

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ  
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

68

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ  
ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ  
январь/март 2024

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

The collection of essays *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 от 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; **В. А. Ляняшин**, д-р искусствоведения, проф., вице-президент РАХ; **В. Г. Лисовский**, д-р искусствоведения, проф.; **Ю. А. Никитин**, д-р архитектуры, доц.; **В. С. Песиков**, народный художник РФ, проф., акад. РАХ; **О. А. Резницкая**, доц.; **Н. О. Смелков**, доц.; **Т. С. Усубалиев**, народный художник Кыргызской Республики, заслуженный деятель культуры Кыргызской Республики, акад. А. Н. Фёдоров, канд. архитектуры, канд. богословия, д-р искусствоведения, проф.; **М. А. Чаркина**, канд. искусствоведения; **А. В. Чувин**, заслуженный художник РФ, проф., акад. РАХ.

#### 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; **Vladimir Lenyashin**, DSc (Arts), Prof., Vice-President of the Russian Academy of Arts; **Vladimir Lisovskiy**, DSc (Arts), Prof.; **Yury Nikitin**, DSc (Architecture), Assoc. Prof.; **Vladimir Pesikov**, Peoples's artist of the Russian Federation, Prof., Academician of the Russian Academy of Arts; **Olga Reznitskaya**, Assoc. Prof.; **Nikolai Smelkov**, Assoc. Prof.; **Taalaibek Usubaliev**, People's Artist of the Kyrgyz Republic, Honored Worker of Culture of the Kyrgyz Republic; **Alexander Fedorov**, PhD (Theology), PhD (Architecture), DSc (Arts), Prof.; **Maria Charkina**, PhD (Arts); **Aleksandr Chuvyn**, Honorary artist of the Russian Federation, Prof., Academician of the Russian Academy of Arts.

**О. Р. Хромов**

**Об одном источнике  
русской орнаментальной гравюры XVII века**

Статья посвящена изучению русского орнамента XVII в. Впервые в научный оборот вводится серия «Портреты королей и героев» («Heds of Kings and Heroes») 1594 г. Николая де Брюина (Брайн, Бруин, Nicolaes de Bruyn, 1571–1652/6), которая переиздавалась в XVII в. и использовалась русскими мастерами в качестве иконографического источника для русской орнаментальной гравюры. Мотивы де Брюина повторяются в гравюрах Л. К. Бунина и других мастеров. Доказательством использования нашими мастерами непосредственно гравюр нидерландского мастера стал обнаруженный в научной библиотеке Казанского государственного университета экземпляр Библии Магтеуса Мериана, к которой были приплетены серии «Сотворение мира» и «Портреты королей и героев» Николая де Брюина. По внешним признакам, этот конволют находился в обиходе иконописца и служил своеобразным иконописным подлинником.

*Ключевые слова:* русская гравюра XVII в.; орнаментальная гравюра; русская орнаментика XVII в.; иконографические источники; иконописный подлинник; московское барокко; нарышкинский стиль

**Oleg Khromov**

**On One Source  
of Russian Ornamental Engraving  
of the 17th Century**

The article is devoted to the study of Russian ornament of the 17th century. For the first time, the series “Portraits of Kings and Heroes” (“Heds of Kings and Heroes”, 1594) by Nicolaes de Bruyn (1571–1652/6) is introduced into scientific circulation. It was republished in the 17th century, and was used by Russian masters as an iconographic source for Russian ornamental engraving. De Bruyn’s motifs are repeated in the engravings of L. Bunin and other masters.

The proof of the direct use of the Dutch master's engravings by the Russian artists was a copy of the Matthäus Merian Bible discovered in the Scientific Library of Kazan State University, to which the series "Creation of the World" and "Portraits of Kings and Heroes" by Nicolaes de Bruyn were bound. By its appearance, this convolute was in everyday use of the icon painter, served as a kind of original icon painting.

*Keywords:* Russian engraving of the 17th century; ornamental engraving; Russian ornamentation of the 17th century; iconographic sources; original icon painting; Moscow baroque; Naryshkin style

Последняя треть XVII в. связана с формированием и развитием нового стиля в русском орнаментальном искусстве. Во второй половине 1670-х гг. этот стиль приобрел вполне узнаваемые черты. По наблюдениям А. С. Зерновой, в московской печатной книге новая орнаментика утвердилась в 1676–1678 гг., когда произошла практически полная замена орнаментальных гравированных досок (печатных форм), оттиски с которых украшали издания Московского печатного двора [3, с. 26]. Орнаментальные мотивы и композиции, аналогичные декоративным украшениям изданий московского печатного двора видим в гравированных на меди рамках-заставках, которые исполняли на продажу для украшения рукописных книг с 1670-х гг. московские мастера Афанасий Трухменский, Леонтий Бунин, Василий Андреев, инок Феофан. Близкие по мотивам декоративные элементы можно наблюдать в архитектуре, изразцах, резных иконостасах и церковных росписях, иконописи. Эта единая орнаментальная культура распространяется на все отечественное искусство последней четверти XVII в., иногда ее называют «визитной карточкой» эпохи – нарышкинского стиля, московского барокко. При этом русская орнаментика пополнялась новыми мотивами, осмысливала их, органично воспринимала созданные на их основе композиции, сохраняла единую стилистику.

В русском орнаментальном искусстве последней трети XVII в. исследователи видели эклектичность, хаотичные и случайные заимствования из западноевропейского искусства, украинские и белорусские влияния. В последние годы понимание орнаментального искусства эпохи изменилось, отдельные мотивы получили сим-

волическое объяснение, в композиционных построениях увидели программы, органично соединявшие книжный декор с текстом. Тем не менее одним из основных вопросов в изучении орнаментально-го искусства последней трети XVII в. остается вопрос об иконографических источниках, заимствованиях мотивов и композиций в работах московских мастеров.

Сегодня можно назвать некоторые конкретные серии и произведения западноевропейского искусства, которые использовали в своих работах русские мастера. Прямые аналоги находим в орнаментальных композициях, созданных европейскими мастерами Теодором де Бри (Theodor de Bry, 1528–1598) и его сыновьями – Иоганном Теодором де Бри (Johann Theodor de Bry, 1561–1623), Иоганном Израэлем де Бри (Johann Israel de Bry, 1565–1609); Абрахамом де Брюином (Брайн, Брюин, Abraham de Bruyn, 1540–1587) и его сыном Николаем де Брюином (Брайн, Брюин, Nicolaes de Bruyn, 1571–1652/6); учеником Теодора и Иоганна Теодора де Бри Мишелем Ле Блоном (Michel Le Blon (Blondus), 1587–1656); Этьеном Делане (Делон, Etienne Delaune, 1519–1583) и др. [6, с. 118–120].

Русские мастера-орнаменталисты, или, как их именовали в документах приказов, знаменщики трав, работали так же, как и европейские мастера: использовали различные мотивы, например, четырех–шестилепестковые цветки, тюльпаны, выюнки, стилизованный акант, розетки, различные плоды, букеты, вазоны и т. п., создавая из них собственные, оригинальные композиции; могли при необходимости заимствовать части композиций (своеобразное цитирование) или полностью копировать оригинал. Наиболее ярко этот процесс можно наблюдать в книжной графике в многочисленных гравированных рамках-заставках, служащих своеобразными титульными листами в рукописных книгах. Одним из самых интересных памятников с точки зрения разнообразия мотивов, их комбинаций, композиционных решений рамок, обрамляющих иллюстрации, можно назвать Синодик, гравированный Леонтием Буниным около 1700 г.

Русские мастера ясно осознавали возможности применения тех или иных мотивов, их сочетаний и композиций в каждом конкретном случае. Например, в рамках-заставках с изображениями

в медальонах Святой Троицы и Успения Пресвятой Богородицы видим почти неразличимые орнаментальные построения в заставке, концовке и колонках. Отличие лишь в одной детали, казалось бы, незначительной, но определяющей акцент, смысл всей композиции: в рамке-заставке с изображением Святой Троицы в базах колонок находятся цветки с пышными соцветиями, а в рамке-заставке с Успением Богородицы вместо них – поникшие лилии [7, с. 361, 364; 6, с. 111].

Орнаментальные композиции в многочисленных рамках-заставках (для изданий 1670–1700 гг. сегодня известно ок. 70 вариантов) по своему символическому звучанию всегда сочетались с изображениями в медальонах заставок и текстами, которым рамка служила обрамлением.

Конечно, в орнаментальном декоре нет строго индивидуального значения для каждого мотива, как и в целом композиции, соответствующей конкретному изображению в медальоне заставки. Здесь символические значения имеют общий характер, например, одни мотивы и композиции соответствуют господским праздникам, другие богородичным, третьи – изображениям святых. Это подтверждает повторение мотивов и композиционных решений в рамках с однотипными изображениями.

Известно, что западноевропейская христианская символика не всегда соответствовала православной традиции. Московские мастера, заимствуя изображение, интерпретировали его в духе православия, в основном исходя из сочинений святителя Иоанна Златоуста и благовестного (толкового) Евангелия святителя Феофилакта Болгарского, которое с XV в. активно влияло на русские символические изображения. По рекомендации святителя Киприана, митрополита Московского, Киевского и всея Руси (ум. 1406) Толковое Евангелие святителя Феофилакта Болгарского было рекомендовано для чтения в храмах в качестве проповеди в XVII – начале XVIII в. Оно неоднократно издавалось Московским печатным двором [5, с. 22, 29; 2, № 217, 486]. Это Евангелие было хорошо знакомо русским людям и содержало в себе объяснение многих церковных символических сюжетов и изображений.

Таким образом, работа русского художника-орнаменталиста заключалась не только в заимствовании и интерпретации западноевропейского иконографического источника, но и в его адаптации, подчинении православной традиции.

В настоящее время в русских орнаментальных композициях выявлены конкретные заимствования и «цитаты» из западноевропейских гравированных изданий XVI–XVII вв., установлены их конкретные иконографические источники. Например, в концовках рамок-заставок с изображениями в медальонах Креста и композиции «Воздвижение Креста Господня» в верхней части орнаментального обрамления образа святителя Николая Чудотворца мы видим композицию с изображением совы в центре в окружении маскаронов и белочек по сторонам. Практически точный их аналог находится на портрете Карла Великого (Carolus Magnus) Николая де Брюина 1594 г. из серии «Портреты королей и героев» (Hheads of Kings and Heroes, Hollstein Dutch, 1594, 155–166). Еще один пример – орнамент на портрете Эразма Роттердамского (Desiderius Erasmus Roterodamus) 1597–1599 гг., гравированного Иоганном Теодором де Бри (Johann Theodor de Bry) по оригиналу Альбрехта Дюрера (Albrecht Dürer) 1526 г. Сходную композицию видим на портрете царя Давида из уже названной серии «Королей и героев». Эта композиция в нижней части имеет сложное орнаментальное обрамление в виде колонок с белочками, кроликами и львиными мордами, которые соответствуют архитектурным элементам в рамке-заставке Леонтия Бунина 1690-х гг. [7, с. 256, 257]. Аналоги других архитектурных элементов в этой рамке-заставке, в частности колонок, можно найти в известных увражах нидерландского художника и архитектора Ганса Вредемана де Вриса (Hans Vredeman de Vries, 1527–1607). В этих примерах видим заимствования отдельных частей орнаментальных композиций, своеобразные «цитаты» из западноевропейских произведений.

Из многочисленных изображений животных в западноевропейской орнаментальной гравюре русские мастера заимствовали лишь отдельных представителей фауны, опираясь на объяснения в Благовестном Евангелии святителя Феофилакта Болгарского, творениях

святителя Иоанна Златоуста и других святоотеческих сочинениях. Эти изображения иногда копировали достаточно точно, как модуль с растительным орнаментальным обрамлением, иногда заимствовали только фигуру представителя фауны и помещали ее в соответствующее ей по мысли русского художника обрамление, при этом место в композиции совы, собаки, лиса или белки полностью определялось нашим мастером. Иконографические источники изображений животных на русских гравюрах можно видеть, например, в работах Николая де Брюина: на листах серии портретов античных героев и героинь – Вирджинии (Virginia, Hollstein Dutch, 126) с совой, белочками, собакой и птицами; императора Августа (Caesar Augustus) с лисицами; серии «Главные добродетели» (Cardinal Virtues) с изображением Веры (Fides, Hollstein Dutch, 178) а также на других гравюрах представителей семьи де Брюинов. Отметим, что прототипы русских орнаментальных мотивов находим в большинстве случаев в гравюрах представителей династий де Брюинов и де Бри.

Особая тема – иконографические источники изображений птиц в различных положениях, которые были очень популярны в орнаментике московского барокко. Поиск конкретных источников их изображения представляет собой трудную задачу, поскольку античное орнаментальное наследие активно использовалось в Европе и мотивы птиц на плодах, птиц в различных позах, в цветах получили широкое общеевропейское звучание и распространились в том числе и по просторам России.

Главная сложность в определении иконографических источников орнаментики московского барокко заключается как раз в том, что большинство мотивов носит общеевропейский характер, встречается практически во всех орнаментальных произведениях XVI–XVII вв. Тем не менее приведенные примеры показывают, что выявление иконографических источников московского барокко возможно.

Затрудняет изучение орнаментики XVII в. либо отсутствие сведений о бытовании на территории Московского царства каких-либо западноевропейских орнаментальных произведений, например альбомов орнаментальных образцов для резчиков, вышивки



и т. п., серий орнаментальной гравюры, либо слишком общий характер имеющихся сведений, например в описях имущества, не позволяющий конкретизировать издание. Все приведенные примеры выявлены путем просмотра западноевропейских изданий и их сравнения с русскими. Так, было установлено, что один из основных иконографических источников заимствования зооморфных и растительных элементов в гравюрах московского мастера-знаменщика, словописца, златописца и гравера Л. К. Бунина – серия «Портреты королей и героев» Николая де Брюина («Heads of Kings and Heroes» (1594). Hollstein F.W.H. V. IV, 155–166). Гравюры представляют собой портреты (преимущественно легендарные) королей и героев прошлого в орнаментальном обрамлении, сочетающем стилизованные растительные элементы с изображением фигур реальных и мифологических животных. Этот стиль орнаментики получил широкое развитие во Франции, Нидерландах, Германии в XVI в. и продолжал свое развитие в XVII в. Мотивы и композиции этого стиля использовали в своих изданиях Плантен-Моретус (Plaan- tin-Moretus), Эльзивиры (Elsevier) и др. издатель и мастера-граверы. Среди русских мастеров преимущественно Л. К. Бунин был продолжателем и интерпретатором этого стиля. До недавнего времени мы не располагали конкретными фактами, точными сведениями о наличии у русских мастеров гравюр де Брюина в XVII–XVIII в.

Недавно в библиотеке Казанского государственного университета было обнаружено издание цельногравированной Библии Маттеуса Мериана, которая хорошо известна как иконографический источник русского иконописания XVII в.<sup>1</sup> К этому экземпляру были приплетены серия «Сотворение мира» Николая де Брюина, используемая русскими художниками также в качестве иконографического образца в иконописи и церковных росписях, миниатюре и гравюре, и листы из серии «Портреты королей и героев» Николая де Брюина. Подобный состав книги указывает на то, что перед нами не просто Библия Маттеуса Мериана, а специально собранная и активно использовавшаяся русскими мастерами для художественных целей подборка

западноевропейских гравюр-образцов. Собрал этот конволют, по всей видимости, неизвестный нам иконописец или живописец. Открытие этого сборника подтверждает факт непосредственного обращения наших мастеров к гравюрам Николая де Брюина для создания своих орнаментальных композиций.

Известно, что Л. К. Бунин принадлежал к гостининой сотне, что давало ему возможность использовать в своем творчестве различные популярные и редкие западноевропейские иконографические источники. В 1680-х гг. он организовал собственную граверную мастерскую. Вполне возможно, что Бунин обладал и личным экземпляром серии «Портреты королей и героев» Николая де Брюина, поскольку в его работах нередко видим мотивы и «цитаты» из этой серии. Очевидно, что Л. К. Бунин был не единственным в России обладателем «Портретов королей и героев», что доказывает казанская находка.

Сегодня можно достаточно уверенно предположить, что именно эта серия упоминается в описи палат В. В. Голицына, сделанной после его ареста. Среди различных предметов упоминаются: «12-ть персон немецких печатных в рамах золоченых, в том числе один лист без рам» [4, с. 93].

Западноевропейские гравюры привозили в Москву иностранные купцы, что зафиксировано в таможенных книгах Архангельска, а их использование в художественных целях подтверждает русская орнаментальная гравюра<sup>2</sup>.

Исследователями отмечалось, что искусство Московского барокко трансформировалось в Петровскую эпоху и нашло продолжение в народной культуре. Произведения русских граверов XVII в. стали основой для массовой, народной гравюры XVIII в. Орнаментальная гравюра последней четверти XVII в. послужила источником для оформления поздней рукописной книги, нашла отражение в народном искусстве. Западные европейские иконографические источники, мотивы нидерландской орнаментальной гравюры XVI–XVII вв., адаптированные русскими граверами XVII в., стали традиционными образцами и одним из источников развития русского национального орнаментального стиля.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Сердечно благодарю за указание на эту книги сотрудника научной библиотеки Казанского государственного университета Эльмиру Амерханову.

<sup>2</sup> Например, в «Росписи заморским кораблям и привезенным товарам» 9 сентября 1687 г. значатся «7 ящиков да 3014 листов фряских», т. е. различных гравюр, которые были доставлены на одном из 15 голландских кораблей, находящихся в это время в Архангельском порту [1, с. 82].

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Западноевропейские купцы и их товары в России XVII века / сост., подгот. публ. А. В. Демкин. М. : Ин-т отечественной истории РАН, 1992. 118 с.

2. *Зернова А. С.* Книги кирилловской печати, изданные в Москве в XVI–XVII веках : сводный каталог / А. С. Зернова ; ГБЛ им. В. И. Ленина. М. : Изд-во ГБЛ им. В. И. Ленина, 1958. 152 с.

3. *Зернова А. С.* Орнаментика книг московской печати XVI–XVII веков : Альбом орнаментики книг московской печати XVI–XVII веков / А. С. Зернова. М. : Изд-во ГБЛ им. В. И. Ленина, 1952, 28 с., табл.

4. Описание имущества у кн. Василия и сына его Алексея Голицыных, принятому в Оружейную палату в 7198 (1689/90) г. // Викторов А. Е. Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов. 1613–1625. М. : Тип. М. В. Щепкина, 1883. Т. 2. С. 393–394.

5. *Соболевский А. И.* Переводная литература Московской Руси XIV–XVII веков : библиографические материалы. СПб. : Тип. Имп. Академии наук, 1903. 460 с.

7. *Хромов О. Р.* Русская орнаментальная гравюра второй половины XVII века и западноевропейская орнаментика // Симон Ушаков и мастера Оружейной палаты: мат-лы науч. конф. М. : Гос. Третьяковская галерея, 2019. С. 109–122.

8. *Хромов О. Р.* Цельногравированная книга и гравюра в русских рукописях XVI–XVII веков : кат. коллекции отд. письменных источников Ярославского гос. историко-архитектурного музея-заповедника. М. : Арт-Родник, 2013. 439 с.



