сочетающую в себе художественные традиции и итало-греческого церковного искусства XVI в., и московского искусства XV–XVI в., и русского искусства второй половины XVII в. По сути дела, греко-русский стиль в художественной трактовке Султанова обрел черты православно-церковной эклектики, где «национальное» заметно преобладало над «византийским»⁷.

В конструктивном плане рассматриваемый иконостас представлял собой высокую кирпичную стену, облицованную рельефными полихромными изразцами. Историческими образцами для столь оригинального и неизвестного Византии сооружения являлись русские иконостасы второй половины XVII в. Как отмечал сам зодчий, изразцовая стена создавалась им «по примеру иконостасов, сооруженных патриархом Никоном в Новом Иерусалиме» [8, с. 40]. Султанов любил XVII столетие, считал его самым русским и зачастую не без гордости называл себя человеком эпохи Алексея Михайловича⁸.

Одновременно с этим, как показывают наши наблюдения, последовательная ориентация на национальные традиции гармонично сочеталась в его практике с поиском новых художественных форм и средств выражения, не противоречащих этим традициям. Так, одной из важнейших особенностей главного иконостаса Петропавловского собора следует считать наличие в его верхней зоне вписанного в круглый медальон большого керамического четырехконечного креста⁹ (ил. 5). Своими формами данный художественный элемент напоминает не столько греческие равноконечные кресты, венчавшие некогда купола византийских храмов, сколько кресты норманнского Севера – поклонные кресты язычников. В своих комментариях, касающихся художественных составляющих большого петергофского иконостаса, Султанов о кресте ничего не пишет. Вместе с тем появление в придворном храме столь необычного иконостасного завершения должно быть как-то объяснено.

Медальон с крестом в круге располагался и располагается в настоящее время на центральной оси иконостасной композиции в ее самой верхней точке – в том месте, где обыкновенно

в русских храмах устанавливали Голгофское распятие с фигурами предстоящих. Поскольку символическое значение этого элемента сомнений не вызывает, на его семантике следует остановиться отдельно. Сразу же отметим, что форма, которую воспроизводит Султанов, с языческой традицией напрямую никак не связана. Происхождение ее иное. Она созвучна резным каменным крестам XIV–XV вв., широко использовавшимся в декорации фасадов церкви Великого Новгорода.

Крест в круге – самый распространенный вид каменных закладных крестов периода расцвета Новгородской республики. Кресты подобного типа, создававшиеся изначально как поклонные и обетные, по истечении времени включались в кладку стен вновь возводимых церковных зданий. В их средокрестии часто присутствовал небольшой выпуклый или, наоборот, выколотый на гладкой поверхности крестик; на расширяющихся лопастях или рядом с ними воспроизводились буквы распространенной в православной среде сакральной формулы ЦРЬ СЛАВЫ ИС ХС НИКА. В эскизном проекте Султанова на лопастях креста наверху данная формула не обозначена, но богословское содержание вознесенного над чинами ветхозаветных и новозаветных святых креста в круге скорее всего именно такое. Новгородский крест должен был служить как символом триумфа Христа – победителя смерти, так и символом торжества созданной Им апостольской Церкви.

На вопрос, почему эта символическая фигура оказалась в самой верхней точке иконостасной композиции, можно ответить достаточно уверенно: главной причиной появления данного художественного элемента в системе иконостасной декорации следует считать завуалированное, не обозначенное нигде письменно желание зодчего усилить национальный колорит своего произведения. Смену эстетических установок Султанов принял без подобающего придворному мастеру восторга. Византийская стилистическая линия развития отечественного храмостроения представлялась ему ошибочной. В своей практической деятельности архитектор продолжал отстаивать высказывавшуюся им ранее точку зрения, что новое церковное искусство должно говорить не на греческом, а на русском языке.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Натурное обследование иконостаса церкви Сан-Джорджо деи Гречи было произведено И. В. Кадочниковым в 2009 г.

² Первоначальные деревянные Царские врата петербургского Петропавловского собора не сохранились. В 1866 г. в иконостасе была установлена их точная бронзовая копия. Она-то и являлась образцом для архитектора [3, с. 83].

³ Согласно протоколам заседаний Комиссии по постройке новой придворной церкви в Петергофе, хранящимся ныне в архиве ГМЗ «Петергоф», образа для ярусов главного иконостаса со второго по пятый были созданы в московской иконописной мастерской В. И. Колупаева. Иконописец В. П. Гурьянов исполнил иконы нижнего (местного) ряда и иконы малых придельных иконостасов [2, с. 38]. В настоящее время в главном иконостасе храма установлены иконные композиции, созданные в 1990-х гг. под руководством петербургского иконописца сестры Ксении. Состав изображений новой живописной структуры имеет ряд серьезных отличий от проекта начала XX столетия.

⁴ Иконостас Благовещенского собора, включающий в себя деисусный ряд со смешанным составом святых, иконографическим образцом для зодчего в данном случае не являлся.

⁵ Авторской аннотации с перечнем включенных в иконостасную композицию святых не сохранилось. При воссоздании иконостаса и иконостасных икон в 1990-х гг. церковные власти отказались от султановской версии деисуса, и в его верхнем уровне рядом с образом Спаса в Силах поместили традиционные изображения Богоматери и Иоанна Крестителя. Вместе с ними в верхнем уровне чина в настоящее время находятся образы четырех евангелистов и еще двух апостолов. В нижнем регистре деисуса за фигурами архангелов воспроизведены образы святителей – Отцов Церкви Василия Великого и Григория Богослова (слева от арки), Иоанна Златоуста и Григория Богослова (правая часть композиции). В «Распятии» же в соответствии с традицией Спасителю предостоят Богородица и юный апостол Иоанн (*ил. 1, 5*).

⁶ Изображения праотцев в Благовещенском соборе датируются серединой XVI в. и являются самым ранним примером включения этих ветхозаветных персонажей в иконостасную художественную структуру. При разработке проекта реставрации данной иконостасной композиции Султанов спрятал иконные щиты с волнистым верхом в более простые по очертаниям килевидные рамы-киоты.

⁷ Обозначившееся в постсоветский период новое, более бережное и консервативное отношение к церковной традиции стало причиной того, что в верхней части восстановленного петропавловского иконостаса появился полноценный пророческий ряд – с поясными пророками, держащими в руках свитки, и иконой Богоматери Воплощение (*ил. 1, 5*). От композиции «Отечество» с образом Бога Саваофа, как изображения, не соответствующего установкам современного богословия, создатели новой иконостасной композиции отказались.

⁸ Будучи историком архитектуры и располагая системными знаниями в области отечественного храмового строительства, он считал, что именно в XVII в. русская церковная архитектура обрела свое оригинальное, самобытное и уже не похожее на итальянские образцы лицо.

⁹ Крест сохранился и при реставрации иконостаса в 1990-е гг. установлен на прежнем месте (ил. 5).

БИБЛИОГРАФИЯ

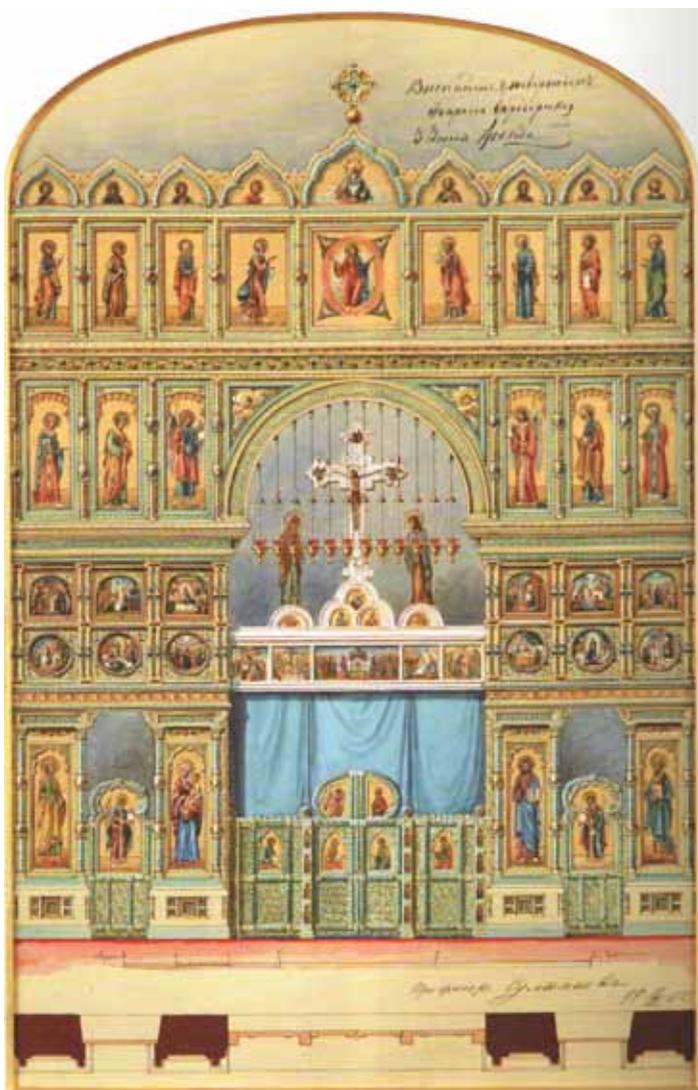
1. ОР РНБ (Отдел рукописей Российской национальной библиотеки). Ф. 757. Оп. 1. Д. 4. Фонд Султанова Н. В. Дневник за 1894 г.
2. *Зеленянская Ю. В.* Архитектурная графика. Придворный Петропавловский собор в Новом Петергофе : каталог коллекции. СПб. : ГМЗ «Петергоф», 2015.
3. Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. Вып. 2. СПб. : Тип. Департамента уделов, 1871.
4. *Кадочников И. В.* Традиции древнерусского искусства и их отражение в системе декора интерьера собора Святых Петра и Павла в Новом Петергофе // Традиции и школы в мировом художественном пространстве. Мат-лы науч. конф., посвящ. памяти М. В. Доброклонского. 20–22 апреля 2016 г. СПб., 2021. С. 146–154.
5. *Казанаки-Ланна М.* Наследие Византии: коллекция Музея Греческого института византийских и поствизантийских исследований в Венеции. М. : Магма, 2009.
6. *Пуятин И. Е.* Образ храма русского ампира. М. : Памятники исторической мысли, 2013.
7. *Савельев Ю. Р.* Николай Владимирович Султанов. Портрет архитектора эпохи историзма. СПб. : Спас : Лики России, 2009.
8. *Султанов Н. В.* Описание новой придворной церкви святых апостолов Петра и Павла, что в Новом Петергофе. СПб. : Тип. Т-ва «Общественная польза», 1905.
9. *Султанов Н. В.* Постройка новой придворной церкви в Петергофе. 1896 год. СПб. : Тип. А. М. Менделевича, 1897.
10. San Giorgio dei Greci (Venice, Italy) // OrthodoxWiki. URL: [https://en.orthodoxwiki.org/San_Giorgio_dei_Greci_\(Venice,_Italy\)](https://en.orthodoxwiki.org/San_Giorgio_dei_Greci_(Venice,_Italy)) (date of access: 01.07.2024).



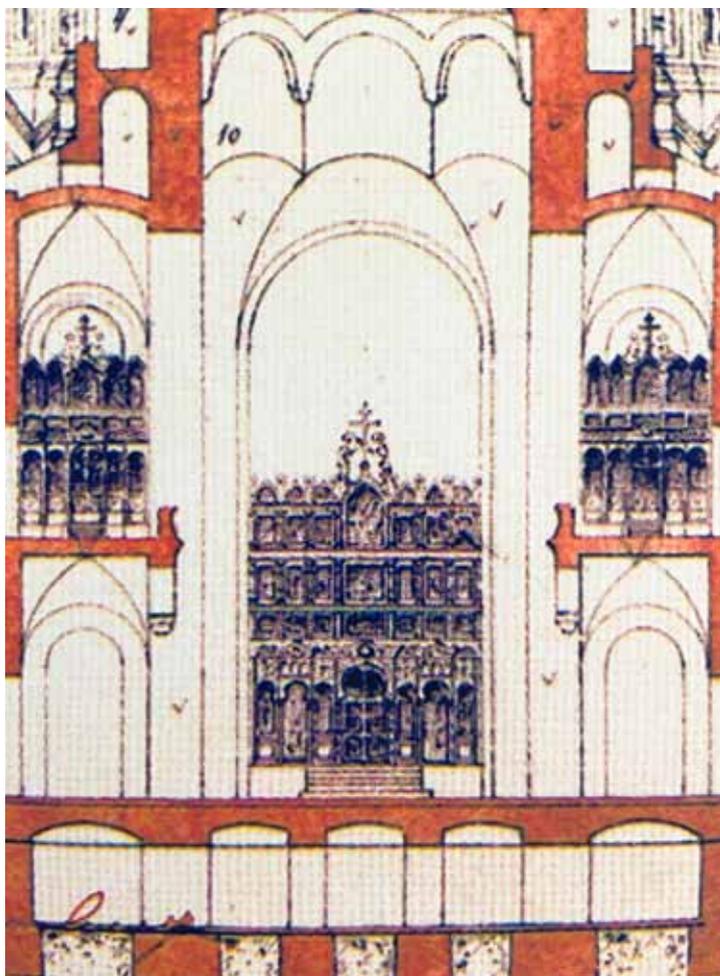
1. Главный иконостас собора Петра и Павла в Петергофе.
Реставрация 1990–1994 гг. Современный вид



2. Иконостас церкви Сан-Джорджо деи Гречи в Венеции.
Середина. XVI в.



3. Н. В. Султанов. Эскиз главного иконостаса Собора Свв. Петра и Павла в Петергофе. 1900 г. [2, с. 36]



4. Н. В. Султанов. Проект собора Свв. Петра и Павла в Петергофе. 1893 г. Поперечный разрез. Иконостасные композиции в стиле русского храмового искусства XVII в. [2, с. 50]



5. Равноконечный керамический крест в круге новгородского типа в системе декорации иконостаса Петропавловского собора в Петергофе

О. В. Щедрова

История создания и бытования скульптур «Быки» В. И. Демут-Малиновского

В статье рассматривается история скульптур «Быки» работы В. И. Демут-Малиновского – уникального образца анималистической пластики. Изучение архивных материалов позволило осветить этапы его создания и дальнейшего бытования, включая перемещения и работы по реставрации.

Ключевые слова: В. И. Демут-Малиновский; скульптуры «Быки»; Скотопригонный двор; реставрация

Щедрова Ольга Вячеславовна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Старший преподаватель кафедры русского искусства.

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

E-mail: 9556959@gmail.com

ORCID: 0009-0001-7751-593X

Olga Shchedrova

The “Bulls” by Vasily Demut-Malinovsky: History of Creation and Existence of Sculpture

The article deals with the history of the "Bulls" by V. I. Demut-Malinovsky, a unique example of animal sculpture. The study of archival materials made it possible to highlight the stages of its creation and further existence including movements and restoration work.

Keywords: Vasily Demut-Malinovsky; sculpture “Bulls”; cattle yard; restoration

Shchedrova, Olga

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Senior Lecturer of the Department of Russian Art.

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

E-mail: 9556959@gmail.com

ORCID: 0009-0001-7751-593X

Уникальный памятник анималистической скульптуры – парные фигуры быков – выполнен В. И. Демут-Малиновским для установки у въездных ворот Скотопригонного двора. Символизирующие мощь и величие природы, они находились там с 1827 по 1936 г. В этот период в связи с активным развитием Санкт-Петербурга появляются соляные, винные, хлебные магазины,

а также Скотопригонный двор, служивший местом торговли крупным и мелким убойным скотом, прибывавшим в Петербург. Разработка проекта была поручена архитектору И. И. Шарлеманю. В августе 1821 г. он был одобрен императором Александром I [13, л. 1].

Здание отличает благородная простота форм, строгость, лаконизм архитектурного языка. В силу делового, практического характера в оформлении его фасадов неуместно обилие декоративной скульптуры. Основной художественный эффект построен на использовании глади стен, подчеркнутой применением скульптурной декорации. В композиции фасада Скотопригонного двора сказалось влияние грандиозных общественных сооружений, возводившихся в первой четверти XIX в., в частности здания Адмиралтейства, построенного по проекту А. Захарова. В начале XX в. даже считалось, что именно ему принадлежит авторство сооружения. В популярном путеводителе по Петербургу В. Я. Курбатов писал: «Среди анонимных построек на первом месте следует упомянуть поразительный Скотопригонный двор. Неизвестно, кто автор этой замечательной постройки. По простоте, ясности и величественности замысла ее следует приписать или Захарову, или Воронихину. Главный флигель с тройною аркою въезда задуман замечательно и смело декорирован двумя лепными панно. Как у входов в Адмиралтейство на гранитных пьедесталах лежали скульптуры, изображающие русские реки, так здесь поставлены колоссальные бронзовые фигуры быков» [20, с. 406]. Если автор здания долго оставался неизвестен, то в том, кто является создателем фигур быков, сомнений никогда не возникало: «Здание возведено в начале XIX века (строитель его неизвестен). Оно просто, но величественно. Главный вход с Международного проспекта украшен двумя огромными фигурами быков работы Демут-Малиновского» [20, с. 405]. Место для скульптуры было обозначено архитектором Шарлеманем в проекте Скотопригонного двора. Согласно чертежам, они должны были располагаться перед центральным корпусом по сторонам от въездной арки.

Установка быков в 1827 г. стала завершающим этапом оформления здания, скульптуры придали законченность и выразительность его внешнему облику. К этому времени В. И. Демут-Малиновский обладал значительным опытом создания монументально-декоративной скульптуры, органично входящей в архитектурный ансамбль, подчеркивающей его красоту и раскрывающей назначение, чему пример – статуя «Похищение Прозерпины Плутоном» у Горного университета. Знакомство с античной пластикой в Академии художеств, а затем и в Риме в период пребывания в пенсионерской поездке, позволили скульптору творчески переосмыслить такой классический образец, как Фарнезский бык, и создать самостоятельное произведение.

Быки, опирающиеся копытами в гранитные пьедесталы, изображены с приподнятыми мордами.

Скульптуры отличает тонкая лепка, тщательная моделировка деталей, сочетающаяся с мощью и обобщенным лаконичным силуэтом. Отливка выполнена мастерами Антипом и Василием Дмитриевыми. Сохранились модели статуи одного из быков – в Русском музее гипсовая (37×18×43) и из яшмы (38×16×48) и в собрании Эрмитажа бронзовая. По стилистическим и культурно-историческим характеристикам скульптуры быков представляют собой образец произведений анималистического жанра в монументально-декоративном искусстве позднего классицизма.

22 мая 1824 г. между Комиссией по постройке нового скотного двора и профессором Академии художеств надворным советником Василием Ивановичем Демут-Малиновским был заключен договор на создание колоссальных фигур быков, в соответствии с которым скульптор обязался изготовить модели быков, отлить их из меди и поставить на пьедесталы из полированного гранита. Первоначально, в марте 1824 г., шла речь об отливке скульптур из чугуна [12, л. 3], но затем было принято решение «отливку сих фигур из меди предпочесть, ибо из металла сего, не теряющего своей ценности, оне должны быть прочнее и благороднее» [13, л. 285].

В 1827 г. модели быков были Демут-Малиновским сделаны, работа над пьедесталами окончена, но, судя по переписке

с директором Государственного хозяйства публичных зданий С. С. Джунковским, у скульптора возникли проблемы с оплатой отливки и чеканки быков. 28 июня Демут-Малиновский сообщил, что первый бык уже отлит из меди, и попросил выдать ему деньги для оплаты труда чеканщиков. Задержка в изготовлении была связана с тем, что после того как Демут-Малиновский выполнил модель быка в натуральную величину и формы для отливки, литейщики отказались от первоначального условия и потребовали за работу 19 276 руб. вместо 8000 [13, л. 386]. Ходатайство Демут-Малиновского было удовлетворено, в том же году отлили вторую фигуру быка и обе установили на постаментах у въезда в здание. Отливка производилась в мастерской на Васильевском острове под руководством Антипа Дмитриева. Плиты отливались отдельно. Согласно легенде, тогда же быки получили неофициальные клички – левого зовут Взорушка, правого Невзорушка.

Пьедесталы по чертежам И. И. Шарлеманя сделаны Самсоном Сухановым из гранита. Нижний ряд составлен из трех кусков, а верхняя часть выполнена из цельного камня. Скульптуры, ставшие заключительным аккордом в формировании облика замечательного памятника архитектуры первой половины XIX в., долгое время являлись его визитной карточкой и украшали Царскосельскую дорогу.

После Октябрьской революции отпала необходимость в существовании Скотопригонного двора как места купли-продажи. Здание скотобоен, не отвечавшее новым техническим и санитарным требованиям, также потеряло значение и было передано Ленмясомолкомбинату. В 1933 г. по проекту архитекторов В. Ф. Твелькемейера, А. М. Соколова и И. И. Фомина началось строительство Молокозавода № 1. Центральную часть бокового флигеля, выходящего на Обводный канал (бывшие загонные ворота), разобрали, однако мощные фигуры быков оказались очень востребованы, они стали прямым визуальным воплощением созидательного пафоса того времени. Обоснованным тогда показался перенос скульптур быков на новое место, за Среднюю рогатку к только что построенному по проекту Н. Троцкого

«первенцу мясной индустрии» Ленинградскому мясокомбинату им. С. М. Кирова.

Комплекс зданий Мясокомбината решен как градостроительный акцент при въезде в город. Он активно формирует окружающее пространство. К въездным воротам скульптуры быков были перенесены в сентябре 1936 г. по решению наркома пищевой промышленности А. И. Микояна. Место первоначального расположения быков забылось, и они стали восприниматься как памятники новой эпохи.

Осенью 1941 г. статуи были сняты с пьедесталов и эвакуированы на территорию Александрово-Невской лавры. Об этом периоде в истории памятника сохранилось уникальное свидетельство А. П. Остроумовой-Лебедевой: «... я пошла по дорожке вглубь кладбища к памятнику Александра Иванова посмотреть – цел ли он? И вдруг от туда мне померещилось какое-то странное видение. Я в удивлении остановилась, очень заинтересованная тем, что увидела. Какие-то два грандиозных животных с наружностью священного Аписа стояли на дорожке в конце кладбища... Что за странное видение в стенах некрополя! Они были светло-серого цвета и очень гармонично сливались с туманным серым днем и с морозящим мелким дождем. Видение! Подхожу поближе – два чудовищной величины быка. Их ноги с тупыми копытами были прикреплены к узким деревянным полозьям, на которых их притащили сюда. Страшные широкие морды, растопыренные по сторонам короткие острые рога, торчащие уши и свирепо выпученные круглые глаза. Выи с висящей кожей, крутые бока как громадные горы дыбились вверх. Я сразу не узнала их. Это были быки со Скотопригонного двора, мимо которого я сотни раз проезжала. Но я привыкла видеть их темно-бронзовыми, на высоких пьедесталах, в ракурсе, а здесь они были выкрашены в белую краску – защитный цвет зимой, на снегу. С правой стороны от них, перед могилой Боткина я заметила огромную глубокую яму, куда их предполагают зарыть» [10, л. 85]. Закопать скульптуры не удалось, и быки так и простояли до конца войны недалеко от могилы своего создателя.

20 февраля 1946 г. возник вопрос о том, чтобы установить фигуры быков на прежнем месте, а не переносить их к мясокомбинату.

Начальником Госинспекции по охране памятников И. А. Белеховым в письме, адресованном заместителю председателя исполкома Ленгорсовета, это аргументировалось тем, что скульптуры входят в общую композицию оформления здания, а их установка на историческое место не будет мешать движению. Отмечено также, что «в период блокады Госинспекция по охране памятников Ленинграда взяла на себя труд перенести скульптуры быков с мясокомбината в более безопасное место с целью установить их после окончания войны на прежнее историческое место» [9, л. 37]. Однако это предложение было отвергнуто, и к 1 мая 1946 г. скульптуры быков установили у ворот мясокомбината.

В 1958 г. в рамках планируемой реконструкции частей здания бывшего Скотопригонного двора по проекту архитектора В. А. Матвеева согласно архитектурно-реставрационному заданию было принято решение «перенести к зданию-памятнику „Бойни“ исторически подлинные скульптуры быков работы скульптора Демут-Малиновского, установив их со стороны набережной Обводного канала» [8, л. 59]. Однако это решение так и осталось на бумаге.

С момента создания скульптур по 1960 г. не сохранилось никаких сведений о проводившихся с ними ремонтных или реставрационных работах. Можно лишь предположить, что первоначально быки не были покрыты краской, их красили одновременно с ремонтами здания Скотопригонного двора. Подобная традиция по отношению к монументально-декоративной скульптуре, являющейся частью архитектурного ансамбля, была широко распространена в Петербурге в XIX – начале XX в. Здание ремонтировалось в 1870-х и 1890-х гг. [9, л. 32].

19 мая 1962 г. скульптуры были осмотрены. Отмечены сколы и повреждения на постаментах, у левого быка отсутствовала часть правого рога, хвост смещен, у правого отсутствовало металлическое основание фигуры, поверхность фактуры утрачена, цвет темной патины имел грязно-светло-зеленый пятнистый тон. Осмотр был связан со вновь поднятым вопросом о переносе скульптур к отремонтированному зданию бывшего Скотопригонного двора.

Для них было выделено место и даже заложены фундаменты у ворот со стороны Обводного канала. Целесообразность возвращения быков объяснялась тем, что они своим обликом украсят набережную Обводного канала и станут доступны для обзора, тогда как у здания мясокомбината они мало заметны и не соответствуют архитектурному окружению [7, л. 10].

Такое пристальное внимание к памятнику привело к осознанию необходимости проведения реставрационных работ. 7 мая 1964 г. принято решение срочно провести реставрацию скульптур и их гранитных постаментов [9, л. 59] силами Специальных научно-реставрационных производственных мастерских Главного архитектурно-планировочного управления под наблюдением заслуженного деятеля искусств профессора скульптуры И. В. Крестовского. Описание скульптур, датированное 1965 г., свидетельствовало о том, что «2 бронзовые выколотные фигуры быков, перемещенные от здания Бойни, находятся в чрезвычайно неудовлетворительном состоянии» [9, л. 48].

В июне 1965 г. скульптуры были перевезены в Производственные мастерские. Хвост, часть рога, части копыт реставраторы изготовили по сохранившимся образцам, повреждения, трещины, царапины, вмятины заделали вставками из меди, под ноги быков были положены специально изготовленные чугунные подушки. Скульптуры окрасили в темно-зеленый цвет в соответствии со старой краской, обнаруженной при расчистке [9, л. 61]. По окончании работ в очередной раз возник вопрос о том, чтобы вернуть быков на историческое место, но снова прозвучал отказ.

В следующий раз о скульптурах вспомнили 9 октября 1982 г., Начальнику Инспекции по охране памятников И. П. Саутову поступило заявление с просьбой выдать архитектурно-реставрационное задание на реставрацию скульптур быков, и было принято решение о том, что очередная реставрация скульптур должна осуществляться на месте и заключаться в полной расчистке поверхности от наслоений краски, удалении ржавчины, расчистке швов, разошедшихся по местам стыков, устранении вмятин и других деформаций.

В 2017 г. обеих зверей покрасили зеленой краской, причем, как сообщал Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры (КГИОП), незаконно. 16 октября того же года памятники признаны объектом культурного наследия федерального значения. 16 ноября 2021 г. они переданы в Музей городской скульптуры. На данный момент судьба уникального произведения так и не решена, скульптуры ожидают своей участи в стенах реставрационных мастерских, находящихся около Александро-Невской лавры, вновь недалеко от могилы В. И. Демут-Малиновского.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Архив КГИОП Ф. 37. № 202.
2. Архив КГИОП Ф. 37. № 2109.
3. Архив КГИОП Ф. 37. № 2432
4. Архив КГИОП Ф. 37. № Н-517/2
5. Архив КГИОП Ф. 37. № Н-2429.
6. Архив КГИОП Ф. 37. № П-27
7. Архив КГИОП Ф. 37. № П-153.
8. Архив КГИОП Ф. 37. № П-2671.
9. Архив КГИОП Ф. 37. № П-2672.
10. РНБ (Российская национальная библиотека). Отдел Рукописей. Ф. 1015. Ед. хр. 59.
11. ЦГА СПб (Центральный государственный архив Санкт-Петербурга). Ф. 7384. Оп. 37. Д. 1804.
12. ЦГИА СПб (Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга). Ф. 890. Оп. 71. Ед. хр. 4.
13. ЦГИА СПб. Ф. 1293. Оп. 74. Д. 1980.
14. *Александрова Л. Б. В. И. Демут-Малиновский. Л. : Художник РСФСР, 1980.*
15. Гигант мясной индустрии. Строительство и эксплуатация Ленинградского мясокомбината им. С. М. Кирова. 1932–1935 / сост. Я. И. Зеликман, В. И. Алексеев, С. В. Дворикин, общ. ред. Г. М. Алексеева. Л. : Ленингр. мясокомбинат им. С. М. Кирова, [1936].
16. *Золотоносов М. Н. Бронзовый век: иллюстрированный каталог памятников, памятных знаков, городской и декоративной скульптуры Ленинграда–Петербурга. 1985–2003. СПб. : Новый Мир искусства, 2005.*
17. *Исаченко В. Г. Монументальная и декоративная скульптура Санкт-Петербурга. СПб. : Паритет, 2005.*
18. *Кривдина О. А., Тычинин Б. Б. Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга. 1703–2007. СПб. : Logos, 2007.*

19. *Крюковских А. П.* Скульптура Санкт-Петербурга. Л. : Лениздат, 2004.
20. *Курбатов В. Я.* Петербург : художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы. СПб. : Издание общины св. Евгении, 1913.
21. *Лелина В. И.* Скотопригонный двор // Памятники архитектуры и истории Санкт-Петербурга. Адмиралтейский район. СПб. : Коло, 2012.
22. Ленинград. Монументальная и декоративная скульптура XVIII–XIX вв. : альбом / сост. И. В. Крестовский, Е. Н. Петрова, Н. Н. Белехов. М. ; Л. : Искусство, 1951.
23. Монументально-декоративная скульптура Санкт-Петербурга : справочник / сост. В. Н. Тимофеев, Н. Н. Ефремова, Ю. М. Пирютко. СПб. : изд-во Государственного музея городской скульптуры, 2004.
24. *Пыляев М. И.* Старый Петербург. СПб. : изд-во А. С. Суворина, 1889.
25. *Шмидт И. В. И.* Демут-Малиновский. М. : Искусство, 1960.

Е. А. Боровская, А. Э. Щербакова
**Иллюстрированные издания К. Х. Рейссига:
синтез науки и искусства**

Иллюстрированные издания К. Х. Рейссига – произведения книжного искусства, признанные выдающимися памятниками художественной культуры как в России, так и за рубежом. В настоящей статье раскрывается книгоиздательская деятельность этого ученого и графика, чьи произведения объединяет удивительный парадокс: ни одно из них не было удостоено обстоятельного изучения, раскрывающего особенности создания, содержания и провенанса. В работе анализируются его самые значимые произведения, устанавливаются особенности их художественного оформления, определяется круг лиц, в той или иной степени имевших отношение к изданиям. Центральным объектом исследования стал первый русскоязычный атлас звездного неба, история создания и этапы графического решения которого воссоздаются во всей полноте впервые.

Ключевые слова: К. Х. Рейссиг; Санкт-Петербургская рисовальная школа для вольноприходящих учеников; книжная иллюстрация; русская гравюра; графическое искусство; атлас звездного неба

Боровская Елена Анатольевна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Профессор кафедры русского искусства.

Доктор искусствоведения, доцент.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: borovskayaee@yandex.ru

ORCID iD 0009-0007-3698-3706

Щербакова Анна Эдуардовна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Соискатель кафедры русского искусства

(научный руководитель доктор искусствоведения, доцент Е. А. Боровская).

Российская национальная библиотека.

Ведущий библиограф сектора сводных каталогов.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: aeshcherbakova.art@gmail.com

ORCID iD 0000-0002-0127-2310

Elena Borovskaya, Anna Shcherbakova

**Illustrated Editions of Kornelius August von
Reissig: Synthesis of Science and Art**

Illustrated editions of Kornelius Reissig are works of book art, recognized as outstanding monuments of artistic culture both in Russia and abroad. This article reveals the book publishing activities of the scientist and graphic artist, whose works are united

by extraordinary paradox: none of them have been awarded a thorough study that would reveal the features of their creation, content and provenance. The work analyzes his most significant works, establishes the features of their artistic design, and determines the circle of people who, to one degree or another, were related to the publications. The central object of the study was the first Russian-language atlas of the starry sky, the history of the creation and stages of the graphic solution of which are recreated in their entirety for the first time.

Keywords: K. Reissig; St. Petersburg Drawing School for Voluntary Students; book illustration; Russian engraving; graphic art; atlas of the starry sky

Borovskaya, Elena

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts
Professor of the Department of Russian Art
Doctor of Sciences in Art History, Associate Professor
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.
E-mail: borovskayaea@yandex.ru
ORCID iD 0009-0007-3698-3706

Shcherbakova, Anna

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts
Applicant for PhD degree in Art History of the Department of Russian Art
(academic advisor Professor of Department of Russian Art,
Doctor of Sciences in Art History, Associate Professor Elena Borovskaya)
National Library of Russia
Leading bibliographer of the union catalogues sector
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.
E-mail: aeshcherbakova.art@gmail.com
ORCID iD 0000-0002-0127-2310

Основатель Санкт-Петербургской рисовальной школы для вольно-приходящих учеников Корнелий (Корнилий) Христианович (Корнелиус Август) фон Рейссиг (1781–1860) был человеком, несомненно, выдающимся. К сожалению, его вклад в российскую культуру недостаточно оценен. Именно поэтому сведения о К. Х. Рейссиге, имеющиеся в литературе, не дают исчерпывающего представления о его многогранной творческой жизни. Одной из ее ярких сторон стало искусство книги.

Корнелий Христианович Рейссиг родился в Касселе (Германия, земля Гессен), там же получил образование и вскоре стал профессором астрономии и математики. В 1810 г. он был приглашен в Россию, где возглавил Механическую_мастерскую Генерального штаба (*ил. 1*). На этой должности К. Х. Рейссиг занимался производством геодезических, астрономических, навигационных и метеорологических инструментов, а с 1821 г. возглавил мастерскую,

которая впоследствии была преобразована в Военно-топографическое депо. Инициатива сотрудничества с немецким ученым принадлежала сразу нескольким влиятельным лицам империи: в первую очередь, министру финансов Егору Францевичу Канкрину, который был земляком К. Х. Рейссига, и начальнику Главного штаба Его Императорского Величества Петру Михайловичу Волконскому. Свою поддержку они оказывали К. Х. Рейссигу в его многолетней деятельности неоднократно, что нисколько не умаляет заслуг самого ученого.

Приглашение К. Х. Рейссига, признанного специалиста в области геодезии и картографии, в Россию было неслучайно. Страна готовилась к предстоящей войне с Наполеоном: русскую армию было необходимо обеспечить точными топографическими материалами. Успех ждал К. Х. Рейссига не только в этой, но и в других сферах деятельности: в 1814 г. его избрали членом-корреспондентом Российской академии наук, а позже он стал почетным членом различных российских и немецких научных обществ. Так, он являлся корреспондентом Вольного экономического общества (с 1815 г.) и членом Московского общества испытателей природы (с 1834 г.), а также состоял в естественно-исторических обществах в Галле, Йене и Гане.

При всей успешности научной и научно-практической деятельности К. Х. Рейссига, его интересы этим не ограничивались. Он был талантливым рисовальщиком и графиком, обладал тонким художественным вкусом и, судя по всему, высоко ценил эстетическую сторону книжного дела. Потому даже своим публикациям технического содержания К. Х. Рейссиг старался придать большую художественность, чем было тогда принято в оформлении такого рода книг. При этом «альянс» науки и искусства в изданиях К. Х. Рейссига чрезвычайно гармоничен.

Для приспособлений, созданных в Механической мастерской, в типографии Генерального штаба печатались небольшие иллюстрированные руководства. Для описания своих изобретений К. Х. Рейссиг самостоятельно подготавливал текст и рисунки. Инструкции к оборудованию публиковались ученым на русском

и немецком языках, как правило двумя отдельными изданиями. К описаниям прикладывались гравированные изображения технического содержания [7–10]. В числе граверов, работавших с ним, были как специалисты в области прикладных иллюстраций, так и мастера художественной графики¹. В карьере и тех и других книги К. Х. Рейссига стали нетипичным творческим опытом, раскрывающим деятельность знаменитых мастеров с неожиданной стороны.

Одним из таких художников стал Николай Иванович Уткин². Видеть выдающегося портретиста в качестве иллюстратора технической литературы довольно необычно. Как правило, работой в жанре научно-технической иллюстрации занимались не самые именитые мастера. На начало XIX в. в иерархии изобразительных искусств данное направление занимало невысокое положение. Потому наличие авторской подписи на иллюстрациях подобного содержания не было распространенным явлением. То, что для К. Х. Рейссига такой, по сути, рядовой заказ был выполнен мастером высочайшего уровня, говорит многое об их сотрудничестве и профессиональных отношениях.

С присущей Н. И. Уткину виртуозностью им было подготовлено несколько офортов с чертежами, на которых были изображены детали изобретений [6; 12]. По сравнению со многими другими научными книгами того периода, визуальный ряд данных изданий несколько далек от привычных двухмерных моделей. Как правило, при выполнении технических иллюстраций большинством авторов практиковался контурный рисунок, вследствие чего изображение получало двухмерную трактовку. Если же необходимо было передать трехмерность объектов, то в таком случае применялся нечастый штрих или пунктир. Акцент авторы работ делали на передаче конкретных фактов и деталей посредством простых схем. К. Х. Рейссиг и Н. И. Уткин, напротив, сконцентрировали внимание на реалистичной передаче объектов. Используемая авторами светотень передает объем приборов и текстуру их поверхностей (*ил. 2*). Рисовальщик и гравер позаботились о том, чтобы передать фактуру материала на картинке: дерево выглядело деревом, а металл – металлом. Такой подход к технической

иллюстрации ничуть не нарушает ее функции, но способствует наглядности и лучшему пониманию изображения.

Популярный журналист пушкинской эпохи Фаддей Булгарин писал: «Каждая наука имеет три стороны: поэтическую, философическую и техническую» [3, с. [1]]. Именно интерес к каждой из них стал отличительной чертой творчества К. Х. Рейссига. Как нельзя гармоничнее она воплотилась в первом отечественном атласе звездного неба, изданном на русском языке: «Созвездиях, представленных на XXX таблицах, с описанием оных и руководством к удобному их отысканию на небе» (СПб., 1829) [15]. Издание примечательно не только своим новаторским для первой половины XIX в. содержанием, – его оформление стало главным источником уникальности каждого экземпляра издания.

За основу своего атласа К. Х. Рейссиг взял карты «Уранография» (Berlin, 1801) немецкого астронома Иоганна Элерта Боде (1747–1826) [17]. В русскоязычное издание вошли 102 созвездия: те, что находятся к северу от зодиака по эклиптической широте, располагающиеся к югу от зодиака и 12 собственно зодиакальных созвездий. Правда, на сегодняшний день не все из представленных в атласе фигур признаны в научной астрографии созвездиями. Изображения многих из них восходят к иконографическим традициям, берущим начало еще в европейских атласах XVII в. При этом классический для звездных атласов рисунок получил совершенно новое звучание благодаря вариации колористических решений, разработанных К. Х. Рейссигом.

Печать осуществлялась в типографии Х. Гинце на личные средства самого автора. Исследовательница жизни и творчества ученого З. К. Новокшанова указывает: «атлас издан в двух вариантах. Первый вариант – формат 35×25 см, звездные карты черного цвета на белом фоне. Второй вариант – формат 49×34 см, с тех же гравюр отпечатки сделаны золотым тиснением на темно-синем фоне» [5, с. 159]. В действительности же вариантов издания было больше, а их цветовая гамма зависела не только от размера переплетов.

В 1829 г. К. Х. Рейссигом были выпущены атласы в альбомной ориентации, иллюстрированные в двух вариантах. Первый

содержал иллюстрации, в которых обведенные золотым контуром фигуры расположены на черном фоне, изображения во втором – на кобальтовом. Обе версии издания можно встретить в крупнейших книгохранилищах мира. Например, один из экземпляров хранится в Библиотеке Конгресса (США). Ее специалистам по сохранению и реставрации книг удалось установить, что химический состав краски не имеет ничего общего непосредственно с золотом – карты были напечатаны бронзово-свинцовым порошком [19]. На местах изображения скоплений крупных звезд была выполнена перфорация. С обратной стороны листа места проколов проклеены папиросной бумагой, при взгляде через которую можно увидеть «свет» от награвированных звезд. Богатое убранство обоих вариантов говорит о том, что данные экземпляры задумывались как подносные и подарочные. И действительно, в том же году пара атласов была преподнесена автором Николаю I и великому князю Александру Николаевичу, за что К. Х. Рейссигу была объявлена «высочайшая благодарность» [1].

Следует отметить, что этим эпизодом связь данных экземпляров с царской семьей не ограничивается. Существует версия, что сине-золотые иллюстрации послужили источником вдохновения для последней работы Карла Фаберже, выполнявшейся по заказу Императорского дома Романовых. К Пасхе 1917 г. ювелир готовил яйцо, упоминаемое в разных источниках под названиями «Созвездие», «Синее созвездие Цесаревича» и «Цесаревич Алексей». На круглой сфере из синего стекла посреди бриллиантовых звезд мастер расположил выгравированного льва – знак зодиака, под которым родился наследник престола. «Сопоставление символических изображений созвездий с их изображениями в различных звездных атласах показало, что графическая основа изображений на стеклянной полусфере наиболее близка к изображениям созвездий, помещенным в первом русском атласе звездного неба, изданном почетным членом Императорской Академии наук Корнелием Рейссыгом», – высказывает предположение главный хранитель М. Е. Генералов [4, с. 123]. Произведение так и не было окончено: события февраля 1917 г. не дали этому осуществиться. В 1925 г.

незавершенное яйцо было передано Агафоном Фаберже, сыном ювелира, в дар Минералогическому музею им. А. Е. Ферсмана РАН (Москва), где и хранится по сей день (ил. 3).

Возвращаясь к истории атласа, надо сказать, что К. Х. Рейссиг решил выпустить «Созвездия» в продажу лишь через несколько лет после издания подносных экземпляров. Об этом говорит рецензия на атлас в разделе «Новые книги» в газете «Северная пчела» от 2 января 1835 г. [3]. На этот раз тираж атласа был напечатан в вертикальном формате, но листы гравюр все в той же горизонтальной ориентации были вклеены в книжный блок по длинному краю. В то же время К. Х. Рейссиг сохранил и выходные данные первого тиража: на титульном листе по-прежнему указан 1829 г. Цена обновленной версии атласа была значительной – 25 рублей, хотя это были офорты без какой-либо раскраски. Затем, попадая в руки покупателей, черно-белые картинки по желанию владельцев могли стать цветными. Раскрашивались иллюстрации акварелью либо художниками на заказ, либо самими владельцами. Творческий взгляд на то, как должны быть оформлены страницы атласа, читатели проявляли далеко не всегда. Одна из редких раскрашенных от руки версий выложена на итальянском интернет-ресурсе «Atlas Coelestis», посвященном старинным изданиям астрономических карт [18]. Материалы сайта подготавливаются историками, астрофизиками и специалистами-картографами в области изучения космоса из разных стран. В этой связи установить точное происхождение приведенного на этом сайте экземпляра затруднительно. Правда, от этого он не менее любопытен: тот, кто занимался раскраской гравюр, вероятно, делал это по образцу другого известного астрономического труда. В 1800 г. в Амстердаме вышло дополненное переиздание карты знаменитого датского художника и картографа Николаса ван Геелькерхена (1585–1672). При сопоставлении фрагментов данного переиздания с раскрашенными изображениями из атласа К. Х. Рейссига можно установить как частичные, так и полные цветовые параллели (ил. 4).

Продолжая заниматься научными изысканиями, К. Х. Рейссиг погрузился еще и в активную педагогическую и административную

работу. Он разработал программу «графических занятий» для Санкт-Петербургского практического технологического института, основанного в 1828 г. В рамках этой программы студенты изучали не только черчение и техническое рисование, но и основы художественного рисунка и художественного проектирования. В 1832 г. при непосредственном участии К. Х. Рейссига при институте были созданы специальные классы рисования и черчения, которые работали по воскресеньям и праздничным дням. В 1835 г. он основал и возглавил Воскресную рисовальную школу (известную также как Воскресные рисовальные классы) при Санкт-Петербургском технологическом институте, где учащиеся могли бесплатно заниматься рисованием, черчением и лепкой. Вскоре успех этих проектов побудил К. Х. Рейссига к воплощению более масштабного замысла – созданию в Санкт-Петербурге Рисовальной школы для вольноприходящих учеников³.

Погрузившись в дела Рисовальной школы, основанной в 1839 г. по Высочайшему указу Николая I, Рейссиг взялся за разработку руководств и учебных пособий для учащихся. Уже в одном из первых таких изданий «Об изучении искусства рисования и применении оно к ремеслам, для учителей и учеников Рисовальной школы для вольноприходящих в С.-Петербурге» (СПб., 1840) [11] (ил. 5) он очень четко представил свою педагогическую концепцию художественного образования, основанную на демократизме, преемственности и методической последовательности обучения, развитии у учеников чувства прекрасного и художественного вкуса.

В 1843 г. в свет вышли «Чертежи для употребления в чертежных классах рисовальной школы для вольноприходящих и воскресных рисовальных школах, заключающиеся в 24 таблицах, с пояснительными текстами». Это происходило уже в другую техническую эпоху, заметно расширившую возможности мирового книгопечатания. «Чертежи...» К. Х. Рейссига – книга, напечатанная не вручную, как все его предыдущие опыты, а на механическом станке. Иллюстрации к ней выполнены в технике литографии, имеющей значительное преимущество перед гравюрой в возможностях тиражирования.

Важно отметить, что К. Х. Рейссиг сыграл ключевую роль в распространении литографии в России: он одним из первых увидел в этом методе не просто способ воспроизводства и тиражирования военно-картографических материалов, но и большие перспективы применения в области печатной графики. Художественное сообщество высоко ценило вклад К. Х. Рейссига в развитие отечественного искусства, о чем говорит тот факт, что он состоял почетным вольным общником Академии художеств.