1. Николай де Брюин. Карл Великий. 1594 г.  
Из серии «Портреты королей и героев»



2. Николай де Брюин. Царь Давид. 1594 г.  
Из серии «Портреты королей и героев»





3. Л. К. Бунин Рамка-заставка с изображением Воскресения Христова в медальоне. Колонки выполнены по оригиналам Ганса Вредемана де Вриса, декоративные элементы заимствованы у Николая де Брюина



4. Николай де Брюин. Иуда Маккавей. 1594 г.  
Из серии «Портреты королей и героев»



5. Николай де Брюин. Александр Македонский. 1594 г.  
Из серии «Портреты королей и героев»



**П. В. Западалова**

**Икона «Святые царевич Димитрий  
и князь Роман Угличский  
в молении Богоматери Воплощение»:  
некоторые вопросы иконографии**

Творчество Прокопия Чирина – одного из ведущих иконописцев конца XVI – первой четверти XVII в. – во многом определило развитие русской живописи XVII столетия. На его иконы как на образцы равнялись московские иконографы и, вслед за ними, мастера, трудившиеся в Великом Устюге, Сольвычегодске и Ярославле. Прокопий Чирин был одним из главных создателей эстетики так называемого строгановского стиля. Работа с Сийским подлинником (РНБ. ОЛДП. Ф. 88) – сборником прорисей XVII столетия, происходящим из Антониево-Сийского монастыря – позволяет раскрыть пути распространения строгановских художественных идеалов. Часть прорисей подлинника восходит к сохранившимся до нашего времени иконам Прокопия Чирина. В настоящей статье мы подробно рассматриваем одну из таких прорисей. Проведенная работа позволила впервые атрибутировать лист, на котором не указано авторство оригинала, а также лучше представить себе первоначальный облик иконы «Святые царевич Димитрий и князь Роман Угличский в молении Богоматери Воплощение» Прокопия Чирина из собрания Русского музея.

*Ключевые слова:* Прокопий Чирин; Сийский подлинник; строгановская икона; прорись; XVII век

**Polina Zapadalova**

**Icon “Saints Dimitry and Roman of Uglich  
Praying to the Mother of God”:  
Some Issues of Iconography**

The oeuvre of Procopy Chirin, who was the leading icon painter of the late 16th – first quarter of the 17th centuries – had a significant impact on the Russian

17th century painting. His icons were regarded as models by other Moscow artists as well as by painters of Veliky Ustyug, Solvychegodsk and Yaroslavl. Procopy Chirin was one of the main creators of the so-called “Stroganov” style. The study of the Siya book of samples (the National Library of Russia. OLDP. F. 88), which represents a compendium of 17th century graphics, originating from the Siya monastery of St. Anthonius, allows us to observe the ways of dissemination of “Stroganov” artistic ideals. We have previously established that a part of trace drawings from the Siya compendium goes back to Procopy Chirin’s icons, that have come down to us. This article takes a detailed look at one of these trace drawings. The work carried out made it possible for the first time to attribute a sheet that does not indicate the authorship of the original, as well as to better imagine the original appearance of the icon “Saints Dimitry and Roman of Uglich Praying to the Mother of God” by Procopy Chirin from the collection of the Russian Museum.

*Keywords:* Procopy Chirin; Siya book of samples; Stroganov icon; trace drawings; 17th century

Хотя в целом графические листы Сийского иконописного подлинника широко известны в науке [24; 17; 18; 13; 12 и др.], отдельные прориси этого сборника остаются неисследованными. В настоящей статье нам хотелось бы обратить внимание на одну из таких прорисей, не привлечших внимания даже автора самого полного описания подлинника: у Н. В. Покровского листы с 412 по 416 (в соответствии с нумерацией, принятой в его каталоге) охарактеризованы обобщенно: «Неясный перевод единоличных изображений – Феодора Стратилата, Иоанна Предтечи с крыльями, великомучениц Варвары, Екатерины, Пятницы и др.», причем интересующий нас лист вошел в последнюю категорию – «и др.» [24, вып. IV, с. 214, № 412–416]. В подлиннике этот лист (*ил. 1*) подклеен к другой прориси с фронтальным изображением безымянного мученика (вместе обе прориси формируют лист № 484 согласно карандашной нумерации). На не идентифицированном Н. В. Покровским оттиске в рост представлены двое святых. Они развернуты друг к другу в три четверти, их головы чуть запрокинуты назад, взоры обращены вверх к Богородице Всплощение, изображенной в заполненном облаками медальоне. На святых препоясанные узорчатые кафтаны с воротом-козырем, нарядные охабни, подбитые мехом.

Они стоят на носочках, их руки согнуты в локтях, ладони свободно расправлены в деисусном жесте.

Прорись двухцветная, с черными и красными тонкими и тончайшими контурами. Основные формы намечены сажей, киноварью прорисована обводка нимбов и света – ассист на сапожках, горизонтальные штрихи в полусфере с Богоматерью. Киноварные тонкие травные узоры на одеждах святых не показаны целиком. Отпечаток нечеткий, некоторые линии едва просматриваются. Не намечено внешних границ композиции, которые нередко обозначались на прорисях, отражая прямоугольные очертания средника икон-образцов. Лист имеет ярко выраженный вертикальный формат (12,5×26,2), явно не соответствующий размеру оригинала. Края прориси срезаны, фигура справа (от зрителя) не вошла целиком в изобразительное поле, а верх и низ остались пустыми. Состояние оттиска, в котором утрачены контрастность и детали иконографии, позволяет сделать предположение о его вторичности. Вероятно, это повторный прямой отпечаток, сделанный с неизвестного нам зеркального перевода, но даже такой вторичный перевод дает представление об оригинале – иконе, отличавшейся тщательным письмом, совершенством рисунка, богатством золотого узорочья. Прорись вызывает в памяти образцы строгановского иконописания, однако отсутствие каких бы то ни было подписей (на листе не надписано даже имен святых) затрудняет рассуждения об атрибуции. Однако до нашего времени сохранилась икона, к которой восходит оттиск, – «Святые царевич Димитрий и князь Роман Угличский в молении Богоматери Воплощение», происходящая из Благовещенского собора в Сольвычегодске (ГРМ, држ-2053) (ил. 2)<sup>1</sup>. Н. П. Кондаков полагал, что она могла быть написана Прокопием Чириным или его ближайшим учеником [16, с. 352]. К работам Прокопия Чирина образ был отнесен с датировкой первой половиной XVII в. Т. Б. Вилинбаховой в издании 1987 г. [14, с. 14, 59, кат. 44] и И. Д. Соловьевой в 1995 г. [22, с. 219, кат. 137]. Также в научных изданиях встречается датировка произведения началом [24, с. 414, ил. 78] или первой

четвертью XVII ст. [19, с. 12, кат. 19 (аннотация Т. Б. Вилинбаховой)] и началом 1620-х гг. (с уточнением – 1622–1622 гг. (?)) [20, с. 309, кат. 35 (с библ.); 31, с. 352–353, кат. 134]<sup>2</sup>.

Факт включения прориси, опосредованно восходящей к иконе «Святые царевич Димитрий и князь Роман Угличский в молении Богоматери Воплощение», в Сийский подлинник говорит о том, что изографы середины – конца XVII в., несмотря на смену стилистических парадигм, высоко ценили мелочное письмо первой половины XVII ст. Оттиск точно, в размер<sup>3</sup>, воспроизводит общий рисунок иконы. Ее сопоставление с прорисью обогащает наше знание об обоих произведениях. В подлиннике лучше видны те узоры, что стерлись на иконе, и, напротив, благодаря сохранившемуся оригиналу можно уверенно определить имена показанных на прориси святых и представить композицию в первоначальном замысле. На иконе в настоящее время почти совсем не видны застёжки на охабнях. На прориси же можно различить, как рисунок полос, к которым крепятся петли и пуговицы, ритмически организует композицию, поддерживает движение рук святых. По оттиску заметно, что Прокопий Чирин стремился избежать однообразия и исходил из линейной выразительности целого. На охабне мученика Димитрия изображены частые киноварные полосы (15 с одной стороны и 13 с другой), на одежде святого Романа они посажены реже (их всего шесть) и каждая из них сверху и снизу очерчена контуром.

Тип изображения князей-мучеников, представленный иконой из Русского музея и прорисью из Сийского подлинника, сложился в творчестве Прокопия Чирина, по крайней мере, уже в последние годы правления Бориса Годунова: к этому времени относится икона царских ангелов его кисти (ГТГ, инв. 12878) (*ил. 3*) [6, кат. 805], где в центре показаны святые Борис и Глеб, трактовка изображений которых очень близка фигурам угличских святых: в обоих случаях пару составляют юноша и средовек, они облачены в охабни с меховой опушкой и кафтаны, полностью покрытые узорочьем, исполненным с применением цветных лаков, в декоре одежд важная роль отведена рядам жемчугов и самоцветов. Иконографическая

близость predetermined в данном случае смысловым содержанием: известно, что убийство святого Димитрия осмыслялось современниками в символической связи с гибелью князей Бориса и Глеба: «... того [Димитрия] восхоте [Господь] прославити и на земли, якоже и прежних страсотерпцев российских князей Романа и Давида, от Святополка пострадавших, прославил есть» [11, с. 31]<sup>4</sup>. Созданная до 1605 г., вероятно, уже в XVII столетии икона с небесными покровителями Бориса Годунова и его семьи и образ угличских святых, возникший очевидно, в пределах полутора десятилетий после 1606 г. (год канонизации Димитрия-царевича<sup>5</sup>), схожи не только по стилю, но и в тонких деталях стилистического плана, что может свидетельствовать либо о постоянстве художественной манеры Прокопия Чирина, либо о том, что эти произведения близки по времени создания. Если придерживаться второй гипотезы, то икону со святыми Димитрием и Романом следует отнести к наиболее ранним примерам изображения страсотерпца Димитрия в древнерусском искусстве. Две иконы писались под оклад, их охристый фон, положенный местами полупрозрачно, почти идентичен по тону и фактуре. В обоих произведениях отсутствует динамика движения, отличающая, в частности, искусство Никифора Савина – современника Прокопия Чирина<sup>6</sup>. Одну и ту же роль играют в их колорите белые пятна (плат Марии Магдалины на иконе царских ангелов и белый фон клейма с Богоматерью Воплощение на иконе с угличскими святыми): эти небольшие вкрапления выявляют общую сумрачность палитры, в которой даже личное письмо определяет достаточно темный коричневатый цвет санкиря.

Создавая свой вариант иконографии святого Димитрия, Прокопий Чирин, очевидно, ориентировался на существующие образцы, возникшие в период установления общерусского прославления благоверного царевича в 1605–1606 гг., при царе Василии Шуйском [9, с. 209–210] и вскоре после этого события. Велика вероятность существования прижизненных изображений царевича<sup>7</sup>. В числе же самых ранних икон следует назвать образ, отосланный в августе 1606 г. Марией Нагой в Елец [25, с. 39], икону 1607 г., вложенную Василием Шуйским во Владычный Серпуховской монастырь

(Серпуховский историко-художественный музей) [4; 27, с. 180–187, особ. с. 184], икону ок. 1606 г. из Сошестввенской церкви в Калуге (Калужский музей изобразительных искусств) [28], икону 1606 г., разместившуюся в Архангельском соборе Московского Кремля (Музеи Московского Кремля) [7, ил. на с. 97; 30, с. 174–178]. Из ранних памятников иконографии Прокопий Чирин заимствовал деисусную позу святого, показанного без каких-либо атрибутов в руках. В надгробном изображении 1606 г. из Архангельского собора царевич представлен в подбитом мехом красном охабне с золотой узорной вышивкой. Прокопий Чирин сохранял эту деталь – в таких одеждах святой изображен и на иконе из Русского музея, и на иконе «Святые Димитрий Солунский и царевич Димитрий» из коллекции П. Д. Корина (ГТГ) (ил. 4), также приписываемой его кисти [5, ил. 92, с. 98–100, кат. 74,]<sup>8</sup>. Красная «порфира», украшенная цветами, является одной из устойчивых примет иконографии святого<sup>9</sup>, указывающей на мученическую кровь, пролитую страстотерпцем: «Ты яко крин благоцветущ, течением крове твоея показался еси блаженне, и грозд мысленный винограда Христова, благовонием чудес мир облагоухал еси»<sup>10</sup>. На обеих иконах Прокопия Чирина ворот кафтана царевича скреплен застежкой, состоящей из трех крупных жемчужин и выложенного мелким жемчугом ромба. Можно было бы отнести эту подробность на счет характерного для так называемой строгановской иконописной традиции узорочья, однако точно такое же «ожерелье» украшает одеяние святого на иконах 1606 г. из Калужского музея изобразительных искусств и из Архангельского собора Московского Кремля (ММК). Очевидно, что и эта деталь была наделена специфической семантикой. Рана на шее царевича уподобляла его непорочному закланному агнцу: «Яко пречестна жертва, тайней трапезе принесен быв заколением, мучениче» [2, л. 145 об.]<sup>11</sup>. Кроме того, в иконографии святого акцент в виде ожерелья был призван напомнить об обстоятельствах его смерти, как это уже указывалось в научной литературе, например, Т. Е. Самойловой [30, с. 174]. О них, в частности, повествует включенный в житие благоверного царевича диалог между отроком и коварным убийцей: «...и рече к царевичу, сие у тебе, государь,

новое ожерельцо, он же аки агнец незлобив подъем выю, отвеща ему тихим гласом, глаголя, сие есть мое старое ожерелие... Внезапу убийца уготованным ножом, аки змия, жалом убоде царевича в выю» [11, с. 13]. Предположение об «историчности» изображения ожерелья подтверждается письменными источниками – рассказом о плащанице, шитой царицей Марией Нагой и присланной в 1610 г. в Углич, в церковь Царевича Димитрия на Крови: «Царица инокиня Марфа, приседяше гробу сына своего и смотряше на тело его, нача сшивати в его меру возраста благолепную плащаницу... А на шеи изобрази жемчужное ожерелие, яко бы он ношаше до заколения своего» [29, с. 11, прим. 3]. Иногда в истории иконографии ожерелье на шее царевича приобретало более конкретную форму: так, на крышке раки мученика Димитрия 1630 г., исполненной под руководством Гаврилы Овдокимова (ММК) [32, с. 205–206, кат. 59], оно показано в виде цепочки из жемчужных ромбов (*ил. 5*). Впрочем, украшение ворота могло и вовсе отсутствовать, ярким примером чему служит пелена 1656 г. с изображением царевича-страстотерпца (ГРМ, инв. дрт-206): здесь вместо самоцветов поверх Распятия в руках мученика на его шее изображена рана [19, с. 27, кат. 24; 22].

Две иконы Прокопия Чирина вместе с другими произведениями, созданными вскоре после установления почитания святого Димитрия, стоят у истоков иконографической традиции, определявшей специфику искусства XVII в. Образ царевича не только стал «духовным и эстетическим идеалом» в период преодоления Смуты [8, с. 10.], но занял особое место в культуре последнего века русского Средневековья. Показательна в этом плане композиция иконы «Похвала Богоматери Владимирской» 1663 г. кисти Симона Ушакова (ГТГ), где изображение благоверного Димитрия вынесено на самый верх древа русской святости. В других случаях значимость его образа, напротив, подчеркивалась тем, что он размещался «в основании» иконографической системы: так, в росписях Крестовоздвиженского собора в Романове-Борисоглебске (1675) изображение царевича украшает северную грань северо-западного столпа. Мастера второй половины XVII в. Симон Ушаков и поволжские знаменщики,

работавшие в Романове-Борисоглебске, изобразили царевича в венце со скругленным верхом. Такая форма короны (вместо городчатого венца), впервые встречающаяся у Прокопия Чирина, закрепилась в иконографии времени царствования Михаила Федоровича, что видно на примере крышки драгоценной раки благоверного Димитрия 1630-х гг. (ММК). Возможно, распространение данного элемента иконографии в творчестве царских мастеров, к которым принадлежали Симон Ушаков и Гаврила Овдокимов, было связано с авторитетом образцов, созданных государевым иконописцем и знаменщиком Прокопием Чириным.

На обеих иконах Прокопия Чирина царевич представлен в паре с другим святым, в молении Богоматери Воплощение (ил. 2, 4). На иконе из Русского музея фигура царственного мученика выглядит приземистее. Умаление вертикальности мастер стремился преодолеть при помощи положения главы святого, смотрящего не перед собой, как на иконе из коллекции П. Д. Корина, а вверх, и посредством акцентирования восходящего ритма диагональю нижнего контура одеяний святого. В целом композиция иконы из Русского музея выгодно отличается от образа «Святые Димитрий Солунский и царевич Димитрий». Широкие поля, сплоченность форм в среднике, тяготение к симметрии придают художественному образу величавость, монументальную выразительность.

Причина изображения благоверного Димитрия в паре с Димитрием Солунским лежит на поверхности (Димитрий Иоаннович был наречен в честь этого воина-мученика<sup>12</sup>) и сопряжена с их тезоименитством, о котором упоминается в службе царевичу-страстотерпцу: «Тезоименит еси, страдальче, древнему великомученику Димитрию Селунскому: егоже убо молитвами славный мученик Нестор Лиа уби, ты же именем раба твоего и убийцу зле погуби» [2, л. 149 об.]. Впоследствии парность этих образов закрепилась в иконографии XVII столетия, о чем свидетельствует икона первой половины XVII в., на которой они показаны в молении Спасу Нерукотворному (Церковно-археологический кабинет Московской духовной академии). Образ Димитрия Солунского находился в церкви



святого царевича Димитрия в Угличе [29, с. 21]. В этом же храме опись 1674–1676 гг. указывает «у правого клироса Спасов образ, в молении благоверный царевич Димитрий с благоверным князем Романом Угличским, в киоте, венцы резные серебряные золочены» [29, с. 19]. Очевидно, возникновение первых икон святых Романа и Димитрия Угличских следует относить ко времени около 1606 г., т. е. к периоду формирования пантеона угличских заступников, пришедшему на рубеж XVI–XVII вв. [15, особ. с. 379]. Впоследствии такие парные образы займут видное место в иконописании Углича, причем нередко эти святые будут изображаться держащими град Углич на ладонях<sup>13</sup>.

Святых Романа и Димитрия объединяло не только то, что их мощи некоторое время находились в Преображенском соборе Углича, но и время их прославления<sup>14</sup>. Патриарх Иов получил известие о чудесах, которые стали свершаться от обретенных в 1595 г. мощей святого Романа. 3 февраля 1605 г. для подтверждения этого факта в Углич прибыл митрополит Гермоген, не позднее 10 июня 1605 г. было составлено житие и служба святому [9, с. 210]. В рассказе о чудесах 1605 г. от мощей святого Романа упоминается его рака в Борисоглебском приделе Преображенского собора и – в повествовании об исцелении воина Игнатия Лихачева – уже существовавший на тот момент образ святого [23, с. 374, 377]. На иконе Прокопия Чирина благоверный князь Роман представлен в том облике, который закрепится в иконографии XVII в. и в описаниях толковых подлинников: «Святой Благословенный князь Роман Угличский чудотворец, подобием рус, образом средовек, аки Варлаам Хутынский, ризы на нем – шуба княжеская» [15, с. 377].

Таким образом, предпосылки к сложению иконографии образа кисти Прокопия Чирина кроются в актуальных событиях эпохи, в особенностях ее духовной жизни. Сюда относятся и оформление канонического сонма угличских заступников, и интерес к новым темам в конце Смутного времени и в период преодоления Смуты. Композиция иконы, созданной государевым изографом Прокопием Чириным, вероятно, по заказу Андрея Семеновича Строганова, во втором – начале третьего десятилетия XVII в., пользовалась

большим авторитетом у иконописцев. Об этом говорит и установленный нами факт включения прориси, восходящей к этому образу, в Сийский подлинник, и изобразительная традиция XVII столетия, в которой закрепилась парная иконография благоверных Романа и Димитрия.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> 29,5×22,9×2,6. Доска цельная, две встречные шпонки, сплошная паволока. Пост. в 1912 г. как дар Николая II от Г. И. Чирикова.

<sup>2</sup> Автор каталожного описания [31, кат. 134] И. А. Шалина отметила, что святой Димитрий Угличский был небесным покровителем Дмитрия Андреевича Строганова, что объясняет популярность образа этого святого в искусстве строгановских мастеров.

<sup>3</sup> Высота фигур без нимбов ок. 17 см.

<sup>4</sup> В дальнейшем сопричастие мучеников Димитрия-царевича, Бориса и Глеба в сонме избранных князей или страстотерпцев будет часто встречаться в иконографии XVII ст. Укажем здесь в качестве примера нижний ряд иконы «Святые Василий и Константин, в житии» из Успенского собора в Ярославле (1640-е гг., кон. XVII в.). Ярославский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, инв. ЯМЗ 41010, ИК 206.

<sup>5</sup> О церковном прославлении этого святого с подробной библи.: [30].

<sup>6</sup> Ср. иконы Никифора Савина «Чудо святого Георгия о змие» (ГРМ, инв. држ-1039) и «Чудо святого Феодора Тирона о змие» (ГРМ, инв. држ-2146).

<sup>7</sup> В связи с такой возможностью О. П. Постернак обратила внимание на «полулегендарные сведения» о портрете Димитрия, на котором тот был показан во младенчестве и который хранила царица Мария Нагая: [25, с. 36–37].

<sup>8</sup> На верхней шпонке иконы «Святые Димитрий Солунский и царевич Димитрий» можно прочесть надпись: «Писмо Прокопия Чирина». Прорись с этой иконы также присутствует в Сийском иконописном подлиннике (л. 466).

<sup>9</sup> «В той же день память святого благоверного царевича князя Димитрия Ивановича Углецакого, Димитрий млад, на главе венец, ризы княжецкие и порфиры». Иконописный подлинник XVII в. [1, л. 31].

<sup>10</sup> См. также: «...обагрением страдания твоего яко царскою порфирию обагрился еси кровию» [2, л. 145 об., 150].

<sup>11</sup> «И жертву непорочну Владыце принесл еси себе, яко бо агнец незлобив от раба заколен еси» [2, л. 141 об.]

<sup>12</sup> Святой Димитрий Солунский представлен на мерной иконе царевича 1582 г. См.: [32, с. 203–204, кат. 54].

<sup>13</sup> См. икону середины XVII в. (?) со святыми Димитрием-царевичем, князем Романом, Тихоном Амафунтским и Макарием Египетским в молении Христу из Макарьево-Египетского придела церкви Корсунской иконы Богоматери в Угличе (Угличский государственный историко-архитектурный художественный музей, држ-2761) [10, с. 177, кат. 17].

<sup>14</sup> Новое житие святого князя Романа, составленное уже в конце XVII – начале XVIII в., говорит о том, что почитание благоверного угличского князя началось в конце XV столетия, т. о. речь идет в данном случае о повторном прославлении. Первое обретение мощей святого Новое житие относит к 1487 г. [15, с. 379].

#### ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Иконописный подлинник. ОР РНБ. Погод. № 1928. XVII в.
2. Миняя служебная на май. Пермская универсальная библиотека им. А.М. Горького. Инв. 09К. 1693 г. (rusneb.ru)
3. Сийский иконописный подлинник. ОР РНБ. ОЛДП. Ф. 88. Конец XVII в.
4. Снимок с образа святого великомученика царевича Димитрия, поставленного царем великим князем Василием Ивановичем Шуйским во Владычном монастыре в Серпухове в 1607 году [Изоматериал]. Б. г. Литография Д. Струкова.
5. Антонова В. И. Древнерусское искусство в собрании Павла Копина. М. : Искусство, 1966.
6. Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации. Т. II. М.: Искусство, 1963.
7. Архангельский собор. М. : Красная площадь, 2008.
8. Бычков В. В. Эстетика в России XVII века. М. : Знание, 1989.
9. Васильев В. П. История канонизации русских святых // ЧОИДР. Кн. 3. Исследования. М., 1893. С. 1–251.
10. Горстка А. Н. Иконы Углича XIV–XX веков. М. : Гранд-Холдинг, 2006.
11. Житие святого Димитрия царевича. ОЛДП. XXXVI. № 47. СПб., 1879.

12. *Запаладова П. В.* Прокопий Чирин и Сийский подлинник // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». № 1–2 (2022) / сост. О. Е. Этингоф. М., 2022. С. 227–248.

13. *Запаладова П. В.* Святые диаконы на царских вратах 1650 года из церкви пророка Ильи в Ярославле и группа листов из Сийского иконописного подлинника // XXIV Научные чтения памяти И. П. Болотцевой. Сб. ст. / сост. Е. А. Воронова, науч. ред. Ю. Н. Звезда. Ярославль, 2020. С. 105–116.

14. Искусство строгановских мастеров в собрании Государственного Русского музея. Каталог выставки. Л. : Художник РСФСР, 1987.

15. *Каган М. Д.* Житие Романа Угличского // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3 (XVII в.). Ч 1. А–3 / отв. ред. Д. С. Лихачев. СПб. : ИРЛИ, 1992. С. 377–380.

16. *Кондаков Н. П.* Русская икона. Прага : Seminarium Kondakovianum, 1933. Т. IV. Ч. 2.

17. *Мальцева О. Н.* Сийский иконописный подлинник. Новые материалы об иконописной мастерской Антониево-Сийского монастыря XVII века // Религия в истории культуры : сб. науч. тр. / отв. ред. М. Н. Принцева. СПб. : ГМИР, 1991. С. 19–34.

18. *Маркелов Г. В.* Книга иконных образцов: 500 подлинных прорисей и переводов с русских икон XV–XIX вв. Т. 1, 2. СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2006.

19. Осень русского Средневековья. Искусство XVII века в собрании Русского музея : Альманах. Вып. 535. СПб. : Palace Edition, 2018.

20. *Пивоварова Н. В.* Московские царские мастерские и региональные художественные центры в конце XVI – начале XVIII века. Опыт атрибуции произведений позднего русского средневековья. М. : БуксМАрт, 2020.

21. *Пивоварова Н. В.* Памятники церковной старины в Петербурге – Петрограде – Ленинграде. Из истории формирования музейных коллекций: 1850–1930-е годы. М. : БуксМАрт, 2014.

22. *Пивоварова Н. В.* Шитый образ святого Димитрия царевича из собрания Русского музея. К вопросу о типологии и литургической функции памятника // Университетский научный журнал. № 25. СПб., 2016. С. 102–112.

23. Повесть о чудесах святого благоверного великого князя Романа, угличского чудотворца (списана вкратце) // Ярославские епархиальные ведомости. Часть неофициальная. 1873, № 46–48. С. 374, 377–382, 385–388.

24. *Покровский Н. В.* Сийский иконописный подлинник. СПб. : тип. главного управления уделов, 1895–1898. Вып. 1–4.

25. *Постернак О. П.* «Образ царевича Димитрия» из Угличского историко-художественного музея: возможные истоки иконографии // Русская живопись XVIII века. Исследования и реставрация : сб. науч. тр. / под ред. И. Е. Ломидзе. М. : ВХНРЦ им. .И. Э. Грабаря, 1986. С. 35–48.

26. «Пречистому образу Твоему поклоняемся...». Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея. СПб. : Palace Editions, 1995.

27. *Пуцко В. Г.* Образ царевича Димитрия в сакральном искусстве XVII века // Московский Кремль XV столетия. Т. 2: Архангельский собор и колокольня «Иван Великий» Московского Кремля. 500 лет. М. : ГИКМЗ «Московский кремль», 2011. С. 180–187.

28. *Пуцко В. Г.* Эпитафийный портрет царевича Димитрия и московская парсуна XVI – начала XVII в. // Зограф. Београд, 1987. № 18. С. 54–64.

29. *Розов И. С.* Исторический очерк угличской «Царевской», что на крови, церкви (1583–1903 г. ) // Труды Ярославской губернской ученой архивной комиссии. Кн. IV. Вып. 2. Ярославль, 1905.

30. *Самойлова Т. Е.* К истории канонизации царевича Димитрия // Московский Кремль XV столетия. Т. 2: Архангельский собор и колокольня «Иван Великий» Московского Кремля. 500 лет. М. : ГИКМЗ «Московский кремль», 2011. С. 168–179.

31. 1000-летие русской художественной культуры / под ред. А. В. Рыдиной. [Б. м. : б. и.], 1988.

32. Христианские реликвии в Московском Кремле / ред.-сост. А. М. Лидов. М. : Радунца, 2000.



1. Неизвестный мученик. Святые царевич Димитрий и князь Роман Угличский. Прориси из Сийского иконописного подлинника. Середина – 2-я половина XVII в. ОР РНБ. ОЛДП. F 88. Л. 484



2. Прокопий Чирин. Святые царевич Димитрий и князь Роман Угличский в молении Богоматери. Икона. 1610-е – начало 1620-х гг. Государственный Русский музей. Воспр. по: [19, с. 12]





3. Прокопий Чирин. Святые Феодор Стратилат, Борис и Глеб, Феодот Анкирский, Мария Магдалина и преподобная Ксения Римлянка в предстоянии Святой Троице. Икона. Начало XVII в. (до 1605 г.). ГТГ. Воспр. по: Такташова Л. Е. Небесное и земное в строгановской иконе. Вторая половина XVI – начало XVII вв. Владимир, 2020. Ил. 82





4. Прокопий Чирин. Святые Димитрий Солунский и царевич Димитрий. Икона из собрания П. Д. Корина. 1610-е гг. ГТГ. Воспр. по: [5, ил. 92]



5. Святой царевич Димитрий. Крышка раки. 1630 гг. Гаврила Овдокимов и мастера под его руководством. Фрагмент. ММК. Воспр. по: История русского искусства / под ред. И. Э. Грабаря. Т. IV. М., 1959. С. 337

Д. Г. Мироненко

## **О каких ветхозаветных событиях может повествовать иконография Крещения в древних памятниках искусства?**

Статья посвящена малопонятному для большинства современных зрителей композиционному элементу древних изображений Крещения Господнего. Колонна, увенчанная крестом, у ног Иисуса Христа в водах реки Иордан, вероятно с позиции древних художников-богословов имеет совершенно конкретное указание на Ветхозаветную историю народа иудейского.

*Ключевые слова:* Крещение; Богоявление; Иисус Христос; Иордан; Иисус Навин; Иерихон

Dmitry Mironenko

## **What Old Testament Events Can the Iconography of Baptism in Ancient Monuments of Art Tell About?**

The article is devoted to the compositional element of the ancient images of the Baptism of the Lord, which is incomprehensible to most modern viewers. The column crowned with a cross at the feet of Jesus Christ in the waters of the Jordan River, probably from the perspective of ancient theologian artists, has a very specific indication of the Old Testament history of the Jewish people.

*Keywords:* Baptism; Epiphany; Jesus Christ; Jordan river; Joshua; Jericho

Нередко в композициях древних христианских произведений искусства встречаются элементы, не вполне ясно понимаемые современным иконоведами. В отношении таких элементов в научных трудах наблюдается деликатный вакуум, либо предлагаются малоубедительные версии без опоры на источники. При этом очевидно, что для христиан – современников этих произведений искусства программные

послания, заложенные авторами в изобразительную канву, вовсе не представляли загадок и были легко узнаваемыми свидетельствами конкретных исторических событий Священной истории. На духовно-смысловую взаимосвязь изображенных событий и конкретных исторических вех указывают зрителю эти детали. В настоящей статье речь пойдет об одном, на первый взгляд, не существенном элементе, наличие которого в программе образа Богоявления (Крещения Господнего) позволяет провести параллель с событиями, произошедшими задолго до прихода Иисуса Христа на берег реки Иордан. Нас интересует изображение колонны, увенчанной крестом (или креста на треугольной горке), располагающееся у ног Спасителя в водах реки Иордан. Часто там же мы находим изображения старца и женщины. Встречаются версии, где эти персонажи восседают верхом на рыбах. Смыслы этих художественных метафор вызывают меньше разночтений и имеют объяснение в ветхозаветных текстах. Иконографическая партитура изобразительных смыслов, конечно, неспроста помещает эти элементы рядом. Ниже мы постараемся последовательно и с опорой на тексты Священного Писания выявить программные смыслы этих изображений.

Крещение Иисуса Христа неслучайно именуется Церковью как Святое Богоявление. В Святом Евангелии так описано это событие: «Тогда приходит Иисус из Галилеи на Иордан к Иоанну креститься от него. Иоанн же удерживал Его и говорил: мне надобно креститься от Тебя, и Ты ли приходишь ко мне? Но Иисус сказал ему в ответ: оставь теперь, ибо так надлежит нам исполнить всякую правду. Тогда Иоанн допускает Его. И, крестившись, Иисус тотчас вышел из воды, – и се, отверзлись ему небеса, и увидел Иоанн Духа Божия, Который сходил, как голубь, и ниспускался на Него. И се, глас с небес глаголющий: Сей есть Сын Мой возлюбленный, в Котором Мое благоволение» (Мф 3:13–17). В этих строках, повествующих о Крещении Господнем, еще раскрыта важная тема явления всех трех ипостасей Святой Троицы. Отсюда и особенное значение этого праздника в православном богословии как теофанического<sup>1</sup>. Дух Святой в образе голубя ниспосылается от Отца на Сына, стоящего в водах Иордана, свидетельствует ис-

тинность явления Христа-Мессии. Свидетелем исполнения обета Божьего о спасении человечества становится последний ветхозаветный пророк св. Иоанн Предтеча. На то, что изображено не просто историческое событие, совершившееся в водах реки Иордан, а Таинство, указывает наличие ангелов в правой части композиции. В Крещении происходит встреча Ветхого и Нового Заветов. Святому Иоанну открывается пришествие на служение ожидаемого ветхозаветной церковью мессии.

Именно об исполнении одного из ветхозаветных пророчеств о приходе в мир Христа-Мессии повествуют аллегорические метафоры – старец и женщина (Иордан и море), изображаемые у ног Спасителя. В псалме пророка Давида есть указание на это: «Море увидело и побежало; Иордан обратился назад. Горы прыгали как овны, и холмы как агнцы. Что с тобою, море, что ты побежало, и [с тобою] Иордан, что ты обратился назад? Что вы прыгаете, горы, как овны, и вы, холмы, как агнцы? Пред лицом Господа трепещи, земля, пред лицом Бога Иаковлева, превращающего скалу в озеро воды и камень в источник вод» (Пс 113). Исполнилось писанное пророком. Когда Христос вошел в воду, случилось колебание земли, воды морские пришли в движение, течение реки устремилось в противоположном направлении. Эти геологические аномалии во время прихода Спасителя наблюдал Иоанн Предтеча и ему в этом открывалось исполнение пророчества Давида. Древние художники с большим искусством и изобретательностью умели повествовать об этих событиях в своих произведениях.

Рассмотрим некоторые примеры. На одном из самых ранних мозаичных изображений Крещения из баптистерия V–VI вв. в Равенне Иордан представлен не метафорическим существом в водах реки, а сидящим обнаженным по пояс эллинистически мощным седовласым старцем, драпированным в зеленый хитон. Зеленое пятно его одеяния композиционно уравнивает схожие по цвету горки, на которых стоит св. Иоанн Креститель с другой стороны реки. За старцем из опрокинутого кувшина изливаются в «крещальную купель» Христа жемчужные воды (*ил. 1*). Вероятно, к XI в. символическое изображение Иордана утрачивает самостоятельное

значение и перемещается в пятно воды, одновременно становясь мельче. Это хорошо видно на примере мозаики из монастыря Осиос Лукас XI в. (*ил. 3*). Здесь мы видим мелкое по масштабу изображение седовласого старца, препоясанного белым эпиндитом, находящегося внутри вод, исполненных древним композитором в виде полукруглой горки. Воды за счет такого приема производят впечатление обузданной стихии, вопреки законам естества смиренно остановившейся в момент вхождения в них Творца и как будто одевающей Его просторной мантией. В памятниках станковой, книжной и монументальной живописи в последующие века чаще всего нам встречаются схожие по иконографии изображения Иордана. Но и в сложившейся иконографии встречаются неординарные решения. Так, на мозаике XIV в. из храма Хора в Константинополе привлекает внимание женская фигурка, символизирующая Море (*ил. 5*). Она изображена плывущей, словно в лодке, на морской раковине с поднятым вверх веслом. Стараясь усилить и без того ясный морской образ, неизвестный автор дополняет тему красной креветкой, находящейся рядом с раковиной. Удивляют свобода и изящество художественных трактовок в произведениях константинопольских художников. Не менее оригинальным решением прославился живший в середине XIV в. знаменитый греческий художник Мануил Панселин (*ил. 6*). Во фреске монастыря Протат на Афоне он изобразил в водах старца – реку Иордан и облаченную в пурпурный гиматий жену – Море верхом на больших рыбах. Очень интересной особенностью этой композиции является безмолвный диалог между Христом и Иорданом. Спаситель благословляющим жестом словно повелевает реке устремить свои воды в противоположном направлении. Мастер остроумно передал в изображении старца, оседлавшего рыбу, его усердие и крайнюю озабоченность, выраженные и в его позе, и в лице.

На примере еще множества памятников мы можем выявлять различные смысловые вариации в метафорических изображениях Иордана и Моря, но рискуем выйти за рамки статьи. Поэтому оставляем это для дальнейшего исследования. Еще раз отметим, что в среде специалистов по иконографии христианского искусства

смыслы этих элементов практически не имеют противоречивых истолкований. О чем же повествует изображение креста на колонне или каменной горке в сюжете Крещения?

Вероятно, как и в предыдущем случае, ответ о значении этого элемента находится в ветхозаветном повествовании. На этот раз в Книге Иисуса Навина, где описаны события заселения Земли обетованной пришедшим из скитаний по пустыне народом Израилевым. К берегу реки Иордан его привел преемник пророка Моисея Иисус Навин. Бог призвал этого великого человека, поставив вождем: «Моисей, раб Мой, умер; итак, встань перейди через Иордан сей, ты и весь народ сей, в землю, которую Я даю им, сынам Израилевым» (Нав 1:2). Остановившись лагерем напротив неприступной крепости ханаанской Иерихон, израильское войско встало перед сложной задачей – форсированием естественной водной преграды. Иисус Навин получает указание Божие, предписывающее сперва войти в воды левитам с ковчегом Завета. Когда священники вошли в воды реки, ее течение остановилось и открылось дно, по которому войско и народ Израилевы быстро переправились на противоположный берег, не намочив ног (Нав 3:1–17). Далее в повествовании четвертой главы мы находим ответ на нашу иконографическую загадку. Господь повелел Иисусу избрать от каждого из двенадцати колен Израилевых по одному мужу. Каждый поднял на плечо с открывшегося дна реки по одному камню: «...чтобы они были у вас [лежащим всегда] знамением; когда спросят вас в последующее время сыны ваши и скажут: „к чему у вас эти камни?“, вы скажите им: „в память того, что вода Иордана разделилась перед ковчегом Завета Господа [всей земли]; когда он переходил через Иордан, тогда вода Иордана разделилась“; таким образом камни сии будут [у вас] для сынов Израилевых памятником навек» (Нав 4:6–7). И ниже в библейском тексте есть указание на повеление, данное Иисусом Навином этим же мужам, сложить на месте, где стояли левиты, посреди Иордана каменный памятник: «И [другие] двенадцать камней поставил Иисус среди Иордана на месте, где стояли ноги священников, несших ковчег Завета [Господня]. Они там и до сего



дня» (Нав 4:9). Это место, где Бог явил народу Израилеву очевидное знамение, очень почиталось среди иудеев. Именно туда пришел Иоанн Креститель для крещения водою и для призвания к покаянию перед лицом грядущего за ним Христа-Мессии. Именно туда вошел Христос, и воды реки вновь двинулись вспять.