Чертежи для учебника, по всей видимости, К. Х. Рейссиг разработал самостоятельно – аналогичные полные подробностей изображения невозможно найти ни в зарубежных, ни в отечественных изданиях. Отличается пособие и полиграфическими достоинствами: каждая картинка заключена в однотипные рамки, выполненные тонким изящным контуром; страницы с текстом украшают линейные политипажные рамки с флоральными элементами на углах (*ил. б*). Внешний вид книги оценили и современники: «Издание прекрасно; чертежи сделаны чисто и отчетливо», – отмечалось в одной из рецензий в прессе [2, с. 49]. Богатство наглядного материала, подготовленного К. Х. Рейссыгом, существенно выделяется на фоне других выходивших ранее русскоязычных пособий по черчению и геометрии для узкоспециализированных заведений. Будущие специалисты, в чьей работе были необходимы знания этих дисциплин (художники, рисовальщики, моряки, военные инженеры и топографы), практически никогда не располагали таким количеством качественных графических вспомогательных материалов, а в иных случаях книги печатались и вовсе без иллюстраций.

Для К. Х. Рейссига в книге важно было сочетание практичности и красоты, где ни одна из составляющих не затмевает другую. Поэтому особенно стоит отметить издание, напечатанное им чуть позже: «Пять ордеров колонн по системе древних и новейших строителей» (СПб., 1845) [13]. Казалось бы, тематика этого атласа, в отличие от всех предшествующих книгоиздательских опытов ученого, не нова. Ранее уже выходило изрядное количество книг, в той или иной степени касающихся системы архитектурных ордеров и раскрывающих данную тему посредством текстов и иллюстраций⁴.

Тем не менее ни один из существовавших в то время трудов не устраивал К. Х. Рейссига. Малый масштаб, принятый модуль, недостаточное внимание ко всем архитектурным элементам (особенно автор сетовал на пренебрежение стержнем колонны) и другие недостатки работ предшественников К. Х. Рейссиг попытался компенсировать в своем новом издании. Вероятно, внушительный размер книги – длина переплета составляет 68 см – был выбран не только из практических побуждений. Зная художественные вкусы К. Х. Рейссига в отношении искусства книги, можно утверждать, что автор находился под влиянием книгоиздательских традиций прошлого. Эффектность литографированного издания явно была почерпнута составителем из пышных архитектурных увражей XVIII – первой трети XIX в. (ил. 7). Также для учебных пособий предшествующих десятилетий были типичны большие параметры переплета. Многие учебники, начиная от детских азбук и заканчивая материалами для профессиональной подготовки, выпускались в формате in-folio. Такие книги редко предназначались для продажи, их в принципе не выносили из учебного заведения. Крупные размеры позволяли пользоваться пособием сразу несколькими учащимся одновременно. Более того, и сам К. Х. Рейссиг подчеркивал в своих изданиях, что «их предназначение не для продажи, а для преподавания в Рисовальных классах ремесленникам и выдачи в награду отличившимся ученикам» [16, с. IV]. Пособие оказалось чрезвычайно эффективным: уже в первые годы обучения пользовавшиеся им ученики начинали делать серьезные успехи.

На сегодняшний день архитектурный атлас К. Х. Рейссига – чрезвычайно редкое и ценное издание: известны всего три общедоступных места хранения его экземпляров: библиотека Санкт-Петербургского художественного училища им. Н. К. Рериха, унаследовавшая библиотеку Рисовальной школы, Национальная библиотека Беларуси (Минск) и Канадский международный исследовательский центр архитектуры (Монреаль). Примечательно, что в фондах последнего хранится экземпляр, некогда принадлежавший великой княгине Марии Николаевне – президенту Императорской Академии художеств и патронессе женских классов Рисовальной школы [7]. Не исключено, что их ученицы могли также получать

различные издания К. Х. Рейссига в качестве поощрительных подарков за успехи в учебе.

Присутствие иллюстрированных изданий К. Х. Рейссига в личных книжных собраниях высокопоставленных лиц многое говорит о значимости этого талантливого человека для отечественного художественного образования и мира искусства. Благодарность всем, кто в той или иной степени оказал поддержку в его начинаниях, К. Х. Рейссиг выражал в своих книгах: будь то посвящение или же печать сложного дорогостоящего тиража шедевров книжного искусства, которые автор приносил в дар своим покровителям⁵. Двигало К. Х. Рейссигом и бескорыстное желание быть полезным Российской империи: трудиться на благо ее подданных, заниматься развитием наук и искусств, дарить широким слоям населения возможность развивать вкус и получать знания. Книгоиздание здесь так же красноречиво: печать столь роскошных учебников и атласов без личных вложений К. Х. Рейссига была бы невозможна. Основатель школы был образчиком живого участия во всем, за что он брался: от организации издательского дела до развития художественно-промышленного образования в России. Однако значение опубликованных трудов Рейссига гораздо шире только лишь художественно-педагогического направления. Даже его технические пособия и инструкции выполнялись как на высоком собственно полиграфическом уровне, так и с применением оригинальных приемов оформления (в особенности иллюстрирования), что не могло не сказаться на практике иных издателей, на повышении требовательности к качеству, в том числе эстетическому, книжной продукции. Не будет преувеличением сказать, что иллюстрированные издания К. Х. Рейссига сыграли существенную роль в развитии российского искусства книги.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Над оформлением технических изданий К. Х. Рейссига работали граверы Шелковников, Фролов, Поляков, Новиков и Соколов. Очевидно, все они являлись сотрудниками типографии Генерального штаба.

² **Николай Иванович Уткин** (1780–1863) – известный русский гравер первой половины XIX в., признанный мастер резцовой гравюры. Его творческое наследие включает более 200 произведений. Среди них выделяются целая галерея

портретов выдающихся современников художника, работы в жанре исторической графики и книжной иллюстрации.

³ Подробному исследованию данного этапа в истории отечественного художественного образования и в жизни самого К. Х. Рейссига посвящена работа Е. А. Боровской «Санкт-Петербургская рисовальная школа для вольноприходящих учеников. История создания. Годы становления» (СПб., 2012).

⁴ Среди них «Новый Виньола, или Начальные гражданской архитектуры наставления» Ж.-Р. Люкота ([М.], 1778), «Краткое руководство к гражданской архитектуре или зодчеству» М. Е. Головина (СПб., 1789), «Начертание художеств или Правила, в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре» А. А. Писарева (СПб., 1808), «Картинная галерея или Систематическое собрание рисунков по всем отраслям человеческих познаний» (СПб., 1838–1841), «Энциклопедия русского городского и сельского хозяина-архитектора, садовода, землемера, мебельщика и машиниста» П. Р. Фурмана (СПб., [1842]) и др.

⁵ Атлас звездного неба К. Х. Рейссиг посвятил П. М. Волконскому.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. РГВИА (Российский государственный военно-исторический архив). Ф. 38. Оп. 10/259. Св. 258. 1860. № 143. Аттестат. Л. 4–7.

2. Библиографическая хроника. Русская литература // Отечественные записки. 1843. Т. 30. С. 49.

3. [Булгарин Ф. В.] Новые книги // Северная пчела. 1835. № 1 (2 янв.). [4] с.

4. Генералов М. Е. Последнее пасхальное яйцо Фаберже для Императорского дома. Астрономический подход // Новые данные о минералах. М., 2006. № 41. С. 123–127.

5. Новокишанова З. К. Профессор астрономии и математики Корнелий Христианович Рейссиг // Историко-астрономические исследования. М., 1969. № 10. С. 159–183.

6. Рейссиг К. Х. Алидада с зрительной трубой нового устройства, усовершенствованная и описанная Корнелием Рейссигом. СПб. : печатано в типографии Генерального штаба, 1823. [2], IV, 20 с., 2 л. черт.

7. Рейссиг К. Х. Зеркальный секстант и циркуль определяющий углы посредством отражения, устроенные для облегчения действий при военных съемках коллежским советником и кавалером К. Рейссигом. СПб. : печатано в типографии Генерального штаба, 1820. [12], 51, [1] с., [4] л. черт.

8. Рейссиг К. Х. Зеркальный секстант, устроенный для облегчения действий при военных съемках коллежским советником и кавалером К. Рейссигом. СПб. : печатано в типографии Генерального штаба, 1820. [8], 38 с., 2 л. черт.

9. Рейссиг К. Х. Нивелирный инструмент, изготовленный в Механическом заведении Главного штаба его императорского величества и описанный статским советником Рейссигом. СПб. : в типографии Генерального штаба, 1823. 14 с., 1 л. ил.

10. *Reyssig K. X.* Новая мензула, построенная в Механическом заведении учрежденном при Главном штабе е. и. в = Neuer Meßtisch verfertigt im Mechanischen Institut, des Kaiserlichen Generalstabs. СПб. : в типографии Александра Плюшара, 1816. 15, [1] с., 2 л. черт.

11. *Reyssig K. X.* Об изучении искусства рисования и применении оного к ремеслам: Для учителей и учеников Рисовальной шк. для вольноприходящих в С.-Петербурге. СПб. : тип. Деп. внеш. торг., 1840. 28 с.

12. *Reyssig K. X.* Отражающая буссоль и отражающий высотомер. СПб. : печатано в типографии Генерального штаба, 1822. 12 с., 1 л. ил.

13. *Reyssig K. X.* Пять ордеров колонн по системе древних и новейших строителей. [СПб. : печат. в лит. Тюлева, 1845]. [8] л., XXIII л. ил.

14. [Рейссиг К. Х.]. Пять ордеров колонн по системѣ древних и новѣйших строителей: для употребления в чертежных классах школы вольноприходящих в Ст. Петербургѣ // Centre Canadien d'Architecture = Canadian Centre for Architecture. URL: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/library/publication/80261514> (дата обращения: 10.09.2024).

15. *Reyssig K. X.* Созвездия, представленные на XXX таблицах, с описанием оных и руководством к удобному их отысканию на небе, составленным для учебных заведений и любителей астрогнозии. СПб. : в тип. Х. Гинца, 1829. [10], 40, [10] с., [30] л.

16. *Reyssig K. X.* Чертежи для употребления в чертежных классах Рисовальной школы для вольноприходящих и воскресных рисовальных школах, заключающиеся в 24 таблицах, с пояснительными текстами. СПб. : тип. К. Крайя, 1843. IV, 35 с., 24 л. черт.

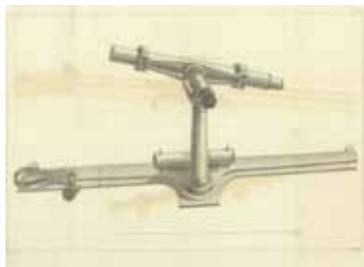
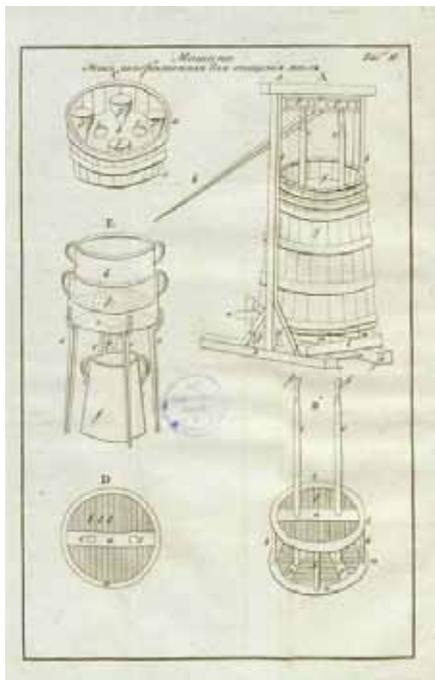
17. *Bode J. E.* Uranographia sive astrorum description. Berlin : Selbstverlag, 1801. [44] s.

18. *Kornelius Reissig* // Atlas Coelestis. URL: <https://www.atlascoelestis.com/30.htm> (accessed: 21.08.2024)

19. *Smith C.* Constellations in Bronze // Library of Congress Blogs. URL: <https://blogs.loc.gov/maps/2019/09/constellations-in-bronze/> (accessed: 12.08.2024).



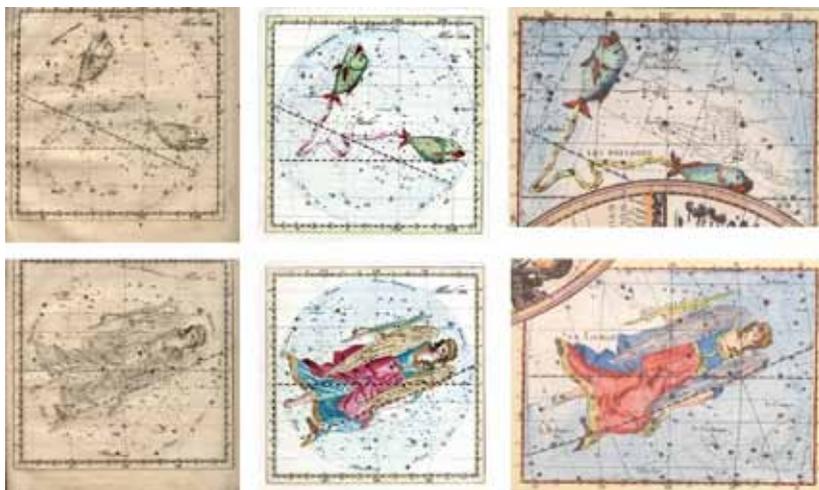
1. Неизвестный художник. Портрет К. Х. Рейсига (1781–1860). Местонахождение неизвестно. Воспр.: Н. Е. Макаренко. Школа Императорского Общества поощрения художеств. (Пг., 1914)



2. Технические чертежи из книги «Новоизобретенный улучшенный и выгоднейший способ очищать масла, получаемые из семян растительных тел в пользу фабрикантов и хозяев» С. Н. Колядина (СПб., 1822) и «Алидада с зрительной трубой нового устройства, усовершенствованная и описанная Корнелием Рейссигом» (СПб., 1823)



3. Фирма К. Фаберже. Пасхальное яйцо «Созвездие цесаревича». 1917. Кварц, стекло, алмазы, резьба по стеклу и камню. Минералогический музей им. А. Е. Ферсмана Российской академии наук (Москва). Фото Р. В. Баяндина и В. Е. Оверченко



4. Созвездия Рыб и Девы из выпущенного в продажу атласа К. Х. Рейссига (СПб., 1829), раскрашенные от руки владельческие варианты и фрагменты карты Н. ван Гелькерхена (Национальная библиотека Австралии, Сидней)



7. Фрагменты книги К. Х. Рейссига «Пять ордеров колонн по системе древних и новейших строителей» (СПб., 1845).
Титульный лист и таблица «Капитель и база коринфского ордера»

А. Е. Белоножкин
**Северный модерн
и архитектура Ленинграда
1920–1950-х годов**

В статье впервые рассматривается проблема влияния одного из значимых стилевых направлений в русской архитектуре начала XX в. – северного модерна – на архитектуру Ленинграда конца 1920-х – 1950-х гг. Данная тенденция проявляется в обращении к облицовке нижней части фасадов камнем скальной фактуры, преимущественно гранитом, а также к мотивам северной флоры и фауны в скульптурном декоре. При этом специфическая каменная облицовка находит более частое применение, нежели скульптурный декор, а указанные мотивы чаще используются в жилых, нежели общественных зданиях. В постройках довоенного времени еще достаточно силен дух эксперимента, тогда как в послевоенных всецело господствуют традиционалистские тенденции (в частности, исчезает скульптурный декор). Немногочисленная, но представительная группа памятников в целом позволяет констатировать наличие в архитектуре Ленинграда конца 1920-х – 1950-х гг. регионального своеобразия.

Ключевые слова: северный модерн; модернизм; неоклассицизм; стилистические реминисценции; природные мотивы; архитектурный декор; скульптурный декор; природный камень

Белоножкин Алексей Евгеньевич

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Доцент кафедры истории архитектуры и сохранения архитектурного наследия.

Кандидат искусствоведения;

профессор Международной академии архитектуры,

отделение в Москве (МААМ).

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

E-mail: aleksej1764@yandex.ru

ORCID iD 0009-0008-0511-7052

Alexey Belonozhkin
**National Romanticism
and the Architecture of Leningrad
in 1920s–1950s**

The article for the first time considers the problem of the influence of one of the significant stylistic trends in Russian architecture of the early 20th century – National Romanticism (Art Nouveau) on the architecture of Leningrad in the late 1920s – 1950s. This trend is manifested in the appeal to the cladding of the lower part of the facades with rock texture stone, as well as to the motifs of northern flora and fauna in sculptural decor. A material

such as granite is mainly used for cladding. At the same time, specific stone cladding finds more frequent use than sculptural decoration, and the above mentioned motifs are more often applied in residential than public buildings. The spirit of experiment is still quite strong in pre-war buildings, whereas in post-war structures traditionalist tendencies completely prevail (in particular, sculptural decor disappears). A small but representative group of monuments allows us to state the presence of regional originality in the architecture of Leningrad in the late 1920s – 1950s.

Keywords: National Romanticism; Modernism; Neo-Classicism; stylistic reminiscences; natural motifs; architectural decoration; sculptural decoration; natural stone

Belonozhkin, Alexey

St Petersburg Repin Academy of Arts.

Associate Professor of the Department of History of Architecture and Preservation of the Architectural Heritage.

PhD in Art History.

Professor of International Academy of Architecture, Moscow Branch (IAAM)

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

E-mail: aleksej1764@yandex.ru

ORCID iD 0009-0008-0511-7052

Было бы наивно думать, что с изменением эстетических предпочтений стиль и стилевые направления предшествующего периода безвозвратно уходят в прошлое. Напротив, они продолжают свое существование, но зачастую неявно, скрытно, приобретая характер рудиментов новой художественной системы. Такая участь постигла и одно из наиболее значимых направлений в архитектуре русского модерна – северный модерн, перешедший в советский период на «полулегальное положение». Влияние северного модерна на архитектуру Ленинграда прослеживается на протяжении почти всех семи советских десятилетий – с конца 1920-х до начала 1990-х гг. и проявляется исключительно в двух основных приемах:

1) облицовка цоколя или цокольного яруса фасада каменными (преимущественно гранитными) блоками или плитами грубой фактуры либо гранитной щепой;

2) обращение к мотивам северной флоры и фауны в скульптурном декоре¹.

Ленинградские постройки с реминисценциями северного модерна целесообразно разделить на две группы, соответствующие двум периодам:

Первый – конец 1920-х – первая половина 1950-х гг. – генетически связан с двумя значимыми тенденциями архитектуры

эпохи модерна: рационалистической и неоклассицистической – и, судя по всему, полным разрывом профессиональных связей мастеров архитектуры со странами Балтийского региона (в первую очередь, Финляндией);

Второй – 1960-е – начало 1990-х гг. – совпадает с периодом возрождения модернистских, а позднее и ретроспективных тенденций и возобновлением профессиональных контактов зодчих с коллегами из Финляндии и Швеции.

В конце 1920–1950-х гг. стимулы для появления северных реминисценций в архитектуре Ленинграда были поистине ничтожны.

Разумеется, говорить о каких-либо интенсивных и регулярных культурных связях с Финляндией, родоначальницей северного модерна (национального романтизма), после объявления страной независимости в декабре 1917 г., краха коммунистического териокского правительства и закрытия в 1918 г. российско-финляндской границы не приходится. Более того, потенциальная опасность, исходившая от северного соседа, граница с которым проходила недалеко от Ленинграда, привела в середине 1930-х гг. к возникновению и началу реализации идеи переноса административного центра города на юг, в район современной Московской площади. Не стимулировали культурного обмена и последующие события Советско-финляндской войны 1939–1940 гг., а также советско-финское противостояние 1941–1944 гг. в Великой Отечественной войне. Впрочем, в самой Финляндии с 1932 г. функционировало Общество сближения с СССР, организовавшее крупные выставки советской графики в Хельсинки и финского искусства в Государственном музее изобразительных искусств в Москве. Одним из значимых результатов деятельности Общества стала работа в 1932–1933 гг. членов «Коллектива Мастеров аналитического искусства» – учеников П. Н. Филонова над иллюстрациями к эпосу «Калевала» по заказу ленинградского издательства «Academia» (известно, что половину тиража издания, вышедшего в 1933 г., приобрела Финляндия) [7, с. 36–41; 18, с. 320]. Собственно архитектурные советско-финские контакты возобновляются только в послевоенное время, однако носят весьма специфический характер: в 1944–1953 гг. Финляндия выплачивала Советскому

Союзу репарации в виде сборных деревянных (щитовых и панельных) одно- и двухквартирных жилых домов, предназначенных для городов, разрушенных войной, научных городков и поселков при военных базах [2]. (Советско-финляндский договор о дружбе, сотрудничестве и взаимной помощи был заключен только в 1948 г., а Общество дружбы «СССР – Финляндия» создано лишь в 1958 г. [8, с. 200]. Также во второй половине 1950-х гг. выходит ряд научных и популярных изданий, посвященных скандинавским странам [см.: 13, 14, 16].)

Вместе с тем оценка северного модерна отечественной историко-архитектурной наукой в эти годы была в общем положительной. В частности, в путеводителе по Ленинграду 1931 г. в архитектуре города начала XX в. (правда, по отношению к неоклассицизму) отмечается удачный «новый прием – отделка стен природным диким камнем вместо прежней штукатурки» [9, с. 137]. Из памятников северного модерна как «образчик стиля модерн» там же упомянут «большой дом, б[ывший] Лидваля... в начале ул[ицы] Красных зорь» (Каменноостровского проспекта) с «украшениями в виде филина, ворона на ели, паука на его паутине» [9, с. 253]². В учебнике 1956 г. по истории русской архитектуры в качестве примеров стиля модерн (без уточнения стилистики) приведены в разной степени связанные с северным модерном тот же доходный дом семьи Лидваль³ и Новый Пассаж на Литейном проспекте [4, с. 532–533, 535]. Показательно, что в архитектурном очерке Н. Ф. Хомуцецкого «Ленинград» 1953 г. северный модерн не упомянут вовсе [20].

Думается, не будет ошибкой сказать, что в 1920-х–1950-х гг. северные мотивы применяются еще «по старой памяти» – как хорошо себя зарекомендовавшие и давно опробованные, а также как дань местному природному контексту. Не исключено и то, что в какой-то мере обращение к этим мотивам допускал пример особняка Кшесинской – значимого историко-революционного памятника, в облицовке фасадов которого широко использован гранит разных цветов и фактур.

Вопрос о конкретных источниках интерпретаций вплоть до обнаружения неопровержимых свидетельств остается пока открытым.

Однако уже сейчас можно предположить, что применение облицовки цоколя грубо обработанным камнем и обращение к изобразительным северным мотивам вполне могло быть навеяно советским зодчим такими наихрестоматийнейшими памятниками северного модерна, как доходные дома И. Б. Лидваль (корпуса по Каменноостровскому пр., 1–3; 1901–1904, Ф. И. Лидваль), А. Ф. Бубыря (Стремянная ул., 11; 1906–1907, А. Ф. Бубырь, Н. В. Васильев) и Т. Н. Путиловой (Большой пр. П. С., 44 – Стрельнинская ул., 1 – Ораниенбаумская ул., 2; 1906–1907, И. А. Претро). На идею сочетания простых, геометричных форм с характерным каменным цоколем в постройках, близких конструктивизму, могли натолкнуть примеры рационального модерна, в частности доходные дома Козляниновых (ул. Писарева, 10; 1907–1908, А. И. фон Гоген) и Гулиных (пр. Римского-Корсакова, 3; 1914, В. Н. Бобров). Использование фактурного гранитного цоколя из прямоугольных плит в неоклассических постройках 1930-х – 1950-х гг., вероятнее всего, было унаследовано от неоклассицизма начала XX в., в свою очередь испытавшего влияние различных вариантов модерна, включая северный. Такой прием встречается как в первостатейных, так и в более скромных памятниках – доходных домах А. С. Оболянинова (Таврическая ул., 37 – Тверская ул., 2; 1907–1908, А. Ф. Бубырь), Р. А. Дидерихса (Большой пр. П. С., 104; 1912–1914, А. Ф. Бубырь, Н. В. Васильев), А. Н. Тура, С. Н. Мартенс и С. И. Тимашева (ул. Восстания, 3–5; 1913–1914, Г. К. Космачевский), Введенской церкви (Введенская ул., 9; 1912–1913, А. П. Аплаксин), и др.

Первые связанные с мотивами северного модерна примеры построек советского периода появляются в Ленинграде в конце 1920 – начале 1930-х гг.

Необычное для Петербурга сочетание упрощенных форм конструктивизма и фактурного цоколя из красного гранита возникает на фасадах двух угловых зданий: капитально перестроенного под студенческое общежитие главного корпуса подворья Вышневолоцкого Казанского монастыря (Малый пр. П. С., 69 – Подрезова ул., 14; конец 1920-х, Ф. А. Лыхин)⁴ и многоквартирного жилого дома в районе Кирочной улицы (Захарьевская ул., 27 – пр. Чернышевского, 10 (угловая часть); начало 1930-х)⁵, возведенного на месте так и недостроенного

доходного дома⁶. В обоих случаях цоколь сохранился от предыдущей постройки. В первом он – крупномасштабный, однорядный, с поднятыми над окнами перемычками, однако присутствует только на уличных фасадах. Во втором – меньшего масштаба, единый по высоте, но уже на всех фасадах здания: на уличных – из чередующихся отрезков с трехрядной фактурной облицовкой и отрезков с ровной бучардированной поверхностью, на дворовых фасадах и в подворотне – только с фактурной облицовкой в один и два ряда.

В 1930-х гг. северные мотивы обнаруживаются в неоклассических постройках, в разной степени испытавших влияние ар деко. Здесь они трактуются порой даже с большей остротой и свободой, нежели в начале века; более того, в отличие от построек эпохи модерна допускается соединение стилизованных неоклассических форм с элементами нордического скульптурного декора.

В Доме легкой промышленности (Вознесенский пр., 44–46; 1932–1935, Е. А. Левинсон, И. И. Фомин) в соответствии с эстетикой склонного к композиционным инверсиям ар деко тот же «скальный» цоколь радикально меняет свое положение, превращаясь в набранные из вертикально ориентированных блоков карельского габроналита [5, с. 57] протяженные фризы над витринными окнами. Опорой для визуально массивных каменных лент служат наличники витрин и замковые камни-консоли с грубооколотым торцом, расположенные над входами в торговые залы. (При этом сам профилированный цоколь здания носит облегченный характер.)

Во 2-м учебном корпусе Лесотехнической академии, стоящем на территории ее парка (Институтский пер., 56; 1936–1938, арх. С. Е. Бровцев, инж. А. П. Гоголицын), на лицевых фасадах, отделанных цементной штукатуркой под каменную облицовку, появляются свободно разбросанные по каменной сетке остро нарисованные барельефы-плакетки (ск. Л. А. Дитрих), тематически связанные с назначением здания. На них среди прочих встречаются гротескные изображения еловых ветвей, вороны и белки.

И уже совершенно неожиданно изображения представителей северной фауны (ск. Л. А. Дитрих (?))⁷ возникают на уличных фасадах более серьезных по общему характеру неоклассических

построек – жилых домов Ленсовета на Московском проспекте (д. 206, 208; 1937–1940, А. И. Гегелло, С. В. Васильковский), возведенных на территории нового общегородского центра. В числе мелкомасштабных, реалистично, но упрощенно трактованных фигур, непринужденно «наклеенных» непосредственно на пилоны портиков, легко опознаются медведь, бегущая лисица, грызущая орех белка, глухарь, летящая чайка, осетр и ящерица. Очевидно, данные (в сущности, ироничные) детали были призваны хотя бы отчасти смягчить присущую постройкам суровую монументальность форм⁸, несвойственную жилым зданиям. Впрочем, на тех же фасадах используется контрастирующий со светлыми стенами⁹ мрачноватый двухчастный цоколь из серого гранита [20, с. 13], нижний ярус которого состоит из плит скальной фактуры (другой камень – полированный красный гранит – использован для порталов парадных подъездов и витрин магазинов).

Более спокойный, традиционный, характер получили фасады, а вместе с ними и цоколи, двух других построек довоенного времени: жилого дома для сотрудников института Ленгипротранс (Московский пр., 178; начало 1940-х, автор не установлен)¹⁰ и здания Военно-Морской академии (Ушаковская наб., 17 – ул. Академика Крылова, 1; 1938–1941, А. И. Васильев, А. П. Романовский). В первом мелкомодульный трехрядный, с несколько заглубленным верхним рядом цоколь из плит розового гранита смягченной скальной фактуры вносит элемент масштабности в монументализированный строй лицевого фасада (цокольные блоки портала парадной сделаны чуть крупнее). Во втором крупномодульная фактурная каменная облицовка 1–2-го этажей, напротив, усиливает героическую ноту. Причем здесь из блоков серого гранита выполнен не сам цоколь (получивший крупнозернистую поверхность), а цокольный ярус всей композиции, включая не только стену, но и оконные перемычки (за исключением замковых камней 2-го этажа в виде бриллиантового руста).

Представленная в этих постройках традиционалистская тенденция, не предполагавшая каких-либо новаций по сравнению с неоклассицизмом начала XX столетия (а следовательно, и включения

в композицию элементов скульптурного декора), становится основополагающей в 1950-е гг.

Прием крупномодульной гранитной облицовки был унаследован общественными зданиями 1950-х гг., воплощающими в своих формах послепобедные триумфальные настроения. Циклопического размера блоки красного гранита органично сочетаются с гипертрофированно монументальными, помпезными формами «стиля Победы» в зданиях Всесоюзного проектного и научно-исследовательского института комплексной энергетической технологии (ВНИПИЭТ) (Приморский пр., 69 – ул. Савушкина, 82; 1954–1960, И. Б. Орлов, М. И. Левин, Ю. С. Ушаков) и Управления Ленинградского метрополитена имени В. И. Ленина, включающего также вестибюль станции «Технологический институт» (Московский пр., 28; 1955, А. М. Соколов, А. К. Андреев). В огромном здании ВНИПИЭТа нижнюю часть стен усиливает завершенный тесаной полкой крупномасштабный трехрядный цоколь на профилированном основании, оттеняемый облегченной облицовкой стен светлой розовато-желтой керамической плиткой; из гранита выполнены также порталы трех главных входов). В здании Управления метрополитена общая картина сложнее: гранитом облицован весь цокольный ярус средней части главного фасада, однако блоками скальной фактуры (разной длины) – только нижняя, бóльшая по высоте часть стены (за исключением самого цоколя); выше применяется тесаный камень (в то же время для монументальных порталов используется полированный гранит)¹¹.

В жилых домах второй половины 1940 – первой половины 1950-х гг., построенных на территории как центральных, так и периферийных районов, оглядка на неоклассицизм начала XX в. становится еще заметнее.

Первым среди них следует назвать жилой дом, возведенный в самом центре города – на углу улицы Пестеля и набережной Фонтанки (ул. Пестеля, 1 – наб. Фонтанки, 12; 1947–1949, Е. А. Левинсон, А. А. Грушке). В его массивном, островыразительном цоколе¹², выполненном из красного гранита, скальной фактурой выделены замковые камни окон подвального этажа.

В жилом доме на углу Каменноостровского проспекта и набережной Карповки (Каменноостровский пр., 47 – наб. Карповки, 14; 1952, О. И. Гурьев, В. М. Фромзель) в композицию введен скромный четырехрядный цоколь из розового гранита, завершённый карнизом-полкой. Камни цоколя – разной длины, перемычка над подвальными окнами включает замковый камень и два камня Г-образной формы. Возможно, применение цоколя подобного вида явилось данью архитектурному контексту: неподалеку, на том же Каменноостровском проспекте, находятся такие памятники северного модерна, как доходные дома А. Ф. Циммермана (Каменноостровский пр., 61 – ул. Чапыгина, 2; 1906–1907, Ф. И. Лидваль, А. Ф. Нидермейер) и К. В. Маркова (Каменноостровский пр., 67 – ул. Графтио, 2; 1908, К. В. Марков).

В жилом доме, занимающем угловой участок у пересечения Английского проспекта и улицы Декабристов (Английский пр., 21 – ул. Декабристов, 60; 1952–1953, С. А. Пермский), композиция цоколя похожа на предыдущую, за тем лишь исключением, что для него выбран серый гранит, в композицию введен плинт, карниз получил чуть более сложную профилировку, а блоки отличает изысканная волнообразная обработка поверхности¹³. Другой нюанс состоит в том, что верхний ряд облицовки, включающий оконные перемычки, имеет меньшую высоту, чем два нижних ряда¹⁴. Не исключено, что данный цоколь наряду со штукатурными рустами «под шубу» носит своего рода мемориальный характер, напоминая о некогда стоявшем на этом месте знаменитом доходном доме П. И. Кольцова – «Доме-сказке» (1909–1910, А. А. Бернардацци), сочетавшем на своих фасадах элементы северного модерна и неорусского стиля¹⁵.

Цоколь рядового по расположению в застройке жилого дома на улице Седова, 88 (начало 1950-х, Е. А. Левинсон, И. И. Фомин, С. И. Евдокимов), построенного для завода «Большевик», выглядит еще проще: два ряда плит из серого гранита завершаются карнизом в виде полки¹⁶. И, наконец, предельной лаконичностью отличается цоколь крупного палладианского П-образного в плане жилого дома на улице Фрунзе, 16 (1-я половина 1950-х, автор не установлен). Градостроительная роль здания – формирование западной кулисы

небольшой площади в начале улицы Ленсовета. В отличие от предыдущих примеров гранитная облицовка низа стены «спрятана» здесь во двор и в подворотню. Характер ее различен: на дворовом фасаде восточного корпуса это трехрядная облицовка пьедесталов трех портиков (одного четырех- и двух двухколонных); на том же фасаде, но в пределах стены, а также на аналогичном фасаде северного корпуса – плинт оштукатуренного цоколя; на стенах подворотни – простой однорядный цоколь. Различен и цвет: в отделке используются плиты из розового и серого гранита.

Безусловно, обращение к северным мотивам в архитектуре Ленинграда 1920–1950-х гг. не было массовым явлением. Общественные и жилые здания в рассмотренной группе памятников представлены в различной пропорции: количество первых заметно уступает количеству вторых. Элементы скульптурного декора применяются значительно реже, чем фактурная каменная облицовка нижней части стен, но и тот и другой прием используется как в общественных, так и в жилых зданиях. При этом облицовка почти всегда вводится в композицию только уличных и боковых фасадов, а образующие ее элементы получают правильную геометрическую форму. Однако как бы ни были малочисленны приведенные примеры, они тем не менее позволяют внести некоторые коррективы в общие представления о стилистике архитектуры Ленинграда 20–50-х гг. XX в., выявив в ней – пусть и не сразу различимые – черты регионального своеобразия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Облицовка цоколя либо цокольного яруса фасада применялась и в московской архитектуре 1920–1950-х гг. См., например, здания НКВД (1928–1933, А. Я. Лангман, И. Г. Безруков), газеты «Правда» (1930–1935, П. А. Голосов), Центрального театра Красной армии (1934–1940, К. С. Алабян, В. Н. Симбирцев), жилой дом на Тверской ул., 9 (1946–1949, А. Ф. Жуков) и др. Однако мотивы северной флоры и фауны там не применялись.

² В издании путеводителя 1933 г. сохранилось лишь упоминание «дома Лидваля на Каменноостровском проспекте» – в числе памятников стиля модерн [11, с. 252].

³ Однако в подписи под иллюстрацией дом Лидваля назван домом Циммермана, а его местонахождение указано как «проспект Кирова» вместо

Кировского проспекта [4, с. 532–533]; автором данного раздела учебника был историк древнерусского зодчества москвич П. Н. Максимов.

⁴ Подворье было построено в 1910–1912 гг. по проекту А. П. Аплаксина. В 1907–1917 гг. Ф. А. Лыхин являлся помощником Аплаксина [1, с. 58–59].

⁵ Однако такой прием использовался в произведениях финского модернизма тех лет, например в гостинице «Похьянхови» в Рованиеми и церкви в Каннокоски (1936 и 1937–1938, П. Э. Бломстедт).

⁶ Этот дом зафиксирован на фотографии 1918–1920 гг. [см.: 22].

⁷ Л. А. Дитрих является автором горельефов в парадных дома [12, с. 13].

⁸ С той же целью на ограждениях балконов размещены «плакетки» с фруктовыми натюрмортами, над входами в парадные – фонари на кованых кронштейнах (утрачены).

⁹ Стены облицованы штукатуркой из белого цемента с доломитовой, по другим сведениям, мраморной крошкой [12, с. 13; 21, с. 13].

¹⁰ Возведен между двумя доходными домами 1-й половины 1910-х гг.

¹¹ В постройке используется гранит Лезниковского месторождения в Житомирской обл. [17, с. 69]. Из него же выполнена облицовка фасадов Мавзолея Ленина.

¹² Этот цоколь, судя по всему, является парафразом цоколя расположенного напротив Михайловского замка.

¹³ На большую часть высоты плинт скрыт слоями асфальта. Из того же серого гранита выполнены обрамления дверных проемов.

¹⁴ В 2010-х гг. со стороны Английского пр. цоколь частично разрушен при устройстве входа в подвальное помещение.

¹⁵ Постройка 1950-х гг. была возведена на фундаментах «Дома-сказки», уничтоженного разрушительным пожаром блокадной зимой 1941–1942 гг. [3, с. 431]. В том же районе Коломны облицовку цоколя двумя рядами плит скальной фактуры получил доходный дом Ф. Н. Тимофеева (Английский пр., 50 – Садовая ул., 103 – Канонерская ул., 24; 1914–1915, Я. М. Коварский).

¹⁶ Нижний ряд плит частично скрыт культурным слоем.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Белоножкин А. Е.* Санкт-Петербургский епархиальный архитектор А. П. Аплаксин. СПб. : Невск. мир : Лики России, 2013. 384 с.

2. *Бёёк Н.* Финские сборные дома 1944–1953 годов – совместное наследие? Доклад на Третьем петербургском историческом форуме. 9 окт. 2024 г.

3. *Боглачев С. В.* Петербургский зодчий Александр Бернардацци-младший // Невский архив : Ист.-краевед. сб. СПб. : Изд-во Чернышева, 1999. Вып. 4. С. 426–435.

4. *Власюк А. И., Каплун А. И., Брунов Н. И. и др.* История русской архитектуры : [Учебник для архит. вузов и факульт.]. 2-е изд., испр. и доп. М. : Госстройиздат, 1956. 614 с.

5. Дом легкой промышленности : арх. Е. Левинсон, И. Фомин // Архитектура СССР. 1934. № 10. С. 56–57.
6. *Жданов А. Н.* Новая и Старая Деревни. М. ; СПб. : Издательство Центрполиграф : Рт-СПб, 2012. 496 с.
7. *Ковтун Е. П.* Н. Филонов и его дневник // Филонов П. Дневники / вступ. ст. Е. Ковтуна, текстол. подгот. И. Лапиной, коммент. Г. Марушиной. СПб. : Азбука, 2000. С. 13–76.
8. *Куприк С. А.* Становление сотрудничества между Выборгским отделением общества дружбы «СССР – Финляндия» и Лаппеенрантским отделением общества «Финляндия – Советский Союз» // Вестн. ф-та социальн. цифр. технологий С.-Петерб. гос. ун-та телекоммуникаций им. проф. М. А. Бонч-Бруевича : Сб. науч.-теор. ст. XXIV Междунар. Балт. коммуникац. форум. 2–3 дек. 2022 г. СПб., 2022. С. 200–203.
9. Ленинград : Путеводитель : История. Экономика. Прогулки по городу. Музеи. Справочник. М. ; Л. : Гос. соц.-экон. изд-во, 1931. 516 с.
10. Ленинград : Путеводитель: Т. 1: История. Экономика. Культура. М. ; Л. : ОГИЗ соц.-экон. изд-во, 1933. 456 с.
11. *Лисовский В. Г.* Северный модерн : Национально-романтическое направление в архитектуре стран Балтийского моря на рубеже XIX и XX веков. СПб. : Коло, 2016. 520 с.
12. *Оль А. А.* Жилой дом Ленсовета на Московском шоссе // Архитектура Ленинграда. 1941. № 1. С. 9–13.
13. *Похлебкин В. В.* Норвегия. М. : Географгиз, 1957. 80 с. (У карты мира).
14. *Похлебкин В. В.* Скандинавские страны и СССР. М. : Знание, 1958. 39 с. ([Сер. 7, № 8]).
15. *Похлебкин В. В.* СССР – Финляндия : 260 лет отношений. 1713–1973. М. : Междунар. отношения, 1975. 408 с.
16. *Похлебкин В. В.* Швеция. Норвегия. Дания. Исландия. М. : Географгиз, 1956. 32 с. (Страны Европы. Географические справки).
17. *Соколов А. М.* Станции Ленинградского метро. Л. : Гос. изд-во лит-ры по стр-ву и архитектуре, 1957. 132 с.
18. *Струкова А.* «Калевала» школы Филонова: анатомия книги // Искусствознание. 2024. № 1. С. 320–393.
19. *Суворков П. М.* Проспект Чернышевского. СПб. : Белое и Черное, 1999. 128 с.
20. *Хомутецкий Н. Ф.* Ленинград : очерк архитектуры. [М.] : Гос. изд-во лит-ры по стр-ву и архитектуре, 1953. 212 с. (Архитектура городов СССР).
21. *Шабров А. М.* Высокое качество строительных работ // Архитектура Ленинграда. 1941. № 1. С. 14–17.
22. Общественные работы на Воскресенском проспекте. Фотография. 1918–1920 гг. // Retro View of Mankind's Habitat : [сайт]. URL: <https://pastvu.com/p/1676513> (дата обращения: 24.11.2024).



1. Жилой дом. Петербург. Захарьевская ул., 27 – пр. Чернышевского, 10. Начало 1930-х. Автор не установлен. Фасад по пр. Чернышевского. Фрагмент. Фото 2024. А. Е. Белоножкина. 2025
2. Дом легкой промышленности. Петербург. 1932–1935. Арх. Е. А. Левинсон, И. И. Фомин. Главный фасад. Цокольный ярус. Фрагмент. Фото А. Е. Белоножкина. 2015



3. Жилой дом Ленсовета. Петербург. Московский пр., 206. 1937–1940.
Арх. А. И. Гегелло, С. В. Васильковский. Главный фасад. Фрагмент.
Фото А. Е. Белоножкина. 2024



4. Здание Всесоюзного проектного и научно-исследовательского института комплексной энергетической технологии (ВНИПИЭТ). Петербург. 1954–1960. Арх. И. Б. Орлов, М. И. Левин, Ю. С. Ушаков. Главный фасад. Фрагмент. Фото 2018. yandex.ru/maps

5. Здание управления Ленинградского метрополитена имени В. И. Ленина с вестибюлем станции «Технологический институт». 1955. Арх. А. М. Соколов, А. К. Андреев. Главный фасад. Фото С. Е. Смирновой. 2015



6. Жилой дом. Петербург.
Ул. Фрунзе, 16.
1-я половина 1950-х.
Автор не установлен.
Дворовый западный
фасад. Фрагмент. Фото
А. Е. Белоножкина. 2024

7. Жилой дом. Петербург.
Английский пр., 21 –
ул. Декабристов, 60. 1952–
1953. Арх. С. А. Пермский.
Фасад по Английскому пр.
Цоколь. Фрагмент. Фото
А. Е. Белоножкина. 2015



Е. В. Нестерова

Между академизмом и салоном. Анри Шопен – икона стиля?

В статье рассказывается о французском художнике Анри Фредерике Шопене (1804–1880), бывавшем в России, выставлявшем свои произведения на академических выставках, получившем звание почетного вольного общника Императорской Академии художеств. Его произведения были очень популярны, часто гравировались и не раз копировались художниками. Эти копии иногда принимали за оригинальные полотна русских живописцев. В статье объясняются причины популярности Шопена и рассказывается об опыте установления его авторства по отношению к ряду произведений.

Ключевые слова: Анри Фредерик Шопен; копия; икона стиля; академизм; салон

Нестерова Елена Владимировна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Профессор кафедры русского искусства.

Доктор искусствоведения, профессор.

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

Email: nesterova.museum@mail.ru

ORCID 0009-0008-3292-8942

Elena Nesterova

Between Academic and Salon Art. Henri Frederic Schopin – Style Icon?

The article tells about the French artist Henri Frederic Chopin (1804–1880), who visited Russia, exhibited his works at the academic exhibitions, and received the title of the honorary associate of the Imperial Academy of Arts. His works were very popular, they were often engraved and copied by artists. These copies were sometimes mistaken for original paintings by Russian painters. The article explains the reasons for Chopin's popularity and describes the experience of establishing his authorship in relation to a number of works.

Keywords: Henri Frederic Schopin; copy; style icon; academic style; salon painting

Nesterova, Elena

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Professor of the Department of Russian Art.

Doctor of Sciences in Art History, Professor.

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

Email: nesterova.museum@mail.ru

ORCID 0009-0008-3292-8942

Сегодня немногие помнят имя Анри Фредерика Шопена (Henri Frédéric Schopin, 1804–1880), французского художника, ставшего популярным в Европе и не раз бывавшего в России. В середине XIX столетия его произведения служили образцом для многих представителей отечественного искусства, придерживавшихся академического направления, но стремящихся расширить его границы. Этот художник соединял профессиональный академический уровень исполнения, романтическую взволнованность и эротическую соблазнительность героев с классическими библейскими и историческими сюжетами, вводил в свои полотна становившуюся все более популярной экзотическую ориентальную тематику, пытаясь убедительно передавать обстоятельства и место действия изображаемого события. Шопен обращался также к литературным источникам, используя пример вымышленных героев, чья жизненная позиция является оправданием совершенных ими поступков. Подобное сочетание оказалось весьма актуальным в эволюции академического искусства середины XIX в., стремящегося к переменам, новым идеям и идеалам. Романтизм постепенно уходил в прошлое, найдя своеобразное продолжение в историзме с его стремлением примерить костюмы разных эпох. Приближалось время реализма и нового «археологического» подхода к изучению давно прошедших событий, а также к оценке настоящего, с правдивым уточнением подробностей и претензией на психологическое осмысление поступков и действий героев прошлого. При этом идеализация в сторону «красивости» с расчетом на буржуазный вкус была весьма востребована публикой. Анри Шопен, во многом сохраняя традиции академического романтизма, пытался приблизиться к требованиям зарождавшейся новой моды, балансировавшей между академизмом, историзмом и салоном.