Об этих древних событиях проповедует собственными изобразительными средствами удивительная иконография образа Крещения. Рассмотрим несколько характерных примеров. Одним из ранних является миниатюра из Минология Василия II (XI в., Библиотека Ватикана) (*ил. 2*). Невысокая белая колонна, увенчанная крестом, изображена здесь стоящей на самом краю берега реки Иордан. Композиционное значение этого элемента пока весьма условно и сдержанно, чего нельзя сказать о другом памятнике этого периода, ранее упоминаемой нами мозаике храма Осиос Лукас XI в. (*ил. 3*). Здесь колонна с крестом занимает практически ключевое, центральное место в композиции, разделяя собой Христа и старца, олицетворяющего Иордан. Настойчивая вертикаль колонны по своему местоположению композиционно перекликается с вертикальным световым столбом, нисходящим сверху на Иисуса Христа от благословляющей десницы Бога Отца и Святого Духа в виде голубя. А вот в композиции Крещения из монастыря Св. Екатерины на Синае, расположенной внутри горизонтального праздничного ряда для темплонного иконостаса XII в., мы находим уже иную иконографию этого элемента (*ил. 4*). Здесь крест опирается не на высокую колонну, а на трехуровневый треугольный постамент, напоминающий невысокую трехступенчатую горку. Подобное по форме основание для Креста очень часто можно встретить в книжных миниатюрах этого периода в изображениях Голгофы. Вероятно, авторы этого произведения, помимо вышеизложенного смысла, таким художественным средством проводили параллель между началом служения Христа, осуществившемся в момент Крещения от Иоанна, и его концом, совершившимся на Голгофском Кресте.

Как мы смогли увидеть на нескольких примерах, художественная реализация этого элемента могла быть весьма вариативна. Раз



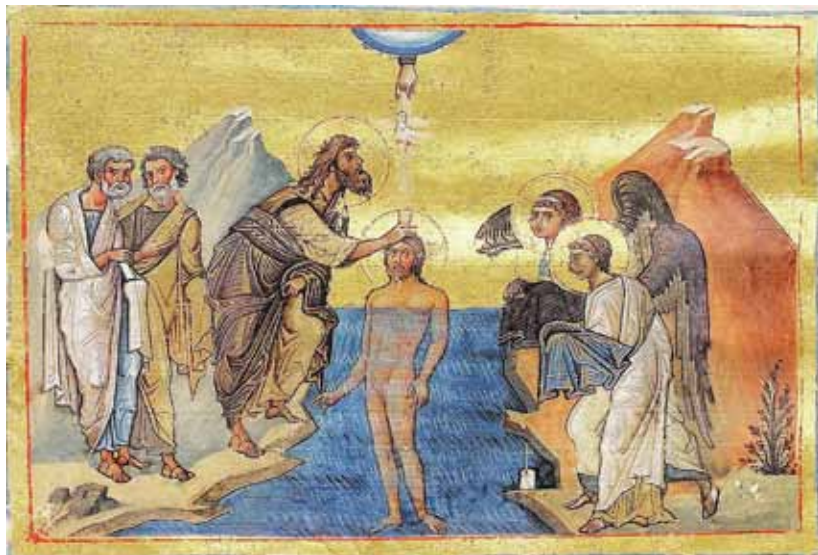
это делалось древними авторами с таким постоянством, они были уверены в том, что их современники поймут их проповеднический посыл. Древние художники не только в совершенстве владели своим искусством, но еще были грамотными богословами и умели видеть Божие попечение о человеке в ветхозаветных и евангельских событиях и в окружающем их мире. А еще они хорошо умели находить для выражения этих смыслов убедительные и понятные изобразительные средства.

#### ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> Теофания, Феофания ‘Богоявление’. Речь идет о явлении в одном событии Священной истории одновременно всех трех ипостасей Святой Троицы. Все три ипостаси Святой Троицы одновременно можно видеть также в сюжетах Троица Ветхозаветная и Пятидесятница.



1. Крещение. Мозаика из баптистерия в Равенне. V–VI вв.



2. Крещение. Миниатюра из Миналогия Василия II.  
XI в. Константинополь

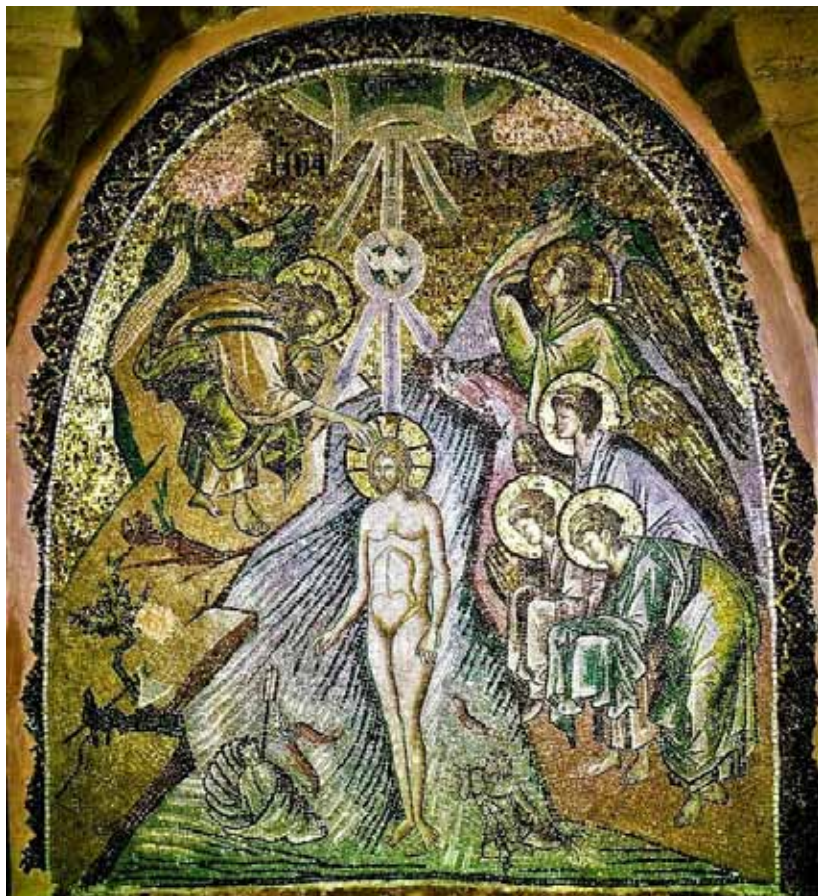


3. Крещение. Мозаика из монастыря Осиос Лукас. XI в.





4. Крещение. Икона из собрания монастыря  
Св. Екатерины. XII в. Синай



5. Крещение. Мозаика из монастыря Хора.  
XIV в. Константинополь



6. Мануил Панселин. Крещение.  
Роспись монастыря Протат. XIV в. Афон

**О. В. Силина**

**Фреска южного фасада  
Рождественского собора Ферапонтова монастыря:  
особенности иконографии и размещения**

В статье рассматривается фреска 1502 г., размещенная на южном фасаде собора Рождества Богородицы над местом погребения прп. Мартиниана в Ферапонтовом монастыре. Исследуются особенности композиции и впервые выявляется ее ритмическая взаимосвязь с архитектурой фасада. Так как изображение тронной Богородицы в окружении архангелов и предстоящих святых являлось в христианском искусстве распространенным вариантом убранства алтарных конх, впервые выдвигается и обосновывается гипотеза об идее Дионисия разместить над погребением бывшего игумена монастыря символический образ алтарного пространства задолго до канонизации святого и появления его реальной гробницы.

*Ключевые слова:* фрески Дионисия; Ферапонтов монастырь; Богородица с архангелами, фреска над погребением

**Olga Silina**

**Fresco of the Southern Facade of the Nativity Cathedral  
of the Ferapontov Monastery: Features  
of Iconography and Placement**

The article discusses the fresco of 1502 located on the southern facade of the Cathedral of the Nativity of the Virgin above the burial place of St. Martinian at the Ferapontov Monastery. The features of the composition are investigated and for the first time its rhythmic relationship with the architecture of the facade is revealed. Since the image of the Mother of God on the throne surrounded by archangels and upcoming saints was a common version of the decoration of altar conches in Christian art, for the first time, the author puts forward and substantiates the hypothesis about Dionisy's original idea to place a symbolic image of a temple or altar space over the burial of the former abbot of the monastery long before the appearance of a real tomb.



*Keywords:* Dionisy's frescoes; Ferapontov monastery; the Virgin with the archangels; fresco over the burial

Фреска 1502 г., расположенная на южной стене собора Рождества Богородицы и украшающая погребение прп. Мартинаиана Белозерского (ум. 1483) неоднократно становилась объектом исследований. На сегодняшний день это небольшая, 150×231 см, композиция с утраченной центральной частью (ил. 1). В 1960-х гг. знаток древнерусских фресок Н. М. Чернышов высоко оценил художественный уровень исполнения композиции, причисляя ее к дионисиевской росписи собора [19, с. 85]. В монастырской описи первой четверти XVIII в. М. Г. Малкиным были обнаружены сведения (их фиксируют и более поздние документы [1, л. 74]) о том, что над погребением прп. Мартинаиана находились образы Богородицы Печерской, а также прпп. Ферапонта и Мартинаиана [см.: 9, с. 177–178]. По мнению И. А. Шалиной, фреска на южной стене имела композиционную связь с тронным образом Богородицы в алтаре и с росписью тимпана западных дверей собора [20, с. 169–170]. Отмечавшая высокие художественные достоинства композиции М. А. Орлова обращала внимание на признаки как ктиторского, так и надгробного портретов прпп. Ферапонта и Мартинаиана [10, с. 236]. Черты одного из вариантов византийского надгробного портрета видел в композиции А. С. Преображенский, замечая, что на Руси на рубеже XV–XVI вв. шел процесс сложения культа местночтимых святых [12, с. 190–201], кроме того, программа фрески отражала посвящение главного и придельного престолов собора – Богоматери и св. Николая Чудотворца [13, с. 402].

На сегодняшний день наиболее близкими композиционными примерами считаются фреска экзонартекса церкви Свв. апостолов в Фесалониках (ок. 1315 г.) [10, с. 240, ил.] и икона «Богоматерь с Младенцем на престоле с архангелом и прп. Сергием Радонежским» (1-я треть XV в., ГИМ) [13, с. 379, ил.]. Несмотря на то, что в композиционном и тематическом плане между памятниками обнаруживается некоторое сходство, названные примеры представляют Богоматерь, держащую Младенца не прямолично, по типу Печерской, а с правой стороны, и очевидно, что это иные, отличные

от рассматриваемой композиции примеры. Над погребением прп. Мартиниана Богоматерь и Младенец размещалась фронтально, на что указывают: 1) именование образа «Печерской», 2) симметричное расположение по сторонам архангелов и коленопреклоненных преподобных. На сегодняшний день аналогов фрески среди погребальных композиций отечественных и зарубежных памятников не обнаружено. В надгробных изображениях, где присутствует тронный образ Богоматери, нет архангелов [6, ил. 101; 7, ил. 239–242]. Следовательно, можно предположить, что в ферапонтовской фреске проблема связи изображения с местом его размещения кроется именно в типологии образа Царицы Небесной с архангелами, и от него стоит отталкиваться в поиске иконографических параллелей. Еще одной проблемой является недостаточная изученность архитектурной ситуации в месте размещения фрески и, соответственно, ее степень вписанности в архитектуру собора.

Раскрытию этих вопросов будет посвящено данное исследование, задачами которого станут анализ архитектурной ситуации, выявление пространственных взаимосвязей наружной фрески с архитектурой собора, в частности с его южным фасадом, а в плане иконографических параллелей представляется важным не столько поиск возможного прототипа, сколько предположительное обоснование самой идеи написания данной композиции над местом погребения прп. Мартиниана. Возможно, ответ на вопрос, почему в Ферапонтовом монастыре погребальная тема соединилась с образом Богоматери Кипрско-Печерского типа, характерной особенностью которого является присутствие архангелов по обеим сторонам от трона, приведет к пониманию того концептуального решения, которое закладывалось авторами программы росписи в оформлении погребального комплекса.

Указание в монастырских описях конкретной иконографии Богоматери позволило реконструировать частично утраченную фреску (ил. 2), композиционным центром которой являлась фигура Богородицы с Младенцем Христом на престоле, расположенная на лопатке подклета собора (ширина лопатки 62 см). Подтверждением именно такого, отраженного в реконструкции образа Богоматери

может являться икона «Преподобные Ферапонт и Мартиниан. Белозерские чудотворцы» (ок. 1674 г.) из иконостаса собора Рождества Богородицы, где основатели монастыря предстоят в молитвенном обращении к Богородице Печерской с архангелами. По всей вероятности, фреска над погребением послужила программным (и отчасти изобразительным) прототипом иконы [15, с. 32, ил.]. На особое отношение к образу Печерской в Ферапонтовом монастыре указывает икона «Богородица Печерская» (1753 г.) включенная в праздничный чин того же соборного иконостаса [21, с. 76, ил.]. Эти примеры свидетельствуют о почитании Богородицы, находившейся над погребением прп. Мартиниана. Иконография Богородицы Печерской и ее прямая связь с чудотворным образом, принесенным в XI в. из Константинополя в Киевский пещерный монастырь, рассматривалась в ряде исследований [6, с. 241; 18, с. 18–23; 5, с. 106–107; 8, с. 149; 16, с. 101; 22; 11; 4]. Этот образ доносят до нас киевские кресты-энколпионы XIII в., в центре которых представлена Богородица с Младенцем на троне в окружении архангелов [2, с. 23–28, ил. 134 б.].

Выполненная Дионисием в 1502 г. наружная композиция соответствовала размеру захоронения, которое на тот период было оформлено лишь надгробной плитой [17, с. 126–139]. Только по истечении времени, после обретения в 1513 г. мощей преподобного над погребением появилась пристроенная к собору закрытая гробница, вследствие чего фреска оказалась расположенной в ее интерьере<sup>1</sup>.

Место фрески на южной стене ферапонтовского собора и ее размер были определены захоронением прп. Мартиниана. Границей верхнего края росписи послужил уровень высоты подклета, валик которого рельефно выделялся на плоскости стены. Но стена не была гладкой: лопатка делила небольшой участок на две неравные части, что исключило возможность построения симметричной композиции<sup>2</sup>. Дионисий использовал выступ и сделал его основанием для композиционного центра фрески, поместив на нем Богородицу с Младенцем. Их изображение оказалось расположенным в другой плоскости, на своеобразном «выходе» из стены

во внешнее пространство, а лопатка с фигурой Богородицы стала осью симметрии левой части композиции, объединив архангелов и склоненных преподобных. Ограничение фрески по длине (в связи с размером погребения) позволяло разместить в правой части композиции только одну фигуру – свт. Николая Мирликийского. Он традиционно располагался ошую от Богородицы, кроме того, главный монастырский храм имел Никольский придел. В деисусе соборного иконостаса сохранилась икона 1490 г. «Свт. Николай Мирликийский» Дионисия и мастерской, на которой изображение Чудотворца имеет силуэтные совпадения с его же фигурой на фреске.

В композиционном отношении Богоматерь и обращенные к ней архангелы вписывались в дугообразный абрис, фигура же свт. Николая воспринималась как вертикаль. В связи с этим наблюдалась ритмическая переключка с закомарами и кокошниками, куполом и общей формой собора, а через фигуру свт. Николая – с главой Никольского придела и его апсидой, благодаря чему фреска над погребением идеально вписывалась в южный фасад собора (*ил. 3*).

В христианском искусстве композиции с тронными образами Богоматери в окружении предстоящих обычно располагались в конхах алтарных апсид. Они органично размещались в объемном пространстве конхи и в то же время эффектно смотрелись на плоскости, сохраняя при этом доминирующее положение центральных фигур. Подобные композиции и их адаптированные к русской изобразительной традиции варианты были рассмотрены в исследовании А. А. Рыбакова [14]. Характерно, что при изменении формы основы в символическом смысле ничего не менялось: это был образ Царицы Небесной и предстоящих Ей святых. Исходя из вышесказанного, можно заключить, что композицию фрески над погребением прп. Мартиниана, являющейся по сути монументальной иконой, обведенной по краям двухцветной опушкой, легко адаптировать к пространству конхи. А точнее, данную композицию, можно было воспринимать как условную конху-аркосолий, которая, осеня погребение святого, как бы накрывала его невидимым

телом храма-реликвария. Если представить ферапонтовскую фреску расположенной на вогнутой поверхности, то она будет схожа, например, с мозаикой левой апсиды собора в Мессине (Сицилия, XIV в.), где сидящая Богоматерь держит перед собой младенца Христа, а трон окружают архангелы и святые покровительницы Сицилии Лючия и Агата, у ног которых изображены коленопреклоненные сицилийские королевы: жена Федерико III Элеонора Анжуйская и жена Пьетро II Елизавета [7, с. 149]. Стилистически различающиеся между собой мозаика и рассматриваемая фреска идентичны в плане композиции.

Итак, фреска над захоронением прп. Мартиниана представляла собой вариант убранства алтарных конх, а значит, символический образ храма-реликвария появился над погребением задолго до строительства реальной каменной гробницы. В этом случае могила бывшего игумена монастыря, выделенная на момент приезда Дионисия только надгробной плитой, с появлением фрески включалась в архитектурный и сакральный комплекс собора и становилась его неотъемлемой частью. Композиция демонстрировала своей программой «открытой апсиды» образ «Неба небес». Благодаря композиционно-конструктивному решению, построенному на соотношениях дуги и вертикали, фреска оказалась пространственно связанной с архитектурой собора в целом. Кроме того, наличие данной композиции обеспечивало умершему расположение над ним алтарного пространства, что соответствовало традиции погребения в алтарях особо значимых персон. Примечательно, что в 1641 г., когда над местом погребения была построена церковь Прп. Мартиниана, примкнувшая к собору Рождества Богородицы, над могилой святого сделали большую нишу-аркосоль и фреска оказалась вписанной уже в реальную нишу. Так идея Дионисия получила окончательное завершение.

Среди ранних древнерусских памятников церковного искусства не прослеживается устойчивого развития иконографического типа «Богоматерь Печерская с архангелами». Популярным на Руси он становится позже, в конце XVI в. [4]. В этом смысле фреска над погребением прп. Мартиниана выглядит для своего времени

одиноким и исключительным примером, однако ее программное значение подтверждается именно слабой распространенностью данной иконографии Богоматери как в искусстве эпохи Дионисия, так и в более ранние периоды древнерусской живописи.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Среди исследователей нет единого мнения по поводу того, размещалась ли фреска на открытом воздухе или располагалась в пристройке-гробнице. На наш взгляд, фреска была выполнена на наружной стене собора, когда никакой палатки или гробницы над погребением святого еще не было. Об этом свидетельствуют: 1) наличие лопатки на стене подклета, включенной Дионисием в контекст росписи и не разрушающей архитектурно-пространственную целостность южного фасада. При размещении фрески в закрытом помещении лопатка была бы сбита, так как участок стены, рассматриваемый вне контекста фасада, не влиял на его архитектурную композицию, не говоря уже о том, что гладкая поверхность значительно упрощала бы задачу художнику; 2) периоды «открытого» и «закрытого» погребения можно выявить благодаря тексту жития святого [3, с. 234–307]. В рассказе об исцелениях недужных, совершавшихся после обретения мощей, читаем: «...начат ползучи... к гробу преподобного»; «...ведоша к чудотворцеву гробу», «...приведоша ю... к гробу святого приложиша ю...». Соответственно, погребение было открыто и доступно. В чуде «О дьяке Симеоне беснующемся» вместо «приведоша» стоит «введохом»: «...и введохом его к чудотворцеву гробу», что подразумевает некое закрытое пространство. Далее, в чуде «О юноше болящем» следует прямое указание: «...вниде в гробницу ко гробу...», что свидетельствует о существовании гробницы на тот период времени. В контексте последнего чуда упоминаются игумен Кирилло-Белозерского монастыря Афанасий (1539–1551 гг.) и игумен Ферапонтова монастыря Гурий (1545–1551 гг.). Последние годы их игуменства приходятся на предполагаемое время канонизации прп. Мартина на соборах 1547 или 1549 гг., а значит, гробница в монастыре уже существовала некоторое время до официальной канонизации. Соответственно, до этого времени погребение и фреска были открыты, однако нельзя исключать наличия небольшой сени.

<sup>2</sup> Эта «помеха» в XIX в. будет устранена – лопатку срубят и поверх маслом напишут сцену преставления прп. Мартина. Масляную живопись в церкви исполнит Александр Акинин в 1855–1856 гг. [см.: 15, с. 38].

## ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. ГАВО (Государственный архив Вологодской области). Ф. 496. Оп. 1. Д. 1663. Книги описные Ферапонтова монастыря белозерского игумена Феофана з братиею ноября дня 1747 года.
2. *ГнUTOва С. В.* Древнерусские кресты-энколпионы с образами тронной Богоматери и их византийские прототипы // Древнерусская скульптура. Вып. 5: Запад – Россия – Восток. Диалог культур. М. : Дом Бурганова, 2008. С. 23–28.
3. Житие и подвиги преподобного отца нашего Мартиниана Белозерского, ученика святого Кирилла Чудотворца // Преподобные Кирилл, Ферапонт и Мартиниан Белозерские. СПб. : Глагол, 1994.
4. *Заиграйкина М.* Икона «Богоматерь на престоле с предстоящими святыми Антонием и Феодосием Печерскими» XVI века из Успенского собора Московского Кремля // Academia. URL: [http://www.academia.edu/4324114/The\\_XVIth\\_century\\_icon\\_of\\_the\\_enthroned\\_Virgin\\_with\\_Saints\\_Antony\\_and\\_Feodosiy\\_Pecherskie](http://www.academia.edu/4324114/The_XVIth_century_icon_of_the_enthroned_Virgin_with_Saints_Antony_and_Feodosiy_Pecherskie) (дата обращения: 04.01.2017).
5. *Карабинов И. А.* «Наместная икона» древнего Киево-Печерского монастыря // Известия Гос. акад. истории материальной культуры. Т. V. Л. : ГАИМК, 1927. С. 106–107.
6. *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери : в 2 т. СПб. ; Пг. : Тип. Императ. акад. наук, 1914–1915; 2-е изд., репринт.: М. : Православ. паломник, 1998. Т. I. 383 с.
7. *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери : в 2 т. СПб. ; Пг. : Тип. Императ. акад. наук, 1914–1915; 2-е изд., репринт.: М. : Православ. паломник, 1998. Т. II. 458 с.
8. *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М. : Искусство, 1986. 194 с.
9. *Малкин М. Г.* Некоторые элементы наружной росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря и их связи с интерьером // Ферапонтовский сборник. Вып. I. М. : Сов. художник, 1985. С. 174–186.
10. *Орлова М. А.* Наружные росписи средневековых храмов. Византия, Балканы, Древняя Русь. 2-е изд. М. : Север. паломник, 2002. 286 с.
11. *Пивоварова Н. В.* Киево-Печерский образ Божией Матери. Традиция почитания и эволюция иконографии. Опубл. в: Известия Уральского гос. ун-та. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2010. № 6 (85). Ч. 1. С. 183–190 // Электронный научный архив УрФУ. URL: [http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/18911/1/iurp-2010-85\(1\)-27.pdf](http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/18911/1/iurp-2010-85(1)-27.pdf) (дата обращения: 04.01.2017).

12. *Преображенский А. С.* Иконография надгробной композиции на южном фасаде собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М. : Север. паломник, 2005. С. 190–201.

13. *Преображенский А. С.* Ктииторские портреты средневековой Руси XI – начало XVI века. М. : Север. паломник, 2012. 542 с.

14. *Рыбаков А. А.* Икона «Богоматерь на престоле с предстоящими Николой и Климентом» XIV в. из Вологодского музея (к вопросу о романских реминисценциях в живописи Северной Руси XIII–XIV вв.). Опубл. в: Литература и искусство в системе культуры. М. : Наука, 1988. С. 288–303 // Церковная история Вологодского края [сайт]. URL: [https://www.booksite.ru/civk/4\\_st-123.html](https://www.booksite.ru/civk/4_st-123.html) (дата обращения: 15.09.2017).

15. *Силина О. В.* Иконография преподобного Мартинаиана Белозерского (по памятникам начала XIV – конца XX века) // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. М., 2014. № 4 (115). Апр. С. 28–45.

16. *Смирнова Э. С.* Миниатюры XI и начала XII в. в молитвеннике княгини Гертруды. Программа, датировка, мастера // Древнерусское искусство. Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь. СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. С. 73–106.

17. *Стрельникова Е. Р.* Рака Мартинаиана // Ферапонтовский сборник. Вып. II. М. : ВНИИР, 1988. С. 126–139.

18. *Успенский М. И., Успенский В. И.* Заметки о древнерусском иконописании. Известные иконописцы и их произведения. I: Св. Алимпий; II. Андрей Рублев. СПб. : Синод. тип., 1901. 76 с.

19. *Чернышов Н. М.* Искусство фрески в Древней Руси. М. : Искусство, 1954. 104 с.

20. *Шалина И. А.* Летописная запись Дионисия и особенности росписей боковых нефов собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М. : Север. паломник, 2005. С. 163–189.

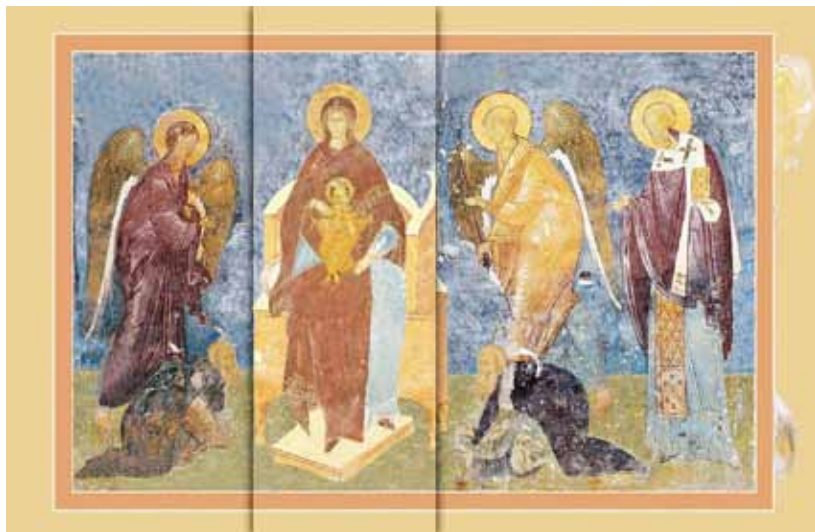
21. *Шаромазов М. Н.* Иконостас собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Тверь : СИВ, 2011. 76 с.

22. *Этингоф О. Е.* Образ Богоматери: Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. М. : Прогресс-традиция, 2000. 312 с.





1. Фреска над захоронением прп. Мартиниана. 1502. Дионисий.  
Южный фасад собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря.  
Фотография автора



2. Фреска над захоронением прп. Мартиниана по описи Ферапонтова монастыря 1747 г. Реконструкция автора



3. Место расположения фрески над погребением прп. Мартиниана на южной стене собора Рождества Богородицы. Схема автора

**А. Е. Ухналев**

**Дворец царя Алексея Михайловича  
в Коломенском и метод средневекового  
русского зодчего**

Деревянный дворец царя Алексея Михайловича в Коломенском рассматривается в аспекте творческого метода средневековых русских зодчих. Показано, что в основе архитектуры дворца лежит арифметическое архитектурное сознание. Для него характерно отсутствие целостного видения здания, а эстетическое качество произведения рассматривается как сумма достоинств его отдельных структурных элементов. Анализируется также арсенал творческих возможностей мастеров деревянного строительства, благодаря которому достигалась выразительность произведений архитектуры.

*Ключевые слова:* Алексей Михайлович; Коломенское; русское зодчество; архитектурное мышление; арифметическое архитектурное сознание; творческий метод в архитектуре; модуль; прием; самобытность; системность; целостность; клеть; шатер

**Andrey Ukhnaev**

**Palace of Tsar Alexei Mikhailovich  
in Kolomenskoye and Method of the  
Medieval Russian Architect**

The wooden palace of Tsar Alexei Mikhailovich in Kolomenskoye is considered in the aspect of the creative method of medieval Russian architects. It is shown that the architecture of the palace is based on arithmetic architectural consciousness. It is characterized by the lack of a holistic vision of the building, and the aesthetic quality of the work is considered as the sum of the advantages of its individual structural elements. The article also analyzes the arsenal of creative possibilities of masters of wooden construction, thanks to which the expressiveness of architectural works was achieved.

*Keywords:* discreteness; klet' (storeroom); mentality; method; module; technique; originality; consistency; integrity; tent

Дворец московского царя Алексея Михайловича в Коломенском задает непредвзятому исследователю архитектуры множество вопросов, выходящих за узкие рамки традиционной русской архитектуры XVII столетия. Более того, именно расширительный взгляд на архитектуру здания, взгляд, выходящий за пределы тематики, обусловленной национальным колоритом памятника, позволяет увидеть и оценить истинное значение серьезного архитектурного произведения.

Огромный загородный дворец царя Алексея Михайловича, как всякая деревянная постройка, не мог быть долговечен. Дворец ветшал, несмотря на то, что в начале XVIII в. под его бревенчатые стены был подведен каменный фундамент. В царствование императрицы Екатерины II здание, неизменно удивлявшее иностранных гостей Москвы, было разобрано. Перед сносом дворца были сделаны его архитектурные обмеры и изготовлена модель. Этот материал вкуче с множеством изображений, планов и описаний здания давал хорошее представление о его экстерьере и внутреннем устройстве, что позволило спустя 300 с лишним лет воссоздать здание, точнее, выполнить его реплику в натуральную величину [2].

Утраченный памятник национального зодчества не обойден вниманием исследователей. Различным аспектам истории строительства дворца посвящены работы специалистов по истории русской архитектуры XVII в., в первую очередь труды В. Е. Суздалева [9, 10]. При этом избыточно экзотический для человека XX столетия (не исключая и ученых) характер памятника привел к тому, что сугубо архитектурные, точнее, связанные с ним архитектурно-теоретические проблемы, так и не получили должного рассмотрения. Характерный пример – монография П. Н. Максимова «Творческие методы древнерусских зодчих». В ней автор дает подробное описание здания, уделяя особое внимание функциональным связям отдельных его частей, приводит в иллюстрациях план дворца и один из его фасадов, но не сообщает ничего, что прямо относилось бы к заявленной теме исследования – творческому методу зодчих, определившему оригинальный характер здания [6, с. 226–227].

Среди публикаций о дворце особо следует отметить статью И. Л. Бусевой-Давыдовой, в которой дается широкий аналитический обзор подмосковных памятников царского гражданского строительства с точки зрения проявления в них значимых для русской архитектуры конца XVII столетия новшеств. В этом обзоре прослежены пути проникновения в русское зодчество новых для него приемов и форм. Но отвечая на вопросы: «что?» и «как?», ученый почти не касается главного для исследователя творческого метода художников прошлого вопроса: «почему?». Почему именно так, а не иначе сложился архитектурный конгломерат дворца? Как прокладывалась дорога от задумки, от архитектурного образа к законченному произведению из дерева и камня? Наконец, каким был образ мыслей зодчего, чем определялся его менталитет? [3]

Первый вопрос, возникающий касательно дворца, выглядит парадоксальным для объекта, признанного выдающимся памятником: архитектура ли это? Имеем ли мы дело с произведением системного художественного творчества или же формы, опробованные ранее русской архитектурой, ставшие для нее традиционными, соединились здесь с отточенными столетиями строительными приемами сами собой, породив столь отстраненный от новейшего времени, но притягательно красивый сказочный мир? «Архитектурность» в архитектуре дворца, несомненно, есть. Тогда следом возникает другой вопрос: как «устроена» эта архитектура? В самом деле, она настолько самобытна в своей загадочной методе, что ее несправедливо было бы сводить к простой сумме приемов, утвердившихся в деревянном зодчестве Руси.

Если пытаться действительно непредвзято оценить архитектуру дворца, следует увидеть здание глазами «простого человека», впервые оказавшегося перед памятником. Сделать это, имея багаж специальных познаний, нелегко, но можно. Следом за первым очарованием сказочной необыкновенностью архитектурного образа приходит отрезвляющее сознание некоторой неудовлетворенности. В его основе лежит присущее любому европейски образованному человеку интуитивное представление о композиционной целостности сооружения как необходимом всякому произведению про-

странственного искусства качестве. Безусловно, это представление тоже относится к багажу, от которого необходимо освободить восприятие, но это запас другого, глубинного, уровня – культурно-цивилизационный, а не специальный. Он неотторжим от личности культурного европейца и не имеет отношения к тем шорам, которые ограничивают видение узкого специалиста.

Пояснить, что это за неудовлетворенность, позволяют, как ни странно, оценочные эпитеты, которые используют архитекторы. «Нагромождение», «груда» – говорят они о композиционно несобранной архитектурной массе здания, имея в виду хаотичность построения массы, отсутствие в ней композиционной логики, которая стремится к уравниваемости в целом, акцентированию узлов композиции доминантами или, в сложных, многосоставных зданиях, к системе взаимно увязанных, скоординированных объемных и высотных доминант.

Интуитивное художественное сознание предполагает и другой вид гармонии – пространственно-композиционный. Сложный организм здания-комплекса (таков и есть дворец в Коломенском, составленный из многих потенциально автономных частей) имеет пространственное развитие, особое в разных ракурсах. То, что в плоскостном восприятии суммируется ортогональной проекцией и отображается силуэтом, в пространстве оживает, получая третье, глубинное измерение, и предстает архитектурной системой, для эстетики которой существенна координация частей вдоль поперечной оси – от зрителя на объект. Здесь зрение ищет художественно оправданную координацию пространственных планов, системность построения, аналогичную композиционной упорядоченности силуэта, «считываемой» во фронтальной плоскости. Собственно, в пространственной системе продольные и поперечные оси восприятия меняются ролями в зависимости от ракурса.

Все это присутствует в архитектуре дворца, но не как система, детерминированная эстетическими установками, ясным пониманием художественных основ архитектурного творчества, последовательной методикой. В Коломенском это не результат разумного движения к ясно сознаваемой творцом цели, а, скорее, сумма движений,



совершаемых без мысли о последовательности действий, их связности. В школе на уроке физики ученикам рассказывают о броуновском движении. Аналогия с этим явлением подходит для описания способа развития архитектурной массы здания.

Дворец воспринимается в большей мере как результат игры в архитектуру. В этой игре понимание системности зодчества как важнейшего его качества подменено установкой на совершенство части как достаточное условие красоты целого. Мастерам-строителям, как видно, представлялось, что о произведении архитектуры как о целостном организме незачем думать, ведь арифметическая сумма его составных частей заведомо больше единицы. То есть сумма красивых частей автоматически передает их красоту целому.

В таком представлении содержится также видение суммы как открытой величины, готовой обогащаться прибавкой новых единиц. При этом по наивной прямой аналогии с арифметикой сумма с прибавкой новых единиц неизменно увеличивается, а стало быть, произведение архитектуры, разрастаясь, умножается достоинствами, делаясь все лучше и лучше. Представления о возможности существования отрицательных чисел (неудачных частей, вредящих целому, хотя и украшенных и по-своему совершенных) в этой системе архитектурного мышления нет.

Такое понимание зодчества можно назвать арифметическим архитектурным сознанием. По своей сути оно квазиархитектурное. В нем зодчество как системное творчество подменяется деятельностью по соединению художественных единиц без эстетически осмысленной программы действия. Вероятно, арифметическое архитектурное сознание можно по некоторым позициям рассматривать как вид дизайна, переведенного в масштаб здания. Ведь дизайн, в отличие от зодчества, ориентирован на предмет как самодостаточную эстетическую единицу. На стадии соединения отдельных предметов в новое многосоставное целое (в дизайне переход на этот уровень происходит редко) подход может перемениться, сделавшись архитектурным, то есть обретя основу в фундаментальных принципах зодчества. Но он может и дальше оставаться дизайнерским, то есть не видящим в целом произведении чего-то

более сложного и качественно большего, чем простая арифметическая сумма частей.

Говоря об этой архитектурной установке или, точнее, образе архитектурного мышления, можно также отметить дискретность как характерное его качество. Во дворце в Коломенском не заметно, чтобы части, добавляемые к начальному ядру здания в процессе развития конгломерата объемов-клетей, входили в формирующееся целое как осмысленные в художественном отношении объекты. Каждая добавляемая архитектурная «молекула-мономер» эстетически осмысливается отдельно от других, как автономное образование, но не как часть чего-то большего, которая с необходимостью должна войти в создающийся архитектурный агломерат так, чтобы ощущение его цельности не только не нарушилось, но сделалось бы с этой прибавкой еще убедительнее.

Дискретный арифметический характер архитектурного мышления, демонстрируемый памятником, отнюдь не распространяется на всю русскую архитектуру. Русские зодчие обладали острым видением целостности и хорошо чувствовали ту грань, за которой ради цельности общего впечатления следовало прибегнуть к замыканию архитектурной формы. Такой образ видения ясно проявляется, когда зодчие работают с отдельно стоящим архитектурным объектом – храмом, хотя и здесь следует сознавать различие между памятниками, точнее, между подходами к их объемно-композиционному решению.

Например, едва ли сопоставимы по этим позициям такие памятники, как церковь Вознесения в Коломенском (точнее, ряд шатровых храмов, построенных подхватившими архитектурную идею Вознесенского храма мастерами) и церковь Покрова на Рву (храм Василия Блаженного). В идее последовательного развития этого московского шатрового храма, в самом сознании зодчими допустимости умножения объемной композиции цельного и вполне завершенного ядра пристройкой новых малых шатровых храмов-приделов видится рецидив арифметического сознания, безотносительно его обусловленности традицией расширения храма приделами, аналогичной западной традиции устройства капелл внутри храма.

И все же, рассматривая дворец в Коломенском и церковь Покрова на Рву с позиции композиционной целостности, мы, отметив сходство принципа, на котором основано развитие объема зданий, не можем не признать, что храм вполне композиционно состоятелен. Дворец же не объят такой логически оправданной идеей, таким алгоритмом роста, который последовательно вел бы его к архитектурной цельности и связности частей.

Вероятно, причина здесь не в принципе (он одинаково арифметический в обоих зданиях), а в различной архитектуре «слагаемых». Дворец разрастается от начального ядра, распространяет свое архитектурное тело по поверхности земли, не выходя из горизонтальной плоскости. В храме же каждый башенный придел ориентирован вертикально; их плотное соединение наподобие древнего ликторского символа рождает мощную и впечатляющую вертикальную композицию. Причем для силы ее воздействия существенно именно множество собранных воедино вертикалей. Архитектурных агломератов, подобных церкви Покрова, не знала художественная практика Запада, хотя воплощение в зодчестве идеи вертикали живо интересовало европейских мастеров, в особенности в Средние века, давшие множество образцов остроконечных соборных колоколен. Как видно, именно оригинальность воплощения идеи вертикали московским храмом вкупе с локализацией здания в самом сердце российской столицы привела к восприятию этого памятника в качестве символа русской самобытности.