О популярности Шопена в России при его жизни говорит, в частности, и то, что информация о художнике попала в «Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона», где было отмечено, что Анри Шопен с 1816 по 1818 г. учился в Академии художеств в Санкт-Петербурге¹. В иностранных источниках об этом, правда, не упоминается. Из зарубежных энциклопедий, таких как Бенези

(Bénézit) и Лярусс (Larousse), известно, что будущий художник родился в семье французского скульптора Жан-Луи-Теодора Шопена (ок. 1747 – 1815), работавшего, помимо Франции, в России при Екатерине II, а также в Германии. В 1821 г. семья переехала в Париж, где молодой человек продолжил учиться живописи в мастерской прославленного живописца барона Жан-Антуана Гро, параллельно посещая занятия в Школе изящных искусств. В 1831 г. Шопен выиграл Римскую премию, представив картину «Ахиллес, преследуемый богом реки Ксанф» на сюжет «Одиссеи», после чего на четыре года уехал в Рим как стипендиат Французской академии изящных искусств. По возвращении Анри Шопен дебютировал в 1835 г. в Парижском салоне с четырьмя картинами и был удостоен золотой медали, а в 1854 г. получил орден Почетного легиона. Художник был весьма мастеровит, творчески продуктивен и вскоре стал широко известен. Свидетельством его популярности стало и то, что большая часть произведений Шопена печаталась в технике литографии или гравировалась на металле специалистами в этой области, как только они появлялись на выставках. Его картины воспроизводились знаменитым французским гравером-репродукционистом Жан-Пьером-Мари Жазе (1788–1871), английским офортисом Джеймсом Чарльзом Армитейджем (1802–1897), издавались в виде фототипий в берлинском издательстве художника и фотографа Гюстава Шауэра (1826–1902) и многими другими, благодаря чему становились известными не только во Франции, но и за ее рубежами.

Своя судьба была у произведений Шопена и в России. Оригинальные полотна художника демонстрировались в Петербурге в Академии художеств в 1849, 1850, 1852 и 1859 гг. Это в первую очередь «Суд царя Соломона» (1848) – произведение, за которое живописец получил звание почетного вольного общника Императорской Академии художеств в 1848 г. Эта же картина была показана на академической выставке еще раз в 1850 г. Шопен, в благодарность за избрание его в круг художественной элиты Петербурга, подарил свое произведение музею Императорской Академии художеств. На той же ежегодной академической выставке были показаны «Саул и Давид» (1850), через год – еще два полотна: «Рахиль» и «Ревекка»

(1852), а в 1859 – три: «Иосиф, проданный своими братьями», «Отчаяние Иакова при вести о смерти Иосифа», «Золотой век». В обзоре выставки 1850 г. Давид Мацкевич² писал: «Чрезвычайно много толков возбуждают две картины господина почетного общника Шопена» [6, с. 66]. Однако разговор о живописце автор решил предварить информацией о французской живописной школе от Пуссена и до современных мастеров, которые к тому времени стали обращать на себя все больше внимания в России: «Французская живописная школа имеет свой отдельный самостоятельный характер. Характер этот обуславливается преобладанием действительного над мечтательным и идеальным. <...> У всех их главное достоинство – это мастерская, отчетливая кисть. Но где же мысль? Где же возвышенное чувство, которое должно быть благотворным светильником в сюжетах исторических? <...> Их ни у кого почти нет, исключая впрочем Деляроша... К счастливым исключениям должно причислить Горация Вернета, Гаварни... и наконец Шопена» [6, с. 73–74]. Таким образом художник «попадает» в компанию довольно разных, но пользующихся на тот момент известностью и популярностью в России французских мастеров. Отмечая сильные стороны художника, автор обзора замечает: «Обе картины Шопена могут назваться истинными представительницами французской живописной школы, которой главные достоинства: мягкость и пластичность кисти, грациозность рисунка и в особенности мастерская отделка аксессуаров: мрамора, золота, шелка, кисеи, полотна и прочего» [6, с. 76]. И при этом делается вывод: «Блистать, щеголять формами, производить ими эффект – сделалось потребностью каждого французского живописца» [6, с. 76]. По сути, автор отмечает те качества и особенности французской живописи, которые позже будут ассоциироваться с представлением о салонном искусстве, легко вошедшем в контакт с академическим направлением второй половины XIX в., расцветив его новыми красками. Со временем широко тиражируемое мастерами разного профессионального уровня салонное направление приобретет негативный оттенок в оценке многих критиков. Но в середине столетия оживление академической традиции неким идеализированным

жизнеподобием как в Европе, так и в России воспринималось как удачное решение.

После получения в 1848 г. звания почетного вольного общника «во внимании к таланту его и приятной живописи» [1, л. 3], на следующий год, в 1849-м, Анри Шопен подал прошение в совет Императорской Академии художеств «о дозволении ему произвести программу для получения звания профессора» [1, л. 3]. Живописцу было предложено создать картину, «изображающую царя Саула, окруженного дочерьми и внимающего Давиду, играющему на арфе» [1, л. 3]. Картина эта в 1850 г. и была представлена в Совет академии. Однако в звании профессора художнику было отказано, о чем говорится в письме ректора академии В. Шебуева министру императорского двора: «При сем Совет положил донести... что Академия поставляет себе за неперменное правило: при производстве в Профессоры более всего требовать строгости в рисунке и прочих частях живописи, во-первых, с той целию, чтобы из строго верного направления школы, чем она отличается ныне, не унижить ее до ложно-красивого в искусстве, а во-вторых, чтобы возведение в звание профессора, имеющее важное преимущество... было согласовано с возможно высшею степенью достоинств художественного произведения» [1, л. 3–3 об.]. Таким образом, академическое руководство выступило более строгим ценителем классических традиций, чем художественная критика. Тем не менее работы Шопена были настолько популярны в России, что в какой-то степени служили школьными «прописями» для многих отечественных живописцев, они неоднократно копировались и становились источником подражания и вдохновения. Известно, что в том же 1850 г. Шопен прислал для конкурса в Императорской Академии художеств «два ящика с картинами» [2, л. 1]. Несколько из этих картин было приобретено императором: «Государь император Высочайше позволить изволил выплатить из Кабинета художнику Шопену за купленные у него четыре картины три тысячи рублей серебром» [2, л. 8]. К сожалению, названия этих картин в документе не упоминаются, кроме одной: «Людовик XIV» [2, л. 7]. Впрочем, не столько даже живописные оригиналы, сколько их гравированные

воспроизведения стали образцами для обучения и копирования молодых художников и учеников петербургской академии.

Неоднократно полотна Шопена воспроизводились на страницах периодических изданий. В «Иллюстрированной газете» за 1870 г. была опубликована одна из последних на тот момент, как было сказано в сопроводительном описании к картине, работ художника: «Авраам, отпускающий из своего дома Исаака с Ревеккой» (1868). Публикацию сопровождала небольшая заметка под названием «Две картины французской школы», где информация о Шопене давалась вместе с материалом о немецком художнике Франце Ксавере Винтерхальтере (1805–1873) [5]. В заметке, в частности, упомянута картина Шопена «Сестры милосердия в Крыму» (1859), приобретенная великим князем Константином Николаевичем, местонахождение которой на сегодняшний день неизвестно. Картины Шопена воспроизводились, кроме «Иллюстрированной газеты», еще и в журналах «Нива» («Рай Магомета») в 1873 г., «Север» («Эсфирь») в 1902, 1905 и 1912 гг., «Родина» («Исход евреев из Египта») в 1912 г. В целом оценка творчества живописца не сильно разнилась в имеющихся публикациях. Вот пример одной из рецензий (на картину «Рай Магомета»): «Художник этот в композициях своих поражает блеском и декоративностью, подчас грандиозную, производящую на первый взгляд громадное впечатление, при втором и третьем обзорах ослабевающее. Это происходит, конечно, от того, что схватив самую характерную – конечно, не без утрировки и довольно сильной – сторону быта прошлого, в лицах персонажей, вводимых в картину, Шопен далеко не вырабатывает характер сцены. Драма, которую готовишься выследить по приготовлениям, обыкновенно обманывает ожидания» [7].

Восхищение французским художником в России разделяли далеко не все, критические оценки в отношении его творчества усиливались по мере углубления реалистических тенденций. В некрологе на смерть живописца, опубликованном в отечественной газете «Голос» в 1880 г., было отмечено: «Его картины отличаются прекрасною композицией и мастерским исполнением, но лишены глубокого содержания». Далее автор некролога перечисляет названия некоторых

«наиболее известных» полотен: «„Карл IX, подписывающий декрет о Варфоломеевской ночи“, „Иоанн Креститель, проповедующий в пустыне“, „Руфь и Вооз“, „Дочь фараона спасает малютку Моисея“, „Давид, играющий перед Саулом“, „Павел и Виргиния“, „Рай Мохамеда“, „Туалет Юдифи“, „Семейство Ченчи“, „Костер Сарданапала“, „Петр Великий у Полтавы“, „Суд Соломона“ и многие другие» [4, с. 3]. Перечисленные сюжеты уже сами по себе во многом характеризуют ту смесь представлений из Библии, истории и беллетристики в сознании художника, которой отмечен переход от академической классики к позднему салонному академизму. Спустя три года после смерти Шопена И. Е. Репин в письме П. М. Третьякову от 8 марта 1883 г. писал: «...Шопен и Беллоли должны считаться образцами художества?! Как бы не так, меня рвет от этой лжи последних, и я бы за них гроша не дал» [8, с. 61]. Постепенно имя Анри Шопена стало забываться в России, появились новые тенденции в искусстве и новые кумиры. Тем не менее есть основания несколько углубиться в изучение наследия этого популярного в свое время французского живописца в нашей стране.

Подаренная музею Академии художеств картина «Суд царя Соломона» сейчас находится в Государственном Эрмитаже (ГЭ). Любопытно, что спустя всего несколько лет именно этот сюжет был объявлен темой программы на малую золотую медаль, данную ученикам академии в 1854 г. (когда в конкурсе участвовали среди прочих Николай Ге и Константин Флавицкий), что говорит о близости задач, ставившихся в это время художниками академического направления в разных странах. Выпускники могли видеть картину Шопена, посещая музей академии, и в какой-то мере вдохновляться ею. Полотно Ге даже имеет овальное завершение в своей верхней части, как и работа А. Шопена. Сходство приемов, которое можно увидеть в картинах русских художников, во многом диктовалось действующей академической традицией. И все же, возможно, эти работы были выполнены не без оглядки на произведение популярного французского художника, которое Ге и Флавицкий не могли не знать.

Таким образом, не стоит преувеличивать, но нельзя и преуменьшать влияние Шопена на его современников. Пожалуй,

в некотором смысле его можно назвать иконой стиля для живописцев академического направления переходного периода, ведь его произведения избирались образцами для копирования, привлекая теми качествами, о которых было сказано выше. Не случайно Репин упоминает рядом фамилии Шопена и А. Ф. Беллоли (1820–1881), чья картина «Купальщицы» также пользовалась большой популярностью в России, многократно копировалась и даже ошибочно приписывалась Т. А. Неффу. Такая же судьба и у некоторых произведений Шопена. Копиям с его картин приписывалось авторство известных русских живописцев.

В Научно-исследовательском независимом центре экспертиз имени А. Бенуа нам пришлось познакомиться с именем Анри Фредерика Шопена во время работы над одной из таких копий, что во многом и стало поводом к поискам информации о художнике. Принесенную на экспертизу картину на мифологический сюжет владделец считал работой русского живописца академического направления Василия Егоровича Раева (1808–1871). Проведенное технологическое исследование позволило датировать произведение серединой XIX столетия, однако подписи В. Раева, как и никакой другой, на картине обнаружено не было, а подготовительный рисунок, видимый на ИК-рефлектограмме, носил явно копийный характер. Он не строил форму, как учили в академии, а обводил ее по контуру. Смушал и сам сюжет картины, в действительности не вписывающийся в известные сюжеты античной или какой-либо другой мифологии. В работах учеников и выпускников Императорской Академии художеств в Петербурге, среди официально объявленных программ ничего подобного не встречалось.

В процессе изучения полотна было установлено, что на самом деле сюжет картины не мифологический, а является иллюстрацией к повести Франсуа Рене де Шатобриана «Атала, или любовь двух дикарей в пустыне», опубликованной в 1801 г., после путешествия автора в Северную Америку. В центре повествования трагическая любовь двух главных героев – индейцев Шактаса и Аталы из враждующих племен. Повесть была столь популярна, что с 1801 по 1805 г. была переиздана 11 раз и переведена на множество языков. Она была

известна и в России. На произведении, которое изучалось в центре им. Бенуа, был изображен эпизод, в котором Атала развязывает путы на теле возлюбленного, освобождая его из плена (*ил. 1*). Выяснилось, что в 1842 г. Анри Фредерик Шопен исполнил два живописных полотна на сюжет этого произведения: «Атала освобождает Шактаса» и «Встреча с монахом в лесу» (обе 82×60 см, подписаны и датированы. Картины продавались на зарубежных аукционах в 2004 и 2005 гг.). В 1843 г., спустя год после написания полотен, французский гравёр Луи Рене Люсьен Ролле (1809–1862) исполнил две парные тоновые гравюры по этим живописным произведениям почти что в натуральную величину (*ил. 2*). Живописная копия, пришедшая на экспертизу, судя по всему, была выполнена с гравюры, так как есть некоторые незначительные отличия от оригинала в цветовом решении копии и мелких деталях. Важно отметить, что именно такая гравюра, исполненная в технике меццо-тинто (или «черная манера»), хранится в Научно-исследовательском музее при Академии художеств. В середине XIX столетия залы музея были ежедневно открыты для копирования учащимися с картин и эстампов: в период с 1 марта по 1 октября – с 9 часов утра до 16 часов вечера, а с 1 октября по 1 марта – с 9 до 15, и это копирование входило в обязательную практику обучения [3, л. 1]. Вполне возможно, что живописная копия была исполнена с гравюры русским художником, однако приписывать ее конкретному автору, а именно В. Раеву, нет никаких оснований.

В Государственном Русском музее (ГРМ) хранится монументальное полотно «Нахождение Моисея дочерью фараона» (151×180 см), в Государственной Третьяковской галерее (ГТГ) находится его уменьшенный вариант (58×82 см), датированный 1856 г. и имеющий остатки неразборчивой подписи. Какое-то время авторство обеих картин связывалось с именем рано ушедшего представителя академического направления в русском искусстве середины XIX в. К. Д. Флавицкого. Подписи этого художника на картинах обнаружено не было, и сомнение в его авторстве уже высказывалось сотрудниками музеев на основании имеющихся стилистических отличий. Тем не менее в последнее издание музейного каталога ГРМ картина еще включена как работа Флавицкого. Оказалось, что

сложная многофигурная композиция этих полотен точно повторяет картину Шопена, демонстрировавшуюся в парижском Салоне в 1845 г. и литографированную Жазе буквально на следующий год (1846). Известен также датируемый 1850-ми гг. офорт Армиейджа на тот же сюжет (*ил. 5*). Гравюры с этой композиции быстро разошлись по многочисленным популярным изданиям 1850-х, таким как «Краткая библейская история», «Шедевры европейского искусства», «Знаменитые красавицы из Священной истории». Таким образом, картины из ГРМ и ГТГ, скорее всего, являются копиями с полотна Шопена. Во всяком случае, жесткие и довольно плоские формы, контур, изолирующий, будто вырезающий фигуры из фона, рисунок, обводящий крупные и мелкие детали, просвечивающий сквозь красочный слой, свидетельствуют о копийном характере картины из ГРМ. Любопытно, что обе работы не полностью, но очень близко повторяют цветовую палитру оригинальной картины. Почему же их связали с именем Флавицкого? В ГРМ картина попала в 1925 г. из Государственного музейного фонда, ранее она находилась в Бытовом музее Ковригиных. Могла ли копия из ГРМ быть сделана Флавицким? На этот вопрос нет ответа. Можно лишь отметить, что в 1855 г. Флавицкий уже работал над программой на большую золотую медаль («Братья продают Иосифа в рабство»), при этом изображение верблюда на втором плане полотна как будто заимствовано с упомянутой картины Шопена, правда, развернуто зеркально. Во всяком случае, мы не можем отрицать, что Флавицкий мог быть знаком с творчеством А. Шопена.

В Таганрогском художественном музее хранятся еще две работы, связанные с именем этого французского художника. Обе они проходили реставрацию в ГРМ. Одна из них, включенная в Госкаталог, называется там «Благословение Ревекки» (х., м. 82×66 см) (*ил. 3*). При реставрации выяснилось, что и эта картина является копией с французского мастера, причем название в Госкаталоге ошибочное. Оно относится к другой картине из Таганрогского музея, графическое воспроизведение которой было опубликовано в «Иллюстрированной газете» № 29 от 23 июля 1870 г. под названием «Авраам, отпускающий Исаака и Ревекку», и автором картины в газете назван

Шопен. В библиотеке Академии художеств хранится фототипическое воспроизведение с картины также с указанием имени Шопена как ее автора, есть гравюра Жазе (?) в фондах Эрмитажа, но композиция, несомненно, одна и та же. Скорее всего, обе таганрогские картины являются копиями с произведений Шопена. Эти два полотна можно рассматривать как парные. Но отражают они истории двух разных библейских героинь, а именно Ревекки и Рахили. Вспомним, что в Петербурге на академической выставке 1852 г. Шопен показал как раз две работы, одна из них была посвящена Ревекке, а другая – Рахили. Эти две знаменитые женщины ветхозаветной истории были родственницами, но у каждой – своя история. Повествование о Рахили и Иакове – это рассказ о великой любви. Встреча Иакова и Рахили произошла у колодца. Иаков помог красавице напоить стадо ее отца Лавана. Он влюбился в Рахиль и сказал, что ради нее семь лет будет работать на ее отца. «И служил Иаков за Рахиль семь лет; и они показали ему за несколько дней, потому что он любил ее» (Быт 29:20). Однако по истечении этого срока Лаван отдал ему свою старшую некрасивую подслеповатую дочь Лию вместо Рахили, объяснив, что по обычаю младшая сестра не может выйти замуж раньше старшей. Он пообещал Иакову, что по окончании свадебной недели тот сможет взять в жены и Рахиль – при условии, что отработает за нее еще семь лет, что Иаков и сделал. На картине он изображен с пастушьим посохом, напротив него – две молодые женщины, при этом пожилой человек соединяет фигуры одной из них и молодого мужчины, что и позволяет сделать вывод о сюжете полотна. На фототипии, хранящейся в библиотеке Академии художеств, под картиной дается название «Иаков у Лавана» (ил. 4). Что касается «Благословения Ревекки», то это явно тот же самый сюжет, что и «Авраам, отпускающий Исаака и Ревекку»! На картине Авраам простирает руки над спускающейся с крыльца парой. «И благословили Ревекку и сказали ей: сестра наша! да родятся от тебя тысячи тысяч, и да владеет потомство твое жилищами врагов твоих!» (Быт 24:60).

Полотна Шопена с их развернутой и многообразной сюжетной линией, сложной, зачастую многофигурной композицией, созданные

с помощью богатого воображения автора, благодаря разнообразной красочной гамме и убедительной материальной части бытового сопровождения сюжета, а также мастерству исполнения должны были привлекать мастеров академического направления, формировавшихся в середине XIX столетия. От библейских сюжетов до гибели Помпеи, от героев античности до королей средневековой Франции, литературные мотивы из Шатобриана, Сервантеса и даже сюжеты русской истории, – все это можно найти в творческом багаже Анри Фредерика Шопена. Действительно ли он стал иконой стиля для некоторых отечественных мастеров? Возможно, это преувеличение. Тем не менее его произведения если не копировались, то могли служить источником познания и вдохновения для самых разных художников. Так, некоторое сходство можно усмотреть между картиной А. Ф. Шопена «Золотой век», демонстрировавшейся на выставке в петербургской Академии художеств в 1859 г., и панно, выполненным К. Е. Маковским в 1880-х для особняка фон Дервиза, под названием «Танец», или «Счастливая Аркадия». Маковский не мог не знать упомянутого произведения Шопена, ведь когда оно было показано в стенах академического музея, Константин Маковский как раз был учеником академии. Известно также гравированное изображение этого полотна, один из экземпляров которого хранится в ГЭ (ил. 6). В отечественной прессе упоминалось также о монументальной росписи на этот сюжет, выполненной Шопеном в городской ратуше Парижа. Это были стенные фрески, впоследствии уничтоженные пожаром в 1871 г., «изображавшие амуров верхами на львах, тиграх и медведях» [4, с. 3]. Пухлые купидоны, оседлавшие ставших ручными диких зверей, веселье, красота и изобилие «Счастливой Аркадии» Маковского и «Золотого века» Шопена отдавались своеобразным эхом в монументальных работах двух больших мастеров зарождавшейся и уже сформировавшейся салонной живописи.

Творчество Анри Фредерика Шопена не оставило большого следа в русском изобразительном искусстве, но в середине XIX столетия для многих художников оно явилось своеобразным живописным атласом, в котором можно было почерпнуть сведения изобразительного характера о жизни в далеком прошлом, пусть

и воображаемом. Произведения французского мастера вдохновляли отечественных художников на поиски новых сюжетов, более живое прочтение эпизодов Ветхого Завета, на раскрепощение академической традиции, подготавливая те изменения, которые произойдут в русском искусстве на пути от академизма к салону.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Об этом же говорится в «Сборнике материалов для истории Императорской петербургской Академии художеств за сто лет ее существования», составленном П. Н. Петровым [9]. Там же утверждается, что А. Шопен не только учился, но и родился в России [9, т. III, с. 91]. В зарубежных источниках, напротив, местом рождения А. Ф. Шопена называют немецкий город Любек.

² **Давид Иванович Мацкевич** (1819–1959) – историк живописи и беллетрист, цензор Петербургского Цензурного комитета. Автор книги «Живопись во Франции», опубликованной в 1860 г., после его смерти.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

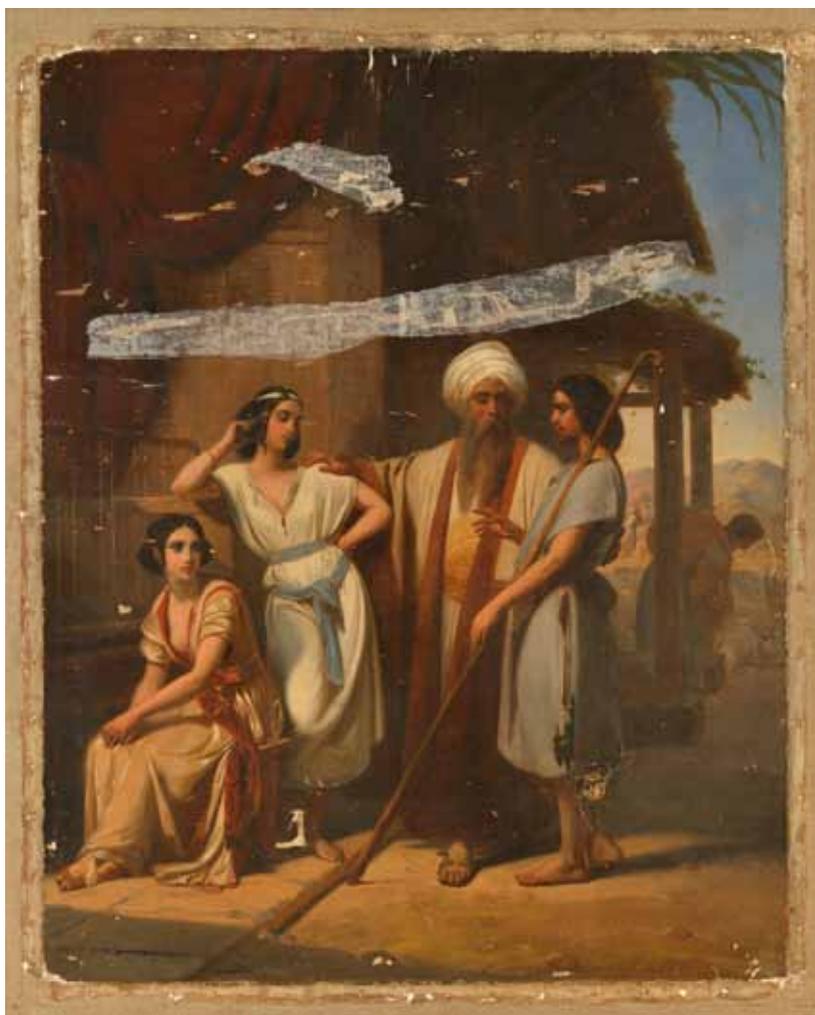
1. РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 472. Оп. 18. Внутр. оп. 104/941. Ед. хр. 88.
2. РГИА. Ф. 789. Оп. 17. Внутр. оп. 103/940. Ед. хр. 73.
3. РГИА. Ф. 789. Оп. 19. Ед. хр. 756.
4. Голос : газ. полит. и лит. : ежедн. изд. 1880. № 330 (29 нояб. (11 дек.)).
5. Две картины французской школы. Винтергальтер и Шопен // Иллюстрированная газета. 1870. № 29 (23 июля).
6. *Мацкевич Д.* Годовая выставка в Императорской академии художеств. 1850. Обзор. СПб., 1850. 92 с.
7. «Рай Магомета» (картина А. Шопена) : [иллюстрация] // Нива : илл. журн. литературы, политики и современной жизни. 1873. № 28. С. 9.
8. *Репин И. Е., Третьяков П. М.* Письма И. Е. Репина : Переписка с П. М. Третьяковым. 1873–1898. М. ; Л. : Искусство, 1946. 226 с., 6 л. портр., факс. (Труды Государственной Третьяковской галереи).
9. Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования. В 3 т. / под ред. П. Н. Петрова и с его примеч. СПб., 1864–1866.



1. Неизвестный художник. Копия с картины Шопена «Атала и Шактас». Холст, масло. 118,5×95 см. Частное собрание



2. Луи Рене Люсьен Ралле с картины Шопена
«Атала и Шактас». 1843. Меццо-тинто.
Музей Российской академии художеств



3. Неизвестный художник. «Иаков у Лавана»
(ранее – «Благословение Ревекки»). Копия с картины Шопена.
Холст, масло. 82×66 см. Таганрогский художественный музей



4. «Иаков у Лавана». Фототипия с картины Шопена.
Издание Гюстава Шауэра, Берлин



5. Джеймс Чарльз Армитейдж с картины Анри Фредерика Шопена «Нахождение Моисея». Иллюстрация из книги С. К. Холла «Gems of European art: the best pictures of the best schools». 1846. Гравюра резцом и офортом. Государственный Эрмитаж



6. Жан-Пьер-Мари Жазе с картины Анри Фредерика Шопена «Золотой век». Мещо-тинто. Государственный Эрмитаж

Ю. Г. Бобров

Феномен Изборска. Образы Руси в творчестве художников русского зарубежья

Статья посвящена культурно-художественному сообществу художников, сложившемуся в период между двумя мировыми войнами с 1920 по 1941 г. в Изборске, который временно оказался за пределами России. Здесь возник центр, где русские и европейские художники могли восстановить прежние связи. Вдохновленные русскими древностями, они приезжали сюда к средневековой крепости. Среди них были: русские художники Евгений Климов, Николай Лохов, Эрик Прэн, архитектор Александр Владовский, иконописец Пимен Софронов, шведская художница Эльза Баклунд-Сельсинг, писатель и этнограф Леонид Зуров, философ Иван Ильин и писатель Иван Шмелев. В статье предлагается первая публикация прежде неизвестного эпического пейзажа Эльзы Баклунд-Сельсинг с видом Труворова городища и Никольской церкви, написанного ею во время краткого визита в Изборск в 1938 г. Образовавшееся в Изборске художественное сообщество внесло важный вклад в культурный феномен, который сегодня мы называем «русский мир».

Ключевые слова: россика; Изборск; культурный феномен; художники в изгнании; Труворово городище; русский мир; петербургская школа; Академия художеств

Бобров Юрий Григорьевич

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Проректор по научной работе,

заведующий кафедрой реставрации живописи.

Доктор искусствоведения, профессор, академик РАХ.

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

E-mail: bobrov@artspb.net

ORCID: 0009-0000-8608-0133

Yuri Bobrov

Phenomenon of Izborsk. Images of Rus in the Art of the Russian Artists in Exile

The article brings new light on the phenomenon of the social and artistic situation in Izborsk between two World wars. The town, temporary included into territories of Estonia (1920–1941), used to become the place where Russian and European artists could reestablish their old links. They due to the interest on the Russian antiquities were gathering around Medieval fortress there. There were Russian artists as: Evgenij Klimov, Nikolaj Lohov, architect Alexander Vladovskij, icon painter Pimen Sophonov, British artist Erik Pren, Swedish artist Elsa Backlund-Celsing, writer and ethnographer

Leonid Zurov, philosopher Ivan Ilyin and his friend writer Ivan Shmelev. The article offers first publication of the unknown before Elsa Backlund-Celsing's epic landscape with the Truvor settlement and St. Nickolas church painted by her during short visit to Izborsk in the 1938. The Izborsk cultural community had made an important contribution into phenomenon we may call now the "Russian World".

Keywords: Rossica; Izborsk; cultural phenomenon; artists in exile; Truvor's settlement; Russian world; Petersburg school; Academy of Arts

Bobrov, Yury

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Vice Rector (Head of Research), Head of the Painting

Conservation Department.

Doctor of Arts, Professor, Academician

of the Russian Academy of Arts.

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

E-mail: bobrov@artspb.net

ORCID: 0009-0000-8608-0133

Два явления в истории русской культуры – «россика» и «русское зарубежье» подобно сообщающимся сосудам тесно связаны между собой. В XX в. в силу революционных событий они становятся сторонами одного феномена. Термин «россика» в отечественном искусствознании обычно применяется для определения творчества западноевропейских художников в России применительно к XVIII и первой трети XIX в. В то же время в западной науке термин имеет более широкое значение, включающее все материалы, главным образом литературные, созданные иностранцами о России. «Русское зарубежье» предполагает в том числе искусство русских художников за пределами России.

Отсчет истории «россики» ее исследователи, как правило, начинают с эпохи Московской Руси (Ирина Карацуба). На самом деле явление значительно более раннее. Иностранные художники – первоначально греки из Византии – появляются на Руси практически с принятием христианства. Они строят храмы, украшают их иконами и мозаиками. Их искусство уже изначально не было чисто византийским – оно стало органической частью древнерусского искусства. Позднее в него вливаются ломбардские архитекторы времен Андрея Боголюбского, балканские носители «второго южнославянского влияния» в XIV в., итальянские строители храмов Московского Кремля и т. д. В XVII в. русские иконописцы перерабатывают гравюры западноевропейских Библий Пискатора,

Борхта и др. Таким образом у «россики» Петровской эпохи были глубокие корни. XIX и начало XX в. отмечены интернациональным характером русского искусства, в котором обрусевшие имена стоят рядом с именами европейских художников, работавших или учившихся в России.

С другой стороны, «русское зарубежье» это не только искусство художников русской эмиграции после 1917 г. Задолго до вынужденной эмиграции в европейском зарубежье вполне добровольно жили и работали академические пенсионеры и многие другие художники, среди которых были Сильвестр Щедрин, Карл Брюллов, Александр Иванов и Василий Кандинский. Последний, по сути, был русско-немецким художником, получившим образование в Мюнхене.

История искусства представляется вечным процессом интернационального взаимодействия – синергией творчества без границ. Популярное в наши дни древнее понятие «русский мир», восходящее к текстам XI в., приобрело политизированный смысл [11, с. 184–185]. Известная неопределенность термина позволяет применить его для описания своеобразного феномена русского искусства послереволюционного времени, когда к образам русской культуры обращались художники совершенно разного происхождения.

Древний Изборск с его величественной крепостью стал одним из центров сосредоточения художественной жизни русской эмиграции в период между двумя мировыми войнами, пусть и не самым крупным и не блиставшим всемирно известными именами. Городок на западной границе России с его могучими крепостными башнями и легендарным Труворовым городищем, пережив времена своей боевой славы, с веками постепенно погружился в дремоту тихой сельской жизни. Пробуждение наступило в очередной драматический момент русской истории: после Октябрьского переворота и одностороннего выхода из Первой мировой войны в феврале 1918 г. немецкие войска вошли в Изборск, оккупировав Изборскую и Печорскую волости. В результате эти древние территории по Тартускому мирному договору

1920 г. отошли к Эстонии, Изборск (эст. Ирбоска) стал административным центром волости в уезде Петсеримаа. Так Изборск оказался за пределами Советской России, но всего в нескольких километрах от границы, и, находясь в нем, можно было физически ощущать близость покинутой Родины.

Изборск, где в 862 г. сел на княжение Трувор – один из братьев легендарного Рюрика – издревле был центром поселения славянских (кривичи), балтских и финских племен. Древности Изборска всегда привлекали историков, археологов и художников. Первые исследования приходится на начало XIX в.: его посещали известные историки славянства, в том числе митрополит Евгений (Болховитинов), который и определил Изборское городище на холме над озером как «замок Трувора с дружиной» [18]. С тех пор мечты о сокровищах викингов и желание найти могилу Трувора влекли сюда кладоискателей, которые изрыли городище и подвал Никольской церкви, о чем Императорская археологическая комиссия не раз уведомляла псковского губернатора А. В. Адлерберга [8, с. 36–47].

Если в дореволюционный период русских археологов привлекала средневековая крепость на горе Жеравьей (раскопки К. К. Романова, 1910–1912), то в 1924 г. скандинавские археологи А. Тальгрэн и Б. Нерман в поисках «замка Трувора» начинают раскопки на древнем городище – месте первоначального варяжского поселения [10]. В 1903–1904 гг. Николай Рерих вместе со своей супругой обследовали памятники Изборска, где написал несколько замечательных этюдов. Но именно драматизм отделения Изборска от России вознес это место до символа Руси, той «Святой Руси», которую Василий Розанов уподоблял «граду Китежу» [15].

В 1920-е гг. Изборск становится одним из центров эмиграции русской интеллигенции, чему способствовали два фактора: близость к Петербургу (тогда Петрограду) и родное русское окружение. Население поселка возрастает в несколько раз, благодаря притоку русской интеллигенции в уездном центре Печоры и в самом Изборске учреждается Культурно-просветительское общество, которое возглавили заведующий изборской школой А. И. Макаровский (1888–1958) и его брат художник Н. И. Макаровский (1892–1942).

«Так что в небольшом уездном городке сформировалось образованное сообщество – учителя, музыканты, художники, купцы, предприниматели и др. Они-то и взяли на себя высокую просветительную миссию, проявив поистине подвижнические усилия по созданию русских школ, культурных центров, церквей, в которых продолжали гореть светильники русской культуры и духовности», – отмечали исследователи [16, с. 46–154].

Александр Иванович Макаровский – изборянин, в будущем профессор Ленинградской духовной академии (1951) – в 1913 г. окончил Петербургскую духовную академию, а в 1919 г. вернулся в родной Изборск. В своих отчетах он указывал, что с 1920 по 1928 г. в Изборске реально действовали театрально-драматическое и хоровое отделение, оркестр народных инструментов. Ежегодно члены общества устраивали «Дни русской культуры», во время которых ездили с лекциями по многим городам Эстонии. Сам Макаровский изучал древности Изборска, устраивал экскурсии для школьников Эстонии. Он стал душой русской общины Изборска, без его активного участия не проходили ни театральные постановки, ни археологические раскопки, ни этнографические экспедиции. Сельский Изборск в 1920–1930-е гг. превратился в один из центров русской культуры в изгнании [3, с. 76–81].

В Изборске регулярно бывал Леонид Федорович Зуров (1902–1971) – уроженец г. Острова, писатель, археолог и этнограф, секретарь Ивана Бунина. Впервые он посетил Изборск в 1928 г. по заданию комиссии, занимавшейся изданием монографии о Псково-Печорском монастыре. Зуров принимал участие в реставрации построек монастыря. Тогда же на основе рукописных документов монастырской библиотеки он создал одно из лучших своих творений – повесть «Отчина» (1928)¹. В последующие годы, увлекшись рудиментами языческих верований местной финно-угорской народности сету, совершает этнографические экспедиции в изборский край в 1935, 1937 и 1938 гг. по заданию парижского Музея человека (Musée de l'Homme) [13, с. 124–126]. Деятельность Зурова – научная и литературная – прославила древние Изборск и Печоры.

Природа и древности Изборска привлекают сюда художников, как обосновавшихся поблизости в прибалтийских странах, так и живущих по всей Европе. В Печоры и Изборск «приезжали, можно сказать, со всего света, – вспоминала К. Хлебникова-Смирнова. – Одних притягивал уголок старой России, у других было желание познакомиться с православием, с монастырем. Приезжали русские эмигранты, приезжали англичане. Немцы, французы» [21].

Евгений Евгеньевич Климов (1901–1990) – правнук известного петербургского архитектора И. И. Климова (1811–1883), русский и латвийский живописец, иконописец и график, выпускник Рижской академии художеств (1929) – впервые посещает Изборск в 1927 г. и потом приезжает сюда каждую весну. В своих дневниках он немало места уделял Изборску: «Летом 1927 г. я предпринял путешествие в Эстонию. Изборск произвел на меня сильное впечатление, и с этого времени он стал местом, куда меня постоянно тянуло. В 1929 г. начались у меня занятия по иконописи. Организовалась группа из нескольких человек... преподавателем был Пимен Максимович Софронов» [2, с. 214]. В 1937 г. он издает сборник своих литографий «По Печерскому краю», где много листов посвящено руинам Изборска [5, с. 105–112; 19]. В течение всей своей последующей жизни Климов был известен как художник, иконописец и реставратор. Он привлек в Изборск своих друзей: художника-реставратора и копииста Николая Лохова (1872–1948) и художника Эрика Прэна (1894–1985) – англичанина, родившегося в Москве [12]. Удивительна судьба этого художника – сына английского фабриканта, владевшего предприятиями в Москве: в 1914 г. ушел добровольцем русской армии на фронт, в 1922 г. эмигрировал в Англию, учился искусству в Париже и Риге, где познакомился с Евгением Климовым, не раз бывал в Изборске и Пскове. В 1937 г. открыл в Риге совместную с Климовым выставку работ с видами Изборска и Пскова, где выставил 49 своих пейзажей.

Все эти имена объединяла любовь к русским древностям и славянской истории, которую они особенно сильно ощущали в годы вынужденной эмиграции именно здесь, в Изборске. Воплощением этих чувств стала часовня в честь Корсунской иконы

Богоматери, возведенная в 1928–1935 гг. по проекту архитектора А. И. Владовского у стен крепости. Деньги на строительство собрали жители Изборска. Александр Игнатьевич Владовский (1876–1950) – архитектор и иконописец, окончил архитектурное отделение Императорской академии художеств (ИАХ) по мастерской Л. Н. Бенуа (1897–1903), после революции жил в Нарве и Таллине, где стал лидером русской архитектурной школы. Иконы в часовню были написаны художником Эриком Прэном и его учителем – иконописцем и реставратором П. М. Софроновым, выходцем из старообрядческой семьи с берегов Чудского озера [6, с. 79].

Однако главным, что влекло людей, выросших в России, была возможность увидеть купола Святой Троицы. Иван Ильин, высланный из России на «философском» пароходе «Обербургомистр Хакен» в 1922 г. [9, с. 5–36], во время своего пребывания в Изборске в 1935 г. «ездил на самую границу – до колючей проволоки». Там, писал он Ивану Шмелеву, «подымались на эстонскую вышку и видели Псковский собор – 20 верст...» [7, с. 115–116]. В Изборск стремились не только русские, вынужденные покинуть Россию. Сюда на лето привозили своих детей те из европейцев, кто работал в Петербурге до революции и был связан с русской культурой. Фред Мирский Одднер (1919–2006), брат известного шведского фотографа Георга Одднера (1923–2007), вспоминал, что родители, жившие раньше в Петербурге – Петрограде, в 1920-е гг. вывозили их на лето в Изборск. Там дети стремились взобраться повыше, чтобы увидеть купола Троицкого собора. Их блеск стал одним из ярких воспоминаний детства. Ксения Хлебникова-Смирнова, в 1918 г. ребенком вывезенная родителями из голодного Петрограда в Изборск, вспоминала: «Если залезть на сосну, увидишь псковский Троицкий собор. До Пскова было тридцать километров, а до советской границы – три!» [21].

Изборск стал местом встречи представителей «россики» – европейских художников, учившихся в Петербурге – Петрограде, и художников «русского зарубежья». Ни те, ни другие не могли вернуться в Россию, но хотели быть рядом. Среди побывавших в Изборске в эти годы оказалась и Эльза Баклунд-Сельсинг. Эльза

Баклунд (1880–1975), в замужестве Сельсинг (с 1912), до настоящего времени практически неизвестна в России. Между тем она является представителем уникальной интернациональной культуры Петербурга, сложившейся к началу XX в. вокруг Императорской академии художеств. Этот художественный феномен, следуя за уже устоявшимся определением «парижская школа», можно назвать «петербургской школой» только лишь по месту явления. У представителей петербургской школы, так же как у интернациональной колонии художников в Париже, не было единой программы, единого стиля и художественных целей, но было творческое сотрудничество, породившее устойчивые личностные связи на целую жизнь. Определение «новая руссика» вполне применимо к творчеству иностранных художников из разных стран, обосновавшихся в Петербурге в начале XX в., а после 1917 г. потянувшихся в Изборск.

Эльза Каролина Баклунд родилась в 1880 г. в Пулкове под Петербургом в семье Оскара Баклунда (1846–1916) – обрусевшего российско-шведского астронома, академика по астрономии Императорской Санкт-Петербургской академии наук (1883), который после окончания университета в Уппсале (1872) с 1876 г. осел в России – сначала в Дерпте (1876), а потом в Петербурге (1879). С 1895 г. и до конца своих дней он был директором Главной астрономической обсерватории [23]. Старшие сыновья Олег (Хельге Баклунд) – геолог, почетный член Российской академии наук и Яльмар – полковник Русской императорской армии также служили России. Первые годы жизни Эльза проводит в доме родителей в Пулкове, затем ее отправляют учиться в школу в Швецию к родственникам в Стренгнес. По окончании школы в пятнадцатилетнем возрасте в 1895 г. она возвращается к родителям в Пулково [22]. Еще в школе проявилось ее художественное дарование. В Петербурге Эльза поступает в школу изящных искусств профессора Академии художеств Яна Францевича Циоглинского (Ционглинского) и одновременно посещает классы Академии художеств, где учится у И. Е. Репина. Школа Циоглинского обосновалась в квартире-мастерской на Литейном проспекте, здесь художник про-

жил долгие годы вплоть до 1912 г., когда он, являясь академиком и действительным членом ИАХ, получил квартиру и мастерскую в Академии. Его студия живописи на Литейном «обратилась в самую многолюдную мастерскую Петербурга». Ученики вспоминали: «Общество учеников было самое разнообразное... Быть в мастерской Ционглинского значило быть на грани всех современных знаний и понятий в искусстве, как за границей, так и у нас. Там всегда было многолюдно: начинающие художники работали, сидя на опрокинутых табуретках, ящиках для холстов или просто на полу, Ян Францевич давал объяснения своим ученикам на русском, польском, французском, итальянском языках и слегка на немецком» [4]. В студии Ционглинского особый восторг Эльзы вызывают уроки Репина, который иногда преподавал здесь. На выставке скандинавского искусства (1897) она знакомится с произведениями Андерса Цорна, впечатлившего многих молодых художников Петербурга. В 1901 г. Эльза вместе с подругой Ангеликой Линдемманн едут учиться в Швецию к Цорну, позднее несколько месяцев она посещает студию Эжена Каррьера в Париже.

В эти годы Эльза Баклунд становится известной в Петербурге художницей – у нее уже есть собственная мастерская, ее картины принимают на выставки Академии художеств («Blanc et Noir», 1903), журнал «Нива» помещает репродукции ее работ. Наконец, сам Сергей Дягилев берет две ее картины: «На лыжах» (1910)² и «На финских санях» (1906) – на европейские выставки, в том числе на парижскую выставку 1907 г. Дягилев знакомит Эльзу с Леоном Бакстом, Марком Шагалом и молодыми художниками-авангардистами [24]. Баклунд становится лауреатом премий Академии художеств для молодых художников, приобретает известность как портретист, ее слава растет, особенно после большой выставки русского искусства в Сент-Луисе в США (1905), благодаря которой она сближается с Серовым, Репиным, Малявиным и другими участниками выставки. В 1903 г. ее имя числится среди членов-учредителей «Нового общества» художников, созданного Репиным и Д. Н. Кардовским для поддержания выпускников Академии художеств [17, с. 465]. В 1911 г. Эльза выходит замуж за Ульрика

Сельсинга – директора сельскохозяйственной школы в маленьком шведском городке Френста – и окончательно переезжает в Швецию. С этого времени она много путешествует по Европе, долго живет в Америке, но в Россию больше не возвращается, по крайней мере ее биограф Т. Хульткранц и другие шведские исследователи не упоминают таких фактов.

Летом 1938 г. Эльза Баклунд-Сельсинг неожиданно приезжает в Изборск, где ставит свой этюдник в низине на берегу Городищенского озера, откуда открывается захватывающий вид на древнее Труворово городище и стоящую на вершине белоснежную Никольскую церковь. Что могло в 1938 г. привести эту шведско-русскую художницу после стольких лет жизни в тихой Швеции в эстонскую (в те годы) глубинку – маленькую Ирбоску?

В 1920–1930-е гг. она – уже известная художница-портретистка, успешно выставлявшаяся вместе со знаменитым Карлом Ларссоном в Америке в Сан-Франциско, но дома она не получает достойного признания. Эльза живет с семьей в провинциальных городках Кольберг и Вестерос, следуя за назначениями мужа. Ее шведский мемуарист пишет, что, «возможно, она думала о тех годах, когда зимой ездила на лошадях, в карете и поезде между Пулковом и Петербургом» [24, с. 100]. В советском Ленинграде, вероятно, уже не осталось близких ей людей, но в Изборске она могла встретить многих своих знакомых по прошлой жизни в Петрограде.