На том же арифметическом принципе основывается такое интересное явление в русской архитектуре XVII в. как мультиплицирование шатров (декоративных в этом случае) завершения храмов (Одигитриевская церковь в Вязьме, Дивная церковь в Угличе, церковь Рождества Богородицы в Путинках в Москве). В этих храмах зодчие имели возможность композиционно разнообразить здание, масштабно увеличив средний шатер, но арифметический менталитет сковывал творческую свободу, вводя поиск архитектурного решения в привычное русло создания композиции из одинаковых, словно пересчитанных по пальцам шатров.

Активной самодостаточной единицей во дворце в Коломенском является клеть. Да и сама квазиархитектурная концепция, управлявшая его пространственным развитием, как видно, происходила из эмпирики деревянного строительства. Впрочем, говорить здесь о концепции, по-видимому, нет оснований, поскольку под концепцией подразумевают осознанную систему взглядов и представлений, которая к тому же, помимо ее признания и понимания большой группой причастных к этой деятельности людей, обретает также и словесное выражение.

В «большой» европейской архитектуре Ренессанса и барокко мы также встречаемся с подобным несколько наивным феноменом. Он состоит в представлении о прямой зависимости между изощренной красотой плана здания или города и его художественным совершенством в целом. Однако апеллируя к опыту такого рода, мы должны согласиться с принципиальным различием между регулярной европейской архитектурой и зодчеством, давшим миру памятник в Коломенском. Различие это состоит в том, что европейский творческий прием исходил все же не из плана как первоэлемента, а из пластического образа здания, в котором план содержался в скрытом виде. План следовало прежде извлечь из образа и тогда уже работать над ним, превращая циркулем и угольником в подобие кружевных партеров регулярных садов барокко.

И все же при ясном понимании всех этих моментов, казалось бы, отказывающих Коломенскому дворцу в признании его шедевром зодчества и даже вообще архитектурным произведением, остается интуитивное понимание его бесспорной эстетической полноценности, проще и яснее сказать: его красоты. Этой красоты, этой полноценности не было бы без чего-то стержневого, без сильной архитектурной идеи, точнее, широкой эстетической идеи, отмечающей все сомнения, недоумения и скепсис относительно художественных достоинств памятника.

Представляется, что императивом для зодчих дворца, да и в целом русских зодчих была красота. Эпитеты «изукрашенный», «красно преукрашенный», «дивный» проходят красной нитью через описания, составленные современниками произведений архитектуры.

Тезис о стержневом значении красоты требует содержательного наполнения. Что по представлениям людей XVII столетия было красивым, украшало здание? Дворец в Коломенском настолько выразителен и при этом характерен как образец представления о красоте, что может послужить наглядной иллюстрацией, раскрывающей содержание понятия красоты в ее национальном понимании.

Прежде всего красота для того «простого человека», с позиции которого мы собирались анализировать архитектуру дворца, состоит в сложности, многосоставности произведения, резко противопоставляющей его банальной простоте окружающей рядовой застройки, одинаковой во всей стране – и в деревне, и в городе. Простота здания, его откровенная утилитарность – враги красоты. Человек XVII в. в понимании этого не отличался от нашего современника. Обычное, бледное, ничем не отмеченное, «серое», как принято говорить о чем-то неприметном, по представлению большинства зрителей, не может быть красивым. Вспомним об интуитивном отторжении частью российского общества живописи передвижников, вызванном острой социальной направленностью сюжетов картин, возвращающих зрителя к ежедневной прозе жизни, от которой ему хотелось бы уйти на остров Кифера, куда так заманчиво приглашал Ватто.

Тезис «обыденной эстетики» об отсутствии красоты в будничном, безусловно, спорный. Тонкий вкус тем и отличается от поверхностного взгляда, что умеет видеть красоту в непритязательности и обыкновенности. Но неподготовленный, нетренированный взгляд «рядового человека» прежде реагирует на сильный раздражитель – яркое цветовое пятно, сложную необычную форму, впечатляющие размеры сооружения, превышающие привычные средние, равнодушно пропуская серые, хотя и богатые оттенками, курные избы унылых русских деревень.

Часто встречающийся в старинных описаниях и соседствующий, как правило, с рассказом об эстетических достоинствах, эпитет «хитрый», в сущности, говорит именно о сложности, изощренности. Хитрость – условие красоты в сознании человека XVII столетия, причем, как видно, универсальное всеевропейское. Можно вспомнить,

что Дон Кихот назван Сервантесом «хитроумным (*ingenioso*) идальго». Таким эпитетом отмечено богатство воображения, сложность интеллектуального и нравственного устройства личности героя романа. Красота произведения состоит, конечно, не в его сложности как таковой. Нельзя приравнивать красоту к сложности. Но «хитрость» произведения является важным условием красоты.

В деревянном строительстве, когда модулем, определяющим форму здания, является клеть, зодчий располагает скудными возможностями разнообразить архитектуру здания. В сущности таких возможностей немного. Прежде всего это развитие здания как пространственного организма путем пристройки к первоначальному ядру новых клеток, расположенных на общей с первоначальной клетью оси или же развивающих комплекс сооружений в перпендикулярном направлении. Такой прием, несмотря на его простоту, существенно разнообразит пространственную структуру. Возможно, не самым важным, но действенным фактором является последовательное сужение клеток по мере их отступления от начальной. В самом деле, врубки продольных стен последующих клеток возможны только с отступом от углов предшествующей клетки. На планах дворца это хорошо видно.

Такое ограничение формообразования препятствует появлению общего фронта фасадной стены, характерного для техники каменной кладки. Клеть всегда ясно выделена, структура здания понятна. Но при этом ступенчатые раскреповки (точнее, конструктивно обусловленные подобию раскреповок) сообщают зданию особый пластический характер, а повороты корпусов придают живописность, неожиданную для здания, состоящего из однотипных и соразмерных, но не унифицированных по размеру модулей.

Замечание о том, что составляющие архитектурное тело дворца модули-клетки неодинаковы по размеру и, следовательно, не являются в полной мере универсальными структурными модулями со свойством взаимозаменяемости, существенно для понимания архитектурной специфики здания. При рассмотрении памятников зодчества обычно концентрируются на качественных характеристиках формы, не уделяя должного внимания количественным

параметрам, в первую очередь физическим размерам сооружения, тогда как именно они, размеры, казалось бы, лишённые эстетического содержания, существенны для восприятия настолько, что силой своего прямого воздействия на психику зрителя, безусловно, превышают те параметры формы, которые открываются в результате осмысления зрительных впечатлений. В самом деле, при восприятии сооружения мы в первый миг оцениваем его именно в экстенсивных категориях – огромный, большой, маленький.

Замечание о разновеликости клеток, из которых состоит дворец, не столько говорит о прямом воздействии на зрителя размеров здания, сколько свидетельствует о дополнительной степени свободы, умножающей впечатления от архитектуры. Действительно, есть существенная разница в том, сформирован ли объем здания свободным соединением равновеликих модулей или же по воле зодчего свободно группируются клетки-модули, различающиеся размерами. Безусловно, во втором случае совокупность модулей выйдет более интересным по форме, более разнообразным.

Конечно, экономические соображения предопределяют разумное использование материала, при котором клетки сооружаются наибольших размеров, какие возможны без нарушения устойчивости конструкции. Поэтому в силу конструктивного принципа деревянного строительства, при котором ширина прируба должна быть меньше ширины первой клетки, в цепочках связанных объемов клетки сначала уменьшаются, а затем, в последующих прирубах, увеличиваются. Возможен также вариант чередования через одну суженных и широких клеток.

Еще одну степень свободы предоставляет зодчему возможность применения разнообразных форм и конструкций кровли зданий. Действительно, каждый модуль-клеть во дворце имеет собственное покрытие, и в форме кровель зодчий проявляет выдающуюся изобретательность. Он полностью сознает художественный ресурс этого средства, разнообразящего и массу здания, и его пластику, и силуэт. В распоряжении архитектора есть несколько традиционных форм кровли: простая палатная с крутыми скатами, шатер – четырех и восьмигранный, бочки и крещатые бочки, кубоватая бочка трапез-



ной, луковица (она венчает беседку на кровле сеней перед столовой) и, наконец, сочетание покрытий – шатры на бочке.

На изображениях дворца мы видим целый «лес» тесно поставленных остроконечных шатров. В геометрию их линейного колючего силуэта вмещаются изысканные кривые мягко круглящихся бочек. Наконец, апофеоз впечатлений – огромная кубоватая бочка столовой, в которой, вопреки принятому наименованию типа покрытия, нет ни единой ассоциации с геометрической фигурой куба, образуемой прямыми отрезками и ровными плоскостями граней. Все здесь кружится и плавно изгибается, рождая изысканную игру линий и плоскостей, плавные светотеневые переходы, раскрывая в каждом ракурсе неисчерпаемое богатство форм.

Бесспорно, все это есть и успешно действует в подобной формы луковичных главах церквей, но огромные размеры кровли столовой дворца в Коломенском, сопоставимые с размерами покрытого ею объема, дают совершенно особый эффект, которого нет в малых по сравнению с объемами храмов церковных главах. Огромная бочка словно находится в напряжении, ее как будто распирает изнутри действующей там витальной силой. Присутствующая в архитектурной форме живая выразительность притягивает взгляд и очаровывает зрителя необыкновенной внутренней энергией. В этой бочке, ничтожно малой по сравнению с циклопическими сооружениями древности, есть нечто от огромности пирамид. Причем напряженная и даже немного пугающая архитектурная энергетика сооружения не замкнута в себе, не мертвенно статична, как в древних мегалитах, а по-барочному активна, открыта во внешнее пространство.

Упоминание барокко в разговоре об одном (всего лишь одном, хотя и самом выразительном!) архитектурном мотиве дворца справедливо и перспективно. В самом деле, интересно сопоставить художественные явления, на сравнение которых «правильным» искусствоведением негласно налагается табу на основании разделяющей их очевидной культурной дистанции, усугубленной также дистанцией временной и географической. Однако если построить такое сопоставление не на концептуальных моментах, а на конкретных формах, могут открыться новые, расширенные возможности для

анализа. Подобие барочного объемно-пластического отношения трудно увидеть в отдельных архитектурных формах дворца, прежде всего, как сказано, в энергичных криволинейных, так решительно и удачно микширующих монотонность тотальной «разлиновки» стен, происходящей от свойств строительного материала – бревен и теса. Барокко как стиля здесь, разумеется, нет, но есть вполне барочное по духу понимание пластических ресурсов объемных форм сложной кривизны, умение смело ими оперировать с целью композиционного и объемно-пластического обогащения архитектуры, преодоления «деревянной» жесткости и детерминизма, навязываемого материалом и техникой строительства, чуждыми той высоте свободы творчества, которой достигли в своих замыслах зодчие дворца. Это вполне барочная дилемма, стоявшая – удивительно, в это же самое время! – перед таким далеким от России и ее архитектурных проблем Ф. Борромини, смело разрубившим «гордиев узел», сообщив свободную кривизну стенам Сан-Карло. А ведь 2000 лет казалось, что эти стены могли быть только геометрически правильными плоскостями (прямыми или, в крайнем случае, цилиндрической формы) и должны были и следующие 20 столетий оставаться такими же только потому, что кирпичи и блоки камня было удобно и привычно делать в форме прямоугольного параллелепипеда.

Значительную творческую возможность тоже дает архитектору традиция. Только в случаях строительства сугубо утилитарных объектов клеть оставалась без пристройки высоких крылец с лестницами. В русском традиционном жилище, в том числе и каменном, крыльцо являлось не столько преддверием входа, сколько полноценной входной зоной – эквивалентом лестничного павильона барочных дворцов Европы. Действительно, высота крыльца с лестницей была обусловлена тем, что хозяева и гости входили в жилую часть здания, минуя нежилой подклет, и с момента вступления на крыльцо пребывали под крышей площадок и лестничных маршей. Этим были обусловлены размеры крыльца и его архитектурная обработка.

Крыльцо как элемент архитектуры здания было акцентировано кровлями сложной формы, покрывающими площадки и лест-

ничные марши. Обычно это высокие шатры, иногда, в особо ответственных случаях (парадные «царские крыльца»), на крещатой бочке. Для архитектуры дворца в Коломенском нарядные архитектурно активные крыльца имеют большое значение. Важно отметить, что крыльца обогащают архитектуру дворца особым образом, внося маршами своих лестниц, покрытыми скатными кровлями, динамические диагонали в архитектурный строй деревянного здания, формируемый преимущественно горизонталями и вертикалями (венцы, грани клеток, вертикали шатров).

В одном ряду с крыльцами следует отметить и крытые галереи – вспомогательные, то есть существующие вне системы связанных клеток части здания. По ним осуществлялась быстрая и удобная для жильцов связь частей дворца, а также сообщение здания с отдельно стоящими постройками, которые не могли быть встроены в комплекс. Для дворца в Коломенском это каменная Казанская церковь. Храмовый статус предполагал особенное – отдельное от дворца – положение церкви по подобию соборного храма в монастыре. Но частые посещения церкви царским семейством требовали обеспечения постоянной удобной и быстрой связи дворца с храмом – под крышей, без подъемов и спусков, то есть посредством крытой галереи на уровне жилого этажа здания.

Наконец, следует отметить в качестве отдельного творческого ресурса фасадный декор. Безусловно, декор здания в суровом прагматичном быте человека XVII столетия воспринимался как излишество для хозяина с низким социальным статусом и как абсолютная необходимость для высшего сословия. Собственно, эпитет «преукрашенный», по-видимому, относится именно к тому, что в здании откровенно избыточно, что стоит вне практической необходимости, что обусловлено, с одной стороны, прихотью богатого человека, не склонного отказывать себе в последнем в череде жизненных удовольствий – радости, даруемой рукотворной красотой, с другой – необходимостью в соответствии с положением в обществе продемонстрировать свой статус во всем, в частности в облике и обстановке своего жилища.

Декоративный арсенал мастера плотничного дела XVII столетия невелик. Главное средство здесь то же, что и в каменной

архитектуре – оконный наличник. Фигурные карнизы, горизонтальные и вертикальные тяги, филенки, накладные русты при не обшитом тесом открытом бревенчатом срубе как элементы декора бессмысленны.

Наличники, а также подзоры были элементами декора, приемлемыми в деревянном строительстве. Здесь у зодчего имелся выбор. Он мог использовать традиционные декоративные решения, выработанные практикой деревянного строительства, но возможна была и ориентация на формы декора, характерные для каменного палатного строения. Впрочем, с учетом живого обмена формами между двумя техниками строительства с перевесом в этом обмене миграции форм из каменного строительства в деревянное, принципиального различия двух альтернативных путей не было. В Коломенском зодчий, по-видимому, не видел в этом выборе проблемы и прибег к обоим источникам, обогатив здание как пропильными деревянными деталями и неглубокой резьбой, так и переведенными в дерево деталями, заимствованными из каменной архитектуры своего времени: обрамлениями верха оконных проемов архивольтами, фланкирующими окна полуколонками, сандриками с объемной резьбой.

Хорошо заметна в Коломенском общая тенденция, мотивированная, с одной стороны, знакомством с западной архитектурой и бытовыми преимуществами, которые она предлагала, а с другой – собственным движением в том же направлении – к большей открытости, к более активному бытовому освоению внешнего пространства здания. Эта тенденция проявляется в несвойственном прежде архитектуре русского жилища увеличении оконных проемов. Это заметно на фасадах дворца и подчеркнуто наличниками.

Отметив действующее в рамках арифметического архитектурного менталитета смещение внимания зодчего от целого к части, от решения общей массы к любовной обработке слагающих здание архитектурных модулей, следует обратить внимание и на факторы, объективно способствующие объединению форм, снижающие «сольную» активность частей в слитном «хоре». Такие факторы объединения происходят главным образом из специфики

строительного материала и техники. Например, обнимающая всю архитектурную массу дворца горизонтальная «разлиновка» стен бревенчатыми венцами необычна для взгляда европейца, привыкшего к глади каменных стен. Эффект тотальной горизонтальной разлиновки бревенчатого здания можно сопоставить с впечатлениями зрителя, рассматривающего Палаццо Диаманти в Ферраре, все стены которого отделаны бриллиантовым рустом. Существенно в обоих случаях именно то, что вся поверхность стен отделана одинаково, что придает зданию особенную выразительность. Но если для русского человека пластика бревенчатой стены была привычна и едва ли производила впечатление, даже когда горизонталями венцов «расслаивались» стены большой площади (как это было во дворце), то на европейца такая фактурная обработка стен могла произвести впечатление, в особенности когда здание обозревалось с расстояния и единым взглядом охватывалась вся архитектурная масса. Единство фактурной обработки служило сильным фактором объединения, побуждавшим зрителя воспринимать здание – архитектурный конгломерат как единую, хотя и сложную по своему устройству композицию.

Впрочем и здесь не дающая зодчему покоя любовь к разнообразию, «хитрости» побуждала разбивать привычную фактуру бревенчатых стен вставками, эффектно прерывающими монотонную разлиновку срубов, вводя в композицию обшитые тесом объемы, разделанные рустом. Такая обшивка, по-видимому, производилась уже после постройки здания. Возможно даже, что мысль о декоре, имитирующем приемы и формы каменного строительства, имела ту же мотивацию, которая уже в начале XVIII столетия направляла начальное петербургское деревянное и фахверковое (мазанковое) строительство. По строгому указанию Петра I дома нового города должны были внешне казаться капитальными каменными. Для этого необеспеченные обыватели, не имевшие подчас средств даже для имитации каменных стен фальшивой рустовкой, должны были хотя бы красками расписать уличный фасад своего домишки «под кирпич».

В сущности, приемы традиционного деревянного строительства, которое во многом базировалось на унификации (единообразии

строительного материала – лес, единый модуль – квадратная клетка, ограниченный, хотя и широкий ряд типов покрытий) были настолько гибкими, что в своих творческих возможностях русский зодчий оказался не менее свободным, чем его западные коллеги – мастера барочной архитектуры, для которых единственным существенным фактором унификации являлся кирпич или блок строительного камня.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Баталов А. Л., Беляев Л. А.* Сакральное пространство средневековой Москвы. М. : Дизайн. Информация. Картография, 2010. 400 с.
2. *Беляев Л. А., Панова Т. Р.* Дворец царя Алексея Михайловича XVII века. Историко-художественная реконструкция. История воссоздания деревянного дворца XVII века в Коломенском. М. : Проспект, 2022. 56 с.
3. *Бусева-Давыдова Л. А.* Царские усадьбы XVII в. и их место в истории русской архитектуры // Архитектура русской усадьбы. М. : Наука, 1998. 332 с., [48] л. ил. С. 38-49.
4. *Гра М. А., Жиромский Б. Б.* Коломенское. М. : Искусство, 1971. 159 с. : ил.
5. *Корсаков А.* Село Коломенское : ист. очерк / сост. А. Корсаков. - Москва : Тип. А. Жарковой, 1870.
6. *Максимов П. Н.* Творческие методы древнерусских зодчих. М.: Стройиздат, 1976. 240 с. : ил.
7. *Подключников В. Н.* Коломенское : [Путеводитель]. М. : Изд. Акад. архитектуры СССР, 1944. 64 с. : ил., черт.
8. *Субботин А. Н.* Село Коломенское : [ист. очерк]. М. : Моск. рабочий, 1947. 44 с. : ил.
9. *Суздальев В. Е.* Государственный музей-заповедник XVI–XIX веков Коломенское. М. : Моск. рабочий, 1986. [80] с. : ил., цв. ил.
10. *Суздальев В. Е.* Очерки истории Коломенского. М. : Лето, 2002.
11. *Чаев Н.* Описание дворца царя Алексея Михайловича в селе Коломенском. М. : Унив. тип. (Катков и К<sup>о</sup>), 1869. 39 с., 1 л. фронт. (ил.); 21, 1869.



1. Вид царского дворца в селе Коломенском с восточной стороны к Москве реке. Вторая половина XVIII века. Гравюра, раскрашенная акварелью



**Е. А. Клишевич**

## **Иван Мартос и рубщики мрамора в Академии художеств первой половины XIX века**

В начале XIX в. в Совете Академии художеств был поднят вопрос о создании класса мраморной рубки. Признавалось, что скульптор, который разрабатывает эскиз композиции и лепит модель, при переводе последней в камень не может обойтись без помощника, вырубка же скульптуры из мрамора требует специальной художественной подготовки. Некоторые меры по развитию академической мраморной мастерской предпринял И. П. Мартос. Он, в частности, оказал поддержку крепостному рубщику камня Б. И. Орловскому, благодаря чему тот получил привилегии классного художника. Инициатива профессора не была продолжена. В дальнейшем мраморщики, которым часто принадлежала окончательная отделка скульптурных композиций, создававшихся по моделям выпускников, не получали статуса в Академии. Их имена, как правило, оставались неизвестными.

*Ключевые слова:* рубка мрамора; скульптурный класс Академии художеств; И. П. Мартос; Б. И. Орловский; Д. С. Савельев

**Evgenia Klishevich**

## **Ivan Martos and the Masters of Marble at the Academy of Arts in the First Half of the 19th Century**

At the beginning of the 19th century, the Council of the Academy of Arts raised the issue of the establishment of the marble carving class. It was assumed that the sculptor, who designed sketches of the composition, couldn't work without an assistant, when the sketch was converted into stone. Carving the sculpture of marble required special professional skills. Ivan Martos had taken some steps to introduce marble sculpture techniques into the educational concept and to include a marble carver into the staff of the Academy. Besides it became possible for Martos to support the artist B. Orlovsky who was a serf at that time. Thanks to the support of Martos Orlovsky received the privileges of an officially

established artist and got the opportunity to study at the expense of the state. The professor's initiative stayed without any consequences. In 1830–1840s, the carvers, who often finished in marble many statues and groups according to models of Academy's undergraduates, were stripped of their Academy's master status. Generally, their names stayed unknown.

*Keywords:* marble carving; sculptural class of the Academy of Arts; I. Martos; B. Orlovsky; D. Saveliev

В истории отечественного искусства первой половины XIX в. нередко случаи, когда мастера, осуществлявшие проекты Академии художеств, но не занимавшиеся самостоятельным творчеством, достигали широкой известности. Почитались бронзолитейщик Василий Екимов и Самсон Суханов, чья артель производила в граните и известняке постаменты, облицовку набережных, колонны. Не так было с мраморщиками, которые работали в станковой скульптуре. Не имея собственных мастерских и трудясь рука об руку с авторами произведений, они редко получали признание. До сих пор не сформировано более или менее ясного представления о статусе таких мастеров и их вкладе в деятельность Академии. Всё это побудило к проведению изложенного в данной статье исследования.

Вопрос о развитии ремесла каменной рубки в Академии художеств специально обсуждался в начале XIX в. В 1803 г., вскоре после своего назначения управляющим делами скульптурного отделения, Иван Мартос выступил с предложением создать специальный «мраморный класс» и назначить его руководителем «практикованного мраморщика» Карла Галеоти. Мартос писал в Совет: «...хотя ученики имеют довольно успехов в композиции и леплении, но сего для их еще недовольно, когда они также не умеют рубить из мрамора... но как все ученики не могут иметь равного гения... то одни умея рубить из мрамора, могут быть весьма полезны будучи хорошими компаньонами, а другие хорошими орнаристами; и для того почитаю необходимо нужным учредить при Академии и орнаментный мраморный класс» [3, л. 2].

Совет отклонил предложение, полагая, что создание альтернативы «статуйному классу» приведет к нежелательному предпочтению

большинством учеников декоративной скульптуры, как более простой в сравнении с историческим жанром. По мнению возражавших Мартосу, ремеслом обработки камня должны владеть не только специально подготовленные «компаньоны», но вообще всякий ваятель. Последнее требование не вызывает возражения. Однако не менее резонными кажутся и аргументы Мартоса. Их преимущество мы видим в ясности понимания насущных проблем.

Доклад Мартоса совпадает по времени с началом проектирования убранства Казанского собора. Фасады церкви предполагалось оформить пышным коринфским ордером и украсить множеством барельефов и статуй. Для выполнения большей части декора в качестве материала был выбран камень. Весной 1803 г. архитектор собора Андрей Воронихин представил в строительную комиссию перечень художественных работ; в тот же год близ деревни Пудость, что в окрестностях Гатчины, приступили к выломке известняка [13, с. 18].

Заказы на создание скульптурного декора по проекту Воронихина Академия художеств распределила между своими профессорами и учениками. При этом на долю первых пришелся наибольший объем работ. Так, Мартос взялся за выполнение огромного, около 15 м длиной, барельефа «Источение Моисеем воды в пустыне», двух панно на сюжеты из жизни Богородицы и колоссальной статуи Иоанна Крестителя. Все эти художественные работы были проведены с 1804 по 1807 г. Одновременно Мартос надзирал за лепкой орнаментов для монумента Славы в Полтаве, обдумывал эскиз группы Минина и Пожарского, участвовал в собраниях Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, продолжал руководить скульптурным классом и председательствовать в Совете Академии, в том числе выступая перед комиссией Казанского собора с отчетами о выполнении заказов молодыми скульпторами [7, л. 4 об.; 12, л. 54, 58].

Даже столь краткий обзор деятельности профессора в продолжении четырех лет позволяет сделать вывод, что в своей мастерской он трудился не один. Барельефы на фасадах собора, к которым исследователи традиционно обращаются, чтобы охарактеризовать творчество представителей скульптурного класса, с равным основанием могут рассматриваться в связи с изучением мастерской

рубки камня. Последняя находилась в квартале Академии художеств, о чем мы узнаём, например, из рапорта об уборке в декабре 1806 г. из-под ворот и маленького дворика по 4-й линии «щебня, оставшегося от обтесывания больших пудовских камней для церкви Казанской Богоматери» [7, л. 100 об.–101]. Сведения о сотрудниках мастерской чрезвычайно скудны. Лишь по случаю создания парных панно «Неопалимая Купина» и «Моисей получает скрижали Завета» упоминается имя «итальянца Сколари», который в 1808 г. высек из камня эти барельефы, опираясь на модели выпускников Ивана Ландмана и Ивана Командера [12, л. 101, 143].

Рассмотрим наиболее значительные из произведенных в пудостском известняке скульптурных украшений собора – мартосовское «Источение воды» и «Возведение Моисеем медного змия» Ивана Прокофьева. Различия индивидуальных приемов, столь явные при обзоре творчества этих мастеров, кажутся здесь почти несущественными. Безусловно, в группировках барельефа «Возведение медного змия» ощущается свойственное Прокофьеву тяготение к слитным пластическим массам, бурному напряженному движению, а в композиции «Источение воды» обнаруживается отличающее Мартоса великолепное чувство ритма. Однако в трактовке фигур персонажей обращает на себя внимание и нечто чуждое творениям обоих мастеров. Это приземистые пропорции фигур, их укрупненные головы и грубоватые кисти рук.

Угловатую моделировку в данном случае вряд ли следует относить к особенностям материала. Пудостский известняк, несмотря на его пористость, признается одной из лучших пород камня для скульпторов. Отмечается, что «легко вытесывать из него даже самый тонкий орнамент» [13, с. 19]. В этом, если касаться убранства Казанского собора, убеждают обработка капителей, а также некоторые композиции на стенах портиков, в особенности гордеевское «Благовещение» с его струящимися драпировками и живописным контрастом высокого рельефа и как бы тающего в дымке дальнего плана.

Итак, «Источение воды» и «Медный змий», вероятно, были выполнены при значительном участии помощников. Какую-то роль в этой работе могли сыграть Галеоти и Сколари. Впоследствии для

вырубки каменной, в том числе мраморной скульптуры Мартос приглашал также отечественных мастеров. Так, трофеи на основании бюста Александра I его работы (1822, ГРМ), как сообщалось в «Отечественных записках», были высечены «русскими мужичками» [15, с. 27]. О дальнейших попытках Мартоса добиться официального статуса мраморной мастерской свидетельствует введение в 1826 г. в штат Академии должности «мастера работ из мрамора» [9, л. 51]. Однако это начинание не переросло в традицию, и уже в 1830-е гг. для выполнения мраморных работ скульпторы Академии нанимали мастеров со стороны.

Наибольшим авторитетом в деле обучения мраморной рубке в XIX в. пользовались мастерские Италии. Именно здесь впервые осваивали приемы работы с мрамором многие русские скульпторы, в частности Мартос [17, с. 27]. В середине 1800-х гг. из-за военной обстановки Академия художеств прекратила отправлять своих пенсионеров за рубеж. В Петербурге остались заслужившие право на эту поездку Степан Пименов, Самуил Гальберг и Иван Тимофеев. В начале 1807 г. после трехлетнего пребывания в Риме был вызван на родину Василий Демут-Малиновский.

Сразу по возвращении скульптор приступил к работам для Казанского собора. От графа Александра Строганова, который в то время заседал в строительной комиссии собора и возглавлял Академию художеств, он получил предложение занять вакантное место адъюнкт-профессора и при этом взять на себя труд «обучать воспитанников высекать из мрамора ежели то Академия от него потребует» [12, л. 102].

О том, что Демут-Малиновский участвовал в профессиональной подготовке мраморщиков, свидетельствует случай поступления к нему в 1841 г. учеников школы при Гофинтендантской конторе, которые были заняты в работах по воссозданию мраморного убранства Зимнего дворца после пожара. По словам инспектора конторы, работники проявили неспособность достичь «рачительной отделки в вещах» [1, л. 5–5 об.].

Сохранившиеся сведения о стажировке в мастерской Демут-Малиновского, впрочем, еще не означают, что в академических сте-

нах гофинтендантские ученики совершенствовали приемы ремесла. Вероятно, обучение здесь ограничивалось ознакомлением с основами художественной грамоты. Наряду с командой мраморщиков участие в декорировке императорской резиденции в 1838 – начале 1840-х гг. принимали и выпускники скульптурного класса, при этом задачи им ставились иные: они лепили модели, которые затем воспроизводились в камне. Так, Николай Рамазанов в своей дневниковой записи 1839 г. упомянул, что ему довелось моделировать пару «готических» статуй «в мастерской Троду для Зимнего дворца» [19, с. 732]. От него же мы узнаём о «кариатидах» Антона Иванова, украсивших камин в комнате наследника [19, с. 232].

Попытаемся предположить, каково было число сотрудников мастерской каменной рубки в XIX в. При решении этого вопроса, безусловно, важно учесть различия между видами скульптуры. Известно, что Рамазанов, берясь за декоративные мраморные работы в Москве, призвал в помощники 15 своих учеников [5, л. 6], а Александр Терebeneв, которому было задано вырубить из гранита статуи атлантов (1846, портик Нового Эрмитажа), возглавил команду из более 100 «вольнопрактикующихся» каменотесов [20, с. 318]. Иначе обстояло дело в области станковой статуарной пластики. Здесь, как кажется, прибегали к найму только одного или двух работников.

Примем во внимание, что в технике мраморной скульптуры существуют приемы, из которых одни исключительно механические, а другие требуют художественного дарования. Первые не выходят за рамки ремесла, вторые в некоторой степени относятся к сфере искусства. В соответствии с задачей подразделялись и сотрудники мастерской. Представление о них дают письма пенсионеров Академии художеств в Риме. Так, скульптору Константину Клименко при создании им композиции «Девушка с зеркалом» (1850, ГРМ) помогали «работник» Девекки, «подготовивший» камень для вырубки статуи, и «скульптор» Антонино Темпра [2, л. 78 об.]. У Виктора Бродзкого, создавшего «Амура, спящего в раковине» для Нового Эрмитажа (1859, ГРМ) и «Зефира, качающегося на ветке» для Царского Села (1860, ГМЗ «Царское

Село»)), также были помощники двух родов. В отчете начальнику над русскими художниками в Риме ваятель писал, что нуждается в ссуде, так как, в числе прочего, должен заплатить «сбоцаторам и талиаторам» [6, л. 16 об.]. Рассказывая о том, как продвинулся его «Зефир», он пояснял, что уже вылепил модель «из пластической глины, сформовал, осбоцовал (приготовил статую из сырого мрамора), заплатил талиатору за приготовление листьев дерева, орнаментов...» [6, л. 7]. Из другого отчета Бродзкого следует, что «сбоцировка в мраморе» производилась с целью «найти пункты всех частей» пластической фигуры [6, л. 37 об.].

Выражение «из сырого мрамора», скорее всего, означает первоначальную, «сырую», обработку блока (возможно, от ит. *bozzetto* ‘эскиз’ или нем. *bossieren* ‘формовать’, ‘обтесывать’); пояснение же насчет «пунктов» указывает на способ обмера с помощью точек, который с древности и до сих пор используется для перевода модели в твердый материал или увеличения ее до размера монументальной скульптуры. Близкое по смыслу понятие мы находим у Мартоса в его ходатайстве об ученике Иване Тимофееве, который, как утверждал профессор, внес значительный вклад в создание памятника Минину и Пожарскому, а именно, не только «сбошировал» большую модель, но также привел фигуры «в то положение, в котором требуется последний прием художника» [8, л. 4]. Итак, термин «сбошировать», как следует из слов Мартоса, довольно ясно определяет механическую, то есть не требующую «приема художника» подготовительную работу.

«Талиаторы», о которых также говорилось в одном из приведенных писем, – это, очевидно, мраморщики, которые приступали к делу во вторую очередь. Жаргонизм происходит от итальянского корня *tagliare* ‘резать’ и, видимо, указывает на использование определенных инструментов – не скалывающих камень, а режущих. Талиаторы упоминаются еще и как скульпторы, что говорит об их мастерстве моделировать пластический объем с нюансировкой<sup>1</sup>.

Попробуем теперь выявить разницу между задачами мраморщика и ролью автора мраморной скульптуры. Обратимся к очерку



«О рубке из мрамора» Николая Рамазанова. «Многие скульпторы, – пишет автор, – получают мраморные бюсты и статуи почти совершенно конченные из рук мраморщика, и только, так сказать, ласкают их... Есть художники, в голове которых, как в волшебном фонаре, неисходно роятся видения и вымыслы; не успевая и в глине запечатлеть всех созданий своей фантазии – где им возиться с мрамором?» [цит по: 18, с. 183]. Скульптурное творчество Рамазанова было связано с так называемой италянизирующей статуарной пластикой. Успех в данной области зависел не столько от опыта рубки, сколько от понимания «языка» мрамора. Изучение техники считалось необходимым для образования академического скульптора именно с этой точки зрения. Возьмем для примера «Фавна, прислушивающегося к звуку ветра в тростнике» (1825, ГРМ) работы Самуила Гальберга. Мотив статуи – переходное состояние персонажа от концентрации чувства к озарению – как кажется, нельзя выразить лучше, чем посредством ускользающих от зрительского взгляда пластических нюансов, достижимых разве только в воске или мраморе. Гальберг считается одним из лучших мастеров мраморной скульптуры XIX в., сама же статуя – наиболее значительным его итальянским произведением. Ваятель писал, что, живя в Риме, «из мрамора... поколотил и попилил собственноручно немало» [14, с. 138], и тем не менее «Фавна» он выполнил в камне не сам, а при помощи своего сотрудника Джироламо Сарторио.

Теперь возникает вопрос: мог ли мраморщик, пользуясь лишь советами создателя модели, довести работу до окончания, и мог ли он соперничать с ним как художник? История русской скульптуры XIX в. знает несколько случаев, когда скульптор, вышедший из ремесленной среды, становился самостоятельным и известным. В первой половине столетия таким мастером был Борис Орловский. Началом его успеха послужила работа над тремя бюстами Александра I, два из которых он вырубил по модели Мартоса, а третий – по собственному замыслу. К 1822 г., когда Орловский получил этот заказ, он уже пользовался известностью мастера, который рубит мрамор «что яблоко режет». Мартос оценил способности своего помощника

и обратил на них внимание президента Академии художеств Алексея Оленина. Обретя поддержку, Орловский вскоре был освобожден от крепостной зависимости и определен в скульптурный класс.

Бюст, созданный молодым ваятелем самостоятельно, теперь можно видеть в Эрмитаже (1822, ГЭ) (*ил. 1*). Его отделка побуждает задержать взгляд на деталях. Александр I показан в чеканном доспехе с фигурой Фемиды на груди; перекинутый через плечо ремень для ношения меча украшен изображением Славы и бляшкой в виде львиного маскарона. Орнамент, прорубленный местами с сильным отступом от основного объема и создающий ощущение материальности, сочетается с тончайшим, как будто наполненным воздухом живописным рельефом фигур. Разнообразие приемов не приводит к диссонансу, но, наоборот, обогащает впечатление.

Проучившись менее года в Академии, Орловский отправился за казенный счет в Рим и поступил в мастерскую своего кумира Бертеля Торвальдсена. По возвращении на родину он взялся за выполнение крупнейших монументальных скульптурных проектов. В 1835 г. уже ему самому, как когда-то Мартосу, довелось ходатайствовать о получении вольной для своего помощника [10, л. 1–1 об.]. Это был Дмитрий Савельев, который в то время как самого Орловского отвлекали работы для города, взял на себя вырубку из мрамора станковой скульптуры.

Вскоре почти никому не известный мраморщик оказался в поле внимания императорской семьи. Причиной этому послужила кончина одного за другим сначала его наставника в 1837 г., а через полтора года Гальберга. Докладывая министру императорского двора о делах мастерской Гальберга, президент Оленин писал, что после смерти профессора статуей императрицы Александры Федоровны «весьма успешно занимается... свободный художник Савельев» (*см. ил. 2*), и уверял при этом, что тот «в состоянии кончить весьма исправно» и незавершенного Орловским «Париса» (имеется в виду повторение 1840, ГТГ) [11, л. 27–27 об.]. Савельевым были доработаны по меньшей мере три композиции. Одна из них – статуя супруги Николая I – ныне украшает Октябрьскую лестницу

Зимнего дворца (1841, ГЭ). Взгляд на нее заставляет в некотором отношении согласиться с позицией эрмитажного хранителя Елены Карчëвой, которая называет Савельева соавтором Карла Фридриха Вихмана, создавшего модель статуи [16, с. 45–47]. Восприятие портрета, навевающего ассоциации с романтической мечтой о прекрасной женщине-полубогине, во многом способствует совершенству работы мраморщика – тончайшие нюансы в контурах и отделка камня, передающая фактуру нежной кожи, скользящую пластику шелкового одеяния.

В 1842 г. Савельев пытался получить звание академика, но не имел успеха. На взгляд академического Совета, выполненная для этой цели программа оказалась неудовлетворительной [4, л. 85]. Похожим образом развивалась карьера Антонино Темпры. Упоминания о нем вызваны смертью пенсионера Академии художеств Константина Климченко. Итальянскому мраморщику было дано задание отделать неоконченную статую «Девушка с зеркалом». Из зафиксированных по этому случаю сведений следует, что из-под его же резца вышла группа «Сатир и нимфа» Петра Ставассера (1850, ГРМ), а возможно, и петергофский «Нарцисс» К. М. Климченко (1846, ГМЗ «Петергоф») [2, л. 78 об.].

В «Лексиконе» У. Тима и Ф. Беккера, наиболее полном словаре художников от Античности до конца XIX в., никаких данных об Антонино Темпре нет. Рубрики мрамора всё же, как правило, не создавали собственных произведений, и творческий путь Орловского, пожалуй, следует считать редким исключением.