В 1938 г. в Эстонии отмечали двадцатилетие независимости. В связи с этим в Изборске и Печорах собралось много почитателей славянской культуры. Леонид Зуров приехал совершить свою последнюю этнографическую экспедицию по программе парижского Музея человека. Александр Владовский, которого Эльза хорошо знала по годам учебы в Академии художеств, в это время завершал вместе с Эриком Прэнном и Пименом Сафроновым убранство часовни Корсунской иконы Богородицы. С Прэнном она могла быть знакома по кругу художников, связанных с Дягилевым, осевших в 1920-е гг. в Париже. Прэнн учился в Париже у латышского художника Я. Р. Тильберга – соученика Эльзы Баклунд по петербургской Академии художеств (1901–1909) [20, с. 718]. Также они в одни

годы посещали студию Циоглинского. К Александру Макаровскому в этот год съехалось множество друзей из Прибалтики, Франции и других стран. Среди них должно было быть немало ее знакомых бывших петербуржцев.

Для своего этюда «Никольская церковь на Труворовом городище»³ – единственного пейзажа в ее творчестве с русским мотивом – художница выбрала самое сакральное место, которое в те годы приобрело особенно символический смысл. Она не останавливает свой выбор на картинном виде Изборской крепости с ее могучими башнями или на своеобразных по архитектуре домах жителей с каменными аркадами. Ее не влекут милые старинные путевые часовенки, стоящие на развилках дорог. Она пишет по-своему парадный былинный вид: омытый недавним летним дождем холм под облачным небом. Среди яркой травы вьется тропинка, ведущая на вершину холма к Никольской церкви, поставленной в XVI в. на месте первоначального поселения. Языческое городище словно прорастает православным храмом. Для Эльзы в этом пейзаже ожили слова Начальной летописи Нестора о временах, когда «варязи и словени, и прочи прозвашася Русью» [14]. Весь пейзаж пронизан ветром, который гонит по небу белые облака. Художница приехала на несколько дней в Изборск, чтобы воплотить в красках свои воспоминания о прошлой жизни в России. В этот день она чувствовала себя, наверное, так же, как Леонид Зуров, который спустя многие годы, в 1960 г., в письме Климову вспоминал свою последнюю поездку в Изборск в тот же 1938 г.: «Вас с женой я вижу в Изборске и на берегу Псковского озера. Чудесные времена. Труворово городище. Ветер, солнце, чистая святая земля» [1]. В подписи, которую Эльза поставила на своем этюде: «Celsing» латиницей, дата «1938» и указание места «Изборск» на русском языке, – запечатлелась драма эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Первое издание: Отчина. Рига : Саламандра, 1928.

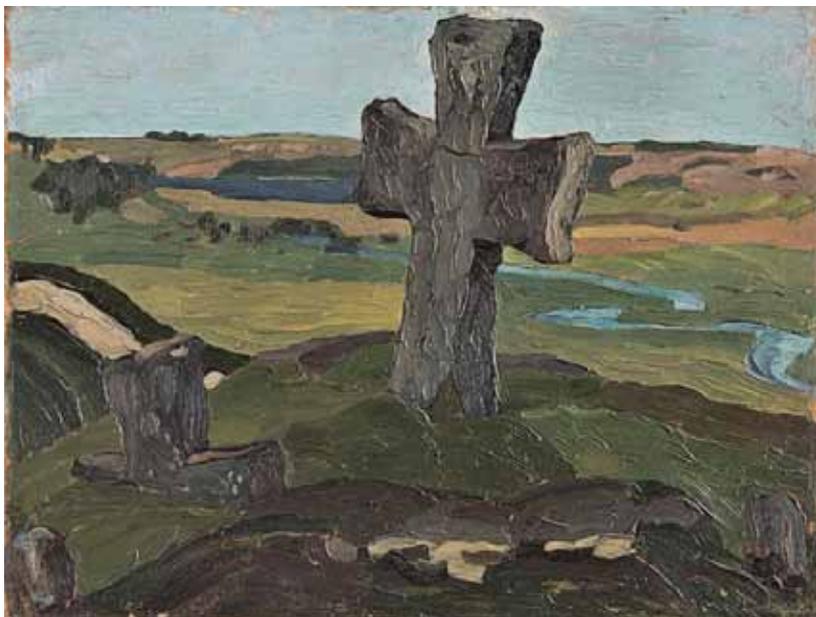
² На Лыжах. 1910. X., м. 89×103,8 см. Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.

³ Частное собрание, Санкт-Петербург. X., м. 46×54 см.

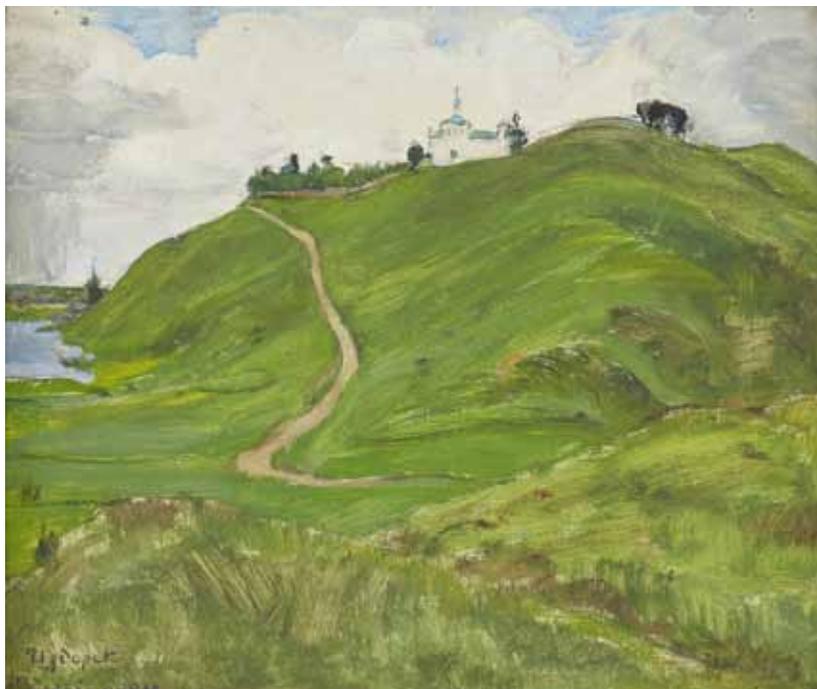
БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Вересова Т.* Евгений Евгеньевич Климов // Псковский летописец. Краеведческий альманах. 2012. 2(7). С. 116.
2. Воспоминания Е. Е. Климова // Балтийский архив: Русская культура в Прибалтике. Т. X / сост. и авт. вступ. ст. Ю. Абызов. Рига : Даугава, 2005. С. 214–362.
3. *Грушина Л.* Александр Иванович Макаровский // Псковский летописец. Краеведческий альманах. № 2(7). 2012. С. 76–81.
4. *Гуренович М.* Петербургский живописец с сердцем Шопена. К 150-летию со дня рождения Яна Ционглинского // Наше наследие. 2008. № 86. С. 136–143.
5. *Демидова О. Р.* Евгений Климов – забытый художник русской эмиграции / отв. ред. О. Л. Лейкинд // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение русского зарубежья. СПб. : Дмитрий Буланин, 2008. С. 105–112.
6. *Заволоко И. Н., Мурников А. Л.* Памяти иконописца П. М. Софронова (1898–1973) // Старообрядческий Церковный календарь на 1974 год / Высший Старообрядческий Совет в ЛССР, Рижская Гребенчиковская Старообрядческая община ЛССР, Московская Преображенская и Московская Поморская общины. Рига, 1973. С. 79.
7. *Ильин И. А.* Собрание сочинений. Т. 2 : Переписка двух Иванов. М. : Русская книга, 2000.
8. *Исакова Н.* Изборск в документах Государственного архива Псковской области (1826–1910) // Псковский летописец. Краеведческий альманах. 2012. № 2(7). С. 36–47.
9. *Лисица Ю. Т. И. А. Ильин: Историко-биографический очерк* // И. А. Ильин. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 1. М. : Русская книга, 1993. С. 5–36.
10. *Лопатин Н. В.* Труворово городище: историко-археологический очерк // Археологическое общество Псковской области. URL: <http://arheologpskov.ru/index.php/truvorovo-gorodishche/istoriya-i-landshaft/istoriko-arkheologicheskij-ocherk> (дата обращения: 08.04.2024).
11. *Назаренко А. В.* «Слово на обновление Десятинной церкви», или К истории почитания святителя Климента Римского в Древней Руси // Архив русской эмиграции. М. ; Брюссель : Conférence Sainte Trinité du Patriarcat de Moscou ASBL ; Свято-Екатерининский мужской монастырь, 2013. С. 184–185.
12. *Пайман А.* Эрик Прэн // Наше Наследие. 2008. № 86 [эл. публикация]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/2008-86.php> (дата обращения: 05.05.2024).
13. *Пономарев А.* Леонид Федорович Зуров // Псковский летописец. Краеведческий альманах. 2012. 2(7). С. 124–126.
14. ПСРЛ, Лаврентьевская летопись, лето 6390 (898).
15. *Розанов В. В.* Среди художников. СПб. : [б. и.], 1914.
16. *Сахарова Н. В.* Культурная жизнь русского населения Печорского края 1920–1930-е годы // Псков. 2009. № 30. С. 146–154.

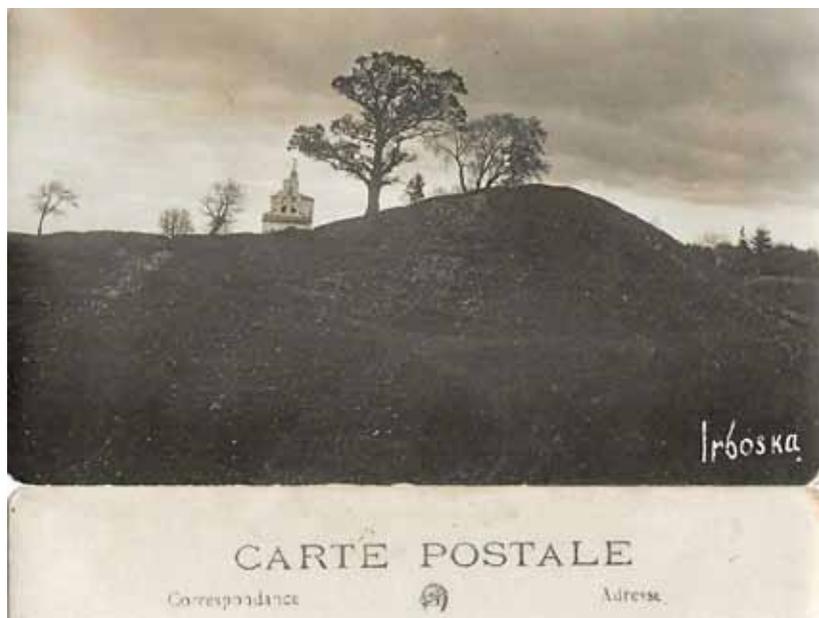
17. *Северюхин Д.* Три века художественного рынка Санкт-Петербурга, или Проза художественной жизни. СПб. : Мирь, 2018.
18. *Седов В. В.* Изборск в раннем Средневековье. М. : Наука, 2007.
19. Сергеев В. Н. Евгений Климов: художник-реалист русского зарубежья, 1901–1990. М. : Русский путь, 2018.
20. Тилбергс, Янис-Робертс Кристапович // Рига: Энциклопедия = Enciklopēdija Rīga / [пер. с латыш.; гл. ред. П. П. Еран]. Рига : Глав. ред. энциклопедий, 1989. С. 718.
21. *Хлебникова-Смирнова К.* Мои воспоминания. Таллин : Александра, 1994 / Сахаровский центр. URL: <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=book&num=1955> (дата обращения: 11.04.2024).
22. *Янгфельдт Б.* От варягов до Нобеля : шведы на берегах Невы / пер. со швед. Ю. Н. Беспятых. М. : Ломоносовь, 2010. (Серия «История. География. Этнография»).
23. *Янгфельдт Б.* Шведские пути в Санкт-Петербург. СПб. : Блиц, 2003.
24. *Hultcrantz T.* Konstnärinnan Elsa Celsing. Västerås : Kulturnämnden, 1980. (Serie: Västerås kulturnämnds skriftserie).



1. Н. Рерих. Крест на Труворовом городище. 1903.
Государственный музей искусства народов Востока, Москва



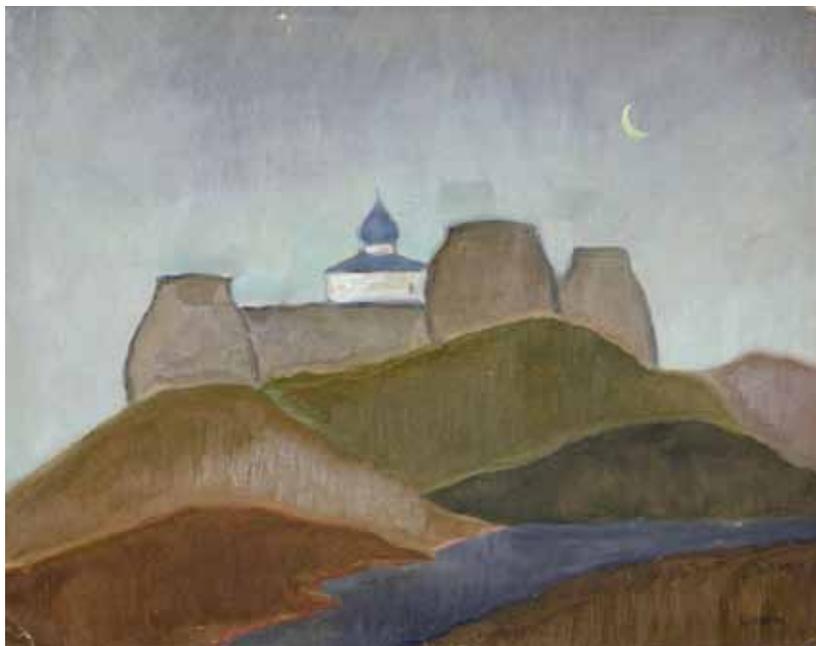
2. Э. Баклунд-Сельсинг. Никольская церковь на Труворовом городище. 1938



3. Никольская церковь на Труворовом городище. Изборск. Фото.
Почтовая открытка. 1920–1925



4. Изборск. Вид на крепость. Фото 1925 г.
Главное исследовательское общество Эстонской академии наук
(Eesti teaduste Akademia Kodu-uurimise Selts)



5. Э. Прэн. Изборск. 1930-е.
Пермская художественная галерея



6. Е. Климов. Иоанн Креститель. Мозаика часовни на Покровском кладбище, Рига. 1930-е



7. Е. Климов. Изборск зимой. Рисунок. 1937.
Псковский музей-заповедник



8. Св. Троица. Мозаика над Троицкими воротами Псковского кремля. 2003. По эскизу Е. Климова 1944 г.

Е. Ю. Турчинская

**Идея русской религиозной философии о всеединстве
и движение раннего русского авангарда:
истоки русского экспрессионизма**

Пафос настоящей статьи заключается в необходимости рассмотрения основополагающей идеи русской религиозной философии о всеединстве как одном из важнейших проявлений национального менталитета в области мысли, ее роли в развитии идеи о новой человечности и ее взаимосвязи с процессом формотворчества в русском авангардном движении. В результате исследования становится понятным, каким образом экспрессионизм приобрел национальную специфику и создал наиболее выразительную форму художественного языка, благодаря которой обрел ведущее стилевое значение в отечественном художественном процессе.

Ключевые слова: русский авангард, русская религиозная философия, идея всеединства, русский экспрессионизм, экспрессионистическая живопись

Турчинская Елена Юльевна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Профессор кафедры русского искусства.

Кандидат искусствоведения, доцент.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: eturchinskaya@yandex.ru

ORCID iD 0000-0002-9196-9794

Elena Turchinskaya

**Russian Religious Philosophical Idea of Unity
and Early Russian Avant-Garde Movement:
Origins of Russian Expressionism**

The article's pathos resides in the need to consider the fundamental idea of the Russian religious philosophy of unity as one of the most important manifestations of the national mentality in the field of thought, its role in the development of the idea of a new humanity and its correlation with the process of form-making in the Russian avant-garde movement. As a research result, it becomes clear how expressionism acquired national specificity and created the most expressive form of artistic language, consequently it gained a leading stylistic significance in the artistic process in Russia.

Keywords: Russian avant-garde; Russian religious philosophy; the idea of unity; Russian expressionism; expressionistic painting

Turchinskaya, Elena

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Professor of the Department of Russian Art.

PhD in Art History, Associate Professor.
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.
E-mail: eturchinskaya@yandex.ru
ORCID iD 0000-0002-9196-9794

О связи авангардного движения в отечественном искусстве и русской религиозной мысли начали писать уже в 1920-е гг. Например, Л. Троцкий так оценивал ее: «Единственной теорией, которая на советской почве... противопоставила себя марксизму, является, пожалуй, формальная теория искусства» [17, с. 2]. Он видел в ней «препарированного недоноска идеализма» с «печатью скороспелого поповства» [17, с. 4]. Здесь налицо принципиальные несходства политических установок представителей формального метода и государства, которые чрезвычайно важны, так как общность поколения творцов формировалась не политикой, а эстетикой [26, с. 15]. Более терпимая и даже положительная точка зрения на эту связь начинает рождаться в отечественном искусствознании во второй половине XX в., оставаясь в целом довольно осторожной. Такое стало возможным благодаря политическим и общественным изменениям в стране начиная с конца 1980-х гг. [12; 14; 27]. Как правило, эта проблема взаимосвязи авангардного движения и русской философской мысли конца XIX – начала XX в. рассматривалась авторами в разных аспектах: как отражение библейских заповедей в жизнестроительном проекте будущей реальности (М. Эпштейн, И. Роднянская); как параллельные процессы в русской философии и авангардном искусстве (Д. Сарабьянов); как оценка эстетических принципов художников-авангардистов русскими религиозными философами. Но преимущественно все сводилось к сродству русской религиозной философии и авангардных устремлений в целом. Первым к этой проблеме обратился Д. Сарабьянов. В своей статье «Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли» он пишет, что «суждения религиозных философов по поводу творчества вообще и современного им искусства в частности, дают возможность предположить, что грань между религиозной философией и художественным авангардом не была непроходимой», и даже можно заметить некоторый параллелизм и точки соприкосновения – не только полемического свойства.

И потому не стоит искать непосредственного воздействия этих концепций на чье-либо творчество (Н. Федоров – В. Чекрыгин: исключение) [14]. Подводя итог, автор очень осторожно говорит о том, что имела место некоторая близость идей, порожденная «общим воздухом, питавшим философию и искусство, испокон века воспринимавшихся как сферы человеческой деятельности, (находящиеся „в ведении“ интеллектуальной интуиции и потому)... способные, в обход здравого смысла, постигать сущность современного бытия» [14]. В конце статьи он делает вывод, что «вся реальная деятельность главных художников-новаторов, работавших в России в 1910-е гг., была фактически подготовлена русской религиозной философией и эстетикой символизма и во многом на них основывалась» [14]. Так имела место близость этих двух явлений, или русская религиозная мысль спровоцировала появление авангардного движения?

В данной статье автор не обращается к авангардному движению в целом, а пытается рассмотреть истоки (причины) появления русского экспрессионизма в нашей стране, о существовании которого в отечественном в изобразительном искусстве все еще идут споры. Автор считает, что во многом благодаря именно религиозной философии появление экспрессионистической тенденции в форматворческом процессе, который в начале XX в. шел чрезвычайно активно, было неизбежно и не только получило философское обоснование в лице русских религиозных философов, но дало возможность понять национальные особенности экспрессионистической стилевой тенденции в отечественном искусстве и объяснить ее доминирующую роль в стилевом многообразии европейского искусства XX в.

Центральной идеей русской религиозной философии была идея о положительном всеединстве и софийности, выдвинутая Владимиром Соловьевым в конце XIX в. и в разной мере развитая его последователями уже в начале XX в. Именно в ней, как считал Д. Сарабьянов, и состояло чуть ли ни в единственной средство русской религиозной философии и авангардных устремлений, которые русские художники так рельефно и объемно пытались выразить в своих произведениях. К ней причастно большинство

русских мыслителей. К ней подводят и в ней разрешаются и тема соборности, и особенно тема цельного знания (разума, духа). Ведь и соборность – это своего рода всеединство и цельное знание, уже в силу своей цельности призванное отразить единство в многообразии или многообразии в единстве.

Начнем с рассмотрения идеи В. Соловьева и попытаемся ответить на вопрос, что он дал как основоположник и главное лицо русской религиозной философии. По мнению раннего С. Булгакова: «Целостное и последовательно развитое христианское мирозерцание – вот что дает современному сознанию философия Соловьева. И в этом мирозерцании одни потребности духа не подавляются во имя других, здесь царит полная духовная свобода, в нем находят свое место и современная философия, и наука, и запросы практической жизни, и все это освещается одним общим светом. Философия Соловьева, следовательно, отвечает самым глубоким и высоким запросам человеческого духа – стремлению к цельному мирозерцанию, которое было бы не только теоретическим, но и практическим» [6, с. 446]. Таким образом (по Булгакову), философия Соловьева «играет некую учительскую роль, отвечая на все запросы человеческого духа и имея отношение к „практике“, т. е. ко всей человеческой жизни в целом» [13, с. 471]. В результате получается, что христианское мирозерцание, разработанное Соловьевым, возвращает нас в «чисто секулярный мир человека вообще, обращающегося к христианству как к средству своего чисто секулярного устройства» [13, с. 471]. Таким образом, Соловьев определил и наметил основную направленность русской философской мысли – необходимость осознания новой человечности.

Но человечность – это качество системы, целого, а не частного. Потому, благодаря своей предельной субъективности, генезис и формирование экспрессионизма в отечественном искусстве можно рассматривать как процесс самопознания общества и человека. Ведь человек – в центре внимания именно экспрессиониста. Он – часть мира, его жертва, орудие зла и орудие добра. Василий Розанов так говорит о человеке конца XIX – начала XX в.: «Он одинок и свободен, страшно свободен и страшно одинок» [24,

с. 153]. Эту присущую экспрессионизму человечность, интерес к «духовной» наготе мы встречаем уже в образе юродивого, широко распространенном на Руси как в жизни, так и в иконописи с XV в.¹ Юродивый на иконе не только вызывает к состраданию, но и внушает восхищение своим подвигом, для зрителей он персонафицирует «пафос наготы», освобождая каждого из нас от «чувства собственного совершенства». В лучших образцах отечественного иконописания в образе юродивого отражена идея добровольного мученичества, вселенского страдания во имя общего человеческого покаяния и духовного преображения (что было чрезвычайно актуально для рубежного времени). Становление, расцвет и закат этого образа протекают с XII по XVIII в., а на рубеже XIX–XX вв. в отечественной иконописи происходит его возрождение. За это время в исторической реальности и в истории искусства юродивый проходит стадии от обличителя общественного строя до помощника в изживании «язв общества» (И. Репин «Отказ от исповеди», «Не ждали»). Одновременно в картине Репина «Не ждали» мы чувствуем, ощущаем, что «каждый человек более не индивид, привязанный к долгу, морали, обществу, семье. Он становится человеком» [21, с. 130]. Юродивый – это непохожая на других самостоятельная и ответственная личность. Маргинал общества становится святым маргиналом в пространстве церкви и берет на себя функции человека Средневековья в возвышенном толковании. Образ юродивого во Христе позиционирует «икону духа» русского человека, то есть человека с развитой способностью к сопереживанию.

Это относится не только к образам художественных произведений. Начиная с рубежа веков жизнь и творчество самого художника довольно часто позиционируются как образ юродивого, где главной представляется идея добровольного мученичества, вселенского страдания во имя духовного преображения человека: сознательный отказ от импрессионизма И. Репина (баловство), в искусстве рубежа веков трагически одинокая («безумная») фигура М. Врубеля, позднее творчество Н. Ге, уже в эпоху расцвета экспрессионизма – Р. Фальк², П. Филонов, С. Калмыков.

Современные исследователи русской религиозной философии преимущественно считают, что подобный взрыв философской мысли в России был не столько философией, сколько мифологией. «Сохраняя имманентно-человеческую позицию, русская мысль встретила в результате своих религиозных исканий с другой имманентно-человеческой реальностью, которой является миф. Их мифология строилась на основе христианских тем. Это, по сути, была мифологизированная публицистика» [13, с. 477]. Таким образом, в искусстве с точки зрения смысловой наполненности возникает сотериологическая линия. Именно через Образ Христа разрабатывается в отечественном искусстве идеал новой человечности. По существу, Соловьев (а далее Л. П. Карсавин), разрабатывая идею всеединства, воспроизводит «логику универсальной связи всего со всем, когда каждая отдельно взятая реальность заведомо входит в некоторую систему в качестве ее момента (элемента), и в то же время сама есть система со своими элементами» [13, с. 378]. И потому экспрессионизм с его предельной субъективностью входит в идею всеединства в качестве элемента и одновременно сам есть эта система. Об этом же говорил, но значительно раньше поэт Ф. И. Тютчев: «Все во мне, и я во всем!..» [22]. Эта идея о всеединстве мироздания присутствует и во всечестве, объявленном Ильей Зданевичем новым направлением в современном искусстве в 1913 г., использующим всю полноту изобразительных средств и обладавшим «вневременностью и внепространственностью» [5, с. 28]. Провозглашая всечество, Зданевич формулирует идею о новой природе творчества: прежде всего идею свободы творчества (идея всеединства обогащается идеей свободы творчества, которое, в свою очередь, получает название). Обретение этого нового качества жизни и искусства происходит обязательно через насилие: «Неведомое обуревают мастеров, невиданным кажется остервенение, с которым проводят они свое дело в жизнь, противодействие, что оказывают новаторам – насилие, кажется, впервые стало спутником эстетики» [5, с. 196].

Позже, уже в середине XX в., Н. Лосский назовет это ощущение (всеединства и всечества) «полнотой бытия» [7], что будет

еще точнее передавать природу идеи всеединства. Полнота бытия означает состояние, в котором ни одно измерение человеческой жизни не забыто и не осталось недоразвитым (отсюда происходит и всечество). Человек и мир многомерны. Разобранный на свои одномерные проекции в эпоху субъективизма, мир предстает как удел потерь и страданий. Восстановление целостности мира – это и есть восстановление полноты бытия каждого отдельного человека и всех вместе [10]. «Полнота бытия не может быть достигнута эмпирически. Ведь, действительно, физически или эмпирически нельзя собрать все осколки зеркала, в которых мы существуем и отражаемся. Но можно организовать свое бытие определенным образом через предоставляемые нам средства, а такими средствами являются произведения искусства, произведения мысли, культурные произведения. Благодаря им и через их символы, и через их небуквальный смысл мы можем жить человечески» [9]. «Соборность творчества состоит не в том, что все деятели творят однообразно одно и то же, а, наоборот, в том, что каждый деятель вносит от себя нечто единственное, своеобразное, неповторимое и незаменимое... то есть индивидуальное, но каждый такой вклад гармонически соотносится с деятельностью других членов Царства Божия, и потому результат их творчества есть совершенное органическое целое, бесконечно богатое содержанием» [8, с. 25]. Таким образом, обозначилась проблема душевной гармонии, которую и пытались решить художники-авангардисты средствами искусства, нашедшая выход в экспрессионизме.

По мнению о. Сергия Булгакова, идея всеединства нужна была обществу, так как: «В чем современное сознание нуждается больше всего, какова духовная жажда современного человека?.. Оно жаждет более всего того, что составляет основное начало всей философии Соловьева, ее альфу и омегу, – положительного всеединства» [цит. по: 14]. Идея положительного всеединства, восходящая к античным истокам, позволила Соловьеву сконструировать систему миропорядка, в котором все элементы духовного и материального мира устремлены к Абсолюту и оживотворены. Это всеединство мыслилось Соловьевым в виде Софии – премудрости Божией. Если

идея всеединства ставила философа на грань пантеизма, то «софийный идеализм» А. Лосева коренился в мистике гносиса и Якова Беме. Крайности тянулись к центру, где происходил некий синтез божественного и земного, духа и материи. Но были и радикальные трактовки всеединства. Например, у Шестова бытийствует только человек, индивид со своими «радостями и печальями, упованиями, надеждами, отчаяниями». Индивид у Шестова каждый раз как бы говорит себе: «попробуй, рискни, не рискни даже, а решишь, скажи „да, так оно и должно быть, а значит, так и будет“, и не медли, не оглядываясь, вперед к...» «Вперед к...» у Шестова обыкновенно подразумевается или проговаривается как «вперед к Богу». «Бог – это значит все возможно», – говорил Шестов. И можно продолжить: «Бог – это значит все возможно для человека» [13, с. 241]. Но не жизнь в Боге привлекает внимание Шестова. Ему подавай «страсть и страстность» [13, с. 247]. Об этом же, рассуждая о живописных работах на религиозную тему М. Нестерова, В. Розанов пишет: «...это „наше“, „мы“; т.е. высшее, чем мы, но все же глубокочеловеческое, а не одно и поглощающе-небесное» [24, с. 155]. Так Нестеров «в эпические тихие воды» вносит личное начало.

Кроме онтологического аспекта, теория всеединства имела и гносеологический. Путь к постижению сущего Соловьев видел в органическом синтезе разных способов познания – эмпирического, философски-рационального и мистического. Эта мысль является чрезвычайно важной именно для развития искусства. То есть привести к истине может только синтез науки, философии и откровения. На пути к истине они восполняют взаимные изъяны – эмпиризм, отвлеченность, необъяснимость – и вооружают той «онтологической гносеологией» – по выражению Соловьева, «свободной теологией» или «системой цельного знания», – которая одна лишь и способна обеспечить успех. И онтологический, и гносеологический аспекты соловьевского учения о положительном всеединстве обретают отзвук в искусстве русского авангарда, и прежде всего в экспрессионизме. Гносеологический аспект своеобразно отражен в устремлении к синтетичности творческого метода, характерном для большинства живописцев-авангардистов. Пересоздание реальности

шло у них в условиях удивительного и чрезвычайно контрастного (парадоксального) сочетания интуиции, озарения и рационального осмысления собственных построений³. Художники-авангардисты много говорили об интуиции как творящем начале: К. Малевич, О. Розанова, В. Кандинский, И. Клуон, Л. Попова – все они отводили интуиции решающую роль в процессе создания нового художественного мира. Художественному мышлению всегда свойственно соединение интуитивного и рационального, это было во все времена. Но никогда ранее это не было столь обнажено, столь противоречиво и парадоксально. Д. Сарабьянов обозначает это несочетаемое сочетание «лед и пламень», мы можем назвать это полюсами какого-либо явления (плюс и минус одновременно).

Русские религиозные философы вместе с художниками, по сути, создавали программу человекообожения через искусство, расширяли ее, обогащали новыми идеями. Так Кандинский перенес чувство жизни в пределы космоса, в результате чего осуществил (завершил) единство вселенского пространства. Все становится Вселенной, в том числе и природная основа форм. Малевич внес прямую линию как первородный элемент нашего (не иного) бытия, как элемент упорядочивания, то есть как проявление человеческого начала. И одновременно как «меру всей вселенной» [14]. Таким образом, «единое существует не на счет всех или в ущерб им, а в пользу всех» [15, с. 74]. И здесь, по мнению Сарабьянова, с которым невозможно не согласиться, мы видим, что перед искусством стояла «не „частная“ задача этического совершенствования, которую выдвигал на первый план реализм в лице передвижничества, а идея синтеза мира, собирания духа и материи; не просветительство, имевшее художественное выражение во многих явлениях искусства XVIII–XIX вв., а утверждение сущего, стоявшее в табели о рангах у Владимира Соловьева выше всех иных определений; не проблемы отношения человека и общества, а открытие богочеловеческого единства, онтология мира – вот общие ориентиры нового искусства, которые в борьбе со старыми представлениями о задачах художественного творчества формировались на протяжении короткого отрезка времени (от Врубелья до Малевича)» [14]. С особой отчетливостью эти идеи вос-

торжествовали в экспрессионизме и особенно в его беспредметном периоде (абстрактный экспрессионизм, лучизм, супрематизм и др.). В русском мироощущении неустранимо чувство сопричастности человека и его внутреннего мира чему-то, что превышает способности людей и возможности конечного бытия, неустранимо ощущение того, что «мы в нашем бытии и через него непосредственно связаны с бытием как таковым, существуем в нем и обладаем им совершенно непосредственно – не через познающее сознание, а через первичное переживание». «Именно поэтому русская религиозная философия, питающаяся соками русского мироощущения, тяготеет к онтологизму, а не к той или иной форме субъективного идеализма» [4]. Синтетизм мировосприятия указывал на планетарность видения мира в системе «Бог – человек – общество» и резко отделял русское искусство от западноевропейского. Именно бытие в Боге – суть русской религиозности, которая определила философское решение темы бытия⁴. Религиозный онтологизм стал основанием философского онтологизма и мироощущения художников. Это определило важнейшие аспекты их творчества: стремление к познанию богочеловеческого двуединства, принципов соборности сформировало особый тип мышления, основанный на сотериологическом понимании человека – его жизни как совместного богочеловеческого делания со стремлением к человекообожению (именно так понимали художники-авангардисты «нового человека»).

В последнем абзаце «Критики отвлеченных начал» Владимир Соловьев пишет: «Если в нравственной области (для воли) всеединство есть абсолютное благо, если в области познавательной (для ума) оно есть абсолютная истина, то осуществление всеединства во внешней действительности, его реализация или воплощение в области чувственного, материального бытия есть абсолютная красота. Так как эта реализация всеединства еще не дана в нашей действительности, в мире человеческом и природном, а только совершается здесь, и притом совершается посредством нас самих, то она является задачей для человечества, и исполнение ее есть искусство» [16, с. 745]. Обнаруживающая роль искусства признавалась уже В. Соловьевым. Оно о многом догадывается раньше, чем философия или наука, хотя

свое знание сообщает человечеству в иных формах, пренебрегая логическими нормами. И проявляет нечто, что не известно никому, даже самому художнику. Отсюда становится понятным, что идея гармонии и красоты не исчезла из искусства, просто она перешла на другой, более глубокий уровень.

Роль искусства, а следовательно, и творца соединяется с идеей положительного всеединства с мыслями об оправдании человека творчеством, особенно ярко высказанными Н. Бердяевым в работе «Смысл творчества», когда он отождествляет труд художника и монашескую аскезу. Позже он так разъяснял свою позицию середины 1910-х гг.: «Я совсем не ставил вопрос об оправдании творчества, я ставил вопрос об оправдании творчеством. Творчество не нуждается в оправдании, оно оправдывает человека, оно есть антроподицея» [1, с. 194]. «Бог ждет от человека творческого акта как ответа человека на творческий акт Бога» [1, с. 195].

В отличие от других мыслителей Бердяев не оплакивает идеалы классического искусства, признавая абсолютную закономерность происходящих процессов. Он констатирует «дематериализацию, развоплощение живописи» [3], ее погружение в глубь материи, стремление художника «проникнуть за материальную оболочку мира, уловить более тонкую плоть, преодолеть закон непроницаемости» [3]. Даже в господстве машины как новом факторе жизни, влияющем на художественную культуру, Бердяев усматривает не признаки все поглотившей бесчеловечности, а возможность высвобождения духа из плена органической природы. Но при этом Бердяев считает, что все те новые задачи, которые поставило перед искусством время, не могут быть решены футуристами (самые современные художники на тот момент) – по своему мироощущению они близки старому, а не новому миру. Он пишет: «В таких самоновейших течениях, как супрематизм, остро ставится давно уже назревшая задача окончательного освобождения чистого творческого акта от власти природно-предметного мира. Живопись из чисто красочной стихии должна воссоздать новый мир, совершенно не похожий на весь природный мир. В ней не должно быть ни природы со всеми ее образами, ни человека. Это не есть только

освобождение искусства от сюжетности, это – освобождение от всего сотворенного мира, упирающееся в творчество из ничего» [3]. Появившаяся позже беспредметность и стала высвобождением духа «из плена органической природы», но начал это высвобождение экспрессионизм.

Живопись всегда стремилась найти приемы, которые могли бы создать на холсте некий эквивалент мировой целостности. Важнейший шаг на этом пути сделал Сезанн. Его живописная система утверждала однородность мира, божественную общность «Природы-творения» [1]. «Сезанн на пороге XX столетия увидел мир словно сотворенным по законам единства множества и одухотворил его первоэлементы» [14]. Русскому живописному авангарду предстояло развить сезанновские начинания (по сути, экспрессионистические) [19]. Наиболее последовательно на последней стадии развития экспрессионизма [20] шли к своеобразному «живописному всеединству» те художники, которые вырабатывали свои оригинальные концепции живописи, опираясь на природное начало и как бы находя способ жизни органических форм в новых условиях беспредметности. Василий Кандинский и Михаил Ларионов первыми завершили этот процесс. В близких направлениях развивались поиски у Елены Гуро, Михаила Матюшина и его последователей. Кто-то не успел достичь рубежа беспредметности, иные же овладели им лишь тогда, когда пошли за первопроходцами, что позволило воспользоваться достижениями последних.

Ближе всего из русских философов к идее всеединства, объясняющей и появление экспрессионизма, подошел в своих рассуждениях Флоренский в работе «У водоразделов мысли», приводя слова Гете:

«„Что есть общее?“

– Отдельный случай.

„Что есть особенное?“

– Миллион случаев» [25, с. 147].

И далее Флоренский пишет: «...эта формула Гете есть как бы тайна всех религиозных богоявлений; приблизительное осуществление ее есть основной закон художественного творчества,

и в частности только художественной формы» [25, с. 147]. Здесь подчеркнута онтологическая сущность художественного явления, которое образуется не путем «типизации», сложения, вычитания или каких-то иных манипуляций, а прямым постижением и пребывает как реальность. «Отдельный случай» – не случайность, а бытийственная реальность образа. Он потому и отдельный, что содержит в себе нераспадающуюся цельность, которая не может быть разделена на составные части. Кроме того, слова Гете «что есть особенное» раскрывают природу экспрессионистического откровения каждой отдельной личности, которая неотделима от реальности. Что подтверждает мысль Бердяева о том, что «в одиночестве может быть больше универсального духа, чем в стадной общности» [2, с. 380–381]. В этом и состоят ценность экспрессионистического начала в искусстве и его значимость как предельно субъективного начала в искусстве.

Таким образом, размышляя об идее всеединства Владимира Соловьева, мы видим, что, по сути, это – универсальная идея, раскрывающая особенности национального мироощущения, которая впоследствии распадется (разовьется) на множество идей, раскрывающих основную идею во всем многообразии и многовариантности: о свободе творчества, о личностном начале, об Абсолюте (Боге, который стоит рядом с человеком «плечом к плечу» или даже о человеческой природе Бога). Более того, русская религиозная мысль часто решает не столько вопросы философии, сколько эстетики, а зачастую и теории искусства. И основные идеи формального метода русских авангардистов были во многом подготовлены именно русскими философами. И не случайно теоретическая мысль авангардного искусства осуществлялась после практического воплощения поисков художников в их собственных произведениях. Общие черты и философии, и искусства следует искать в явлениях, таивших в себе национальное своеобразие, отличавшихся неповторимостью на фоне всемирной мысли и соответствовавших российскому менталитету, таковыми были русский экспрессионизм и русская религиозная философия. Именно поэтому экспрессионизм, сначала в форме

чисто художественного движения, и притом исключительно живописного, принял к концу 1910-х гг. форму культурной системы, претендующей на свое особое и самостоятельное, всеохватывающее мировоззрение. Через экспрессионизм на практике прошли все русские художники первой половины XX в. В это же время появляется экспрессионизм музыкальный, литературный, философский, архитектурный. Все это свидетельствует о масштабе его влияния. Благодаря особому мироощущению, о котором размышляли русские философы, русский экспрессионизм обретает универсальность, явленную в художественной системе лучизма Ларионова, супрематизма Малевича или абстрактного экспрессионизма Кандинского, и полноту бытия – состояние, в котором ни одно измерение человеческой жизни не забыто.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Юродство появляется на Руси в XII в., а образ юродства – с XV в. [17].

² «В живописи Фалька, при всех его сомнениях и колебаниях, ощущим некий крепкий нравственный настрой, „чувство божественного предназначения“. Недаром его человеческий и художественный образ представляется близким к архетипу древнерусского юродивого» [23, с. 76].

³ Позже Н. Лосский назовет это «интуитивным идеализмом» [7].

⁴ Именно поэтому авангардное искусство нельзя обвинять в иконоборчестве – это было богоискательство.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бердяев Н.* Самопознание. М. : Международные отношения, 1990. 334 с.
2. *Бердяев Н. А.* Философия свободы. Смысл творчества. Приложение к журналу «Вопросы философии». М. : Правда, 1989. 610 с.
3. *Бердяев Н.* Кризис искусства. М. : Издание Г. А. Лемана и С. И. Сазарова, 1918. 28 с. // Розановский центр. Ольга Розанова и авангард. URL: <https://rozanova.net/article/463.html> (дата обращения: 27.09.2024).
4. *Дмитриев В. В.* Проблемы бытия в русской религиозной философии // Основы философии / В. В. Дмитриев. URL: <https://fil.wikireading.ru/hi1ZE9Y8MG> (дата обращения: 18.12.2021).
5. *Зданевич И.* Футуризм и всечество 1912–1914. В 2 т. Т. 1. М. : Гилея, 2014. 320 с.
6. Книга о Владимире Соловьеве. М. : Советский писатель, 1991. 511 с.
7. *Лосский Н. О.* Условия абсолютного добра. М. : Политиздат, 1991. 368 с.

8. *Лосский Н. О.* Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М. : Прогресс-Традиция, 1998. 416 с.
9. *Мамардашвили М.* Введение в философию. Полнота бытия и собранный субъект. URL: <http://www.philosophy.ru/library/mmk/vved.html> (дата обращения: 18.12.2021).
10. *Марк, митр. Рязанский и Михайловский.* Программа «Слово Архипастыря» // Рязанское епархиальное радио. URL: <https://rer102-5fm.ru/index.php/arhiv-pederach/item/1181-slovo-arkhipastyrya-arkhiv> (дата обращения: 26.09.2024).
11. *Мурина Е. Б.* «Концепция природы» Сезанна // Советское искусствознание : Сборник статей. Вып. 23: Проблемы пространственных искусств. М. : Советский художник, 1988. С. 168–206.
12. *Роднянская И.* Заметки к спору // Новый мир. 1989. № 12. С. 245–249.
13. *Сапронов П. А.* Русская философия. Проблема своеобразия и основные линии развития. СПб. : Гуманитарная Академия, 2008. 480 с.
14. *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись. Пробуждение памяти. Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли // Общественная академия эстетики и свободных искусств им. Ю. Б. Борева. URL: www.independent-academy.net (дата обращения: 30.09.2024).
15. *Соловьев В. С.* Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева. 1897–1900. В 10 т. Т. 7. СПб. : Просвещение, 1914. 389 с.
16. *Соловьев В. С.* Сочинения : в 2 т. М. : Мысль, 1988. Т. 1. 892 с.
17. *Троцкий Л.* Формальная школа поэзии и марксизм // Правда. 1923. 26 июля. С. 2.
18. *Туминская О. А.* Образ юродивого во Христе в русском искусстве конца XV – начала XX века. : автореф. дис. ... докт. искусствоведения. СПб., 2014. // Диссертации по гуманитарным наукам. [URL:] www.dslib.net/muzee-vedenie/obraz-yurodivogo-vo-hriste-v-russkom-iskusstve-konca-xv-nachala-xx-veka.html (дата обращения: 21.07.2021).
19. *Турчинская Е. Ю.* Экспрессионистические составляющие русского футуризма: стилевые тенденции // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 56. Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2021. С. 129–151.
20. *Турчинская Е. Ю.* Экспрессионизм в отечественной живописи первой трети XX века: стадии развития // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 60. Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2022. С. 98–124.
21. *Тынянов Ю. Н.* Записки о западной литературе // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. 574 с.
22. *Тютчев Ф. И.* Стихотворения // Русская виртуальная библиотека. URL: <https://rvb.ru/19vek/tyutchev/bp/poems/109.html> (дата обращения: 12.09.2024).

23. *Фальк Р. Р.* Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. / Сост. и прим. А. В. Щекин-Кротовой. М. : Советский художник, 1981. 256 с.

24. Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. Вып. 1. Сокровищница русской религиозной мысли. М. : Прогресс: Культура, 1993. 400 с.

25. *Флоренский П. А.* У водоразделов мысли. Приложение к журналу «Вопросы философии». Т. 2. М. : Правда, 1990. 448 с.

26. Формальный метод. Антология русского модернизма. Под ред. С. Ушакина. В 3 т. Т. 1. Системы. М. – Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. 960 с.

27. *Эштейн М.* Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. 1989. № 12. С. 222–235.

О. Л. Глушкова

Религиозная и литературная темы в творчестве М. В. Фармаковского

В собраниях ряда музеев Санкт-Петербурга (Государственный музей истории религии, Институт русской литературы (Пушкинский Дом), Государственный Русский музей, Всероссийский музей А. С. Пушкина) находится несколько произведений М. В. Фармаковского на религиозную и литературную тематику. М. В. Фармаковский – главный хранитель ГРМ в годы блокады Ленинграда, ученый, специалист в области реставрации и климатологии и художник. В 2024 г. в ГРМ состоялась выставка его живописи и графики. В ходе подготовки выставки при изучении картин художника были отмечены новые аспекты значения данных работ, а также выявлены параллели их сюжетов с литературным наследием М. В. Фармаковского.

Ключевые слова: религия; литература; М. Фармаковский; Н. Гумилев; М. Нестеров; М. Горький; Старуха Изергиль; гравюра; живопись

Глушкова Ольга Леонидовна

Государственный Русский музей.

Старший научный сотрудник отдела живописи
второй половины XIX – начала XXI в.

191186 Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4.

Email: olga_kiseleva@inbox.ru

ORCID ID 0009-0007-3590-1166

Olga Glushkova

Religious and Literary Subjects in Mstislav Farmakovsky's Work

In collections of different museums in St Petersburg: the Museum of History of Religion, the Institute of Russian Literature (the Pushkin House), the State Russian museum, the National Pushkin Museum, there are several works by Mstislav Farmakovsky on religious and literary subjects. Mstislav Farmakovsky was the head custodian of the State Russian museum during the period of the blockade of Leningrad, a scientist, a specialist in restoration and climatology and an artist. In 2024, an exhibition of his paintings and graphics was held at the State Russian Museum. During the preparation of the exhibition, when studying the artist's paintings, new aspects of the significance of these works were noted, as well as the parallels of their plots in the literary heritage of Farmakovsky.

Keywords: religion; literature; Mstislav Farmakovsky; Nikolay Gumilev; Mikhail Nesterov; Maxim Gorky; Old Izergil; engraving; painting

Glushkova, Olga

The State Russian museum.

Senior researcher of the Department of painting of the second half of 19th – the beginning of 21st century.

191186, Russia, St Petersburg, Inzhenemaya ul., 4.

Email: olga_kiseleva@inbox.ru

ORCID iD 0009-0007-3590-1166

Имя Мстислава Владимировича Фармаковского (1873–1946) известно в первую очередь в связи с его реставрационной деятельностью, а также работой в области климатологии и археологии. С 1939 по 1946 г. он занимал должность главного хранителя Государственного Русского музея (ГРМ), оставался работать в блокадном Ленинграде. В 2023 г. в Институте истории материальной культуры Российской академии наук (ИИМК РАН) состоялась конференция, посвященная 150-летию этого выдающегося музейного деятеля, в 2024 г. в ГРМ открылась первая монографическая выставка произведений живописи и графики. Также памяти М. В. Фармаковского было посвящено секционное заседание в рамках конференции «Нерадовские чтения» в 2024 г. Занятия живописью – это менее изученная сторона биографии ученого.

В дореволюционные годы живопись играла важную роль в жизненном пути М. В. Фармаковского. Он окончил Одесское художественное училище в 1899 г. с большой серебряной медалью и продолжил образование на живописном отделении Академии художеств в Дюссельдорфе (1899–1902) у профессора Эдуарда фон Гебхардта. Мысль о живописи как о главном выборе Фармаковского часто звучит в его письмах начала 1900-х: «...я твердо иду по избранному пути художника», «...уверен, что существовать без живописи для меня невозможно» [2, л. 40–41]. Основным его заработком в те годы была работа над заказами для типографии, принадлежавшей отцу его первой жены Марии Ефимовны – Ефиму Ивановичу Фесенко. Преимущественно это были чертежи и иллюстрации. Фармаковский специально изучал гравюру в Париже (у Ф. Шампенуа) и во Франкфурте-на-Майне. Пример такого заказа представляет собой хромолитография «Вид Саровской пустыни с северо-западной стороны» (1902, ГРМ), о чем свидетельствует надпись в правом нижнем углу: «Хромолитография Е. И. Фесенко, в Одессе».

В Государственном музее истории религии (ГМИР) находится альбом авторства М. В. Фармаковского «Эскизы и композиции» («Skizzen und Compositionen», 1900) на жанровые и исторические сюжеты. Многие композиции посвящены религиозной теме, жизни в монастыре, что прослеживается в названиях и в авторских надписях: «С парохода в Коневце», «На рыбное послушание», «Ныне там по оживленным берегам громады стройные теснятся» (строка из «Медного всадника» Пушкина), «В дальнем скиту», «Итальянцы... в Дюссельдорфе»¹, «Келейно», «В гостях», «Темное дело», «В келье», «У монастырской стены», «В царском тереме», «Бесноватая», «Ремонт», «Смирись, о человече», «Веселые монахи». Некоторые из сюжетов также нашли продолжение в печатной графике.

«Религиозная жизнь народа» [2, л. 76] становится главной темой живописи раннего Фармаковского. В одном из его писем за 1901 г. встречается описание станковой картины «В дебрях острова Валаама»: «Изображает она дремучий еловый лес, куда свет едва проникает, у корней лежит среди скал тихое озеро, гладкое как зеркало. Видно, что здесь даже и зверю жутко. Но среди сумрака – отшельник сидит в глубоком созерцании, забывши мир, весь охваченный восторгом. Его как бы окаменевшая фигура, складки мантии, схима – все это сливается с общим тоном леса и скал, только из-под схимы блестят глаза и сияние вокруг головы. Не простой это человек – тут перед нами та страшная сила, которая создает божьих угодников, мучеников, апостолов» [2, л. 75]. Вероятно, на Валааме художник не был, но работал над видами Валаамского монастыря для одного из заказов типографии Фесенко [2, с. 74].

В картине на сюжет повести XII в. «Горе-злосчастие» (1903–1910, ГМИР) Фармаковский запечатлевает момент встречи героя с персонажем Горе-злосчастие, который то предлагает помощь, то совершает мелкие злодеяния. Чтобы избавиться от Горя-злосчастия, герой уходит в монастырь. В подписи справа на лицевой стороне значится «Мст. Фармаковский // 1903», в надписи слева внизу – «Петергофъ 1910». Возможно, художник вернулся к картине после

возвращения из Парижа, в котором жил с 1905 по 1908 г. Таким образом, Фармаковский в этой работе соприкасается с темами религии, фольклора и русской сказки. Его мировоззрение в этот период творчества близко живописи В. В. Васнецова, М. В. Нестерова и других художников.

Фармаковский с 1907 г. был членом общества «Товарищество Южнорусских художников» (ТЮРХ), участвовал в выставках с 1903 по 1907 г. (14, 15, 16-я выставки ТЮРХ), а также в художественно-промышленной выставке 1910 г. [20, с. 194; 21]. Торгово-промышленная газета опубликовала рецензию на картины художника на одной из этих выставок: «Невольное внимание привлекает новое имя М. В. Фармаковский – своими монастырскими мотивами – „В дебрях острова Валаама“, „Схимниками“ и наконец, своими „Тремя сестрами“, и колоритом, и изящным рисунком, и прочувствованность здесь налицо и заставляют предполагать в названном художнике новую любопытную силу» [2, л. 133 об.]. Художник также приводит свое мнение о восприятии картин: «... публика же – одна потешается над „монахами“ и „схимниками“, другая останавливается в недоумении, видя в Одессе картины религиозного содержания, не понимая, нужно ли хохотать, как этого требуют передвижники, трактующие подобные темы, или же смотреть серьезно... „Горе-злосчастье“ остается для всех загадкой, так как даже такие люди, как Павловский², не только не понимают сказочность образов, но и не знают о существовании дивной повести и народных песен» [2, л. 133–144].

Фармаковский задумывался над созданием большой картины на религиозную тему. Лето 1901 г. семья Фармаковских провела в деревне под Подольском, где художник писал этюды к будущей картине. «Изображал я русскую церковь перед обедней, когда собирались только завсегдатаи, каждый на своем любимом месте, да два-три случайных посетителя. Интерес этой картины очевидно не в содержании, а в выполнении» [2, л. 66.] Упоминаются название картины: «Поклонение мощам», размер: «Это должна быть громадная картина, на ней народу до 50 душ» [2, л. 68].

В ГМИР находится картина «Фанатики. Париж» (1907). В основу данного произведения лег сюжет, упоминаемый в цитируемом

выше письме. Композиция картины круговая, динамичная, мы видим эмоциональную реакцию прихожан во время богослужения. Фигуры дальнего плана даны фронтально и более статично. Фон – сумрак и церковные свечи. Картина наполнена зеленовато-желтым свечением, неуловимо зловещим. Фармаковский показывает изменение людей через веру, воздействие религиозной проповеди. Обе картины из собрания ГМИР – «Фанатики» и «Горе-злосчастье», а также ряд рисунков из Парижского цикла опубликованы в альбоме «Русское искусство из собрания Государственного музея истории религии» [19, с. 284–286].

Обнаруженная исследователем Н. Ф. Мозохиной открытка (1913) с воспроизведением картины «Фанатики» была выполнена для антикварного магазина, где находилась с целью продажи сама картина [16, с. 2]. Однако сравнение данного изображения и картины из Музея истории религии говорит о том, что, скорее всего, это две разные работы, поскольку положение голов и выражения лиц изменены. На открытке картина обрезана, поэтому подпись не видна. На работе из ГМИР прочитывается в подписи «Mst. Farmakovsky // Paris 1907». Данные сведения говорят о том, что Фармаковский мог выполнять повторения своих картин, в том числе и с целью продажи.

В 1903 г. Фармаковский дал разрешение фотографу послать две репродукции своих картин для воспроизведения в художественном журнале [2, л. 134 об.]. В журнале «Нива» [17] опубликовано изображение картины Фармаковского «Чтение Священного писания». Ее сюжет позволяет определить ее в каталогах Весенних академических выставок в Императорской Академии художеств как картину «Три сестры» [6, № 152]. Изображены три молодые девушки и монахиня. Девушка в центре – в монашеском одеянии, младшие сестры в нарядных сарафанах. У той, что правее, накинуто на плечи шуба, она смотрит строго. Девушка слева подпирает рукой щеку и как будто сдерживает слезы. Взгляд девушки в монашеском одеянии обращен вверх, проникнут экзальтацией. Вероятно, кто-то из младших сестер – на пути к церковной жизни. Сидящая напротив девушек монахиня изображена держащей в руках открытую книгу,

на правой странице отчетливо видна буква «В». Над силуэтом монахини – оплывшие свечи и край иконы. Над фигурами сестер виден фрагмент витражного окна. Возможно, художник таким образом сопоставляет мирскую и церковную жизнь. Подобно картине «Фанатики», здесь также передано нравственное, эмоциональное воздействие религиозного текста на героев картины и показано их преображение. Возможно, сестры ассоциируются еще и с понятием сестринства в монастырской жизни. На обороте картины «Три сестры» из собрания семьи художника (Москва) находится надпись «вариант три». Известен еще один вариант данной картины с такой же надписью. В настоящее время невозможно установить, какое именно произведение было опубликовано в журнале «Нива» и существовали ли другие композиции на этот сюжет.

Как говорилось ранее, произведения М. Фармаковского на религиозную тему были показаны на Весенних выставках в залах Императорской Академии художеств. В каталоге 1903 г. упоминаются картины: № 152 «Три сестры» [6, с. 11]; № 187 «В дебрях острова Валаама»; № 190 «Схимники» [6, с. 14], а в каталоге 1904 г. – № 185 «Горе-злосчастье» [7, с. 19].

В ранних живописных работах М. В. Фармаковского очевидно влияние идей неорусского стиля. Исследованию творчества М. В. Нестерова были посвящены несколько статей Фармаковского. Так, в 1909 г. в журнале «Современный мир» состоялась публикация «Нестеров и Рерих» [3, л. 3 об.]. В журнале «Образование» [18, с. 39–44] была напечатана статья «Художественные заметки (М. Нестеров и Н. Рерих)». Предметом изучения в данном исследовании стала религиозная тема в творчестве обоих мастеров. «Тот, кто не в состоянии встать перед картиной на колени и молиться тому, что он изображает, тот – не артист, тот – не художник, кто не убежден до последней минуты своей жизни в необходимости своего труда; истинный творец не может думать и понимать мир иначе, как теми образами, которые он облекает в краски и линии. Ибо картина есть как бы гимн религиозного миропонимания... Ибо суть творческого процесса есть восторг перед Богом и ужас перед его силой» [18, с. 39]. В этих строках Фармаковский не только

характеризует искусство М. В. Нестерова, но и говорит о своей творческой позиции.

«Я чувствую глубокое почтение к Нестерову именно за то, что мне слышится в смиренных устах святых в его картинах истинное хваление Богу, и я понимаю, кто есть Бог. Помню, когда на передвижной выставке 1888 г. появился его „Пустынник“. Эту небольшую вещь нельзя было не заметить, так как в ней чувствовалось истинное отражение мира. Понималось, что для художника эти деревья – не просто один из видимых предметов, но живые существа, хоть и неподвижные: в них есть душа, как бы томящаяся в сознании своей грациозной слабости, в беспричинной грусти под серым небом», «... человек только тогда чувствует себя счастливым, когда он весь, со всеми помыслами, всем сердцем и душой предается милости и попечению великого Бога» [18, с. 39–40]. «Пустынник» Нестерова (1888, ГРМ) по композиционному расположению фигуры напоминает «Горе-злосчастье» Фармаковского. Картина «Видение отроку Варфоломею» (1889–1890, Государственная Третьяковская галерея) также повлияла на раннего Фармаковского. «Все, что создал Нестеров, полно этой искренней религиозности, и поэтому его картины действительно способны вызвать настроенные молитвы» [18, с. 41]. Также Фармаковский пишет о важности идей неорусского стиля для современной живописи.

Интерес художника к творчеству Н. К. Рериха связан еще и с тем, что оба – Рерих и Фармаковский – выставлялись на художественных салонах в Париже. «Я видел довольно большую выставку картин Рериха в Париже, и там я мог составить о нем свое мнение» [18, с. 42]. Так, в 1906 г. при Осеннем салоне в Гран-Пале было показано 16 работ Рериха, среди которых «Древний город», «Славяне на Днепре». Фармаковский выставлялся там в следующем году, что подтверждает находящееся в ГРМ декоративное оформление списка работ, представленных на Осеннем салоне 1907 г. (Р-56759). В парижский период (1905–1908) Фармаковский сблизился с Н. С. Гумилевым. Они вместе издавали журнал «Сириус» [19]. Смелая художественная манера Рериха восхитила и Гумилева, который также писал восторженную рецензию о его

картинах в журнале «Весь» в 1908 г., сравнив его с живописью П. Гогена [12, с. 103–105].

Фармаковский создал в Париже графический цикл «Жизнь». 13 листов – практически все работы из этого цикла – находятся в ГМИР. Еще четыре работы из этого цикла хранятся в ГРМ: «Дружба», «Глупость», «Правосудие», «Смерть». Среди сюжетов из ГМИР: «Дух города», «На улице», «Садизм», «Голод», «Афродита» (как у Гойи, в двух вариантах: одетая и обнаженная), «Страх», «Смерть», «Закон», «Сила», «Труд», «Мамона» (демон алчности, предостережение от служения богатству). Гумилев описал многие произведения этой серии в статье «Письмо из Парижа» в журнале «В мире искусств» (№ 22–23, 1908 г.). Возможно, причудливый, полный фантазии мир этих рисунков стал продолжением религиозной темы и поводом для передачи в 1976 г. этих произведений в Музей истории религии, который входил в состав Института этнографии имени Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР [4, л. 1]. Фармаковский сотрудничал в качестве члена комиссии Института исторической технологии и даже был исполняющим обязанности директора этого института [5, л. 13]. В собрание Русского музея произведения были переданы вдовой художника Верой Евгеньевной Фармаковской – второй женой художника, сотрудницей отдела народного искусства ГРМ в послевоенные годы.

В собрании Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской академии наук (ИРЛИ РАН) находятся несколько произведений Фармаковского на литературную тему: портрет Николая Гумилева (1908), «Старуха Изергиль» (1940; обе картины поступили от В. Е. Фармаковской), а также иллюстрации к «Борису Годунову» (1913), которые были сразу переданы в музей-квартиру А. С. Пушкина (как и в Пушкинский фонд, принадлежащий ИРЛИ РАН), в конце 1950-х гг. Листы «Самозванец и Марина Мнишек», «Борис и патриарх», «Девичье поле», «Царь на троне» находятся в собрании Всероссийского музея А. С. Пушкина, «Девичье поле» и «Царская дума» – в ГМИР. «Теперь поочередно работаю над иллюстрациями к „Борису Годунову“ для Рейнбота³», – сообщает Фармаковский в 1913 г. [1, л. 55 об.]. «Заканчиваю иллюстрации к „Борису Годунову“; остаются

только заставки, концовки, заглавные буквы. Кажется, выходит необычайно роскошное издание, как то напечатают» [1, л. 62].

О создании своего портрета Н. С. Гумилев рассказывает В. Я. Брюсову в письме от 14 февраля 1907 г. (Париж): «Очень, очень благодарю Вас за книгу и за портрет. Я вчера был у Ваших родителей, и они были так добры, что показали мне две Ваши фотографические карточки. Так что я теперь имею довольно полное представление о Вашей наружности, и мне хочется, чтобы Вы имели такое же представление о моей. К сожалению, я не могу Вам прислать моей фотограф.[ической] карточки, потому что я почти никогда не снимался и чувствую инстинктивное отвращение к фотографии. Зато один мой знакомый художник обещал сделать мой портрет, и когда он будет готов, я его пришлю Вам». Портрет датируется 1908 г.: в подписи слева на лицевой стороне «Mst. Farmakovsky // Paris 1908» [11].

«Портрет поэта» (начало 1900-х гг.) был передан в собрание Русского музея В. Е. Фармаковской. В настоящее время не удалось атрибутировать личность изображенного. С таким названием портрет поступил от вдовы художника: вероятно, она не знала имени изображенного, но смогла указать его принадлежность к литературе. Поэтому данная работа рассматривается в группе произведений на литературную тему. Портрет не окончен.

В собрании Литературного музея ИРЛИ РАН хранится одна живописная работа М. В. Фармаковского – «Старуха Изергиль» (1940, ПД И-58910) на сюжет одноименного произведения М. Горького. Последние полгода своей жизни, между 1935 и 1936 г., М. Горький был директором Пушкинского дома. Картина была приобретена у В. Е. Фармаковской 3 июля 1946 г. одновременно с портретом Николая Гумилева. Горький вернулся в СССР в 1932 г. и в 1936 г. скончался. Возможно, планировалась экспозиция к пятилетию его смерти или выставка о писателе, для которой требовались картины. Например, 12 марта 1940 г. открылся Казанский дом-музей А. М. Горького. Вероятно, из-за начала войны более масштабные замыслы не были осуществлены. Оба произведения – «Старуха Изергиль» и «Николай Гумилев» – попали в ИРЛИ РАН, поскольку

были связаны с литературной темой. А связанные с мифами и религией серия «Жизнь» и картины «Фанатики» и «Горе-злосчастье» оказались в ГМИР, поскольку оба музея существовали в системе Академии наук, с которой сотрудничал Фармаковский. Таким образом, наследие художника было поделено по сюжетному принципу.

Тема картины «Старуха Изергиль» – размышление о старости. Изображена пожилая женщина в зеленом ветхом платье и красном платке, сидящая у тлеющего костра на фоне бухты. Горький описывает ее так: «Время согнуло ее пополам, черные когда-то глаза были тусклы и слезились» (рассказ «Старуха Изергиль», опубликован в 1895 г.). Левее женской фигуры Фармаковский изображает ветки с желтыми листьями. По манере письма картина очень близка ранним работам Фармаковского, а манера написания веток схожа с той, в которой созданы деревья на ранней картине «Горе-злосчастье». В подписи к «Старухе Изергиль» ясно читается «1940 г.». Произведение не изучено технологами, но ощутима связь замысла, формы и манеры письма с картинами допарижского периода. К тому же именно в ранний период Фармаковский много писал маслом и сочинял сюжетные картины. В середине 1910-х он обратился к пастели, а в дальнейшем делал много рисунков и акварелей. Некая причудливость и фантазийность образа очень близка мировоззрению ранних картин, например, «Горе-злосчастье». Можно предположить вероятность повтора сюжета из раннего творчества или же позднюю подпись на раннем произведении. Действие в рассказе М. Горького «Старуха Изергиль» начинается под Аккерманом в Бессарабии, «на морском берегу». Здесь постоянно проходили археологические раскопки. Возможно, Фармаковскому были дороги воспоминания об этих местах, где он бывал особенно часто в дореволюционные годы.

Религиозная тема занимала значимое место в раннем творчестве художника Мстислава Фармаковского, он являлся сторонником идей неорусского стиля. В дальнейшем, благодаря его активной научной и музейной деятельности, знакомству с поэтами и писателями, среди которых он особенно выделял Н. С. Гумилева, были написаны несколько произведений, связанных с литературной темой.

Эти две темы – религиозная и литературная – стали ведущими в его творчестве. Разносторонняя деятельность Фармаковского в сфере культуры и большой круг знакомств в мире искусства и науки могут быть соотнесены с идеями, которые заложены в его художественном и литературном наследии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Часть названия картины не читается.

² **Алексей Андреевич Павловский** (1856–1913) – искусствовед.

³ **Павел Евгеньевич Рейнбот** (1855–1934) – хранитель Пушкинского дома при РАН с 1927 г., участник Кружка любителей русских изящных изданий (1903–1917), для которого печатались книги малым тиражом, а над иллюстрациями работали такие художники, как Д. И. Кардовский, А. О. Орловский, М. В. Добужинский и др.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 1073. Оп. 1. Д. 151.

2. РГИА. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 155.

3. РО НА ИИМК РАН (Рукописный отдел научного архива Института истории материальной культуры Российской академии наук). Ф. 35. Оп. 3. Д. 89.

4. СПбФ АРАН (Санкт-Петербургский филиал Архива РАН). Ф. 142. Оп. 1 (1936). Ед. хр. 28.

5. СПбФ АРАН. Ф. 142. Оп. 1 (1936). Ед. хр. 41.

6. Весенняя выставка в залах Императорской Академии Художеств. 1903. [СПб., 1903]. С. 11, 14.

7. Весенняя выставка в залах Императорской Академии Художеств. 1904. С.-Петербург : Т-во Р. Голике и А. Вильборгъ, 1904. С. 19, 44

8. *Виноградов Ю. А., Шауб И. Ю.* Мстислав Владимирович Фармаковский (1873–1946) // Отцы-основатели РАИМК: их жизненный путь и вклад в науку : коллективная монография / Науч. ред., сост. В. А. Горончаровский. СПб. : ИИМК РАН, 2022. С. 709–725.

9. *Глушкова О. Л.* Фармаковский – художник. СПб. : Гос. Рус. музей, 2024. 8 с.

10. Государственный Русский музей. Живопись. Каталог. Первая половина XX века. Т. 13: С–Я. СПб. : Гос. Рус. музей, 2015. С. 115–116, № 615, 616.

11. *Гумилев Н. С.* Письмо В. Брюсову от 8 января 1906 г. // Николай Гумилев. Электронное собрание сочинений [Эл. ресурс]. URL: <https://gumilev.ru/letters/51/> (дата обращения: 21.10.2024).

12. *Гумилев Н. С.* Два салона // Весы : Науч.-лит. и критико-библиогр. ежемесячник. 1908. № 5. С. 103–105.

13. *Колмакова Е. А.* М. В. Фармаковский. Биографический очерк // Проблемы хранения и реставрации экспонатов в художественном музее. Науч.-практ. семинар к 125-летию П. И. Нерадовского. СПб. : Гос. Рус. музей, 2000. С. 6–15.

14. *Мозохина Н. А.* Мстислав Владимирович Фармаковский: путь в Русский музей // Нерадовские чтения: Хранение, исследование, реставрация музейных предметов и коллекций. История, современное состояние и перспективы развития. К 100-летию Службы реставрации музейных ценностей Русского музея (1922–2022). Вып. VIII. Т. 2. СПб. : Гос. Рус. музей, 2023. С. 58–73.

15. *Мозохина Н. А.* Ярославский край в судьбе и творчестве М. В. Фармаковского (1873–1946) // Карабиха : Историко-литературный сборник. Вып. XII. Ярославль : Академия 76, 2023. С. 236–254.

16. *Мозохина Н. А., Глушкова О. Л.* К юбилею Мстислава Фармаковского // Открытые письма. Первая ежемесячная газета филокартистов. 2023. № 4–5. С. 2.

17. *Нива* : иллюстрированный журнал литературы, политики и современной жизни. СПб. : Т-во А. Ф. Маркс, 1903. № 24. С. 472.

18. *Образование* : журнал литературный, популярно-научный и общественно-политический. СПб. : Типо-литография Б. М. Вольфа, 1908. № 8 (август). С. 39–44.

19. *Русское искусство из собрания Государственного музея истории религии.* М. : Белый город, 2006. С. 284–286.

20. *Сириус (Sirius)*: Двухнедельный журнал искусства и литературы. Париж, 1907. № 1–3.

21. *Товарищество южнорусских художников : библиографический справочник / Сост. В. А. Афанасьев, О. М. Барковская.* Одесса : Друк, 2000. 299, [1] с., [12] л. ил., портр.

С. С. ШКОТОВ

Архитектура храмов при высших учебных заведениях Санкт-Петербурга конца XX – начала XXI века (встроенные храмы)

В статье впервые рассмотрена как явление архитектура современных встроенных храмов в зданиях высших учебных заведений Санкт-Петербурга, осуществленных и неосуществленных. Проанализированы их стилиевые особенности и объемно-пространственные решения, связанные с архитектурой зданий высших учебных заведений. Выявлены основные тенденции. Отмечены произведения, значимые для современной церковной архитектуры.

Ключевые слова: храм при высшем учебном заведении; общественное здание; современная церковная архитектура; встроенный храм; церковный интерьер

Шкотов Сергей Сергеевич

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Аспирант кафедры истории архитектуры

и сохранения архитектурного наследия

(научный руководитель доцент кафедры истории архитектуры и сохранения архитектурного наследия кандидат искусствоведения А. Е. Белоножкин).

Императорский Петропавловский собор (Московский Патриархат,

Санкт-Петербургская епархия).

Штатный священник.

Санкт-Петербургская Духовная Академия.

Индивидуальный наставник.

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

E-mail: sshcotov@gmail.com

ORCID iD 0009-0000-7038-2591

Sergey Shkotov

Architecture of Churches at Higher Educational Institutions of St Petersburg of the Late 20th – Early 21st Century

For the first time, the article considers the architecture of modern built-in churches in the buildings of the higher educational institutions of St Petersburg, implemented and not implemented, as a phenomenon. Their stylistic features and spatial solutions related to the architecture of buildings of higher educational institutions are analyzed. The main trends have been identified. The works significant for modern church architecture are marked.

Keywords: church at a higher educational institution; public building; modern church architecture; built-in church; church interior

Shkotov, Sergey

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Post-graduate student of the Department of History
of Architecture and Preservation of the Architectural Heritage
(academic advisor Associate Professor of the Department
of History of Architecture and Preservation of the Architectural Heritage
PhD in Art History Alexey Belonozhkin)
The Imperial Peter and Paul Cathedral
(Moscow Patriarchate, St Petersburg Diocese)
Priest
St Petersburg Orthodox Theological Academy
Individual mentor
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.
E-mail: sshcotov@gmail.com
Orcid iD 0009-0000-7038-2591

Современные храмы при высших учебных заведениях продолжают традицию домовых храмов высших учебных заведений императорского Петербурга. Кроме возрожденных домовых храмов, при высших учебных заведениях был создан ряд новых домовых церквей. Помимо отдельно стоящих храмов¹ были созданы храмовые пространства в интерьерах высших учебных заведений. Такие церкви в нормативных документах названы встроенными [1, с. 1; 2, с. 1]. Подобно храмам дореволюционного периода среди них – храмы духовных, военных и гражданских высших учебных заведений.

Архитектура встроенных домовых храмов при высших учебных заведениях Санкт-Петербурга ранее как явление не исследовалась². Новые храмы будут рассмотрены последовательно, сгруппированные по двум направлениям: национальному новаторскому и универсальному ретроспективному. Предпочтение будет дано решениям интерьеров и в частности алтарных преград, так как внутреннее пространство – наиболее выразительная составляющая архитектуры встроенных храмов, а иконостас – основной (а иногда и единственный) визуальный акцент храмового интерьера.

Первый домовый храм, созданный в здании высшего учебного заведения Санкт-Петербурга после революции, – церковь Успения Пресвятой Богородицы в здании Ленинградской духовной семинарии (1960-е)³. Церковь была создана после перенесения епархиального управления в семинарские стены в связи с закрытием Александро-Невской лавры. Она служила домовым храмом митрополита Никодима (Ротова), под руководством которого и был создан

интерьер. Маленький храм замыкает восточный коридор первого этажа [7]. Ориентированное алтарем на восток немного вытянутое помещение перекрыто коробовым сводом. Росписи масляной краской в иконописной манере покрывают стены и свод. Композиции росписей стен посвящены Богородице: «О Тебе радуется», Успение, Благовещение, Покров. Свод расписан синими фигурами херувимов и огненно-красными – серафимов на бледно-голубом фоне. В тимпане восточной стены – изображение ангелов, несущих икону Троицы. Под ним трехстворчатое окно, расписанное под витраж: в центральной части – «Спас в Силах», в боковых – диагонально направленные фигуры серафимов и херувимов. В 1999 г. поновлялись росписи, летом 2014 г. – росписи и витраж (проект: худ. А. Бурлаков, А. Козлов). Тогда же были заново обустроены служебные помещения ризницы и пономарки, а пространство храма архитектурно связано с ректорским коридором накладными деталями ионического ордера и каменным полом с диагональной шахматной укладкой. Алтарь отделен невысокой деревянной преградой, рамы ее боковых частей заполнены диагональной решеткой, а двери Царских врат – резными изображениями хризм с ветвями. Боковые части преграды были переделаны в диаконские двери, по краям преграды и между вратами были установлены деревянные столбы, заполнения рам сделаны художественно выразительными (2014, худ. А. Бурлаков). Невысокий иконостас с диагональным заполнением рамных деревянных конструкций предвосхитил решения ряда новых иконостасов в домовых храмах высших учебных заведений⁴ и стал прототипом открытого алтарного пространства для новых встроенных храмов. Два этапа создания храма отразили как национальное новаторское, так и универсальное ретроспективное направления.

Первый новый встроенный храм⁵ в светском учебном заведении – храм Свв. равноап. Кирилла и Мефодия при Санкт-Петербургском гуманитарном университете профсоюзов (1995⁶; с 2002 по 2013 г. храм был закрыт). Храм расположен в Г-образном в плане помещении на первом этаже в торце северной части корпуса общежития университета (1969–1995, Н. Н. Надежин и др.), предназначенном изначально для рекреации. Портал храма, обращенный

в институтский двор, фланкирован слева небольшой уверенно прорисованной звонницей под вытянутым дугообразным козырьком, закрытой решеткой. (Ныне вход в храм обычно осуществляется из корпуса.) Высота помещения храма неодинакова. В центральной части храма потолок выше (эта часть помещения прорезана выразительным проемом окна на два этажа с полукруглым завершением), над невысоким притвором устроены хоры. Полукругию окна вторят белые арки однорядного иконостаса, выходящего широким полукругием в пространство храма. Алтарная стена выделена выступающей плоскостью четырехконечного креста, поднимающегося над иконостасом. Иконы на Царских вратах – репродукции живописных аналогов. Стены храма так же, как и иконостас, выкрашены в белый цвет. Киоты и утварь храма были пожертвованы из Николо-Богоявленского морского собора. Стилистически входная группа развивает характерную для постмодернизма идею возвращения к использованию традиционных форм-знаков⁷. В целом интерьер храма тяготеет к модернизму.

Открытый характер внутреннего пространства, отсутствие классического ордера в интерьере и иконостасе, использование канонической иконописи характерны для временной часовни при Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (1996–2015) [18] и храма-часовни Свв. Новомучеников и Исповедников Российских при Петродворцовом учебно-научном комплексе (с 1999 г. занимал разные помещения, ныне не действует) [22].

Иначе национальная новаторская тенденция проявилась в храмах при Академии имени Штигилица и Военно-медицинской академии: «потребность создания... православного храма, который бы аккумулировал творческие устремления студентов и преподавателей академии» [14, с. 122], а также желание уйти от «казенности» архитектуры синодального периода⁸ определили живописный характер решения интерьеров, смелый подход к использованию различных форм и материалов.

Храм-часовня Св. ап. и еванг. Луки при Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А. Л. Штигилица

(с 1999 г.) расположен в тесном пространстве под парадной лестницей в бывшем главном здании Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица (1879–1881, А. И. Кракау, Р. А. Гедике). Вход в храмовое пространство осуществляется из вестибюля по ведущим вниз боковым лестницам. Пространство состоит из центрального квадратного в плане наоса, перекрытого повышающимися к западной части сводами, и восточного вытянутого прямоугольного алтаря, перекрытого низким коробовым сводом (в его глубокой восточной нише расположен престол). Во время совершения богослужений алтарь не отделен от храма преградой, но во внебогослужбное время закрывается четырехстворчатой кованой решеткой. Храм не имеет одного автора. Оформление храмового пространства – создание ректора академии⁹ (проф. А. Ю. Талашук), преподавателей и студентов кафедр архитектурно-декоративной пластики, средового дизайна, монументально-декоративной живописи, художественной обработки металла и других, а также выпускников академии. Среди основных работ: оформление северного и южного входов (1999, проф. А. Г. Дема и др.); полы основного помещения, алтаря и лестничных площадок в технике римской мозаики (2001–2002, худ. А. Ю. Талашук, В. Г. Леканов и др.); веерообразные мраморные ступени лестниц и престол из оникса (худ. Г. А. Ткачук); Деисис в престольной нише в виде цветного рельефа в романском стиле (2001, худ. Е. Ткачук под руководством П. А. Якимовича); полотно «Страшный Суд» на западной стене (худ. А. Кондуров)¹⁰. Искусно разработанные и исполненные студентами богослужбные сосуды и покровы, иконы, светильники, лампады, предметы мебели [11, с. 90] гармонично входят в небольшое пространство. Сегодня храм – место становления современного церковного искусства в месте формирования новых его делателей. Его убранство демонстрирует прикладной характер искусства школы Академии имени Штиглица [14, с. 122–128], комплексный подход в оформлении интерьера.

Открытый характер внутреннего пространства, поиск множественности художественных техник, оформление входных пространств встроеного храма – тенденции, объединяющие храм-

часовню Св. ап. и еванг. Луки с храмом в честь иконы Божией Матери «Утоли моя печали» при Военно-медицинской академии имени С. М. Кирова (с 2006 г., заказчик и соавтор идей оформления пространства – прот. Г. Иоффе). Храм находится на третьем этаже восточного корпуса клиники нервных болезней Военно-медицинской академии. (Одноименный дореволюционный храм некогда возвышался на третьем этаже центрального ризалита [3, с. 255–256].) Современный интерьер не воспроизводит архитектуры предшествующего¹¹. Вход в храм выделен кованым козырьком, завершенным луковичной главкой. В нише над входом расположена икона Божией Матери «Утоли моя печали». На стенах лестничного пространства изображены исторические храмы Военно-медицинской академии и их святые покровители, приведены цитаты из Священного Писания, в окнах размещены цветные витражи с военной и христианской символикой. Коридором третьего этажа с храмом связаны приходские помещения. Храм – бывшая учебная аудитория с невысоким потолком. В алтаре создана ниша-апсида. Своеобразие интерьера достигается сочетанием канонической иконописи¹² и предметов декоративного-прикладного искусства из кованого металла со вставками из цветного стекла: иконостаса, семисвечника, плафона-светильника, оконных наличников (худ. С. Брониловский). В выборе нового материала и техники, в иконописи, в использовании растительных мотивов, раннехристианской и средневековой символики, в легкости линий и смелости подхода к традиционному пространству храма чувствуется противопоставление сухим формам ордерной архитектуры историзма, свойственным предшествующему храму.

Храм Св. мц. Татианы в межвузовском студенческом городке (с 2015 г.) расположен в малом зале культурно-досугового центра, в восточной части корпуса по Бассейной улице (1970–1979, С. Б. Сперанский, С. А. Ушаков, В. В. Брагин). Ранее существовал неподходящий неосуществленный проект по реконструкции корпуса¹³, предполагавший частичную перестройку модернистского корпуса в русском стиле: возведение шатра и главок (2015, К. В. Яковлев). Рядом планировалось установить скульптурное изображение св. мц. Татианы (ск. И. Литвинов). Высокое храмовое

пространство, освещенное во втором свете ленточными окнами (неудачно декорированными синими арками), перетекает через более низкую, разделенную на три части опорами западную часть притвора в северное пространство просветительского назначения. Алтарь отделен от храма четырьмя напольными киотами с примитивной ордерной детализацией, исполняющими функции иконостаса («эkleктический», национальный характер киотов проявляется в формах венчающих частей: шарообразных главках и полукружиях фронтонов). На восточной стене храма – репродукции деисусного чина иконостаса собора Успения Пресвятой Богородицы на Городке. Арки и столбы притвора храма расписаны растительным орнаментом, обрамляющим медальоны с изображениями святых (худ. В. Самойленко, С. Перминова, В. Балановский, А. и А. Назаровы, П. Сычева, С. Перевозчикова) [19]. Интересному, функционально зонированному пространству церкви явно не хватает профессионального целостного подхода в оформлении.

Единственным визуальным акцентом интерьера храма Св. ап. Андрея Первозванного при Военно-морской академии имени адмирала флота Советского Союза Н. Г. Кузнецова (2020) является переносной типовой (походный корабельный) деревянный иконостас, скрывающий алтарную часть: восемь высоких опор держат Царские и диаконские врата и удлиненные по форме панели иконостаса, заполненные репродукциями икон и примитивно украшенные типовыми резными поясками, розетками, изображениями скрещенных якорей. Килевидные завершения иконостаса придают ему черты национального стиля.

Национальные черты проступают и в рисунке простых модернистских форм¹⁴ домового часовни для Санкт-Петербургского морского технического колледжа имени адмирала Д. Н. Сенявина¹⁵, (2020, А. П. Егоров), к сожалению, так и не осуществленной. Вписанная в контекст музея, часовня рассчитана на создание при использовании минимальных средств, силами самого учебного заведения [22, с. 28].

К иному, универсальному ретроспективному направлению относятся интерьеры храмов, созданные с 2009 г.: Свв. царственных

страстотерпцев царя Николая и царицы Александры на Литовской улице – при Санкт-Петербургском государственном педиатрическом медицинском университете (с 2003 г.; 2009–2010, В. А. Панюшкин; 2013–2014, под руководством прот. П. Мухина), Св. мц. Раисы Александрийской при Институте детской гематологии и трансплантологии Санкт-Петербургского государственного медицинского университета имени И. П. Павлова (2009), Св. вмч. Димитрия Солунского при Военной академии материально-технического обеспечения имени генерала армии А. В. Хрулева (2014), Свв. первоверховных апп. Петра и Павла при Военно-медицинской академии имени С. М. Кирова (2016, К. В. Яковлев, Д. Ю. Липовцев, Ж. В. Будникова), Свт. Игнатия Брянчанинова при Военном инженерно-техническом институте (2016–2018, К. В. Яковлев, Д. Ю. Липовцев, Ж. В. Будникова), а также капеллы при Римско-католической духовной семинарии «Мария Царица Апостолов» (ок. 1998; 2013, ремонт)¹⁶.

Храм Свв. царственных страстотерпцев царя Николая и царицы Александры создан в одноэтажном бывшем здании амбулатории Городской детской больницы (1905, М. И. Китнер): храм занял бывший октагон вестибюля, алтарь – октагон сортировочной [8, с. 19]. На возрожденном над восьмериком храма четырехгранном фонарике со шлемовидным завершением установлен крест. Вход в храм (бывший вход в амбулаторию) фланкируется репродукциями икон Г. Гашева, еще одна икона расположена в проеме бывшего окна над входом. Крестами увенчаны новый кованный козырек над входом и фронтон. Лестница из вестибюля ведет в помещение храма¹⁷. Белый, залитый светом из больших окон купольный октагон украшен «золотом» паникадила, резных деталей Царских врат и напольных киотов. Два меньших киота с иконами Христа и Богородицы и больший с храмовой иконой образуют местный ряд иконостаса. Скругленные простенки заняты иконами в простых белых киотах. С запада выступает полукругом белая с позолотой металлическая конструкция хор. Пол выложен метлахской плиткой. Приземистые резные колонки киотов с дыньками и упрощенными романскими капителями, укрупненный масштаб резьбы, избыточность золоченых деталей выдают низкий уровень

проектировщиков. Детализовка Царских врат и киотов указывает на отсутствие определенности в стилевом решении: ярко не выражены ни классицистические, ни национальные черты. Безусловные достоинства храма – его градостроительная роль как акцента в ансамбле института, выразительный объем, торжественное пространство интерьера. Деликатность в возрождении объема амбулатории и переоформлении его под церковное назначение свидетельствуют о комплексном подходе в решении архитектурных задач.

Классицистические формы архитектуры и деревянной сакральной мебели соседствуют с иконописными изображениями – иконой Пятидесятницы (архим. Зинон (Теодор)) и францисканским Распятием с предстоящими, деревянными рельефами Крестного пути, деревянной крашеной статуей св. Иосифа в часовне Римско-католической семинарии. Ее открытая алтарная часть чуть возвышается над пространством наоса, заполненным простыми деревянными скамьями.

Храм Св. мц. Раисы Александрийской (2009) расположен на первом этаже клиники НИИ детской онкологии, гематологии и трансплантологии имени Р. М. Горбачевой¹⁸ рядом с гардеробом, в помещении, спроектированном для изолятора. В коридор перед храмом, связанный с главным вестибюлем клиники, ведет отдельный вход, не выраженный архитектурно. Стена коридора справа от храмовой двери украшена иконой Христа на престоле с четырьмя триадами предстоящих святых (худ. А. Козлов). Северная стена храма, просматриваемая через его открытую дверь, оформлена иконой «Исцеление сына Наинской вдовы» (худ. А. Козлов), исполненной, как и икона в коридоре, на тонкой фанере в стиле новгородских фресок XII в.¹⁹ Маленькое (17 м²), не освещенное естественным светом пространство храма (алтарная часть не имеет возвышения) разделено дубовым иконостасом, составленным из двух напольных киотов с иконами Христа и Богоматери «Всецарица» (худ. Е. Пономаренко), соединенных с Царскими вратами преградами высотой с цокольную часть киотов (слегка выступающими диагонально ради увеличения пространства перед престолом). Дубовые панели цокольной части укра-

шены по-разному решенными композициями с равноконечными «медицинскими»²⁰ крестами и отделены четырьмя квадратными в сечении столбами, увенчанными шарами. Кроме иконостаса для храма сделаны жертвенник, престол, ризница и шкаф в западной части. Малые формы (худ. В. М. Олейник) лаконичны и функциональны [11, с. 90]. Открытая фактура древесины придает интерьеру уют, а безордерная классическая структура иконостаса – торжественность.

Храм Св. вмч. Димитрия Солунского при Военной академии материально-технического обеспечения имени генерала армии А. В. Хрулева (2014) расположен в здании Министерства торговли и промышленности (1914–1915, М. М. Перетяткович). Больше, чем в храме Св. Райсы, прямоугольное в плане, освещенное двумя окнами пространство храма разделено иконостасом, который также решен в классических формах с открытой фактурой дерева и заполнен современными иконами канонического письма. В отличие от иконостаса храма Св. Райсы иконостас храма Св. вмч. Димитрия Солунского возвышается на солее, состоит из двух рядов и доходит почти до потолка. Царские врата с проницаемой взглядом решеткой и заалтарный образ «Спас в Силах» фланкированы каннелированными пилястрами. В целом иконостасу и киотам храма не хватает изящества детализировки: выбиваются из общей структуры дорические пилястры, неуверенно лежат фронтоны, излишни луковичные главки и кресты.

В формах классицизма были разработаны проекты двух храмовых интерьеров при военных учебных заведениях, выполненные архитектурной мастерской «Тектоника» – храмов Свв. первоверховных апп. Петра и Павла при Военно-медицинской академии (реализован лишь интерьер лестницы) и Свт. Игнатия Брянчанинова, демонстрирующие комплексный подход в решении пространств, внимание к деталям, отношение к архитектуре как к основе для синтеза искусств.

На месте исторического храма Свв. первоверховных апп. Петра и Павла, существовавшего при Академическом госпитале²¹, ныне находится библиотека²². Новый храм располагается на втором

этаже в соседнем помещении, освещаемом двумя окнами: прямоугольным и с полуциркульным завершением (проект предлагал их скрыть ламбрекенами). Цветовое решение интерьера (стены небесно-голубого цвета, белые карнизы и потолок) исполнено по проекту «Тектоники». Не были созданы настенные киоты и портал с высоким аттиком над полукруглым архивольтом дверного проема, украшенным розетками, опирающимся на пилястры дорического ордера. Вместо алтарной преграды в виде темплона коринфского ордера [21, с. 112] был установлен резной двухрядный деревянный иконостас в русском стиле с широкими Царскими вратами. В русском стиле из дерева был вырезан и престол.

Храм Св. Игнатия Брянчанинова связан историческим преемством с храмом Свв. прав. Захарии и Елисаветы лейб-гвардии Кавалергардского полка [3, с. 159]. Стилистика нового интерьера вторит классицистической архитектуре казарм Кавалергардского полка (1800–1803, Л. Руска). Храм расположен в двухэтажном корпусе во дворе – в бывшем зале ученого совета. Цветовая гамма и орнаменты нового храма воспроизводят цвета штандартов и знамен Кавалергардского полка, а также парадного мундира кавалергардов. Скромность бюджета объясняет дешевизну использованных материалов. Составленный с использованием типовых элементов фирмы «Stavros» (полиуретановые капители, пальметты и розетки Царских врат, карнизы) деревянный двухъярусный иконостас был расписан художницей М. Петровской-Константиновой (ниши окрашены под камень, позолочены рамы, капители, накладные детали). Лепная «Тайная вечеря» на престоле исполнена скульптором А. И. Гордеевым. Иконы написаны студентами выпускного курса иконописного отделения Санкт-Петербургской духовной академии. Антикварная мебель заново окрашена и обита²³. Над шестью прямоугольными окнами повешены ламбрекены, воспроизводящие штандарты полка²⁴. Расписанная под руст дверь, расположенная на восточной стене к югу от иконостаса, обрамлена наличником с высоким аттиком, на котором изображена кираса, обрамленная пальметтами. Проект предполагал также установку напольных киотов и киоска [21, с. 113]. Прекрасно продуманный

величественный интерьер много теряет из-за несовершенства использованных типовых элементов.

В целом рассмотрение встроенных домовых храмов при высших учебных заведениях Петербурга позволяет прийти к следующим выводам.

Новые встроенные храмы при высших учебных заведениях чаще всего не имеют одного профессионального автора – архитектора (по крайней мере, таковые не указаны в выявленных источниках). Оформление интерьеров преимущественно не было одноэтапным.

Отличие от дореволюционных храмов современные в основном не выявлены в силуэте зданий высших учебных заведений купольным завершением, главой либо крестом на аттике. Чаще церковные помещения расположены на нижнем этаже, архитектурным акцентом на фасаде нередко становится оформление отдельного входа в храм. Появляется тенденция оформления пространства подхода к храму (лестниц и коридоров).

Тенденция к открытому алтарному пространству, ограниченному одноярусным иконостасом, алтарной преградой или открывающейся решеткой сменяется в 2010-х гг. тенденцией к закрытию алтарного пространства двухъярусными иконостасами (характерными для храмов при военных учебных заведениях), использованию при создании алтарной преграды напольных киотов (типично для храмов благочиния высших учебных заведений).

Немного ранее (2008) начинается переход от предпочтения национального новаторского направления к подражанию классицизму и историзму. Примером такой смены тенденций может служить интерьер Успенского храма при Санкт-Петербургской духовной академии. Построенный в 1960-х гг., расписанный в иконописной манере, разделенный низкой алтарной преградой, в 2014 г. он получил классицистический облик благодаря оформлению пространства элементами ионического ордера.

Как выразительные примеры комплексного подхода, возникшие на пике создания встроенных домовых храмов в Санкт-Петербурге в 1991–2021 гг., можно выделить храмы при Академии

Штиглица и при клинике нервных болезней Военно-медицинской академии, храм Св. Раисы Александрийской, проекты мастерской «Тектоника», перестроенный в храм Св. царственных страстотерпцев октагональный павильон Педиатрического университета.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Архитектура современных отдельно стоящих храмов при высших учебных заведениях Санкт-Петербурга рассмотрена автором ранее [23]. Настоящая статья является продолжением этого исследования.

² Истории некоторых рассматриваемых храмов в высших учебных заведениях посвящены статьи энциклопедии «Святые Санкт-Петербурга» В. В. Антонова и А. В. Кобака [3, с. 159–161, 199, 255–256, 265–266, 271–273, 417], справочного издания «Храмы Санкт-Петербурга. История и современность» С. С. Шульца [24, с. 98, 126, 152, 195, 196, 200], анонимные статьи в интернете на сайтах высших учебных заведений, книга диак. А. Дрегуло и И. Савиной [8], брошюра, составленная прот. Георгием Иоффе и др. [16]; современному художественному оформлению – статья Г. А. Ткачука [14]. Архитектура дореволюционных храмов высших учебных заведений исследовалась А. Е. Белоножкиным [5, с. 42–43], Н. С. Кутейниковой и др. [6]. В связи с труднодоступностью ряда храмов источником анализа их архитектуры служили их изображения и описания.

³ Здание Санкт-Петербургской духовной семинарии (1838–1841, А. Ф. Щедрин; 1901–1902, А. С. Хренов).

⁴ Иконостасы храма Св. Екатерины в Академии художеств (иером. Александр (Федоров), О. В. Ивлева), храма Покрова Пресвятой Богородицы при Политехническом институте (1994–1996) [13], часовни Рождества Богородицы при Консерватории (свящ. Виталий Головатенко) [18], храма Свв. апп. Петра и Павла в РГПУ им. А. И. Герцена [7].

⁵ Открыт по инициативе ректора университета А. С. Запесоцкого.

⁶ Возможно участие Н. Н. Надежина, осуществлявшего авторский надзор над комплексом Высшей профсоюзной школы до окончания его строительства [4, с. 58].

⁷ О национальных «ассоциациях» в архитектуре комплекса Н. Н. Надежин писал: «Этот проект ВПШ (Высшей профсоюзной школы. – С. Ш.) чрезвычайно важен и для архитекторов Ленинграда как один из первых примеров возвращения архитектуры к использованию региональных традиций, к тому, что настоящее искусство, в том числе архитектура, должно быть национальным по своей сути» [4, с. 57].

⁸ Из беседы с прот. Георгием Иоффе.

⁹ **Талашук А. Ю.** – народный художник России, академик Российской академии художеств, ректор Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (1994–2009).

¹⁰ Из беседы с Г. А. Ткачуком

¹¹ Характерны слова настоятеля: «Начиная все с нуля, мы были отчасти рады: можно было создавать интерьер, не оглядываясь на казенные каноны синодальных домовых храмов... Один недостаток – потолки у нас низкие» [17].

¹² Храмовая икона, местные иконы иконостаса, алтарные иконы и храмовые иконы северной стены (худ. Н. Боброва); алтарная икона «Воскресение Христово» (худ. О. Кузнецова) [16, с. 9–10].

¹³ Критическое отношение к проекту высказывали в беседах также автор проекта храма К. В. Яковлев и его настоятель иер. Леонид Богуславец.

¹⁴ Из аннотации к проекту: «Стилистика киота определена стилистикой советской архитектуры 70-х – 80-х гг. XX в. и оборудованием самого музея» [7, с. 28].

¹⁵ Ныне – Морская техническая академия имени адмирала Д. Н. Сенявина.

¹⁶ Из беседы с монсеньором свящ. Сергеем Тимашовым.

¹⁷ Ремонтные работы проходили с 2012 г. под руководством прот. Петра Мухина [4, с. 24].

¹⁸ При Санкт-Петербургском медицинском университете имени академика И. П. Павлова с 1991 г. существовала часовня.

¹⁹ Из беседы с А. Козловым.

²⁰ Из беседы с прот. Андреем Битюковым.

²¹ Храм Свв. апп. Петра и Павла при Клиническом военном госпитале (1755; 1863–1869, Г. В. Войницкий) закрыт в 1922 г. [3, с. 271–272].

²² Из беседы с К. В. Яковлевым. По иным данным – зал [3, с. 271].

²³ Из беседы с К. В. Яковлевым.

²⁴ Мерки взяты со штандартов 1779 г., хранящихся в запасниках Государственного Эрмитажа [19].

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. СП 31-103-99. Здания, сооружения и комплексы православных храмов. М., 2000. 34 с.

2. СП 391.1325800.2017. Храмы православные. Правила проектирования. М., 2018. 38 с.

3. Антонов В. В., Кобак А. В. Святые Санкт-Петербурга. Христианская историко-церковная энциклопедия. СПб. : Лики России, Спас, 2010. 512 с.

4. Архитектор Н. Н. Надежин : проекты, постройки, живопись, рисунок / [авт. текста и сост. И. Г. Надежина]. СПб. : Профили, 2014. 163 с.

5. Белоножкин А. Е. Архитектор И. В. Падлевский // История Петербурга. 2005. № 3 (25). С. 41–43.

6. Домовая церковь св. Екатерины Академии художеств в Санкт-Петербурге : Сборник статей. СПб. : Знаки, 2005. 100 с.

7. Домовый академический храм в честь Успения Божией Матери / Санкт-Петербургская Духовная Академия Русской Православной Церкви. URL: <https://spbda.ru/activity/church-service/academic-temples/domovuj-akademicheskij-hram-v-chest-uspeniya-bozhiej-materi> (дата обращения: 04.10.2024).

8. Дрегуло А. М., диак., Савина И. А. Храм святых страстотерпцев царя Николая и царицы Александры при Санкт-Петербургском государственном педиатрическом университете. СПб., 2018. 30 с.

9. История храма / Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. URL: <https://www.gup.ru/studlife/hram/history/> (дата обращения: 04.10.2024).

10. История храма святых первоверховных апостолов Петра и Павла при РГПУ им. А. И. Герцена. URL: <http://hram-rgpu.ru/history/125-main> (дата обращения: 04.10.2024).

11. Олейник М. С. «Линия» Владимира Олейника: создание и реконструкция храмового убранства в Санкт-Петербурге: 1990–2020-е гг. // Terraartis. Искусство и дизайн. 2024. № 2. С. 84–93.

12. Православный приход во имя святого апостола и евангелиста Луки / Восстановление храма прихода святого апостола и евангелиста Луки в Первом Санкт-Петербургском медицинском университете им. акад. И. П. Павлова. URL: <https://med-xram.ru/2024/03/13/422/> (дата обращения: 04.10.2024).

13. Румянцев А. С. Храм Божий в храме науки. СПб. : Изд-во Политехнического ун-та, 2010. 269 с.

14. Качук Г. А. Храм-часовня святого апостола и евангелиста Луки – интегральный творческий проект Академии // Месмахеровские чтения – 2016: мат-лы междунар. науч.-практ. конф. Сборник научных статей. Санкт-Петербург. 21–22 марта 2016 г. / ред.-сост. Г. Е. Прохоренко. СПб. : Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штигица, 2016. С. 122–128.

15. Храм / Военный институт (инженерно-технический) Военной академии МТО им. генерала армии А. В. Хрулева. URL: https://viit.vamto.mil.ru/o-vuze/Uchebno-materialnaya_baza/Obshhaya-materialno-tehnicheskaya-baza/Hram (дата обращения: 04.10.2024).

16. Храм во имя иконы Божией Матери «Утоли моя печали» Военно-медицинской академии Санкт-Петербурга / сост. А. В. Гордиенко, прот. Г. Иоффе, В. К. Шамрей. СПб., 2017. 48 с.

17. Храм иконы Божией Матери «Утоли моя печали» при клинике душевных и нервных болезней ВМА // Вода Живая. 2014. № 2 (февраль). URL: <https://aquaviva.ru/journal/khram-ikony-bozhiey-materi-utoli-moya-pechali-pri-klinike-dushnevnykh-i-nervnykh-bolezney-vma?ysclid=m1jqpwya4n542400666> (дата обращения: 04.10.2024).

18. Храм Рождества Пресвятой Богородицы (при Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Николая Андреевича Римского-Корсакова). История храма. URL: <https://nativitas.ru/history> (дата обращения: 04.10.2024).

19. Храм Святой мученицы Татианы ФГБУ МСГ. URL: <https://vk.com/hgrammsg> (дата обращения: 04.10.2024).
20. Церковное зодчество Санкт-Петербурга. Вып. 2. 2016–2021. СПб. : Библикон, 2023. 192 с.
21. Церковное зодчество Санкт-Петербурга: 1991–2016. СПб. : Библикон, 2017. 172 с.
22. Часовня Новомученников Российских – University Church / Институт филологических исследований СПбГУ. URL: <https://iphil.ru/chasovnyu-novomuchennikov-rossijskix-university-church/> (дата обращения: 04.10.2024).
23. *Шкотов С. С.* Архитектура храмов при высших учебных заведениях Санкт-Петербурга конца XX – начала XXI века (отдельно стоящие храмы) // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2024. № 68. С. 202–217.
24. *Шульц С. С.* Храмы Санкт-Петербурга: история и современность / С. С Шульц ; под науч. ред. М. В. Шкаровского. СПб : Глаголь, 1994. 320 с.
25. Citywalls. Архитектурный сайт Санкт-Петербурга. URL: <https://www.citywalls.ru/> (дата обращения: 04.10.2024).
26. Tectonica. Архитектурное бюро. Портфолио. URL: <https://tectonica.spb.ru/portfolio/> (дата обращения: 04.10.2024).

1. Церковь Успения Пресвятой Богородицы в Санкт-Петербургской духовной академии. 1960-е; 2014, худ. А. Бурлаков и др. Интерьер. Алтарная преграда. Эскиз худ. А. Бурлакова. 2014. Из архива А. Бурлакова



2. Храм Свв. равноап. Кирилла и Мефодия при Санкт-Петербургском гуманитарном университете профсоюзов. 1995. Интерьер. Фото С. С. Шкотова. 2024



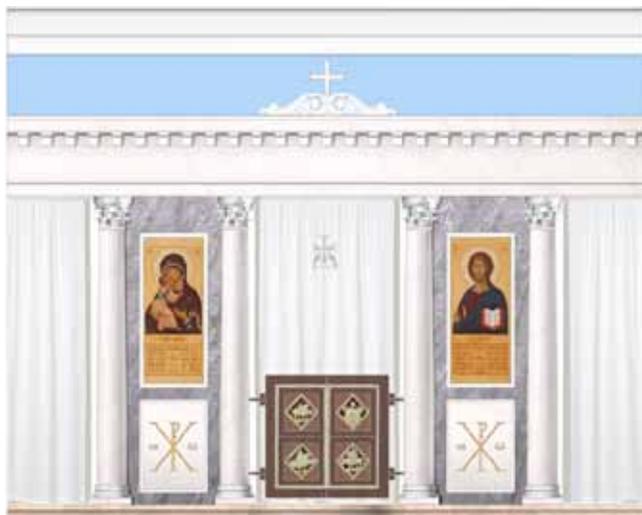
3. Храм-часовня Св. ап. и евангелиста Луки при Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица. С 1999 г. Интерьер. Фото С. С. Шкотова. 2024

4. Храм иконы Божией Матери «Утоли моя печали» при Военно-медицинской академии имени С. М. Кирова. Интерьер. Фото С. С. Шкотова. 2024



5. Храм Свв. царственных страсотерпцев царя Николая и царицы Александры при Санкт-Петербургском государственном педиатрическом медицинском университете. С 2001 г.; 2009–2010, В. А. Панюшкин. Фото В. Павлова. 2023 [25]

6. Храм Св. мц. Раисы Александрийской при Институте детской гематологии и трансплантологии СПб ГМ имени И. П. Павлова. 2009. Интерьер. Фото С. С. Шкотова. 2024



7. Храм Свв. первоверховных апп. Петра и Павла при Военно-медицинской академии имени С. М. Кирова. 2016. К. В. Яковлев, Д. Ю. Липовцев, Ж. В. Будникова. Интерьер. Проект иконостаса. 2016 [25]

8. Храм Свт. Игнатия Брянчанинова при Военном инженерно-техническом институте. 2016–2018. К. В. Яковлев, Д. Ю. Липовцев, Ж. В. Будникова. Фото К. Санталова. 2017 [26].

А. В. Пономарев

Мозаика в современном православном храме. Новые формы и решения

В статье кратко описывается специфика исторического развития техники монументальной мозаики в России, приведены примеры ее применения в современных православных храмах. Автор ставит задачей выявление новых композиционных приемов применения техники мозаики в условиях традиционной системы декорирования православного интерьера.

Ключевые слова: современное христианское искусство; мозаика; монументальное искусство; православный храм; интерьер храма; мозаичная икона; композиция православного храма

Пономарев Алексей Васильевич

Смоленский государственный музей-заповедник.

Художник-реставратор III категории реставрационного отдела.

Смоленская православная духовная семинария.

Преподаватель отделения среднего профессионального образования.

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Магистрант кафедры русского искусства

(научный руководитель профессор кафедры русского искусства

кандидат искусствоведения, профессор, академик РАХ Н. С. Кутейникова).

214000, Смоленск, ул. Коммунистическая, 4.

E-mail: dedponmar@yandex.ru

ORCID: 0009-0000-7917-2347

Alexey Ponomarev

Mosaic in a Modern Orthodox Church. New Forms and Solutions

The article briefly describes the specifics of the historical development of the monumental mosaic technique in Russia, gives examples of its application in modern Orthodox churches. The author sets the task of revealing new compositional methods of applying the mosaic technique in the conditions of the traditional system of decorating the Orthodox interior.

Keywords: modern Christian art; mosaic; monumental art; Orthodox church; church interior; mosaic icon; composition of an Orthodox church

Ponomarev, Alexey

Smolensk State Museum-Reserve.

Artist-restorer of the 3d category at the Restoration Department.

Smolensk Orthodox Theological Seminary.

Lecturer of the Department of secondary vocational education.

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Master's Degree student of the Department of Russian Art
(academic advisor Professor of the Department of Russian Art, PhD in Art History,
Professor, Academician of the Russian Academy of Arts Nina Kuteynikova).
Russia, 214000, Smolensk, Kommunisticheskaya ul., 4.
E-mail: dedponmar@yandex.ru
ORCID: 0009-0000-7917-2347

Церковный интерьер являет собой яркий пример синтеза искусств. Традиционно иконы, используемые в богослужении, дополняются фресками и росписями на стенах и своде. Изящная резьба по камню или дереву, выразительное литье создают особый образ священного места.

В последние десятилетия активное строительство православных храмов на территории России и сопредельных государств привело к появлению множества оригинальных решений в области оформления интерьера. В ряде статей, посвященных архитектуре и иконописи, предпринимаются попытки классифицировать основные тенденции, проводятся аналогии с различными историческими периодами. Достаточно часто можно встретить сравнение современных проектов с эпохой модерна [2, с. 54–55]. Особенный интерес представляют работы, связанные с сопоставлением современной храмовой архитектуры с новыми исследованиями в области исторического искусствоведения, такими как труды, посвященные истории византийского стиля в русской архитектуре XIX в. [10, с. 257]. Преемственность и новаторство отмечаются в архитектурных особенностях церквей, специфике исполнения икон и предметов церковного интерьера, выразительности фресок.

Древнее искусство мозаики достаточно часто включается в интерьер, но, как правило, рассматривается лишь в контексте общей программы декорировки без учета специфики техники и ее уникальных выразительных возможностей.

Данная статья призвана отчасти исправить эту ситуацию, показав несколько примеров церковных интерьеров последних десяти лет, в которых мозаика используется с учетом ее технологических и композиционных свойств без прямых апелляций к историческим образцам. Акцент сделан на нестандартных композиционных

решениях, которые, вполне возможно, в будущем найдут свое развитие и войдут в практику храмового декора.

Традиция украшения сакрального интерьера мозаичными композициями имеет тысячелетнюю историю. Как верно отмечает знаменитый исследователь христианских мозаик О. Демус, система декорировки храмов отражала иерархию Небесного мира сообразно представлениям средневекового человека. На поверхности стен происходит зонирование священного пространства от купола к нижним регистрам. Перед молящимися предстает логически выстроенная схема мироздания с образом Воплощенного Бога в куполе [1, с. 24–46]. Мозаика являлась одной из основных техник в эпоху расцвета Византии, сформировавшей привычную нам структуру декорации традиционного православного интерьера.

Вместе с православием на территорию Древней Руси попадает и техника создания композиций из кусочков драгоценной смальты. Известно, что величественное впечатление от византийских интерьеров сыграло далеко не последнюю роль в склонении языческих князей к православной вере [9, с. 74].

К сожалению, это искусство не нашло развития и большого распространения на славянских землях, в первую очередь ввиду дороговизны материала и большой сложности исполнения. Уже в первых крупных храмах, таких как София Киевская, мозаичное убранство начинает соседствовать с фресками, что в корне противоречит сложившейся в Византии системе [7, с. 78]. Смальта постепенно уступает свое место значительно более доступным и разнообразным техникам монументальной живописи.

Практика украшения интерьера храмов мозаикой в широком масштабе возрождается только в середине XIX в. (Исаакиевский собор, СПб.). В храме-памятнике Воскресения Христова на Крови (1907) важнейшую роль в оформлении фасадов играет мозаика, что крайне редко встречается в византийских церквях. В этот период проявляются и первые нововведения, связанные с техникой обратного набора [6, с. 14–23]. К сожалению, революция прервала активное развитие храмовых мозаик более чем на 70 лет, но это

искусство нашло новое рождение в оформлении станций метро, фасадов зданий, мемориальных комплексов.

В истории архитектуры православной церкви встречалось много вариантов исполнения мозаичных композиций. В наши дни над благоукрашением церквей работают десятки объединений церковных художников, однако чаще всего это лишь дополнительное направление в рамках основной деятельности по созданию храмовых росписей. Другой формой работы являются коммерчески ориентированные «универсальные» мастерские, занимающиеся работами по декорации разнообразных сооружений, среди которых встречаются церкви.

За годы развития церковного искусства сложилось и распалось множество мозаичных мастерских. На сегодняшний день можно условно выделить три основных центра, где сформировалось несколько различных традиций создания мозаик. В Москве это Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, в Санкт-Петербурге – мозаичная мастерская при Российской академии художеств и частная мастерская «Тавр», в Минске – Свято-Елисаветинский монастырь. Кроме того, большое число локальных школ (обычно связанных с конкретными художниками) активно работают в разных регионах.

Опыты применения мозаик в интерьере церкви, как правило, ориентируются на традицию классической византийской декорации. Чаще всего в основе иконографического решения лежат средневизантийские образцы как примеры хорошо сохранившейся до нашего времени системы внутреннего убранства (прежде всего ориентирами служили кафоликаны монастырей Осиев Лукас в Факиде, Неа Мони на о. Хиос, Дафни под Афинами, а также храмы Сицилии). Это сияющие золотыми фонами пространства, производящие величественное впечатление. Среди современных храмов наиболее грандиозным по размаху и образцовым по качеству исполнения является интерьер храма Святого Саввы в Белграде, завершённый в 2021 г.

Искусство церковной мозаики прошло путь, близкий к тому, что проделало современное искусство иконописи, но одним из главных

отличий мозаики является значительно большая свобода в подходе к исполнению. Ярким примером являются мозаики фасада церкви Рождества Пресвятой Богородицы в поселке Александровская (Сестрорецк), возведенной в 2005 г. Мастера группы ФоРУС, работавшие над этим проектом, достаточно свободно воспроизвели черты древнерусского искусства в авторском стиле без прямой отсылки к конкретным памятникам древности. Сохранив неизменной иконографическую основу, они сумели избежать прямого копирования, отчасти воспроизводя в своем подходе принципы мастеров-мозаичистов неорусского стиля первых десятилетий XX в. Следует отметить, что в церковных интерьерах такие опыты пока не нашли действительно масштабного воплощения.

Тем не менее в современных храмах можно увидеть необычные решения в подходе к композиционной роли мозаики в интерьере. Традиционная средневизантийская система декорации прежде всего предполагала богатое мозаичное украшение сводов. Для нижних регистров и пола чаще всего использовались крупные мраморные плиты [4, с. 284]. В церкви в честь 14 000 мучеников-младенцев Вифлеемских (г. Барнаул) можно видеть практически противоположный пример: мрамор занимает всю поверхность стен, а мозаики расположены на полу, в то время как своды украшены росписью. Композиции, выполненные из смальты и натурального камня, принадлежат руке известного художника, мастера церковных интерьеров А. Д. Корноухова. С 2014 по 2016 г. он совместно с Ольгой Абрамовой создал панно с изображением Небесного Града и четырех эдемских рек. На алтарной преграде размещены выразительные образы Христа и Богоматери его работы. Стиль мастера весьма своеобразен, это достаточно сдержанная палитра в сочетании с активным линейным контуром. Подход к созданию сакральных интерьеров вырабатывался художником годами и весьма показателен в контексте эволюции мозаичного убранства в церковном интерьере. В первых проектах, таких как храм Преображения Господня в Тушине (1990–1992), мозаики драгоценным ковром покрывают своды и стены. Их обилие и достаточно яркий колорит создают ощущение дробности и отчасти разрушают

впечатление целостного священного пространства. Постепенно Корноухов все больше внимания уделяет композиционному единству. Так, в церкви Трех Святителей в Архангельском, работы в которой продолжались более 10 лет (2004–2016), многофигурные сюжеты на золотых фонах занимают лишь своды, в то время как стены украшены мозаичными композициями с достаточно сдержанными фонами мраморно-серого цвета, лишь слегка дополненного декоративными узорами. Золото здесь отсутствует даже на образах алтарной преграды. Мозаика, подобно древним античным интерьерам, украшает пол.

Важной особенностью облика этого храма является единая концепция, для разработки которой был приглашен известный теоретик христианского искусства А. М. Лидов. Он совместно с настоятелем Иоанно-Богословского храмового комплекса (частью которого является храм в честь 14 000 мучеников-младенцев Вифлеемских) доктором искусствоведения Ю. А. Крейдуном разработал подробную, символически наполненную систему декорировки.

Оформление интерьера подробно описано в иллюстрированном альбоме «Святая земля в пространстве храма. Новая церковь Святых Вифлеемских младенцев в Барнауле» [5, с. 19–23]. Его хорошо дополняет статья К. А. Мурастовой, в которой детально рассмотрена структура пространства с точки зрения реализации идеи «Нового Иерусалима» [8, с. 174–192]. Важной мыслью авторов концепции является связь между материалом исполнения и содержательным наполнением. Согласно концепции, иконографическая программа мозаик призвана создать в стенах пространственную икону Святой земли.

Для христианской традиции украшение пола в храмах представляет некоторую проблему. Поскольку недопустимо попирать ногами священные образы, их нельзя размещать на полу. В оформлении храма в честь 14 000 мучеников-младенцев Вифлеемских был найден выход: кроме нескольких раннехристианских аллегорических символов (например, агнца в центре композиции) на изображении Горнего Града нет священных для христиан образов или знаков. Были использованы и исторические примеры подобных

композиций, такие как полы храма VI в. в церкви в честь святого Георгия в Мадабе (Иордания) [5, с. 18–20].

Общей тенденцией в современной церкви можно назвать стремление к уменьшению масштабов алтарной преграды. Здесь она состоит всего из двух крупных мозаичных поясных икон Спасителя и Богородицы. В этих образах фактически отсутствуют золотые тессеры. Мастер использует вместо них охристые и коричневые смальты. Поверхность композиций на алтарной преграде практически не подвергнута шлифовке. Монуументальные объемы образов подчеркнуты выразительной игрой светотени.

В стиле А. Д. Корноухова можно видеть сочетание античной эстетики, для которой характерны ограниченная цветовая гамма и цветные фоны, с некоторыми чертами, присущими советской мозаике (такое впечатление создают весьма аскетичные шрифты). Мозаики в Барнауле – итог многолетних творческих поисков мастера.

Как правило, мозаика, появляясь в интерьерах, начинает занимать в них господствующее положение, но в творчестве современных художников можно видеть ее умелое применение в достаточно локальных масштабах. Показательный пример такого подхода представлен в соборе во имя святого благоверного Александра Невского Ново-Тихвинского женского монастыря в Екатеринбурге. Работы в нем проводились белорусскими мозаичистами.

Мозаичная мастерская при Свято-Елисаветинском монастыре в Минске была организована в 2002 г., за время ее существования мастера выработали свой узнаваемый стиль. За плечами коллектива, изначально состоявшего из выпускников Белорусской академии искусств, множество масштабных проектов. На данный момент их главной работой является оформление самого большого храма обители – в честь иконы Божией Матери «Державная». Большой интерес вызывают композиции в соборе в честь иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» в Архангело-Михайловском Зверинецком монастыре в Киеве и интерьер часовни-усыпальницы на подворье Свято-Духова монастыря г. Тимашёвска (Краснодарский край).

Характерной особенностью проектов минских мастеров является умелое сочетание мозаики и классической фрески. Эта черта

сближает их подход с теми историческими примерами, что дошли до нас со времен Древней Руси. Они работают в классической византийской технике, которая исключает из своего арсенала натуральный камень, а использует исключительно смальту [4, с. 132]. Стилистически живописные и мозаичные работы весьма близки, что позволяет особенно ярко ощутить специфичные выразительные свойства каждой техники. Смальты, используемые в создании образов (организовано свое производство), имеют тысячи разнообразных оттенков, благодаря чему фигуры часто обладают выразительным цветовым строем, сцены отличает сложная пространственная организация, они нередко явно отсылают к поздневизантийским мозаикам и фрескам, таким как убранство церкви Христа Спасителя в Полях монастыря Хора в Константинополе.

Величественный собор во имя святого Александра Невского Ново-Тихвинского женского монастыря в Екатеринбурге был освящен в 2013 г., но его благоустройство продолжалось до 2018 г. Верхние регистры сводов большого пятиглавого храма расписаны в поздневизантийском духе – это многофигурные композиции на золотом фоне, созданные большой плеядой мастеров из разных городов и стран. Алтарную часть в центральной апсиде и двух боковых приделах отделяет массивная одноярусная каменная преграда с иконами, созданными в мастерской обители. Образы тонко проработаны и демонстрируют глубокое понимание принципов византийской изобразительности.

Работы мозаичной мастерской Свято-Елисаветинского монастыря стали одним из заключительных аккордов в композиции храма, хотя при входе их можно заметить далеко не сразу. Высокий, сияющий золотом интерьер собора украшают четыре резные каменные сени с иконами, посвященными Богородице, Николаю Чудотворцу, Екатерине Александрийской и Александру Невскому. Стоит прихожанину войти в любую из них и обратить взгляд вверх, как перед глазами предстают выразительные декоративные композиции, умело вписанные в сложную форму полусферического свода (*ил. 2*).

Образы набирала несколько лет в мастерской под руководством Д. Кунцевича, после чего их монтировали в храм. Художник

многие годы является главой объединения, и именно его концепции и эскизы чаще всего служат основой для проектов. Одним из интересных итогов сотрудничества минских и екатеринбургских мастеров стало обучение древнему искусству нескольких монахинь из Ново-Тихвинской обители (в данный момент там функционирует своя мастерская).

Мозаичные образы оригинально дополняют иконы, одновременно наполняя пространство внутри особым ощущением. Золотые смальты фона, располагаясь под сильным углом по отношению друг к другу, создают выразительное мерцание отраженного от лампад света. Отдельного внимания достоин прием размещения фона фигуры в виде своеобразного фриза по границе пространства. Море словно обволакивает образ святителя, придавая динамику его иератическому, вневременному образу.

Минские художники смогли умело дополнить сложную структуру собора, создав небольшие «святителища» внутри масштабного и несколько подавляющего зрителя пространства.

Большинство работ современных мозаичистов применяют в пространстве храма приемы классической античной и византийской техники исполнения образа, составленного из небольших кусочков смальты, однако в современной практике существуют примеры применения техники флорентийской мозаики для сюжетных композиций из натурального шлифованного камня. Декоративные панно, традиционно ориентирующиеся на академическую живопись, могут достаточно успешно воспроизводить приемы традиционной иконописи.

Ярким примером служит ряд проектов в храмах на юге России – в Краснодаре, Ростове-на-Дону и ряде других. Ведущими мастерами, исполняющими мозаики в итальянской технике, являются художники мастерской «Флорентийская мозаика» (Краснодар). Они занимаются созданием декоративных панно из натурального камня и золотой смальты.

Одним из наиболее масштабных проектов мастеров является ряд панно в интерьере ростовского храма Святой великомученицы Екатерины. Храм, построенный в 2013 г., украсался в течение пяти

лет. Изначально планировалось использовать мозаики только на фасаде, но в процессе работ у настоятеля возникла идея наполнить ими и внутреннее пространство церкви. Относительно небольшой интерьер украшают панно с изображениями святых, Богоматери и Спасителя. Центральную часть алтаря занимает большое панно со сценой причащения апостолов, которое выразительно возвышается над невысокой алтарной преградой.

Впечатление от работ весьма необычно. Мастера умело используют полированную фактуру натурального мрамора, идеально подогнанные друг к другу элементы убедительно воспроизводят опись, пробела, приемы моделировки ликов и другие специфические особенности исполнения икон. С другой стороны, такая техника производит впечатление некой механистичности. Свойственный византийской технике особый эффект вибрации незначительных цветовых переходов, возникающий из-за легкого различия в структуре отраженного света, в этих произведениях отсутствует.

В композициях достаточно хорошо выражены преимущества, которые свойственны флорентийской технике, заключающиеся в воспроизведении живописных эффектов благодаря плавным переходам оттенков камня. Композиции удачно дополняют светлые стены, не разрушая их плоскость. Структура мрамора очень хорошо передает особенность живописной роскраски, часто встречающейся в традиционной иконописи. Узор его поверхности выразительно контрастирует с почти идеальными, геометрически точными линиями описи фигур.

Один из ведущих мастеров объединения – М. А. Михович в личном интервью так описывает процесс создания композиций: «На первом этапе каменные элементы подгоняются друг к другу, далее происходит процесс шлифовки, и в заключение готовое „изделие“ монтируется на место».

Представленные примеры показывают, что в современной церкви происходит активный творческий процесс. Мозаика является одним из видов христианского искусства, наиболее ярко отражающих данные тенденции. Все чаще появляются оригинальные решения, гармонично вплетенные в традиционную систему

декорации православного интерьера. В этом контексте все большую роль играет совместный труд архитекторов, художников и священнослужителей. Пространство храма, в первые годы возрождения Русской православной церкви часто имевшее вид достаточно хаотичного нагромождения разнородных в стилистическом отношении частей, все чаще осмысливается как архитектурно-живописное единство.

В искусстве мозаики можно отметить ряд важных процессов. Все чаще ее различные техники начинают применяться с большим вниманием к их выразительным особенностям. В интерьере храма мозаичные композиции занимают места, которые позволяют им наиболее успешно выполнять свою роль.

В некоторых случаях, например в церкви Вифлеемских младенцев-мучеников в Барнауле, мозаичные панно включаются в композицию интерьера на этапе формирования его будущей концепции. Все чаще работы сопровождаются подробной иконографической программой, подразумевающей именно эту технику исполнения. Мозаики часто используются для выделения ключевых частей композиции храма, ими оформляют поверхности сложной пространственной конфигурации. В творчестве А. Д. Корноухова можно видеть удачные примеры мозаичных икон в композициях алтарных преград. Мастера из Минска умело вписывают композиции в систему декорации, используя свойства материала.

Происходит активное осмысление выразительных особенностей и преимуществ различных материалов, техник и способов набора. Можно выделить достаточно интересные попытки соединить традиционные иконописные приемы с техникой флорентийской мозаики в творчестве краснодарских художников объединения «Флорентийская мозаика».

Эта статья отражает лишь малую часть всего многообразия процессов, протекающих внутри современного храмового искусства. Новые решения в использовании традиционных техник, осмысление их особенностей и выразительных преимуществ формируют исторически обусловленный облик современного православного храма. Главным критерием их допустимости, по мнению автора,

является принятие Церковью сейчас и воспроизведение в будущем. Вполне возможно, что некоторые из рассмотренных в статье примеров найдут свое развитие и станут одной из уникальных отличительных черт православного храма XXI века.

БИБЛИОГРАФИЯ

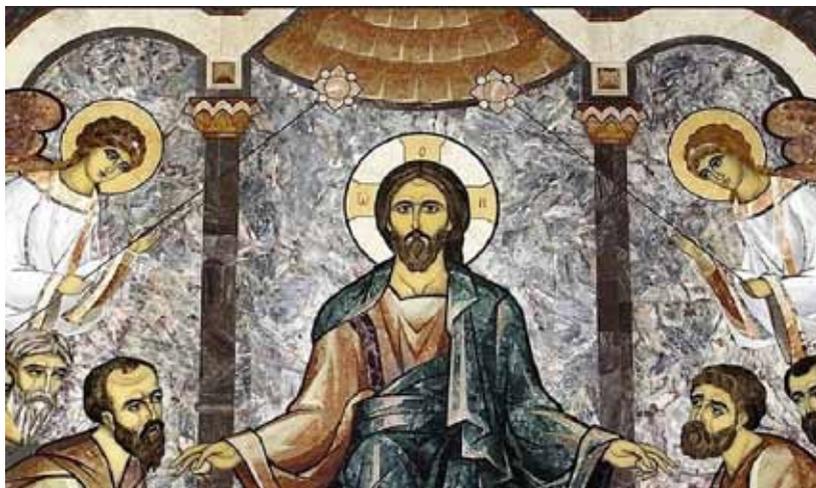
1. *Демус О.* Мозаики византийских храмов: Принципы монументального искусства Византии : [пер. с англ.]. М. : Индрик, 2001. 157 с.
2. *Ильмуратова И. Л., Агранович В. А.* Пространство православного храма: история и современность // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2010. № 4. С. 50–56
3. *Карелин А. А.* Церковная мозаика и ее участь в России. СПб. : типолитография тов-ва «Свет», 1906. 28 с.
4. *Колтакова Г. С.* Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб. : Азбука-классика, 2004. 527 с.
5. *Крейдун Ю. А., Лидов А. М.* Святая Земля в пространстве храма. Новая церковь Святых Вифлеемских младенцев в Барнауле. М. ; Барнаул : Алтайский дом печати, 2018. 112 с.
6. *Кутейникова Н. С.* Мозаика. К истории художественной жизни России 2-й половины XIX – начала XX в. : [сб. ст.]. СПб. : Институт им. И. Е. Репина, 1997. 128 с.
7. *Лазарев В. Н.* Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы / отв. ред. В. Л. Янин ; ред.-сост. Э. С. Смирнова ; [АН СССР. Отд-е истории]. М. : Наука, 1978. 336 с.
8. *Мурастова К. А.* «Святая Земля» в современном городе: опыт культурно-семиотического трансфера «Палестины» в сакральное пространство Алтая // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. 2020. № 1 (23). С. 174–192.
9. Повесть временных лет / пер. с древнерус. Д. С. Лихачева, О. В. Творогова ; коммент. А. Г. Боброва, С. Л. Николаева, А. Ю. Чернова при участии А. М. Введенского и Л. В. Войтовича ; ил. М. М. Мечева. СПб. : Вита Нова, 2012. 512 с.
10. *Скотникова Г. В.* Византийский ассист. Византийская художественная традиция и русская культура. История и теория. СПб. : Аргус СПб, 2018. 376 с.



1. Мозаики храма 14 000 мучеников-младенцев иже в Вифлееме от Ирода избивенных. Натуральный камень, смальта. 2014–2016. Барнаул



2. Мозаика свода каменной сени, посвященной святителю Николаю Чудотворцу. Собор во имя святого благоверного Александра Невского Ново-Тихвинского женского монастыря, Екатеринбург. Смальта. Мозаичная мастерская при Свято-Елисаветинском монастыре, Минск. 2015–2017.



3. Композиция «Причащение апостолов». Фрагмент мозаики алтарной апсиды храма Святой великомученицы Екатерины. Натуральный камень, смальта. Мозаичная мастерская «Флорентийская мозаика». 2018. Ростов-на-Дону

Инь Мэн

Влияние культуры и искусства Китая на творчество советских иллюстраторов детских книг 1950–1960-х годов

Вторая половина XX в. отмечена нарастающим интересом к культуре и искусству Азии, и в частности Китая. В это время диалог Востока и Запада находит воплощение в искусстве. В связи с этим в сфере искусствоведения назрела необходимость глубокого теоретического осмысления феномена межкультурной коммуникации, что делает актуальным исследование влияния китайского искусства на творчество советских иллюстраторов детской литературы 1950–1960-х гг. В эти годы существенно повышается интерес к литературному наследию Китая. Важной становится сфера детской литературы, в которой большое значение имеет иллюстративный материал. Предметом изучения стали иллюстрации к китайским сказкам таких художников, как Н. М. Кочергин, В. М. Конашевич, Б. М. Калаушин, Г. А. В. Траугот, И. В. Титков, Л. А. Токмаков, Ю. А. Молоканов, Э. И. Симаков. Научная новизна исследования состоит в том, что в статье впервые комплексно проанализированы интерпретации советских художников, сделанные в области книжной иллюстрации к произведениям китайской литературы. В статье приводится классификация художественных элементов китайской культуры, использованных иллюстраторами с тем, чтобы помочь советским читателям познакомиться с жизнью китайского народа и погрузить их в атмосферу далекой страны.

Ключевые слова: влияние китайской культуры; влияние китайского искусства; советские иллюстрации детских сказок; детская книжная иллюстрация; метод интерпретации

Инь Мэн

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Аспирант кафедры русского искусства

(научный руководитель профессор кафедры русского искусства,

доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАН С. М. Грачева).

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

E-mail: yin.meng@yandex.ru

ORCID: 0009-0004-3302-3011

Yin Meng

Influence of Chinese Culture and Art on the Work of Russian Illustrators of Children's Books of 1950s – 1960s

The second half of the twentieth century was marked by a growing interest in the culture and art of the East and Asia, in particular China. At this time, the dialogue between East and West finds expression in art. Therefore, in the field of art criticism,

there is a need for a deep theoretical understanding of the phenomenon of intercultural communication. This fact determines the relevance of the research topic related to the study of the influence of Chinese art on the work of Russian illustrators of children's literature of the 1950s – 1960s. During these years, there has been a significant increase in interest in China's literary heritage. The field of children's literature is becoming significant, in which illustrative material is of great importance. The article analyzes illustrations to Chinese fairy tales by such artists as N. Kochergin, V. Konashevich, B. Kalaushin, G. Traugot, I. Titkov, L. Tokmakov, Yu. Molokanov, E. Simakov.

The purpose of the study is to determine the peculiarities of the influence of Chinese culture on the work of Soviet illustrators of children's books of the 1950s and 1960s.

The scientific novelty of the research lies in the fact that the article for the first time comprehensively analyzes the interpretations of Soviet artists made in the field of book illustrations to works of Chinese literature.

The article provides a classification of the artistic elements of Chinese culture, which are used by artists to help Russian readers get acquainted with the life of the Chinese people and immerse them in the atmosphere of a distant country.

Keywords: influence of Chinese culture; influence of Chinese art; Soviet illustrations of children's fairy tales; children's book illustration; method of interpretation

Yin Meng

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Post-graduate student of the Department of Russian Art

(academic advisor Professor of the Department of Russian Art,

Doctor of Sciences in Art History, Professor, Corresponding member of the Russian Academy of Arts Svetlana Gracheva).

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

E-mail: yin.meng@yandex.ru

ORCID: 0009-0004-3302-3011

Вторая половина XX в. характеризуется повышенным интересом европейской культуры к искусству Азии, и в частности Китая. Период 1949–1956 гг. считается расцветом советско-китайских отношений. Он отмечен активизацией экономических, политических и культурных связей Китая и СССР, включающих интерес к литературному наследию и искусству Китая.

Целью исследования является определение особенностей влияния культуры Китая на творчество советских художников – иллюстраторов детских книг 1950–1960-х гг.

Особое внимание в статье уделяется заимствованию и интерпретации советскими художниками художественных элементов китайской культуры, методу интерпретации традиционной китайской живописи, использованию средств выразительности, свойственных живописи Китая, в иллюстрациях к китайским сказкам.

Принцип культурной коммуникации в целом и взаимовлияние искусства и культуры Востока и Запада в частности – традиционная тема исследования в гуманитарной сфере. Так, в работах Ю. М. Лотмана, М. С. Кагана, Р. Барта, Ф. де Соссюра, Э. Кассирера отмечается значение диалога культур для всех сфер, в том числе и для творческих.

Актуальностью проблематики влияния китайской культуры на творчество европейских художников обусловлено появление целого ряда исследований на эту тему. Творческие взаимовлияния современных петербургских и китайских художников анализируются в статье С. М. Грачевой [2]. Ван Фэй изучает современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса [1]. В работе Чэнь Синь отмечается влияние элементов традиционного китайского искусства на живопись Климта [7].

Особенно важным представляется анализ своеобразия творческого метода интерпретации, в котором органично сочетаются образы и техника китайской традиционной живописи с использованием европейских художественных средств выразительности, предлагается особая игра познания через диалог, провоцирующая читателя к сотворчеству.

Значимыми иллюстрированными детскими книгами, в которых китайское влияние нашло наиболее яркое воплощение, стали «Китайские сказки» (М., 1951) и «Золотой фонарик» (М., 1960) с иллюстрациями Н. М. Кочергина, «Сказки старого Сюня» (М., 1957) В. М. Конашевича, «Травинка-невидимка» (М., 1961) Б. М. Калаушина, «Всадник на зеленом коне» (Новосибирск, 1957) И. В. Титкова, «Волшебная флейта» (М., 1960) Л. А. Токмакова, «Золотой фонарик» (М., 1960) Ю. А. Молоканова, «Тибетские сказки» (Новосибирск, 1958) Э. И. Симакова.

Интерпретация элементов китайской культуры в творчестве советских иллюстраторов детской литературы

При изображении мира китайской сказки советскими художниками учитываются особенности китайской культуры, представляющие

собой набор различных художественных элементов, а также пространственные построения и пластические решения. Исследователь У Цзыцзин считает использование художественных элементов «способом визуализации культурных кодов» [6]. Она обращает внимание на то, что отражение национальной картины мира является важной составляющей народных сказок, поэтому актуальным становится этнографический подход, который детально фиксирует быт, обычаи, взаимоотношения между людьми, семейный уклад, способы разрешения конфликтов, детские игры. К художественным элементам, которые необходимо собрать художнику, приступающему к иллюстрированию литературного произведения с ярко выраженными национальными особенностями, К. В. Макарова относит предметы быта, костюм, архитектуру городов и селений [4].

Созданная нами классификация художественных элементов, используемых советскими иллюстраторами китайских сказок, содержит:

- архитектурные детали зданий (крыши, башни), павильоны, мостики, пагоды;
- предметы реальной повседневной жизни китайцев (предметы быта, мебель, посуда, кувшины, вазы);
- одежду персонажей (оперные наряды и бытовая одежда);
- элементы каллиграфии (иероглифы, шрифт);
- мифологические образы (дракон, мифологическое существо Цилинь);
- китайские природные ландшафты (горы, водопады, равнины);
- природные элементы (животные, растения, цветы).

В иллюстрациях к китайской литературе советские художники включают художественные элементы для того, чтобы помочь русским читателям познакомиться с жизнью китайского народа и погрузить их в атмосферу далекой страны.

Так, использование и интерпретация советскими художниками сценических элементов традиционной китайской оперы: костюмы, реквизит, позы артистов, грим – позволяют объединить эстетику традиционного китайского театра с эстетикой детской литературы.

Использование костюмов китайской оперы можно рассмотреть на примере изображения головных уборов. Важно отметить, что основной репертуар традиционной китайской оперы – это истории из жизни придворных сановников, поэтому костюмы имеют четкий классовый характер, например, головной убор «корона Феникса» предназначается для женщин из высшего сословия, а платок является признаком женщин из народа, китайскую марлеву шляпу с крыльями (гуан мао) носят император или высшие министры, а шляпа с плоскими крыльями (ша мао) характерна для государственных служащих низшего и среднего звена. Разница в деталях театральных нарядов помогает зрителям лучше представить себе персонажей.

На иллюстрации Н. М. Кочергина к сказке «Наказанный обманщик» в книге «Китайские сказки» (М., 1951) на окружном судье черная марлевая шляпа, а на грузчике головная повязка (футоу), что обозначает статус этих людей. Однако примечательно, что купцы на иллюстрациях также одеты в марлевые шляпы, что, по мнению Н. М. Кочергина, подчеркивает образ купцов как зажиточных людей, выделяет их среди обыкновенных жителей.

Большое значение костюмам в репрезентации персонажей уделяет в своих иллюстрациях Л. А. Токмаков. В изобразительном ряду к сказке «Волшебная кисть» художник очень детализировано подходит к костюму китайского сановника, выделяя его не только орнаментально, но и цветовыми акцентами. Императора автор изобразил в шляпе гуан мао фиолетового цвета, символизирующего божественное начало и бессмертие. В то же время надо отметить, что стиль шляпы на императоре сочетает в себе как аутентичные элементы китайского национального головного убора, так и элементы, придуманные художником: форма крыльев шляпы изменена и преувеличена.

В иллюстрациях В. М. Конашевича к «Сказкам старого Сюня» (М., 1957) персонажи в повседневной одежде Древнего Китая действуют на фоне реалистичных сцен жизни и природы, что сильно отличается от простых декораций традиционной китайской театральной сцены «один стол с двумя стульями». Персонажи

иллюстраций изображены без грима (в опере персонажи, представляющие военных и комиков, имеют грим на лице), а их костюмы в основном похожи на повседневные костюмы династии Мин. Такой художественный подход русских художников имеет сходство с иллюстрациями к китайским операм династий Мин и Цин, где иллюстрации служили в основном сюжету, а не сцене.

Элементы традиционной китайской архитектуры также оказали большое влияние на российских художников. В китайской традиционной иллюстрации изображение гор, скал, деревьев и павильонов не только задает атмосферу картины и отражает характерные черты персонажей, но и играет важную роль в раскрытии замысла произведения. Изображение традиционных китайских павильонов решает в иллюстрациях определенные задачи: создает ощущение большей реалистичности и передает расстояние за счет использования различных ракурсов построек. Если павильоны и беседки изображены маленькими в сочетании с деревьями и горами, то будет возникать ощущение далекого расстояния. Соответственно, если эти объекты изображены большими, то пейзажи и персонажи воспринимаются как близкие.

Такой прием можно отметить, например, на обложке сборника китайских сказок «Всадник на зеленом коне» (Новосибирск, 1957), созданной В. И. Кондрашкиным. Главный герой предстает на переднем плане в национальной одежде на фоне традиционного китайского жилища в момент встречи с лягушкой, символом женской энергии (инь), олицетворяющим успех (*ил. 1*). Такой сюжет и образ близок и понятен русскому читателю, потому что встречается в русских сказках, но именно элементы пейзажа и архитектуры создают самобытный китайский стиль, который усиливается зелено-золотым колоритом фона.

Поскольку большинство сказочных текстов не содержат прямых упоминаний об особенностях традиционных китайских архитектурных стилей, русские художники на основе своего понимания текста используют ассоциации и накопленные знания для превращения изображений беседок и павильонов в декоративные элементы, создающие китайскую атмосферу на иллюстрациях.

Интересно отметить, что изображение дворца на горе Солнца в сказке «Чудесная парча» (сборник «Травинка-невидимка», 1961, иллюстратор Б. М. Калаушин) хотя и похоже на традиционную китайскую постройку, но по расположению перекрывающихся и переплетающихся форм напоминает замок в готическом стиле (ил. 2). В традиционной китайской архитектуре пагоды обычно ассоциируются с храмами, но пагода на иллюстрации имеет сходство с высокими шпилями готических замков. Именно интерпретация русского художника и его субъективные представления создают эту поразительную ассоциацию с готической архитектурой.

Серия иллюстраций «В школе и дома», созданная художником Ю. А. Молокановым для книги «Золотой фонарик», изображает сцены повседневной жизни китайских школьников 1950–1960 гг. При создании этой серии в качестве фона для сюжетов художник выбрал архитектуру и интерьеры жилища современного Китая, в которых сочетаются как традиционные элементы, например китайские резные окна, так и современные – европейская кровать, школьная парта, тумбочка.

Так, на иллюстрации «На звеньевом сборе» художник изображает традиционные китайские резные окна и помещает в интерьер мебель в современном стиле, что позволяет читателю погрузиться в пространство современного китайского дома и быта.

Важными художественными элементами китайской жизни и культуры является посуда, в частности емкости для вина. Здесь мы встречаем у разных художников разные изображения одних и тех же предметов. Например, в иллюстрациях одного и того же сюжета художники Н. М. Кочергин и В. М. Конашевич изобразили разные по форме емкости для вина. Кочергин в своей иллюстрации к сказке «Десять кувшинов с вином» изображает ярко окрашенные высокие кувшины (джоуху), похожие на традиционные китайские, которые стоят на полу около стола вместе с китайскими вазами, что не является характерным для Китая (ил. 3). Круглые фарфоровые стулья, кувшины и вазы служат для создания законченной композиции рисунка. Люди, сидящие за столом, пьют из емкостей на длинной ножке, похожих на кубки

(джоубей), больше напоминающих древние русские кубки, что также не является традиционным для Китая.

В. М. Конашевич в иллюстрациях к сказке «Десять чайников вина» изображает в качестве емкостей чайники (джаху) разной формы и размера, похожие на традиционные китайские (ил. 4). Каждый чайник украшен традиционным оригинальным бело-голубым орнаментом в стиле цинхуацы – сине-белый китайский фарфор. Использование традиционных китайских предметов не только наглядно выражает культурные особенности Китая, но и привлекает читателя.

Создавая иллюстрации к китайским сказкам, российские художники часто выбирают символы традиционной китайской культуры (каллиграфия, тотемы, сосуды) и используют их для выражения ряда тем и эмоций, связанных с самим произведением, а символ, как отмечал Чарльз Сандерс Пирс, «заменяет собой ту идею, которую он порождает или которую он преобразует, или же он является средством передачи чего-то извне разума внутрь разума» [5].

Обложка книги «Секрет драгоценной тыквы» (Л., Детская литература, 1958) с иллюстрациями Б. М. Калаушина вдохновлена китайской каллиграфией (ил. 5). «Современный креолизованный комплекс книги сказок глубоко связан с национальной изобразительной традицией. Связь формата, живописной техники, шрифта иероглифического письма, формы печатей, порождающих в конечном счете образ равновесия и гармонии, энергии намерения, стала направляющей линией создания изовербального современного текста сказок. Такие иллюстрации сказок могут быть поняты как этнокультурный манифест» [6]. Название сказки выполнено шрифтом сяо кай (小楷), по форме и стилю напоминающим мелкое уставное письмо династий Мин и Цин. Буквы, стилизованные под китайские иероглифы, расположены по вертикали, а не по горизонтали. В верхней и нижней части обложки художник поместил две красные печати в рамке, похожие на традиционные китайские. В верхней печати находится имя автора сказки, а в нижней – название издательства и год издания книги, что соответствует русской издательской традиции. Возможно, Б. М. Калаушин познакомился

с художественными произведениями эпохи императорской династии Цин, но в тоже время постарался расположить информацию привычно для русского читателя.

Н. М. Кочергин при оформлении обложки и титульного листа книги «Китайские сказки» (М., Л., Детгиз, 1951) также использует буквы, стилизованные под китайские иероглифы, пользуясь линиями разной толщины. Кроме того, каждая сказка в сборнике начитается с буквицы, стилизованной под китайский иероглиф. Буквицы вытянуты по вертикали. Художник варьирует толщину линий, что свойственно китайским иероглифам, которые изначально вырезались на доске и были частью искусства гравюры. Но в то же время каждая буквица дополнена обрамлением в виде геометрического орнамента, очень распространенного приема в оформлении буквиц в старинных русских книгах. Художник также использует геометрические узоры, распространенные в русской каллиграфии и живописи.

Л. А. Токмаков в работе над иллюстрациями к сборнику «Волшебная флейта» (М., Детский мир, 1960) обращается к стилизации шрифта и буквиц под искусство каллиграфии. Стилизация буквиц под иероглифы и их вертикальное расположение придает им «игровой» характер: сам шрифт становится иллюстрацией, что также связано с китайской художественной традицией.

Образ дракона – традиционного китайского мифологического персонажа – нередко использовался как элемент оформления книг. Его можно встретить на иллюстрациях многих художников – В. М. Конашевича, Н. М. Кочергина, Б. М. Калаушина, Г. В. Калиновского, И. В. Титкова и других.

Разница в интерпретации образа заключается в том, что в китайской культуре дракон – символ императорской власти, он олицетворяет мудрость и силу, а в русском фольклоре персонаж былин и сказок Змей Горыныч – огнедышащий дракон – коварный и страшный. Например, на иллюстрации В. М. Конашевича к сказке «Волшебная картина» в книге «Сказки старого Сюня» дракон изображен как опасный злобный противник, чтобы подчеркнуть храбрость и бесстрашие главного героя перед лицом врага. А у Г. В. Калиновского дракон в иллюстрациях к сказке «Повелитель Желтой реки» больше похож

на крокодила, знакомого нам по советским сказкам (иллюстрации Ю. А. Васнецова к «Краденому солнцу» К. И. Чуковского).

Совсем по-иному передает образ дракона И. В. Титков, создавший цветные иллюстрации к сборнику «Всадник на зеленом коне», в котором обложка, титульный лист, заставки и концовки созданы В. И. Кондрашкиным. Полностраничные акварели Титкова красочны и эмоциональны. На иллюстрации к сказке «Глаза дракона» в первую очередь нужно отметить, что голова дракона похожа на голову свирепого волка с горящими глазами, оскаленной пастью и огненным языком, а его крылья напоминают крылья орла. Однако костюм главного героя и природный ландшафт на иллюстрации сохраняют китайский колорит (ил. б).

Для сборника «Всадник на зеленом коне» контраст черно-белых графичных иллюстраций В. И. Кондрашкина, выполненных в китайской стилистике, и ярких многоцветных акварелей И. В. Титкова, созданных в традициях европейской живописи, является не только отличительной особенностью, но и показателем разных направлений развития «китайского стиля» в советской иллюстрации. В данном случае можно заметить, что влияние китайского искусства на творчество художников проявлялось по-разному. Так, для воплощения китайской культуры Кондрашкин использует предметы быта, особенности архитектуры, своеобразие композиционного решения, а И. В. Титков – выразительные средства европейского искусства, создавая при этом эмоционально-напряженные иллюстрации, более привычные российскому читателю.

Одной из сказок, в иллюстрациях к которой проявился отказ художника от традиционной китайской трактовки образа, стала тибетская сказка «Глупый тигр» в переводе С. Хетти, выпущенная издательством «Детгиз» в 1963 г. с иллюстрациями, подписанными «Г. А. В. Траугот» (общий псевдоним Георгия, Александра и Валерия Трауготов) и переизданная издательством «Речь» в 2013 г. В китайских сказках тигр обычно предстает довольно глупым, чтобы оттенять ум и мудрость людей. Трауготовский тигр трогателен и обаятелен. Вопреки названию, глупым выгядит охотник с испитым лицом. «Иллюстрации блестяще опровергали основной посыл

текста, призванного возвеличить человеческую силу и мудрость. Невзрачную фигуру убийцы полностью затмевал сказочный образ тигра, представленный во всем своем величии, в блеске радужного сияния, сотканный из тончайших переливов акварели по влажной бумаге» [3, с. 194].

Помимо животных и мифологических существ, важным элементом в китайской культуре является изображение растений – цветов и деревьев. Эти мотивы часто ассоциируются с фольклором, мифологией и природными ландшафтами, представляя собой уникальный эстетический и культурный материал.

Для решения обложки «Волшебной флейты» Л. А. Токмаков использует изображение бамбука – характерное восточноазиатское растение, которое является символом китайской культуры, означающим духовный облик, простоту, отсутствие стремления к сиюминутному блеску и славе.

А на обложке книги «Китайские сказки» в оформлении Н. М. Кочергина растения-символы окружают героиню и служат своеобразной иллюстрацией ее характера: пионы символизируют богатство и удачу, хризантемы – чистоту и упорство, цветы сакуры – благородство жизни. Однако в китайских произведениях редко встречается сочетание всех этих цветов одновременно.

В иллюстрации к сказке «Парча» И. В. Титков создает иллюзию вытканых живых цветов и в целом пейзажа. Хотя автор использует образы цветов и растений, архитектурных сооружений, традиционных для Китая, – пионы, птицы, пагоды, но представляет саму волшебную ткань в традиции европейского текстиля (гобелена XVI в.).

Интерпретация техники китайской живописи в творчестве советских иллюстраторов детской литературы

Стремясь более точно передать основной смысл и визуальную эстетику текста, советские иллюстраторы учитывают законы традиционной китайской живописи. Эти законы касаются использования линий (в портретах людей и изображении одежды),

кисти (для выражения текстуры объекта, чтобы подчеркнуть изменения толщины толстыми и тонкими линиями, повороты и изгибы, прямоугольность и округлость), цвета (в изображении гор и воды) и особенностей композиции (разнонаправленная перспектива, динамическая перспектива).

Например, на картине художника У Даоцзы (VIII в.) «87 небожителей» при изображении одежд небожителей используется техника контурного рисунка (бай-мяо), линий, похожих на пружины (юс-мяо), «железных линий», то есть прочных круглых линий без изменения толщины (тесянь-мяо), и другие техники рисования из набора, включающего 18 видов линий, традиционных для китайской живописи, что создает сильный визуальный эффект трепещущих одежд, полных движения ветра.

Способ изображения фигур на иллюстрации Конашевича к «Четырем сказкам о Ма Дань-би» в книге «Сказки старого Сюня» похож на тот метод линии «железной нити», с помощью которого обычно изображают фигуры в традиционной китайской живописи (ил. 7). Художник рисует линию «железной нити» средним мазком круглыми и сильными штрихами, без малейших следов мягкости, начало пера слегка поворачивается назад. Это похоже на согнутую железную проволоку. Интересно отметить, что когда художник создавал иллюстрации для фронтисписа книги «Сказки старого Сюня», он использовал схожую технику для изображения человеческих фигур, но для большой рыбы он использовал простые и сильные линии, характерные для европейского стиля. Использование разных линий подчеркивает разницу между человеком и животными, обогащает визуальную структуру картины и в то же время отражает заимствование Конашевичем традиционных китайских живописных приемов в своих иллюстрациях.

Такой же подход в использовании выразительных средств линий можно отметить и в работах Л. А. Токмакова, чей творческий метод сформировался под влиянием В. М. Конашевича. Так, иллюстрации к сказке «Волшебная кисть» созданы Токмаковым с использованием выразительных средств китайской традиционной живописи в технике «тушь и линия» (笔墨). Художник сочетает

графически проработанные детализированные изображения персонажей с плотностью и прозрачностью голубой акварели, передающей движения самой «волшебной кисти». Именно этот контраст создает тот самый образ волшебных свойств кисти.

Цветными в традиционной китайской живописи считаются не только разноцветные картины, но и монохромные, получаемые путем регулирования соотношения воды и пигмента. Например, китайские пейзажные картины делятся на две категории в зависимости от использования цвета: сине-зеленую (цинлу шаньшуй 青绿山水) и монохромную (шуймо шаньшуй 水墨山水).

Краски для сине-зеленой живописи сделаны из минеральных пигментов азурита и малахитовой зелени. Они используются, чтобы изображать овраги, лощины, леса и родники яркого цвета. На форзаце книги «Китайские сказки», выполненном Н. М. Кочергиным, прослеживаются характерные черты китайской сине-зеленой пейзажной живописи: зеленый служит основным цветом, а использование незаполненного пространства в картине разделяет ближний и дальний план (*ил. 8*). Детали гор, деревьев и павильонов очерчиваются линиями, а затем тонируются и формируются с помощью вариаций светлых и темных оттенков синего и зеленого цветов. Разница заключается в том, что в китайской сине-зеленой пейзажной живописи в дополнение к синему и зеленому окрашиванию используются также золотистая, ярко-красная, розовая и другие краски.

Очевидно, что в пейзажной работе Н. М. Кочергина хотя и прослеживается влияние китайской сине-зеленой пейзажной живописи, сохраняется и западный колористический метод акцентирования внимания на контрасте света и тени (метод кьяроскуро). Таким образом, восточные и западные приемы построения композиции и особенности рисунка сочетаются в пространстве этих иллюстраций.

Когда русские художники создают иллюстрации к китайским сказкам, они не только используют цвета традиционной китайской живописи, но и яркие краски народного искусства, чтобы стимулировать воображение зрителей через контраст между светлыми

и темными цветами. На выбор цвета в китайском народном искусстве влияет не только реальный цвет предметов, скорее, цвет является выражением субъективных эмоций художника. Например, Б. М. Калаушин в своих иллюстрациях прибегает к ярким народным цветам, таким как красный, розовый, желтый, оранжевый, что аналогично цветам, используемым в китайской народной новогодней росписи.

Также художники работают в черно-белой гамме, уделяя больше внимания общему визуальному эффекту от картины, чем деталям. Контролируя ритм кисти, иллюстратор создает расслабленную и живую атмосферу. Примером может служить сборник «Сказки народов Азии. Китайские народные сказки» в оформлении Н. М. Кочергина. Художник Э. И. Симаков для «Тибетских сказок», используя черно-белый цвет, применяет метод, похожий на вырезание из бумаги, упрощая фигуры и украшая детали минималистичными линиями. Монохромный декор такого рода способен оказывать сильное визуальное воздействие.

В китайском искусстве при работе с цветом на первый план выступает его символическое значение и внешняя декоративность, в то время как на Западе цвет в основном используется для изображения реального цвета физических объектов и создания формы через контраст светлого и темного. Хотя общий цветовой стиль иллюстраций, созданных советскими мастерами, максимально приближен к стилю китайской живописи, однако системы колорита китайской и западной живописи настолько отличаются, что художники все же по привычке используют в своих работах средства западной цветовой системы. Очевидно, что российские иллюстраторы при создании своих работ стараются максимально взаимодействовать с китайской культурой, и именно эти попытки придают изображениям более богатый художественный эффект.

В традиционной китайской живописи кроме цвета большое внимание уделяется композиции и компоновке деталей, то есть «соответствию расположения вещей». С точки зрения композиции китайская живопись стремится к естественности и гармонии, предпочитает использовать разнонаправленную и динамическую

перспективу, чтобы нарушить ограничение пространства и времени, сделать картину более живой и многогранной.

Это не менее важно и для художественной иллюстрации. В то же время если работа представляет собой иллюстрированный текст, то ее исполнение имеет большое количество ограничений. Если текст чаще всего подразумевает линейное повествование во времени, то изображения дают возможность построения повествования в пространстве.

Изобразительная повествовательная точка зрения сверху вниз аналогична позиции нарратора в тексте и подразумевает нахождение вне картины, возвышение над ней, когда все в картине находится под наблюдением. «Перспектива наблюдения соответствует понятию всезнающего нарратора. Именно в этом состоянии субъект нарративной коммуникации обладает способностью наблюдать и переживать, „словно одержимый богом“. Нарраторы создают между персонажами в повествовании множество плавных перспектив „наблюдающих“ и „наблюдаемых“». [8, с. 231–233].

В иллюстрации к сказке «Волшебная картина» в книге «Сказки старого Сюня» В. М. Конашевич соединяет в одной картине три сцены: Чжу-цзы смотрит на портрет женщины на базаре, женщина с портрета превращается в реального человека после покупки дома и Чжу-цзы сражается с драконом ради спасения (ил. 9). Это делает картину более многогранной и многослойной, обогащает повествование, увеличивает время повествования и расширяет повествовательное пространство картины.

Чтобы обогатить и расширить выразительные возможности картины, передать события, происходящие в разных местах и в разное время, в традиционных китайских литературных иллюстрациях используются различные методы. Некоторые из них соединяют небо и землю через изображение сна, а некоторые связывают прошлое и настоящее путем описания воспоминаний. Метод воспоминаний можно увидеть также на иллюстрации В. М. Конашевича к сказке «Поющий бокал» в книге «Сказки старого Сюня». На листе снизу изображен фрагмент, где Хуан-э слышит звук флейты на свадьбе

и ищет, откуда слышится музыка. В верхней части листа – сцена первой встречи Хуан-э с мальчиком, играющим на флейте. «Разделительная линия», условно обозначенная художником, в то же время естественным образом объединяет события, происходившие в разное время.

Итоги исследования

Влияние китайского искусства на творчество российских иллюстраторов детских книг 1950–1960-х гг. можно проанализировать в двух аспектах: с точки зрения наличия в иллюстрациях традиционных художественных элементов китайской культуры (архитектура, сценическое искусство, мифические образы и другие) и творческой интерпретации стиля китайской живописи. Используя интерпретацию и стилизацию, советские художники в иллюстрациях создали оригинальный «китайский стиль», который помогает русскому читателю познакомиться с традициями китайского народа и погрузиться в атмосферу далекой страны. Важно отметить, что при этом художники руководствовались принципами этнографичности, отражения сюжетно-событийной линии повествования и обращения к символическо-метафорической составляющей сказок, основанной на национальных образах культуры Китая.

Советские художники применяют традиционные для китайской живописи выразительные средства, такие как «тушь и кисть», «линия и форма», особенности цветового решения, композиционная структура, разнонаправленная перспектива. Такой подход позволил им создать многогранные, многослойные повествования в изобразительном ряду, увеличивая время повествования и повествовательное пространство в иллюстрации, что в целом также присуще живописи Китая и китайским оперным иллюстрациям.

Именно благодаря использованию выразительных средств, свойственных китайской живописи, российская детская книжная иллюстрация обогащается достижениями восточной культуры, соединяя традиции восточных и западных художественных течений.

В целом заимствование, цитирование, стилизация, использование традиционных средств выразительности как векторы

влияния китайского искусства на творчество российских художников-иллюстраторов репрезентируют определенный культурный код, создают особую атмосферу, побуждают к сотворчеству и коммуникации.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.04. М., 2008. 24 с.
2. Грачева С. М. Творческие взаимовлияния современных петербургских и китайских художников // Искусство Евразии. 2021. №4 (23). С. 86–101. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskie-vzaimovliyaniya-sovremennyh-peterburgskih-i-kitayskih-hudozhnikov> (дата обращения: 05.05.2024).
3. Кудрявцева Л. С., Фомин Д. В. Линия, цвет и тайна Г. А. В. Траугот. СПб. : Вита Нова, 2011. 416 с.
4. Макарова К. В. Особенности детской книжной иллюстрации и ее отличия от взрослой // Преподаватель XXI век. 2010. №1. С. 140–145. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-detskoj-knizhnoy-illyustratsii-i-ee-otlichiya-ot-vzrosloy> (дата обращения: 05.05.2024).
5. Пирс Ч. С. О символах. Шанхай: Шанхайское переводческое издательство, 2017. 372 с. [(美) C.S.皮尔士 皮尔士论符号 上海: 上海译文出版社, 2017. 372页.]
6. У Цзыцзин. Сказки в иллюстрациях художников России и Китая второй половины XX – начала XXI века. Проблемы художественной интерпретации текста : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.04. СПб., 2022. 25 с.
7. Чэнь Синь. Влияние элементов традиционного китайского искусства на живопись Климта // Universum: филология и искусствоведение. 2021. № 5 (83). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-elementov-traditsionnogo-kitayskogo-iskusstva-na-zhivopis-klimta> (дата обращения: 30.05.2024).
8. Ю Дэшань. Распространение китайских имиджевых нарративов. Шаньдун : Шаньдунское издательство литературы и искусства, 2008. 296 с. [于德山. 中国图像叙述传播. 山东: 山东文艺出版社, 2008年. 296页]



1. В. И. Кондрашкин. Обложка к книге
«Всадник на зеленом коне». 1957



2. Б. М. Калаушин. Иллюстрация к сборнику
«Травинка-невидимка. Сказки народов Китая». 1961

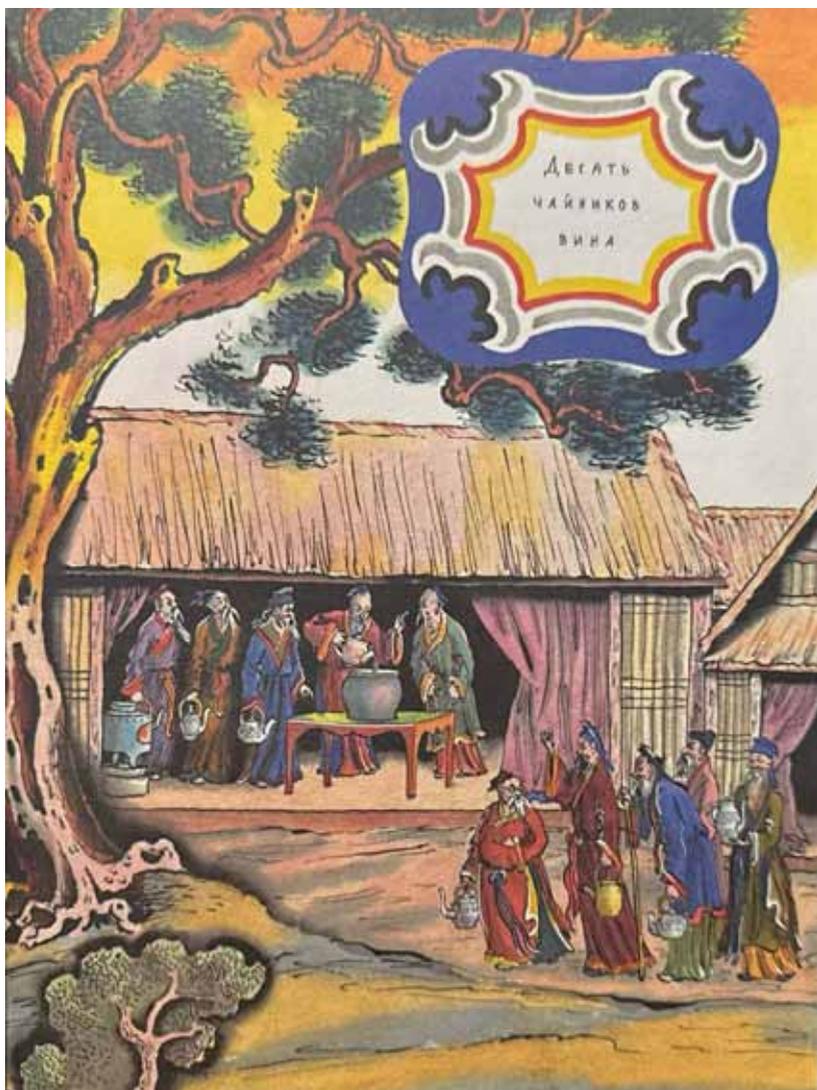
Наступил Новый год. Десять стариков собрались в доме седобородого. Каждый поднял свой кувшин и с шумом вылил его содержимое в большой общий кувшин. Потом старики сели за стол, побеседовали и налили чарки. Отпили по глотку и тогда только поняли, что каждый из десяти



десять раз обманут. Не глядя друг на друга, не произнося ни слова, они пили, пили, пили до дна противную тёплую воду. С Новым годом, почтенные!

Эта история произошла много лет назад. Тех стариков уже давно нет на свете. Однако то, что случилось с ними, учит и нас.

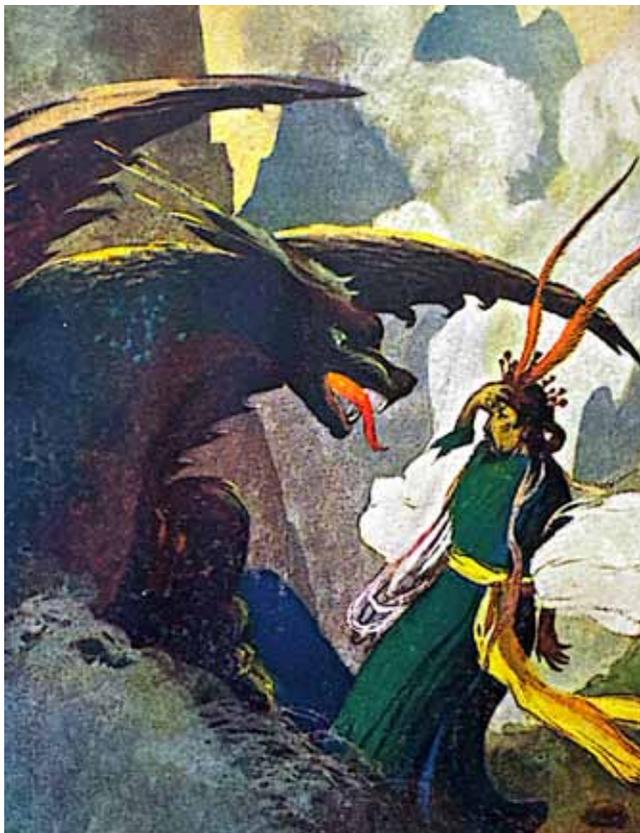
«Думая только о себе — прогадаешь!»



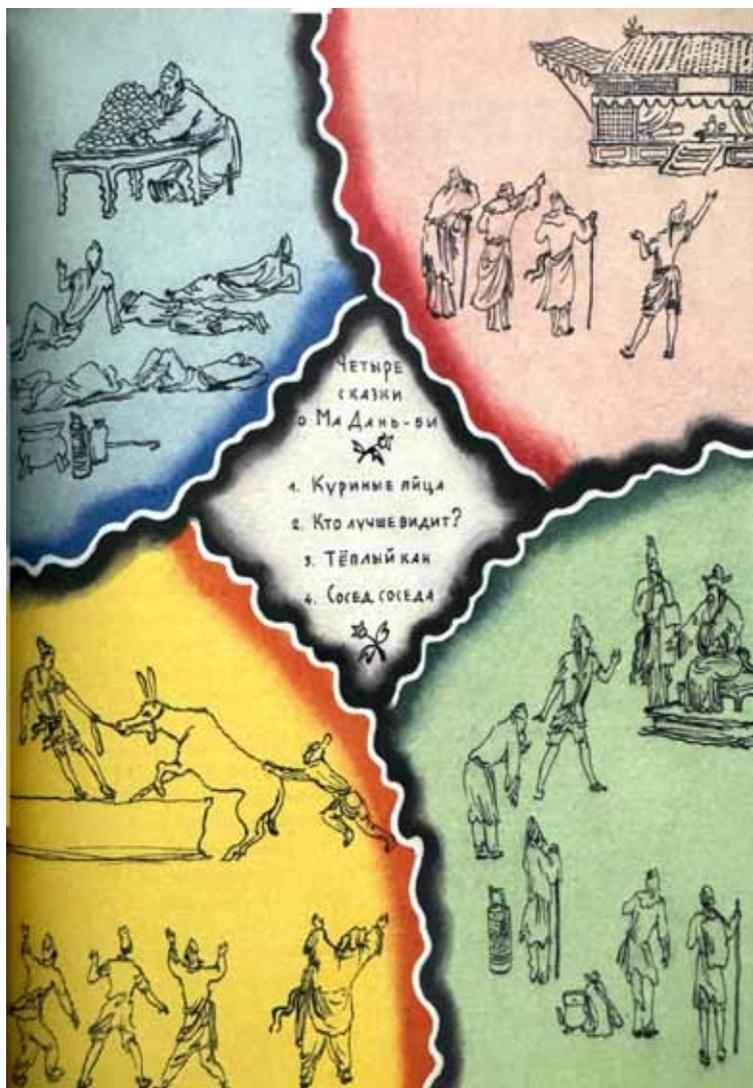
4. В. М. Конашевич. Иллюстрация к сказке «Десять чайников вина» в книге «Сказки старого Сюня». 1957



5. Б. М. Калаушин. Обложка (твердая и суперобложка)
к книге «Секрет драгоценной тыквы». 1958



6. И. В. Титков. Иллюстрация к сказке «Глаза дракона» в книге «Всадник на зеленом коне». 1957



7. В. М. Конашевич. Иллюстрация к сказке «Четыре сказки о Ма Дань-би» в книге «Сказки старого Сюня». 1957



8. Н. М. Кочергин. Фронтиспис
к книге «Китайские сказки». 1951



9. В. М. Конашевич. Иллюстрация к сказке «Волшебная картина» в книге «Сказки старого Сюня». 1957

С. М. Грачева, А. Н. Скляренко
**Исторический жанр в современном
петербургском академическом искусстве.
Основные тенденции развития**

Особое внимание в советской исторической живописи уделялось событиям русской и советской истории. Большинство художников, работавших в рамках ленинградской академической школы во второй половине XX в., стремились соответствовать сложившейся в советском искусстве системе ценностей. В XXI в. историческая живопись эволюционировала в сторону более камерного, лично окрашенного понимания истории, основанного на гуманистических идеалах. Становится более разнообразной тематика произведений и интерпретация исторических событий. Процессы деидеологизации, которые произошли в обществе, коснулись и отношения художников к истории. В XXI в. в произведениях исторического жанра наблюдается больше субъективизма и проявления авторского «я» художников. В статье ставится цель рассмотреть наиболее значимые направления в исторической живописи петербургского академического искусства.

Ключевые слова: современное петербургское академическое искусство; Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина; исторический жанр; историческая живопись; сюжетная композиция

Грачева Светлана Михайловна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.
Декан факультета теории и истории искусств, профессор кафедры русского искусства.
Доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАХ.
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
E-mail: grachewasvetlana@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3506-5413

Скляренко Андрей Николаевич

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.
Проректор по учебно-воспитательной работе, доцент кафедры графики.
Член-корреспондент РАХ, заслуженный художник РФ.
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
E-mail: sklspb@inbox.ru
ORCID: 0009-0002-8989-0873

Svetlana Gracheva, Andrey Sklyarenko
**Historical Genre in Contemporary St Petersburg
Academic Art. Main Tendencies of Development**

Special attention in Soviet historical painting was focused on the events of Russian and Soviet history. Most Leningrad academic artists of the second half of the 20th century

sought to conform to the established system of values in Soviet art. In the 21st century, historical painting has evolved towards a more private, individually colored understanding of history, based on humanistic ideals. The themes of the works and the interpretation of historical events are becoming more diverse. The processes of de-ideologization that have taken place in society have also affected the attitude of artists towards history. In the 21st century, in the works of the historical genre, there is more subjectivism and the manifestation of the artists' conception. The article focuses on the most significant trends in the historical painting of St Petersburg academic art.

Keywords: contemporary St Petersburg academic art; St Petersburg Repin Academy of Fine Arts; historical genre; historical painting; subject composition

Gracheva, Svetlana

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Dean of the Faculty of Theory and History of Arts,
Professor of the Department of Russian Art.
Doctor of Sciences in Art History, Professor.
Corresponding member of the Russian Academy of Arts.
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.
E-mail: grachewasvetlana@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3506-5413

Sklyarenko, Andrey

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Vice-rector for Education, Associate Professor
of the Department of Graphic Arts.
Corresponding member of the Russian Academy of Arts,
Honored Artist of the Russian Federation.
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.
E-mail: sklspb@inbox.ru
ORCID: 0009-0002-8989-0873

Академическое направление остается одним из основных в современном российском изобразительном искусстве, хотя и переживает определенные трудности, поскольку традиционное ремесло художника и понятие «школа», все больше уходящее на дальний план, утрачивают свое первостепенное значение. Академическое искусство, с одной стороны, вбирает в себя и «переплавляет» достижения культуры разных народов и эпох, с другой – способствует бережному отношению и поддержанию национальных традиций. Кроме того, сохраняя свою элитарность, оно формирует высокий вкус, настоящий профессионализм в художественном деле, воспитывает требовательную к себе и другим творческую личность в противовес кичу и массовой культуре, заполнившей информационное пространство.

В современной живописи стираются границы между жанрами и имеются сильные пересечения между ними. В последнее время

сюжетная картина воспринимается нередко как нечто устаревшее и рутинное, налицо явный отказ от традиционных способов построения академических композиций. Тем не менее она сохраняет свои позиции в изобразительном искусстве. Пересмотр ценностей в современной культуре, требования концептуальности, четко сформулированного краткого месседжа, которого ждут зрители от отдельно взятого произведения или от кураторского проекта, заслонили на время интерес к картине как таковой, как к традиционно совершенной форме изобразительного искусства [1].

Наиболее значимой в академическом искусстве считается картина, написанная на исторический сюжет. Это всегда требует специальной профессиональной подготовки художника и большой внутренней работы над решением проблем интерпретации.

Огромную роль в развитии исторической живописи сыграли художники-педагоги академической школы Петербурга второй половины XX в. – Института имени И. Е. Репина (ныне Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина): Е. Е. Моисеенко, А. А. Мыльников, Ю. М. Непринцев, Б. С. Угаров, В. М. Орешников, О. А. Еремеев, В. В. Соколов, А. Д. Романычев. Каждый из них вошел в историю российского искусства как мастер композиции и автор именно сюжетных полотен, в том числе исторических. Среди их учеников и последователей немало ярких мастеров отечественного искусства XXI в.

Нередко уже в процессе обучения у художников рождались замыслы масштабных исторических композиций, которые реализовывались как в дипломных работах, так потом и в самостоятельном творчестве. Академия определяла многое в судьбах своих выпускников. Действительно, находясь в академическом пространстве, студенты имеют уникальную возможность продолжительной работы над картиной, тщательного обдумывания сюжета и доведения композиции до заверченного состояния. К тому же немаловажным моментом можно считать и постоянные обсуждения студенческих работ, в процессе которых выкристаллизовывается замысел произведения.

Исторический жанр сохраняется и в наши дни как один из основных в академической живописи. Он трансформируется и под

влиянием новейших направлений contemporary art, и под влиянием других видов искусства – кинематографа, театра, фотографии. К исторической живописи в настоящее время относят произведения разной проблематики – это и собственно исторические картины, и «исторические» портреты, представляющие различных исторических персон, и «исторические» пейзажи, погружающие зрителя в обстановку прошлого. К историческому жанру можно частично отнести и произведения на религиозные сюжеты и сюжеты, связанные с современностью. Есть в академической школе художники, для которых история – это неотъемлемая часть современной живописи. По их мнению, без сюжетной основы невозможно создание полноценного масштабного произведения. Так, М. Кудреватый много и плодотворно трудится над проблемой современной «композиционной картины», этому посвящена и его монография [4].

Историческому жанру уделено серьезное внимание в трудах искусствоведов. Наиболее основательной остается фундаментальная монография петербургского исследователя Н. А. Яковлевой, в которой рассмотрена эволюция этого жанра в русской живописи от древних икон до начала XXI в. [8]. Вдохновляясь идеями названной выдающейся книги и перенося их на материал современного искусства, можно выделить основные тенденции развития исторического жанра в петербургской живописи:

– Патриотическая подача исторических сюжетов, соотнесение событий прошлого с современностью через индивидуальное авторское восприятие.

– История как повествование, пронесенное художниками сквозь собственное понимание жизни – это второй путь создания исторических картин через формирование предлагаемых обстоятельств для существования в них создаваемых образов.

– История как осмысление прошлого через объективный рассказ, обращение к историческим документам и источникам.

– Пассеизм, ретроспективность, игра в историю.

– Апроприация методов интерпретации истории, использованных в других видах искусства (например, кинематографа, театра), или изобразительных приемов прошлых эпох.

– Иллюстративность и китч как художественный прием.

Историческая картина привлекает внимание современного зрителя, неизменно вызывая пристальный интерес у зрителей разных социальных слоев и возрастных групп. Другое дело, что исторический жанр в качественном исполнении не часто встречается на выставках современного искусства, вероятно, потому что он требует серьезной профессиональной подготовки художников и наличия заказчика. Неслучайно исследователи бьют тревогу, что «в исторической живописи все более привлекательной становится игра в историю, перевертыши, жонглирование формами и смыслами» [8, с. 637]. Поэтому важна поддержка развития исторической живописи серьезными заказчиками и институциями.

Одним из запоминающихся сравнительно недавних грандиозных проектов, связанных с исторической картиной, стал выставочный проект 2022 г., осуществленный ГМЗ «Петергоф», ПАО «Газпром», Государственным Русским музеем и Санкт-Петербургской академией художеств имени Ильи Репина, – «30 картин из жизни Петра Великого» к 350-летию царя-реформатора [7]. Экспозиция, проходившая на Марсовом поле, представила четырнадцать сохранившихся исторических полотен к выставке 1872 г. из фонда Государственного Русского музея. Еще шестнадцать полотен на сюжеты остальных утраченных картин были выполнены силами педагогов и выпускников Санкт-Петербургской академии художеств [3]. В проекте приняли участие такие живописцы, как А. К. Быстров, А. Н. Блюк, Х. В. Савкуев, А. Г. Николаева-Берг, А. В. Белов, Д. А. Долгов, Е. А. Долгова, И. Ю. Соловьева, Н. Д. Блохин, И. В. Овчаренко, И. Ю. Зорькин, К. С. Карпенко, И. Е. Логинов, А. И. Перепелкин, А. В. Пянковский, С. В. Рахманов, Ю. В. Ушаков. Каждый из мастеров работал в индивидуальной манере, раскрывая программный сюжет.

Нужно подчеркнуть, что в представленных полотнах отразились все названные тенденции: и патриотические интонации, и документальность, и субъективизм, и приемы апроприации, и иллюстративность, и ретроспективизм. Более того, условия проекта в какой-то

степени приветствовали некоторую цитатность работ и отсылки к известным произведениям визуальных искусств.

Каждый из мастеров сделал акцент на наиболее значимых для него методах подачи исторического материала, в который они глубоко погрузились, исследовав исторические документы и источники, а также произведения знаменитых предшественников на подобные темы. Как охарактеризовал А. Д. Боровский, академические художники сумели «показать некую сумму возможностей традиционной живописной изобразительности» [7, с. 165]. Громкий проект получил признание публики и профессионалов, он еще долго будет обсуждаться на самых разных уровнях. Однако важно подчеркнуть, что он явно способствует сохранению и развитию современной исторической живописи как уникального жанра, остро нуждающегося в поддержке различных официальных структур и в наличии заказчика на большие программные полотна.

А. К. Быстров – один из известнейших представителей петербургской академической школы, много лет преподающий в Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, руководитель мастерской монументальной живописи, автор многих мозаичных и витражных композиций для станций Петербургского метрополитена. Наибольшую известность получила мозаика для станции «Площадь Александра Невского», выполненная Быстрым еще в годы обучения в творческой мастерской А. А. Мыльниковой. Характеризуя это произведение, профессор Н. С. Кутейникова пишет: «...размер панно „Александр Невский“ велик: 60 м². Оно почти вдвое превышает Ломоносовскую „Полтавскую баталию“.<...> Расположенное в сравнительно небольшом и аскетичном по архитектуре наземном павильоне метрополитена (архитектор Н. В. Ромашкин-Тиманов), панно является его главной и смысловой доминантой, напоминая драгоценность, хранящуюся в не слишком дорогой оправе» [5, с. 450].

Своими многофигурными мозаичными историческими панно Быстров задал определенный вектор развития исторического жанра петербургского искусства последних десятилетий. Он много трудится и над станковыми произведениями, написанными

на разнообразные сюжеты из русской истории, но через индивидуальное авторское восприятие. В них академическая школа рисунка и живописи сочетается с композиционными принципами иконописи, ее лаконичностью и обобщенностью. Художник утверждает: «...именно классика способна сегодня являться частью жизни... Именно она может помочь реализовать стремление многих наших современников к красоте, такой необходимой...» [5, с. 50]. А. К. Быстрова интересуют многие периоды в истории, к которым он обращается в своих картинах. Это и Древняя Русь, и петровское время, и вторая половина XVIII в.

Так, в проекте «30 картин из жизни Петра Великого» А. К. Быстров представил полотна «Первая победа на водах финских. Бой в устье Невы (1703)» и «Полтавская победа» (обе – 2022). Художник продемонстрировал свое виртуозное владение построением сложных батальных композиций, знание исторического материала, принося в трактовку сюжетов некоторые элементы упрощения формы и уплощения пространства, как в монументально-декоративном искусстве. Его Петр в «Полтавской победе» – непропорциональный гигант с огромной головой, под которым и боевой конь кажется игрушечной лошадкой. Чудо-богатыри, солдаты русской армии под стать своему царю – великаны, атакующие армию Карла XII, превосходящие шведов даже своими размерами. В картину «Первая победа на водах Финских» Быстров вводит образы не только солдат Преображенского и Семеновского лейб-гвардейских полков, но и донских казаков, участвовавших в битве.

К образам казаков, и особенно такой мощной фигуре, как Емельян Пугачев, постоянно обращается этот мастер. Можно вспомнить его картины «Емельян Пугачев в цепях» (2002), «Плаха Пугачева», «Черный ворон» (обе – 2008), «Емельян Пугачев» (2009), «Атаман» (2014), посвященные вечной русской теме – бунту. В картине 2024 г. «Емельян Пугачев» А. К. Быстров вновь создает оригинальный образ народного бунтаря, основанный на глубоком знании иконографии этой исторической личности. Каждый раз он ищет в нем нечто, созвучное нашему времени. В характере яицкого бунтовщика, самозванца нет однозначности: проявляется не только мужество,

природный ум, воля и даже одержимость, но и некоторая раздумчивость, осознание ограниченности и конечности своих возможностей, что свидетельствует о современном отношении к этой трагической фигуре русской истории. А. К. Быстров в своем творчестве сочетает и патриотический пафос, и достоверность исторических деталей, и приемы апроприации, и ретроспективизм.

К историческому жанру относятся и полотна А. Г. Николаевой-Берг, созданные на основе изучения документальных материалов. Ее дипломная картина «Первое торжественное заседание Российской академии наук» (1996), выполненная под руководством профессора А. А. Мыльникова, была предназначена для здания Академии наук на Университетской набережной в Петербурге. Это многофигурная композиция в духе исторических полотен XIX в., представляющая значительное событие в развернутом повествовании.

С тех пор в творчестве художницы появилось достаточно много исторических произведений. В 2009 г. написано полотно «Российской империи быть!» (х., м., 250×750), посвященное Петру Первому, в котором, несмотря на некоторый схематизм образов, продемонстрировано замечательное композиционное мышление автора и умение организовать такое огромное пространство холста. Продолжила А. Николаева-Берг создание таких масштабных произведений грандиозным по размеру полотном «Коронация Екатерины II в Успенском соборе Московского Кремля» (2011, 450×650). Историческое событие для художницы – возможность вспомнить великолепие былых времен, восхититься красотой и статью, сильным характером Екатерины Великой, рассмотреть каждую деталь ее окружения: покрытый великолепными росписями и мерцающий позолотой интерьер Успенского собора, торжественные облачения священников, роскошь туалетов придворных. Возможно, в этой картине раскрыто не так много психологических характеристик, поскольку здесь исповедуется другой, не менее распространенный ныне подход к истории – как к реконструкции событий.

Чтобы получить не книжные или театральные, а жизненные, реальные впечатления об исторических событиях, А. Николаева-Берг три года (2012–2014) ездила на Бородинское поле изучать

реконструкции Бородинского сражения. Автор рассказывает, что буквально втянулась в эту деятельность, стала активно общаться с людьми, погруженными в историю, которые открыли ей много тонкостей и подробностей исторических моментов. Это подтолкнуло художницу к созданию целой серии произведений [6]. Результатом стали 20 живописных работ и 50 рисунков, среди которых «Атака французской кавалерии», «Клином идут», «Мужичок-казачок», «Вечерний дозор», «Железные люди», «Кто кого», «Молебен перед боем», «Всадники».

Для художницы важно воспринимать историю своей страны как реальность. Именно реальность обстановки, историзм костюмов, амуниции, убедительность эмоций, проникновение в исторические тонкости событий отличают эту серию, написанную с пленэрным размахом, сочно, свободными динамичными мазками. В ряде композиций она намеренно сохраняет некоторую фрагментарность, увлекаясь этюдной свободой, легкостью натурального письма. Картинной завершенности достигает «Молебен перед боем» (2015), в котором найден кульминационный момент исторической торжественности. Для Анастасии Николаевой-Берг Отечественная война 1812 г. – факт культуры. Исторический жанр не оставляет ее, она все время работает над новыми и новыми сюжетами, перенося свое увлечение событиями, биографиями и судьбами и в современные портреты – «Автопортрет в костюме боярышни XVII века» (2015), и в портреты исторических деятелей – «Портрет адмирала Г. А. Спиридова» (2014), «Портрет А. Г. Орлова-Чесменского» (2013).

Для проекта «30 картин из жизни Петра Великого» А. Г. Николаева-Берг написала одно из лучших своих полотен – «Осмотр Петром I гобеленовой мануфактуры в Париже». Сам сюжет, повествующий о внедрении Петром новых производственных технологий в России и его стремлении все самое лучшее и передовое сделать достоянием российской культуры, очень хорошо вписывается в контекст творчества художницы. Она создает замысловатую и даже несколько многословную репрезентативную композицию, центром которой является царь в парадном камзоле, с орденской лентой на груди и тростью

в руках. При этом он сам словно сходит с одной из шпалер, которые демонстрируют ему работники мануфактуры. Он задумчив и величаво эффектен, подчеркнуты его стать и царственное величие. Этот образ противоположен простоватым и грубоватым персонажам, представляющим работников мануфактуры. Есть и некая таинственная дама с веером, напоминающая автопортрет художницы, фигура которой словно растворяется в пространстве холста. Дама словно ступает из гобелена в мастерскую, создавая ощущение игры, шуток, метаморфозы. В картине есть и историческая достоверность деталей, и переключки с историей мировой живописи. Узнаваем авторский почерк А. Г. Николаевой-Берг, для которой история – это не только мощные баталии и героические подвиги, но еще и создание непревзойденных художественных ценностей.

Важной тенденцией в современной исторической живописи остается ретроспективная линия. Ретроспективизм, или пассеизм, стали важной чертой русского искусства рубежа XIX–XX вв. Большой вклад в формирование этого явления внесли художники объединения «Мир искусства». Эту тенденцию сегодня развивает один из серьезных представителей старшего поколения художников-академистов, народный художник А. Н. Блюок. Образ основателя Российской империи и ее новой столицы – Петербурга волнует этого художника на протяжении всего его творческого пути. Еще в 1971 г. он выполнил дипломную работу «Спуск корабля. Петр I» (х., м., НИМ РАХ). В ней монументальная фигура Петра в окружении свиты дана на фоне прекрасного пейзажа строящегося Петербурга и, конечно же, в облаке парусов великолепных кораблей. Этой композиции присуще романтическое настроение и чувство пафоса, свойственное подобному рода произведениям. Развитием темы стала фреска Блюока «Петровские корабельи» (1972) в здании Василеостровской администрации города Ленинграда.

А. Н. Блюок неоднократно обращался и к образу Петербурга, одного из самых прекрасных для него мест на земле. Причем трактовать свои пейзажи он нередко будет именно в историческом ключе. Его полотна «Свежий ветер» (1983), «Смольный» (1987), триптих «Ленинград» («Атланты», «Смольный», «Крюков канал»)

(1988), «Стрелка Васильевского острова» (2002) хотя и не содержат исторического повествования, но пронизаны атмосферой имперского столичного города, в котором каждый камень буквально дышит историей.

Блиок работает и в жанре пейзажа с историческими коннотациями. Характерный пример – картина «В Мраморном дворце» (2017), на которой изображен знаменитый дворцовый двор с конной статуей императора Александра III работы скульптора Паоло Трубецкого, изначально, в 1909 г., установленной на Знаменской площади у Николаевского вокзала в Петербурге. А. Н. Блиок – великолепный рисовальщик школы А. А. Мильникова, он прекрасно передает и архитектуру дворца, и пространство двора, и, конечно же, выразительный силуэт памятника. Живопись полотна подчинена строгому рисунку и, как всегда у Блиока, отличается некоторой суховатостью манеры и излишней рациональностью. Но в этом и узнаваемость руки мастера. Таким образом, ретроспективизм проникает и в пейзажный жанр, в котором могут присутствовать исторические аллюзии.

Для проекта на Марсовом поле А. Н. Блиок написал картину «Воронежское судостроение. Петр I в Воронеже снаряжает флот (1699)» (2022). В этой работе есть своего рода переключки с ранними полотнами мастера. Главными «персонажами» в масштабной композиции становятся огромные корабли молодого русского флота. На фоне стоящего на стапеле мощного строящегося корабля фигурки Петра и его свиты кажутся слишком мелкими и незначительными. Однако художнику энергетически удастся привлечь внимание к образу царя, обсуждающего чертежи с инженерами. Несмотря на некоторую застылость поз, угловатость человеческих фигур и в целом их меньшую убедительность по сравнению с изображениями кораблей, А. Н. Блиоку удалось решить задачу и раскрыть напряжение одного из важнейших моментов в русской истории – рождения флота.

Картина А. Н. Блиока «Петр I. Император Российский. 1721 год» (2022) выполнена к 350-летию юбилею великого государя. 1721-й – знаменательный год в истории России, когда Петр Первый принял

титул императора Всероссийского, а страна была провозглашена империей. Это монументальное полотно, в котором «державец полумира» величественно восседает на вздыбленном коне на фоне ведуты с изображением строящейся на берегах Невы новой столицы Российской империи, военных кораблей и гражданских судов, спущенных на воду, здания Адмиралтейства, бульжной набережной. Триумфальный образ навеян знаменитым «Медным всадником», созданным в скульптуре М. Фальконе, а в поэзии А. С. Пушкиным. И все же, в этой работе акцент сделан на эстетизме образа и уходе в историческое прошлое.

Исторический жанр развивается и в дипломных работах выпускников Санкт-Петербургской академии художеств. В последние годы различные музеи и выставочные залы охотно экспонируют в своих пространствах дипломные произведения академистов. Так, с большим успехом прошли выставки в Минске, Алма-Ате, Белгороде, Москве. Можно привести несколько удачных примеров исторических картин, выполненных недавними выпускниками, а теперь уже вполне самостоятельными художниками.

И. Ю. Зорькин, окончивший в 2019 г. мастерскую под руководством Ю. В. Калюты, а теперь преподающий на факультете живописи и в 2024 г. ставший его деканом, защитил свою дипломную работу под названием «Москва. 1698». Даже выбор сюжета, посвященного стрелецкому бунту, связывает творчество молодого живописца с традициями русской исторической живописи. Композиционно и в смысловом отношении Зорькин «объединил» «Стрельцов» и «Боярыню Морозову», апроприировав суриковские приемы и диагонального построения пространства, и деления его на планы, и построения мизансцен, но при этом значительно высветлил палитру и добавил в композицию фрагментарности и экспрессивности живописной фактуры. Его стрельцы – сильные духом люди, отправляющиеся в ссылку вместе с семьями. Особой выразительностью отличается образ стрельца на переднем плане – это по-настоящему суриковский типаж, человек, знающий жизнь во всех ее проявлениях, отстаивающий свою правоту, готовый на все, даже на смерть, способный возвыситься над толпой и без сожаления

быть низвергнутым в пропасть ради идеи [2, с. 15]. В живописи И. Ю. Зорькина встречается немало исторических коннотаций. Неслучайно он многократно обращается и к образам древнерусской архитектуры, совершая поездки по России, он одевает персонажей своих портретов в исторические костюмы, которые придумывает и мастерит сам, опираясь на исторические источники.

Для проекта на Марсовом поле И. Зорькин выполнил композицию «Начало самодержавия. Петр I в Лавре (1689)» (2022). Сюжет связан с одним из сложнейших в психологическом плане сюжетов русской истории – противостоянию двух эпох, борьбе Петра и его сестры царевны Софьи. Важно подчеркнуть, что, несмотря на некоторое сходство портретного изображения царя с кинематографическим образом, созданным Д. Л. Золотухиным в знаменитом фильме С. А. Герасимова «Юность Петра», в зорькинском Петре присутствует и многозначность, и психологическая глубина. Это достигается за счет тонких нюансов неуверенно-величавой позы еще совсем молодого Петра, его «дрожащих» рук, немного растерянного взгляда. Еще мгновение – и царь либо сорвется с места, чтобы скрыться в келье игумена, либо прикажет всем рубить головы. Зрителю известен финал. Петр жестоко расправился с соперниками. Но изображенный момент – это момент истины. В картине чувствуется сильное личностное начало художника и его отношение к событиям. Неслучайно у ног молодого Петра, стоящего на ступенях храмового крыльца, он изобразил коленопреклоненного молодого стрельца в красном кафтане – свой портрет в трехчетвертном развороте со спины.

Задачи исторической композиции с блеском решает еще один недавний выпускник Академии, пополнивший ряды молодых педагогов, – А. И. Перепелкин. Его дипломной работой было огромное полотно «11 марта 1801 года» (2016, руководитель профессор, народный художник РФ В. С. Песиков), посвященное одной из страшных страниц русской истории – убийству императора Павла I. Автор стремится к исторической достоверности – он собрал обширный документальный материал, создал множество эскизов и этюдов. Живописцу удалось раскрыть психологическую глубину

персонажей, используя разнообразные художественные приемы, портретное сходство, живописную легкость.

Для проекта «30 картин из жизни Петра Великого» Алексей Перепелкин выполнил работу «Общественная жизнь. Ассамблея при Петре I» (2022). Это одно из самых эффектных в композиционном и колористическом отношении полотен данного проекта, напоминающее иллюстрации для издания «Царская охота» Н. И. Кутепова. Сложно выстроенное полутемное пространство губернаторского дворца, освещенного золотым сиянием тысяч свечей. Поднимающиеся по лестнице дамы в роскошных декольтированных платьях и вельможи в пышных тяжелых напудренных париках. Главные персонажи – А. Д. Меншиков и Петр и Екатерина, которых светлейший князь встречает на вершине лестницы на втором плане.

Взгляд зрителя сразу же направляется к ним, и все спиралевидное движение в композиции организовано таким образом, что эти фигуры не отпускают зрительского внимания. В картине достигнута гармония в сочетании достоверности исторических деталей и радостной атмосферы веселья, царящей на петровской ассамблее. Вместе с тем мы улавливаем и дух произведения, созданного именно в начале XXI в., через отношение живописца. Свои возможности художника, внимательно изучающего исторический материал, А. Перепелкин прекрасно раскрыл в этом полотне.

Молодых выпускников Академии интересуется не только российская история. Они обращаются и к самым разным периодам всемирной истории, демонстрируя глубокий интерес и уважение к историческому знанию вообще и к традициям академического искусства в частности. Так, заслуженным вниманием пользуется картина К. Карпенко «Смерть Ликурга» (2021), показанная на многих выставках Санкт-Петербургской академии художеств. Она создана в традициях академизма XIX в. и представляет сцену смерти спартанского правителя и реформатора. Живописная композиция построена по законам рельефа, в котором четко выделен второй план и размещенные в нем фигуры главных действующих лиц распределены по мизансценам. Пространство второго

плана организовано кулисно, что создает эффект завершенности действия. Темному контрастному освещению интерьера, в котором возлежит умирающий мудрый и седовласый правитель, противопоставлены потоки яркого солнечного света, проникающего отовсюду и превращающего фигуры приближенных в выразительные скульптурные рельефы, напоминающие античные статуи или знаменитые исторические полотна прошлых эпох. Картину можно долго рассматривать не только с точки зрения проникновения в сюжет, но и с позиций сложной тональной и вместе с тем многокрасочной живописи, очень тонко гармонизованной. Безусловно, в полотне присутствует элемент театральности и некоторой игры в историю, может быть, имеются даже кинематографические приемы, но есть и безусловное владение сложными законами построения многофигурной композиции. И, что самое главное, ее интересно изучать, погружаясь в пространство этого замысла. Другое дело, что истина страстей главных персонажей гасится внешней эффектностью многочисленных деталей.

Навыки, полученные при работе над дипломной композицией, К. Карпенко применила и в картине «Петр I – император. Церемония в Троицком соборе Александро-Невской лавры» (2022), созданной для выставки на Марсовом поле. Картина отражает судьбоносный момент истории – преподнесение Петру титула «Отца Отечества, Петра Первого и Императора Всероссийского» в 1721 г. Церемония происходит в роскошном интерьере Троицкого собора, освещенного и светом горящих свечей, и мерцанием позолоты, и ровным рассеянным «петербургским» светом, проливающимся сквозь открытые двери. Свет играет главную роль в композиции и помогает создать эффект высочайшего триумфа и торжественности момента. Этот эффект несколько смягчен реакциями персонажей, их улыбками и нескрываемой радостью. Художница очень внимательна к деталям и с явным удовольствием пишет тяжелый бархат тканей, муар атласных лент, кудри париков, золотые орнаменты и т.д. Однако детализация не мешает цельности восприятия полотна.

Таким образом, можно сказать, что в исторической живописи современных петербургских художников-академистов очевидно

присутствие нескольких тенденций. Во-первых, сохраняется интенция к большой картине. Однако она реализуется далеко не в полной мере и представлена редкими произведениями, среди которых совсем не часто встречаются удачные вещи. Калейдоскопичность восприятия мира нашими современниками, отмечаемая в трудах культурологов и философов, подтверждается и определенными трудностями, с которыми сталкивается исторический жанр в наши дни. Можно выделить особенности развития исторического жанра в петербургской академической живописи последних лет:

– Исторический жанр – самый сложный и редкий в современном искусстве, требующий значительных затрат на создание больших многофигурных композиций, что должно подкрепляться не только интенциями художников, но и существованием заказа на подобного рода произведения.

– Под историческим жанром понимается довольно широкий спектр разного рода произведений – исторические полотна как таковые, исторические портреты и пейзажи, в сюжетах которых присутствуют исторические элементы.

– Существуют разные трактовки исторических сюжетов: через патриотические чувства, раскрытие психологических образов персонажей и переключку с ситуацией сегодняшнего дня, через историческое повествование, пересказ того или иного сюжета; через ретроспективизм, уход, погружение в прошлое, некоторую костюмность исторических сюжетов.

– Исторический жанр представлен авторами, связанными с крупнейшими художественными институциями России, в образовательных системах которых сохраняется уважение к исторической картине как ведущему жанру в создании многофигурной композиции. Поэтому он наиболее ярко представлен в академическом искусстве.

Можно сказать, что пушкинская формула передачи «истины страстей и правдоподобия чувствований в предполагаемых обстоятельствах» отлично работает и поныне, но понимается предельно широко. Для одних художников на первый план действительно

выходит истина страстей, для других – непосредственно предполагаемые обстоятельства, для третьих – внешний антураж, сопровождающий изображаемых персонажей, и своего рода упоительная игра в историю.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Грачева С. М.* Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние, тренды развития. М. : БуксМАрт, 2019. 368 с.
2. *Грачева С. М.* Сохранение традиций В. И. Сурикова в творчестве современных петербургских академических живописцев // *Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока.* 2023. № 1. С. 8–21.
3. *Кальницкая Е. Я.* Выставка «30 картин из жизни Петра Великого»: воспоминания о будущем // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение.* 2022. № 12 (1). С. 123–146. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.106>.
4. *Кудреватый М. Г.* Композиция. Путь к образу. СПб. : Артиндекс, 2015. 224 с.
5. *Кутейникова Н. С.* Мозаика. Санкт-Петербург. XVIII–XXI вв. СПб. : Знаки, 2005. 504 с.
6. *Панкратова И.* Новое поколение потеряло историческую память. Художники и скульпторы Петербурга размышляют, почему так произошло и как они могут помочь вернуть эту память : статья с элементами интервью, публ. 26.11.2012 / *Интервью с А. Николаевой-Берг, А. Бойко, Я. Нейманом и др.* // *Общественный контроль* : эл. газета. URL: <https://ok-inform.ru/obshchestvo/642-novoe-pokolenie-poteryalo-istoricheskuyu-pamyat.html> (дата обращения: 04.08.2024).
7. Тридцать картин из жизни Петра Великого : альбом. СПб. : Palace Editions, 2022. 227 с.
8. *Яковлева Н. А.* Историческая картина в русской живописи. М. : Белый город, 2005. 656 с.



1. А. К. Быстров. Пугачев перед казнью. 2024.
Холст, масло. 130×120. Собственность художника



2. А. Н. Блюк. Петр I. Император Российский. 1721 год. 2022.
Холст, масло. 190×230. Собственность художника



З. И. Ю. Зорькин. Москва. 1698. 2019. Холст, масло. 200×350.
Фонд факультета живописи Санкт-Петербургской академии художеств
имени Ильи Репина



4. А. И. Перепелкин. 11 марта 1801 года. 2016. Холст, масло. 226×419.
Фонд факультета живописи Санкт-Петербургской академии художеств
имени Ильи Репина

Н. С. Кутейникова

Святые исповедник Лука (Войно-Ясенецкий) и страстотерпец Евгений Боткин в иконах петербургских мастеров Михаила Селецкого и Юрия Филиппова

В статье впервые рассмотрены иконы святых врачей – Луки Крымского и Евгения Боткина, созданные петербургскими мастерами иконописи Ю. Филипповым и М. Селецким, дана краткая характеристика творчества художников. С учетом специфики врачебного служения святых проведен анализ жанровых и художественных особенностей икон. На примере художественного убранства петербургской церкви Святого великомученика и целителя Пантелеимона затронут вопрос о необходимости соответствия икон смысловому и стилистическому наполнению храма, его общей декорации. *Ключевые слова:* современная икона; св. врач Лука Крымский; св. врач Евгений Боткин; иконописец Ю. Филиппов; иконописец М. Селецкий

Кутейникова Нина Сергеевна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Профессор кафедры русского искусства.

Кандидат искусствоведения, профессор, академик РАХ.

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

E-mail: nikut@inbox.ru

Nina Kuteynikova

Saint Luke the Confessor (Voyno-Yasenetsky) and the Righteous Passion-Bearer Yevgeny Botkin in the Icons of St Petersburg Masters Mikhail Seletsky and Yuri Filippov

The article considers for the first time the icons of the holy doctors Luke of Crimea and Yevgeny Botkin, created by St Petersburg icon painters Yury Filippov and Mikhail Seletsky. The brief description of the artists' work is given. Taking into account the specifics of the saints' medical activities, the analysis of the genre and artistic features of the icons was carried out. Using the example of the artistic decoration of St Petersburg Church of the Great-Martyr and Unmercenary Healer Panteleimon, the question of need for icons to correspond to the semantic and stylistic content of the church and its decoration is raised. *Keywords:* modern icon; doctor st Luke of Crimea; doctor st Yevgeny Botkin; icon painter Yury Filippov; icon painter Mikhail Seletsky

Kuteynikova, Nina

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Professor of the Department of Russian Art.

PhD in Art History, Professor, Academician of the Russian Academy of Arts.

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

E-mail: nikut@inbox.ru

Пантеон изображений православных святых включает не один десяток врачей (лекарей). Возглавляет его апостол евангелист Лука. Считается, что ему, видимо, получившему медицинское образование, можно молиться и «об истечении недугов», о здравии. Особое место в этом ряду принадлежит целителю святому великомученику Пантелеимону (III в.). Иконография его единоличных изображений начала складываться в XII в., в следующем столетии появились житийные иконы. В дальнейшем именно изображения этого святого легли в основу иконографии многих святых врачей. Не являются исключением и образы таких новопрославленных святых целителей России XX в., как Лука Крымский (в миру Валентин Феликсович Войно-Ясенецкий) и Евгений Боткин. Первый был канонизирован как священноисповедник в 2000 г., второй – в 2016 г. как страстотерпец.

Иконы святого Луки Крымского получили необычайное распространение в России. Не только его заслуги как врача, но и преданность Вере, сама история его жизни – смена мест жительства и служения (по разным причинам) – несомненно, способствуют этому. Сегодня практически нет ни одного храма в России, где бы не было икон с его изображением. Важно подчеркнуть, что он сам рассматривал свое служение врача как вторичное по отношению к Вере. Он всегда стремился изучить, понять и даже попытаться сначала излечить душу больного, а затем уже его телесное недомогание. Каждую операцию он предварял молитвой. Вся его жизнь проходила в годы жесточайшей государственной политики атеизма. Аресты и ссылки сменяли друг друга. Архангельск, Ташкент, Красноярск, Туруханский край, Крым – места, где он оставил о себе память как о выдающемся хирурге и человеке, лечащем души. С 1946 г. до смерти (1961) он был правящим архиереем Симферопольской и Крымской епархии, оставаясь одновременно практикующим врачом. Уникальным можно считать то, что государство все-таки оценило его выдающиеся научные достижения и удостоило Сталинской премии (1946).

Сегодня биография Луки Крымского хорошо известна. С ней легко ознакомиться в сети, издан ряд книг. Существует и обширный

корпус фотодокументов. Это дает иконописцам возможность лучше понять личность святого, выявить и подчеркнуть в самом его облике черты духовного мыслителя, ученого, человека необычайной силы Веры.

Кисти петербургских мастеров принадлежит немало число икон, написанных в память о святителе. Среди них получили заслуженное одобрение священства и прихожан образы, созданные Г. Гашевым (ныне монах Никита), Г. Панайотовым, Д. Джемс-Леви, А. Мещеровой и др. Образы этих авторов повторяют уже известные композиции икон святого великомученика Пантелеимона: поясные или в рост с крестом, ложицей или пером в одной руке и коробочкой с лекарствами – в другой. Они разнятся лишь деталями, особенностями колорита, размером, индивидуальной манерой мастеров.

Одна из наиболее поздних икон принадлежит кисти известно-го талантливого петербургского мастера Юрия Филиппова.

В 2024 г. по предложению протоиерея Александра Румянцева, настоятеля петербургской церкви Святого великомученика и целителя Пантелеимона, он создает два образа святых врачей – Луки Крымского и Евгения Боткина. Иконография первого образа близка по композиции существующим поясным изображениям святого. Однако на этом сходство заканчивается. Укрупненный план фигуры, особенность лика, умный взгляд мыслящего человека, словно прозревающего нечто глубинное, неясное для простого смертного, характер одеяния, свиток в руках, надпись на нем и благословляющий жест, пожалуй, ближе всего отвечают этой личности. Точный рисунок с необходимой для достоверности и доверия детализацией – свидетельство не только высокого академического профессионализма автора, но и его таланта. Работам Филиппова всегда присуще чувство меры и вкуса. Икона буквально пропитана той, известной еще с древности символикой, без которой никакая достоверность (натуральность) ничего не значит. Важен крупный формат поясной фигуры – он подчеркивает значимость личности, символичны одежды, которые могут напоминать как мантию монаха, так и белый халат врача, и панатия с образом «Знамение Божией Матери», символом милости

Богородицы и Ее заступничества, концептуально и содержание надписи на свитке. Живописное решение фактически определяют лишь два цвета – белый и золото, оба несущие в себе символическое начало. Широкая тональная гамма белого в ее безупречной тончайшей градации позволила художнику убедительно передать особенность и внешнего облика святого, и его профессию в миру. Это тонкое ощущение возможных тональностей одного цвета напоминает музыкальное произведение, где верхние и нижние ноты, сменяя друг друга, сливаются в гармонии. Принципиально важна и концептуальна фраза на свитке, выбранная мастером из высказываний святого Луки Крымского: «Вот Вам лекарство: во имя Отца, и Сына, и святого Духа». Эти слова подчеркивают значение Веры как способа лечения для Луки Крымского. С этими словами обычно он крестил больного перед операцией.

В иконографии святителя Луки Крымского встречаются его изображения в светлом подряснике, с панагией, сидящим за столом, на котором лежит или книга – свидетельство его научных трудов, или перо в руках и коробочка с лекарствами – указание на его профессию и научные изыскания. Однако подобные композиции скорее носят иллюстративный характер и лишены того «накала святости», которым обладает образ, созданный Филипповым. Петербургский мастер символическими средствами передает, как Лука Крымский умел совмещать (соединять) Веру, свое епископское служение с неопределимыми практическими и научными трудами хирурга.

Уже приходилось отмечать в ряде статей глубокий смысловой, духовный уровень икон Филиппова, его умение всегда найти собственное решение, которое максимально раскрывает сущность святых образов. Это в равной мере касается и его икон, в которых явно или опосредованно присутствует сюжетная линия, и поясных композиций, где, как в иконе святителя Луки Крымского, символика имеет важное, решающее значение [2]. В этих иконах гармония на всех уровнях (смысловом и формальном) присутствует как обязательное качество. Это необходимое свойство икон в свое время убедительно отметил Ю. А. Олсуфьев: «Быть может, правдивая (а требование правдивости неотъемлемо) передача глубин

содержания первообраза в качестве темы иконы достижима лишь путем творческим, превращающим икону в художественный образ, исполненный красоты» [4].

Для той же церкви по заказу ее настоятеля в пандан иконе святителя Луки Филипповым была написана икона святого страстотерпца Евгения Боткина. Сегодня иконография этого врача развивается также преимущественно в русле композиций икон великомученика и целителя Пантелеимона. Филиппов вновь использует поясное изображение врача. Иконография мучеников давно разработана, а для новопрославленных она подробно рассмотрена в статьях архимандрита Луки (Головкова) [3]. Эта икона Филиппова соответствует всем требованиям, предъявляемым к подобным изображениям: похожесть (достоверность) образа, наличие креста как символа мученичества, соответствие в одежде времени и профессии врача, детали, которые могут указывать на род занятий в мирской жизни. Однако все это может стать лишь иллюстрацией, если художнику не удастся постичь и дать почувствовать молящемуся особенность жизни святого, искренность и глубину его Веры. Иконописец, внимательно изучив материалы, касающиеся священноисповедника Луки Крымского и страстотерпца Евгения Боткина, верно усмотрел родство этих личностей. Они оба считали, что помощь врача должна быть основана на Вере в Бога. Для Боткина это было своеобразным «кодексом принципов» (выражение его самого). После учебы в Военно-медицинской академии он совершенствовался за границей, затем в Академии совмещал деятельность педагога с волонтерством, бесплатно работая в Красном Кресте, который курировала императрица Александра Федоровна. Боткин участвовал в войне с Японией, а в Первую мировую войну работал в лазаретах Царского Села. В 1908 г. он получает звание лейб-медика Высочайшего двора и с этого момента неразрывно связан с царской семьей. Он всегда был уверен в том, что служение врача – «дело христианское и сродни священнослужению», что добросовестность, забота, искренняя сердечность доктора всегда важна для пациента [5]. Именно эти качества нужно было запечатлеть иконописцу в образе святого

врача. Из них исходил Филиппов, сообщив образу не только внешнее сходство, но придав выражению глаз (взгляда) открытость, доброту, какую-то особую чистоту, которые отмечали многие современники Боткина и за которые любили и ценили его царская семья и все, кого он лечил. Именно во взгляде художнику удалось передать особенности духовного строя и жизни подвижника.

С появлением в петербургском храме Святого великомученика и целителя Пантелеимона этих двух новых икон был расширен ряд икон новопрославленных святых, среди которых там уже были блаженная Ксения Петербургская, праведный Иоанн Кронштадтский, праведный воин Федор Ушаков, написанные ранее другим петербургским художником – Михаилом Селецким.

Выпускник Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (ныне Санкт-Петербургская академия художеств), ученик выдающегося скульптора России М. К. Аникушина, Селецкий с отличием окончил сначала учебную, а затем творческую мастерские маэстро. Постоянные поиски Селецким новых образных решений не ограничиваются одним видом искусства. Сегодня о нем можно говорить и как об иконописце, и как о мастере монументального искусства мозаики. Природный талант, обостренное чувство формы, воспитанное в вузе, трудолюбие и увлеченность профессией способствуют успеху в создании художественных произведений в разных видах искусства.

В 2017 г. для храма, построенного в греческом городе Нафплион специально в честь святителя Луки Крымского, иконописец Александро-Невской лавры М. Селецкий создает две иконы. Если за последние четверть века в России возникли десятки храмов, посвященных архиепископу Луке (Москва, Екатеринбург, Петербург, Симферополь и др.), то в Греции он не менее (если не более) почитаем и любим. Таким широким кругом почитателей святой Лука Крымский обязан архимандриту Нектарию (Антонопулосу). Открыв для себя личность Луки Крымского, изучив его жизнь, он взял на себя попечение о распространении сведений о святом враче из России, написал ряд книг, создал несколько кинофильмов, провел ряд научно-богословских конференций. По его инициативе для мощей святого в Греции была

изготовлена рака, которую затем доставили в Свято-Троицкий собор на территории женского монастыря в Симферополе. В течение ряда лет он организовывал паломничества по местам жизни святителя Луки [1]. Результатом такой последовательной деятельности архимандрита Нектария и стало столь широкое распространение почитания русского святого врача в Греции, где построено в его честь уже более тридцати часовен, церквей и соборов.

В иконописном творчестве Селецкого личность святого Луки Крымского занимает особое место. К нему мастер неоднократно обращался, создав образы разного иконографического ряда: поясные, ростовые и житийные. Одну из икон этого ряда – поясную – отличает особенно удачное решение. Это касается самого образа, его духовной наполненности, которая ощущается в самом лице-лице, в его выразительности, особой сосредоточенности взгляда и кажущемся приглашении молящегося к разговору и размышлению. Последнему способствует и небольшой наклон головы к зрителю. Золото фона ясно выделяет фигуру, контрастируя с мягкими очертаниями фелони и черного клобука епископа, символически свидетельствует о святости этой личности, чистоте его помыслов и дел. Так же как в иконах святых Иоанна Кронштадтского и Федора Ушакова, находящихся в уже названном петербургском храме, для художника в образе святого Луки важно его духовное наполнение и состояние, которые автор передает благодаря своему уровню профессионализма, заложенному еще в период обучения в Институте у великого мастера портрета, каким был М. К. Аникушин.

Однако наибольший интерес с точки зрения иконографических поисков представляют именно две иконы из греческого храма, раскрывающие страницы жизни священноисповедника. Этот интерес обусловлен не только самими выбранными иконописцем сюжетами и необычной формой икон, но и местом их нахождения – в небольшом храме в Нафплионе – центре Аргонидской митрополии Элладской православной церкви, где находится ковчег с частицей мощей святителя Луки Крымского.

Иконы имеют нетрадиционную форму: они вытянуты по горизонтали, житийные сцены каждой венчаются тремя «купольными

навершиями», которые служат своеобразным разграничением разновременных сюжетов. В иконах запечатлены разные периоды жизни святого. Одна из композиций посвящена ее трагическим страницам и представляет собой развернутый рассказ о сложностях пребывания в Ташкенте, другая напоминает об аресте и ссылках священника в Архангельск и Туруханский край. Чтобы не повторять фигуру Луки в каждой сцене, художник располагает ее в центре, тем самым объединяя разновременные события, раскрывая своеобразие обстоятельств. Можно заметить, что мотив ареста, уже неоднократно встречающийся в современных иконах, всегда представляет для мастеров определенные трудности. Это касается и выбора сюжетов, и облика военных, выражения их лиц-ликов, их одежды. Эти трудности не вполне преодолены и Селецким. Не бесспорно излишнее благообразие военных, не хватает выразительности в самом пейзаже – условном изображении лагеря. Однако выбор сцены и образы святого не вызывают сомнений. Они лишней раз подтверждают, что существующие уже к этому времени наработки художника дают свои положительные результаты. Последнее ясно проявилось и в другой иконе, где центральным снова является образ святителя Луки в рост, фланкируемый сценами лечения (исцеления) больного и успения самого святого. Здесь Селецкий заявляет о себе как профессиональный иконописец, хорошо знакомый с иконографией избранных сюжетов в мировом искусстве, преломленных к изображению данного персонажа. Это сказывается в сценах лечения (излечения) больных и успения. Особую роль в композициях играет ритм, который рождается не только в распределении фигур и в цветовых массах, но и благодаря наличию уже упомянутых «наверший-куполов». Центральная фигура святителя словно объединяет, «завязывает» сцены в один мощный смысловой узел, подчеркивающий значение самой личности святителя. Нельзя не отметить общее колористическое решение икон, где особую символическую роль играет и золотой фон «куполов», и общий серебристо-голубоватый тон – фон житийных сцен. Именно благодаря такому колористическому решению, несмотря на трагичность сюжетов, в иконах живут Вера и Надежда. В них воплотились не только свидетельства конкретных событий, но,

что особенно важно, стойкость и мужество человека Веры и Дела, каким был святитель, врач и воин Лука Крымский. Сам житийный характер этих двух икон объясняет их повествовательный строй. Именно благодаря сюжетам сцен зритель узнает о жизни и подвиге святого, доля символики здесь невелика. Необходимо отметить, что необычные формы этих икон и выбор житийных сцен не имеют пока аналогий в иконографии этого святого и могут послужить поводом для дальнейшего развития его иконографии. Кроме того, важно подчеркнуть, что присутствие житийных икон представляется уместным именно в храмах за рубежом.

Селецкому приходилось писать и образ святого страстотерпца Евгения Боткина, в том числе на одной из икон для церкви Спаса Преображения, сооруженной в память 300-летия дома Романовых (пос. Тярлево, Ленинградская обл.). Связь Боткина с царской семьей, его судьба, чин мученика объясняет частое присутствие его образа на групповых иконах вместе с царственными страстотерпцами. Такова икона в церкви Спаса Преображения. В ее композиции запечатлены члены царской семьи и сопровождавшие их в ссылке лица, расстрелянные в Екатеринбурге в Ипатьевском доме и в Алапаевске. Назначение иконы – напоминание о трагедии, о ее участниках. Композиционно она является типичной иконой соборного типа.

Иконописные образы врачей, созданные Филипповым и Селецким, еще раз подтверждают разнообразие иконографических поисков современных мастеров. Однако они раскрывают не только факт прославления, хотя и этого может быть достаточно. Они побуждают задуматься о зависимости особенностей иконографии образов от назначения храма, во имя кого он построен, о необходимом соотношении избранной художниками стилистики икон с общей декорацией храма. Практика создания духовного, молитвенного строя иконописного ряда петербургской церкви Святого великомученика и целителя Пантелеимона представляется в этом отношении обоснованной и, несомненно, удачной [6]. Стилистическая близость икон родилась на основе внимательного изучения искусства Византии, иконописи Древней Руси, профессиональных

достоинств академического рисунка, синтеза всех этих составляющих. Две основные линии раскрывают особенность именно этого храма: воинская слава (напоминание о петровских сражениях) и помощь врачевания. Эти группы икон оправданно дополняют друг друга, возбуждая широкую гамму духовных переживаний: любовь к Отечеству, сострадание к болящим, неиссякаемую веру в Бога, Его помощь. Они служат нравственному и духовному преобразению человека.

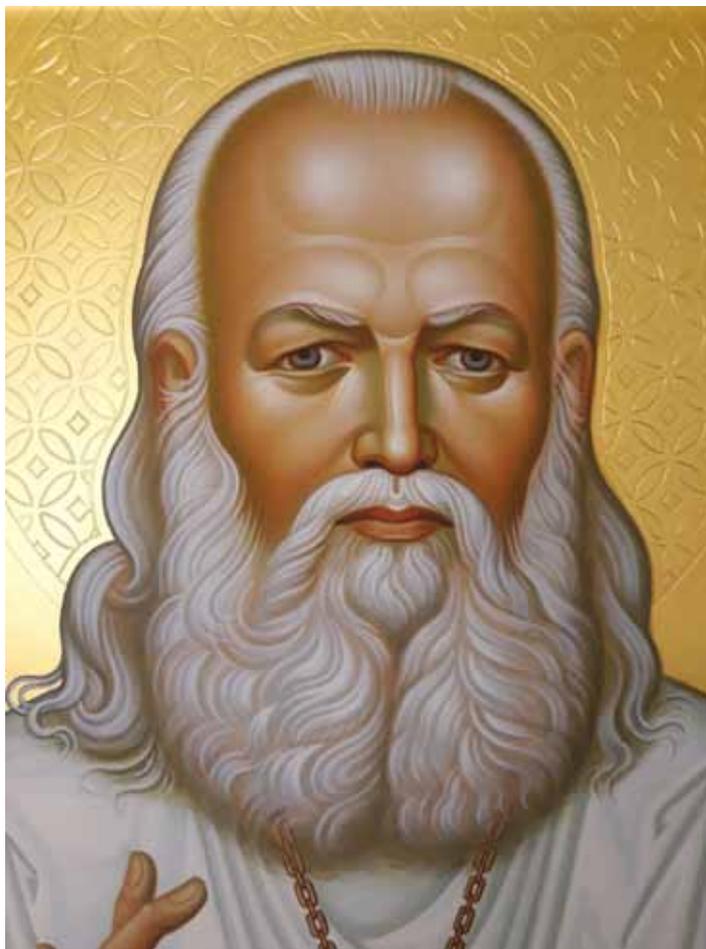
И если сравнение названных икон Филиппова и Селецкого убеждает в возможности разных иконографических решений, то особенность декоративного убранства храма Святого великомученика Пантелеимона заостряет проблему единства всех составляющих храма как воплощение идей, заложенных в самом их назначении. Это утверждение далеко не ново (вспомним доклад П. Флоренского «Храмовое действо как синтез искусств», 1918), но сегодня при массовом восстановлении и строительстве храмов оно приобретает, так же как поиски в области формирования иконографии новомучеников, особую актуальность.

БИБЛИОГРАФИЯ

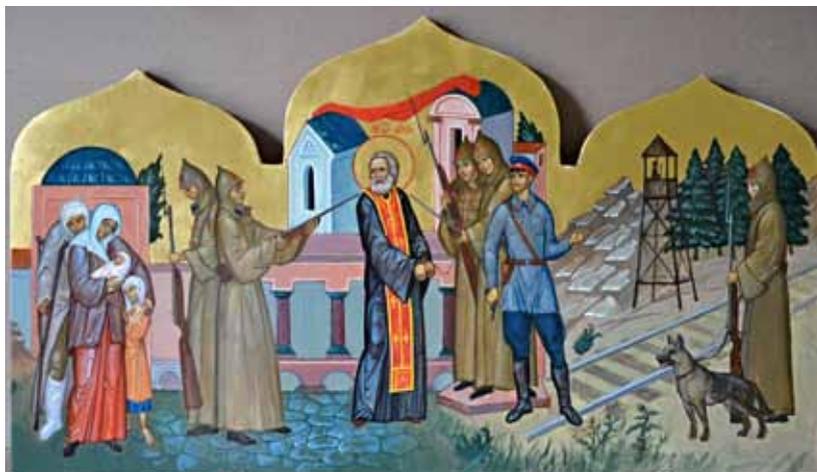
1. *Ахундова И. Р.* Как святитель Лука стал греческим святым // Православие. ru. 2024. URL: <https://www.pravmir.ru/kak-svyatitel-luka-stal-grechskim-svyatym/> (дата обращения: 24.11.24).
2. *Кутейникова Н. С.* Иконографические поиски петербургских мастеров: Юрий Филиппов // Научные труды. Вып. 40. Проблемы развития отечественного искусства. СПб.: Ин-т им. И. Е. Репина, 2018. С. 146-159.
3. *Лука (Головков), архим.* Иконография новомучеников // Богослов.ru : Научный богословский портал. 2023. URL: <https://bogoslov.ru/event/5343999> (дата обращения: 24.11.24).
4. *Олсуфьев Ю. А.* Заметка о церковном пении и иконописи, как видах церковного искусства в связи с учением Церкви. Тула, 1918.
5. *Сокиркина О. В.* «Претерпевший до конца спасается...». Врач-страстотерпец Евгений Боткин // Московский Сретенский монастырь. URL: <https://monastery.ru/svyatuy/preterpevshiy-do-kontsa-spaetsya> (дата обращения: 21.11.2024)..
6. Церковь во имя святого великомученика и целителя Пантелеимона / авт.-сост.: Н. Кутейникова, В. Писаревская. СПб., 2024.



1. Священноисповедник Лука Крымский.
Святой страстотерпец Евгений Боткин.
Иконописец Ю. Филиппов. 2024



2. Священноисповедник Лука Крымский.
Иконописец Ю. Филиппов. 2024. Фрагмент.



3. Житийная икона святителя Луки Крымского.
Иконописец М. Селецкий. 2016.



4. Житийная икона святителя Луки Крымского.
Иконописец М. Селецкий. 2016

Содержание

Архимандрит Александр (А. Н. Федоров) Характерные тенденции в создании форм венчающей части русских храмов	3
Хромов О. Р. О техниках древнерусской гравюры и их специфике	14
Шилов В. С., Кадочников И. В. Иконостас собора Святых Петра и Павла в Новом Петергофе и его исторические прототипы	30
Щедрова О. В. История создания и бытования скульптур «Быки» В. И. Демут-Малиновского	52
Боровская Е. А., Щербакова А. Э. Иллюстрированные издания К. Х. Рейссига: синтез науки и искусства.	61
Белоножкин А. Е. Северный модерн и архитектура Ленинграда 1920–1950-х годов	80
Нестерова Е. В. Между академизмом и салоном. Анри Шопен – икона стиля?	96
Бобров Ю. Г. Феномен Изборска. Образы Руси в творчестве художников русского зарубежья	115
Турчинская Е. Ю. Идея русской религиозной философии о всеединстве и движение раннего русского авангарда: истоки русского экспрессионизма.	136

Глушкова О. Л. Религиозная и литературная темы в творчестве М. В. Фармаковского	152
Шкотов С. С. Архитектура храмов при высших учебных заведениях Санкт-Петербурга конца XX – начала XXI века (встроенные храмы)	164
Пономарев А. В. Мозаика в современном православном храме. Новые формы и решения.	184
Инь Мэн Влияние культуры и искусства Китая на творчество советских иллюстраторов детских книг 1950–1960-х годов	199
Грачева С. М., Складенко А. Н. Исторический жанр в современном петербургском академическом искусстве. Основные тенденции развития . .	225
Кутейникова Н. С. Святые исповедник Лука (Войно-Ясенецкий) и страстотерпец Евгений Боткин в иконах петербургских мастеров Михаила Селецкого и Юрия Филиппова.	246

Contents

Archimandrite Alexander (Alexander Fedorov) Characteristic Tendencies in the Creation of Forms of Crowning Parts of Russian Church-Buildings	3
Khromov, Oleg On Techniques of Ancient Russian Engraving and Their Specificity.	14
Shilov, Valery; Kadochnikov, Ilya Iconostasis of the Cathedral of St Peter and Paul in New Peterhof and Its Historical Prototypes.	30
Shchedrova, Olga The “Bulls” by Vasily Demut-Malinovsky: History of Creation and Existence of Sculpture	52
Borovskaya, Elena; Shcherbakova, Anna Illustrated Editions of Kornelius August von Reissig: Synthesis of Science and Art.	61
Belonozhkin, Alexey National Romanticism and the Architecture of Leningrad in 1920s–1950s	80
Nesterova, Elena Between Academic and Salon Art. Henri Frederic Schopin – Style Icon?	96
Bobrov, Yuri Phenomenon of Izborsk. Images of Rus in the Art of the Russian Artists in Exile.	115
Turchinskaya, Elena Russian Religious Philosophical Idea of Unity and Early Russian Avant-Garde Movement: Origins of Russian Expressionism.	136

Glushkova, Olga	
Religious and Literary Subjects in Mstislav Farnakovsky's Work	152
Shkotov, Sergey	
Architecture of Churches at Higher Educational Institutions of St Petersburg of the Late 20th – Early 21st Century	164
Ponomarev, Alexey	
Mosaic in a Modern Orthodox Church. New Forms and Solutions	184
Yin Meng	
Influence of Chinese Culture and Art on the Work of Russian Illustrators of Children's Books of 1950s – 1960s.	199
Gracheva, Svetlana; Sklyarenko, Andrey	
Historical Genre in Contemporary St Petersburg Academic Art. Main Tendencies of Development.	225
Kuteynikova, Nina	
Saint Luke the Confessor (Voyno-Yasenetsky) and the Righteous Passion-Bearer Yevgeny Botkin in the Icons of St Petersburg Masters Mikhail Seletsky and Yuri Filippov	246

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

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

ВЫПУСК 72

Январь / март 2025

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА

Научный редактор

В. А. Леняшин,

вице-президент РАХ, доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой русского искусства

Составители:

Н. С. Кутейникова,

кандидат искусствоведения, профессор, профессор кафедры русского искусства

А. И. Шаманькова,

кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры русского искусства

Рецензент

М. С. Фомина,

кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры режиссуры музыкального театра
Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

Редакторы: **Т. А. Бугаец, А. В. Уварова;** дизайн, верстка: **Т. А. Бугаец**

Переводчик **Г. М. Амирова**

THE MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts

ACADEMIC JOURNAL

SCIENTIFIC PAPERS

OF ST PETERSBURG ACADEMY OF FINE ARTS'72

January / March 2025

ISSUES OF THE RUSSIAN ART DEVELOPMENT

Scientific editor

Vladimir Lenyashin,

Vice-President of the Russian Academy of Arts,

Doctor of Sciences in Art History, Professor, Head of the Russian Art Department

Compilers:

Nina Kuteynikova,

PhD in Art History, Professor, Professor of the Russian Art Department

Anna Shamankova,

PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Russian Art Department

Reviewer

Maria Fomina,

PhD in Art History, Assistant Professor, Professor of the Department of Directing Musical

Theater of Rimsky-Korsakov St Petersburg State Conservatory

Editors: **Tatiana Bugayets, Anna Uvarova;** design, layout: **Tatiana Bugayets**

Translator **Gulnaz Amirova**

Подписано в печать 25.12.2024. Тираж 1000. Объем 13,8 уч.-изд. л. Заказ 4153.

Подготовлено к печати и отпечатано в издательско-полиграфическом отделе

Санкт-Петербургской академии художеств

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17; www.repin-book.ru