Подводя итог исследования, еще раз подчеркнем, что Орловский достиг успеха во многом благодаря поддержке его наставника Мартоса. Как помним, профессор заботился о развитии мраморной рубки в Академии художеств, но его инициатива не была продолжена. Утвержденная при нем должность академического мраморщика вскоре была ликвидирована. Впоследствии для перевода скульптуры в камень выпускники скульптурного класса пользовались наемными работниками, которые в силу своего зависимого положения, несмотря на редкие навыки в элитарной области искусств, оставались неизвестными.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Порядок, по которому ваятелю помогают мастера двух специальностей (первые – при пунктировании и первичной обработке каменного блока, а вторые – при вырубке скульптуры тонким инструментом), существует до сих пор. За эти сведения, а также за подробный рассказ об инструментах для обработки мрамора благодарю скульптора, члена Союза художников России Олега Назировича Шорова.

## ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 470. Оп. 91/525. Д. 80. Дело о командировании воспитанников к В. И. Демут-Малиновскому для обучения скульптурному искусству.

2. РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (98/935). Д. 317В. Дело по отчетам начальника над русскими художниками в Риме о купленных и заказанных императором в Италии художественных произведениях.

3. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. I. 1803. Д. 1683. Представление И. П. Мартоса о заведении при Академии класса орнаментной скульптуры и рубки из мрамора.

4. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. 1841. Д. 2609. О присвоении академических званий – профессора, академика и художника.

5. РГИА. Ф. 789. Оп. 2. 1857. Д. 34. О составлении академического отчета и об академической выставке.

6. РГИА. Ф. 789. Оп. 2. 1862. Д. 27. О заказах, порученных В. П. Бродскому и П. П. Забелло для императорского двора.

7. РГИА. Ф. 789. Оп. 20. 1806. Д. 54. Мемории Совета Академии художеств.

8. РГИА. Ф. 789. Оп. 20. 1819. Д. 9. О награждении И. Т. Тимофеева, трудившегося при сооружении памятника Минину и Пожарскому.

9. РГИА. Ф. 789. Оп. 20. Президент А. Н. Оленин. 1826. Д. 69. О новом образовании Императорской Академии художеств.

10. РГИА. Ф. 789. Оп. 20. Президент А. Н. Оленин. 1835. Д. 67. О получении отпусковой от графа В. Н. Панина, данной им бывшему дворовому человеку, ученику профессора Б. И. Орловского Дмитрию Савельеву.

11. РГИА. Ф. 789. Оп. 20. Президент А. Н. Оленин. 1838. Д. 34. О поручении профессору С. И. Гальбергу окончить статуи Париса и Фауна.

12. РГИА. Ф. 817. Оп. 1. 1806. Д. 607. Об исправлении художниками для Казанской церкви разных скульптурных, живописных и из меди работ.

13. *Аплаксин А. П.* Казанский собор : историческое исследование о соборе и его описание. СПб. : [б. и.] : изд. на средства Казанского собора, 1911. 90 с., 75 л. ил.
14. *Гальберг С. И.* Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках 1818–1828 / Собр. В[ладимир] Ф. Эвальд. СПб. : тип. М. М. Стасюлевича, 1884. 185 с..
15. *Карпова Е. В.* Иван Мартос известный и неизвестный... Портрет в творчестве скульптора. СПб. : Palace Edition, 2005. 47 с.
16. *Карчёва Е. И.* Западноевропейская скульптура XIX–XX веков. СПб. : изд-во Гос-Эрмитажа, 2016. 334 с.
17. *Коваленская Н. Н.* Мартос : [Жизнь и творчество рус. скульптора]. М ; Л. : Искусство, 1938. 140 с.
18. *Кривдина О. А., Тычинин Б. Б.* Размышления о скульптуре. СПб. : Северная звезда, 2010. 604 с.
19. *Рамазанов Н. А.* Материалы для истории художеств в России / сост., авт. вступ. ст. и примеч. Н. С. Беляев ; науч. ред. Г. В. Бахарев. СПб. : БАН, 2014. 781 с.
20. Тербенев А. И. // Иллюстрация. Т. II. № 20. 1846. С. 317–320.

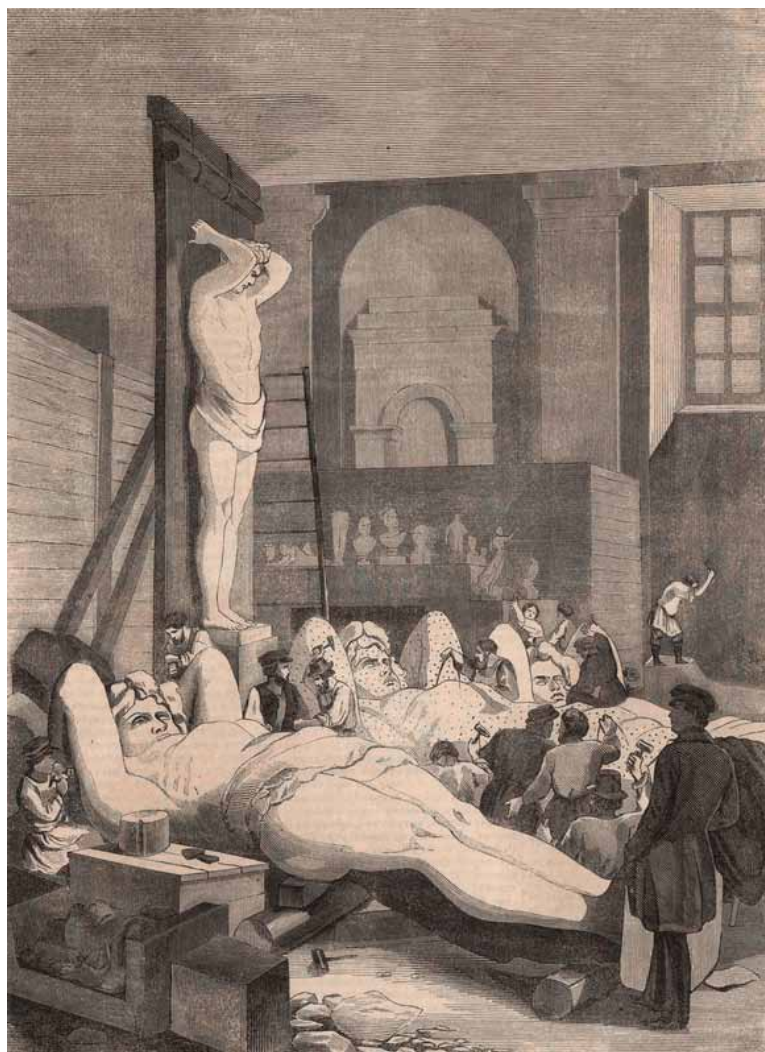


1. Б. И. Орловский. Бюст Александра I в лавровом венке.  
1822. Мрамор. Государственный Эрмитаж



2. Д. С. Савельев по модели К. Ф. Вихмана. Статуя Александры Федоровны. 1841. Мрамор. Государственный Эрмитаж. Фрагмент





3. Мастерская А. И. Тербенева во время вырубки атлантов для портика Нового Эрмитажа. Рисунок из журнала «Иллюстрация» [20, с. 319]

**Е. В. Калимова**

## **Русское искусство на Всемирной выставке 1893 г. в Чикаго**

Выставка 1893 г. в Чикаго стала крупнейшей в истории XIX в., утвердив США как активно развивающуюся державу. В России к участию в этой экспозиции отнеслись чрезвычайно серьезно: был сформирован организационный комитет и специальные комиссии, отвечающие за конкретные отделы, в том числе отдел изобразительного искусства. Его задачей стала демонстрация национальной школы изобразительного искусства и произведений ведущих современных художников. Русское искусство демонстрировалось в 16 разных выставочных зонах. В статье приводится обзор основных площадок, отмечается специфика экспозиций.

*Ключевые слова:* Всемирная выставка; русский отдел; русское искусство

**Elena Kalimova**

## **Russian Fine Art at the 1893 World's Fair in Chicago**

The 1893 World's Fair in Chicago was the largest in the history of the 19th century, establishing the United States as an actively developing country. In Russia, participation in this exhibition was taken extremely seriously; an organizing committee were formed as well as the special commissions responsible for specific departments, including the fine arts department. Its task was to demonstrate the national school of fine arts and works of leading contemporary artists. Russian art was demonstrated in 16 different exhibition areas. The article provides an overview of the main sites, and specifics of the exhibitions.

*Keywords:* World's Fair; Russian pavilion; Russian fine art

Открывшаяся 1 мая 1893 г. грандиозная выставка была посвящена 400-летию прибытия Колумба в Новый Свет и названа в его честь –

Колумбова. Три корабля этой экспедиции, выполненные в натуральную величину, наряду с колесом обозрения высотой около 80 м инженера Д. В. Ферриса и железной дорогой, протянувшейся по всей территории, служили одним из главных аттракционов экспозиции.

Выставка проходила до 30 октября 1893 г. В ней приняли участие 46 стран, включая Россию, а также 43 американских штата. Ее посетили около 25 млн человек, что равнялось примерно половине населения Америки того времени. По масштабу выставка превзошла все предыдущие мероприятия подобного рода и оказала значительное влияние на образ и дальнейшее развитие страны, ее науку, технику и культуру.

На территории разместились как впервые представленные национальные павильоны, так и отдельные специализированные: электротехнический, транспортный, горного дела, машиностроения, оружейный и т. д., а также несколько этнических деревень – Китайская, Турецкая, Персидская и др. За эффектную архитектуру зданий, выполненных в неоклассическом стиле из светлого камня, дополненную электрической подсветкой, выставочный городок получил название Белый город.

Подготовка России к участию в выставке началась 31 мая 1891 г., когда император Александр III принял предложение правительства США. Организацию возложили на специально для этого сформированную комиссию при Министерстве финансов, а генеральным комиссаром был назначен статский советник Павел Иванович Глуховской.

Первоначально для павильона России планировалось возвести отдельное здание, администрация даже выделила площадь на берегу озера Мичиган, но из-за некоторых сложностей, в частности необходимости дополнительного финансирования и вероятности не успеть завершить строительство к открытию, было принято решение организовать отдел в главном сооружении всего комплекса – Дворце промышленности, включавшем в себя отделы Мануфактур, Свободных искусств и Музыки. Там же располагались национальные экспозиции, в том числе и Русский павильон (архи-

тектор И. П. Ропет). Само это строение занимало гигантскую территорию и, как пишет П. Глуховской, являлось «колоссальнейшим зданием в мире, будучи в три раза больше собора Святого Петра в Риме и в четыре – римского Колизея» [3, с. 21]. Выполненное в неоклассическом стиле (арх. Дж. Пост), оно соединяло в себе традиции прошлого и новейшие конструктивные возможности, в частности, в использовании железа и стекла. Так, для лучшего освещения представленных внутри экспонатов крыша была выполнена из прозрачного стекла. Широкая внутренняя галерея носила название Колумбова авеню, а по обеим ее сторонам размещались павильоны разных государств, оформленные преимущественно в национальном стиле.

Вестибюль Русского павильона, расположившегося между павильонами Бельгии и Норвегии, напоминал старинные русские постройки из резного дерева, в центре над входом возвышалась башенка, украшенная золотым двуглавым орлом и гербом страны на гигантском щите. Над ним золотыми буквами было написано «Россия» и ниже «Russia». Так, в декоре павильона соединялись народные традиции прошлого и имперское настоящее. Изображение орла как символа страны можно было увидеть и далее – на сводах, а окна в нишах были расписаны сценами из древнерусской жизни (худ. М. Семечкина) (надо отметить, что «женское искусство» на данной экспозиции занимало особо место).

Создатели стремились представить страну во всем ее многообразии, начиная от исторического прошлого и до современности, с акцентом на уникальные национальные техники и высокий уровень мастерства в различных областях и профессиях. Всего в Русском отделе было представлено 172 экспоната, включая картины, мозаики, иконы, произведения ювелирного искусства, изделия из металла и камня, ткани и многое другое. П. Глуховской, утверждая, что павильон привлек всеобщее внимание, приводит в доказательство слова одного американского издания: «Павильон этот был построен в России и прислан по частям. Он покрывал болееakra поверхности пола здания и внутри представлял огромную

выставку. Он наполнен редкими, драгоценными и любопытными вещами из Российской империи» [цит. по: 3, с. 15].

На втором этаже Дворца разместилась экспозиция отдела Свободных искусств, где также принимали участия российские представители, демонстрируя 142 произведения. Она была разделена по тематическому принципу: физическое развитие, начальное, среднее и высшее образование, воспитание и т. д. Здесь экспонировались в основном изделия, выполненные воспитанниками образовательных учреждений ведомства императрицы Марии Федоровны – вышивка, одежда, шкатулки, посуда и т. п., а также архитектурные планы и фотографии учащихся. Можно сказать, что Россия позиционировалась как страна с сильными историческими и бережно хранимыми традициями, великим прошлым, сильным настоящим и перспективным будущим. Экспозиция базировалась на трех основных составляющих – самодержавии, православии и народности. «Прежде всего должно отметить, – заключает П. Глуховской, – что в этом отделе проявление своеобразного местного характера, оттенка или стиля наших произведений – часто национального или же воспринятого и очевидно породнившегося с национальным бытом страны – составляло особое отличие, проходившее крупными чертами, можно сказать, почти повсюду, через все части этого Русского отдела» [3, с. 27].

Павильон изящных искусств (арх. С. Атвуд) также был выполнен в неоклассическом стиле из камня и железа, с куполом, увенчанным статуей крылатой богини Победы. Позднее он оказался единственным сооружением, уцелевшим в грандиозном пожаре, практически уничтожившем все постройки выставки, правда, уже после ее закрытия. Павильон стал одним из самых посещаемых, предлагая публике ознакомиться с изобразительным искусством разных стран. «В нашу эпоху международных выставок, пожалуй, нет такой области, в которой их стимулирующее влияние ощущалось бы сильнее, чем в изобразительном искусстве... искусство дало возможность воспринять новые направления, где художник и публика в равной степени могут обнаружить,

как многому им еще предстоит научиться и как многому придется разучиться» [8, р. 65].

Организацией данной секции традиционно было поручено заниматься Императорской Академии художеств. По поручению президента Академии великого князя Владимира Александровича была учреждена специальная комиссия по делам экспозиции, куда входили в том числе И. Репин, А. Куинджи, К. Маковский и ряд других художников. Перед комиссией была поставлена задача создания «такой коллекции картин и ваяний, которая могла бы дать американцам наиболее верное понятие о том высоком положении, которое занимает русское искусство» [3, с. 54]. Еще в Петербурге комиссия разослала выбранным мастерам приглашения к участию, при этом характер и тематика произведений не регламентировались. Откликнувшимся авторам предлагалось представить свои работы в залах Академии для предварительного просмотра. Помимо этого, некоторые экспонаты привлекались из частных коллекций. Например, знаменитые «Запорожцы, пишущие письмо турецкому султану» И. Репина и «Фрина» Г. Семирадского были предоставлены императором Александром III из его личного собрания. Было представлено 20 работ И. Айвазовского, причем пять из них были написаны специально для выставки и посвящены путешествию Колумба. Также были отобраны произведения И. Н. Крамского, Г. Г. Мясоедова, К. А. Коровина, пейзаж И. И. Левитана «Монастырь под праздник», скульптуры Е. А. Лансере, М. О. Микешина, М. М. Антакольского, И. Я. Гинцбурга и других. Всего в выставке приняли участие 65 авторов, были представлены 133 картины и 14 скульптур. Курировать отдел поручили скульптору Ф. Ф. Каменскому, с 1871 г. проживавшему в Америке.

В целом выбранные для экспозиции в Америке картины были посвящены историческим или бытовым сюжетам, демонстрировали национальные природные мотивы, сказочные образы, при этом практически отсутствовали батальные сцены, что показательно в контексте исторической ситуации. Русское искусство выглядело скорее ориентированным на изображение драматических событий

прошлого («Великая княгиня Софья Витовтовна на свадьбе великого князя Василия Темного срывает пояс с князя Василия Косого» (1861) П. П. Чистякова, «Совет в Филях» (1881) А. Д. Кившенко, «Бегство Григория Отрепьева из корчмы на Литовской границе» (1862) Г. Г. Мясоедова) или романтизации национального («Терем царевен» (1878) М. П. Клодта, «Под венец» (1884) К. Е. Маковского, «Свадебный поезд во времена Тишайшего царя» Н. В. Пирогова и т. д.). Также важным было демонстрирование в рамках одной экспозиции разных стилей и школ, различных направлений – передвижников и академистов, реализма и салонного искусства. Таким образом устроители пытались представить широкую панораму художественной жизни страны. «Искусство русского салона и „национальный реализм“ оказались противопоставлены друг другу на стенах выставочных залов Чикаго, что в некотором смысле соответствовало художественной ситуации в России» [9, p. 127].

По мнению П. Глуховского «отдел состоял исключительно из отборных творений, составлявших собою редкую гармонию» [3, с. 54]. Однако высказывались и другие мнения. Так, американский критик Банкрофт в своем обзоре указывал: «Лучшей особенностью собрания, большая часть которого принадлежит Императорской Академии, является то, что оно посвящено в основном национальным сюжетам, и, если бы подходило к ним в подлинно художественном духе, это составило бы весьма интересную и ценную коллекцию. С русской точки зрения оно, несомненно, превосходного качества; но искусство универсально, и о произведениях искусства нельзя судить по принципам и методам одной школы. В этом сверхизбытке энергии, слишком часто сопровождаемом ошибочной лепкой и раскраской, кроется скорее намерение, чем воплощение искусства» [5, p. 755]. Не без иронии он отмечал, что еще одним недостатком русских картин являются их феноменальные размеры: «Глядя впервые на эти гигантские полотна, мы благодарны, что выставка небольшая, ибо несколько таких исчерпали бы все пространство, находящееся в распоряжении руководства» [5, p. 755]. Банкрофт весьма кри-



тично отзывается о творчестве русских мастеров. Так, признавая работу Репина шедевром, отмечает «отвратительность» темы; про «Фрину» пишет, что это «скорее зрелищная, чем художественная композиция», а относительно Айвазовского утверждает, что «большинство работ ничем не примечательны, если не считать яркости красок» [5, р. 757]. Он также подмечает специфическую черту представленных работ: «примечательной особенностью является атмосфера печали, изображенная в сценах русской жизни, даже в тех, которые изображают наиболее веселые ее фазы» [5, р. 758]. Но не все были согласны с подобной точкой зрения. Так, Генри Нортроп утверждал, что это «лучшая экспозиция русского искусства, когда-либо показанная за рубежом» [7, р. 568].

Художественная коллекция России не оценивалась жюри, поскольку представлялась вне конкурса. Несмотря на это, многие экспонаты были проданы американским коллекционерам, в частности работы Айвазовского, Маковского, Лансере и других.

Русское искусство было представлено и в экспозиции так называемого Женского дома, созданного благодаря деятельности Совета женщин под председательством Берты Поттер Палмер, активистки и покровительницы искусств. Представленные в отдельном павильоне (архитектором выступила тоже женщина – София Хейден), экспонаты призваны были продемонстрировать достижения женщин в различных областях, включая изобразительное и прикладное искусство, музыку и литературу, а также науку, филантропию и историю. В экспозиции приняли участие представительницы разных стран: России, Японии, Норвегии, Австрии, Германии, Бельгии, Голландии, Индии, Швеции, Италии, Испании, Бразилии, Мексики, Великобритании и многих других.

В открытом письме Палмер обратилась к императрице Марии Федоровне с просьбой об участии России, в результате чего был сформирован Дамский комитет под председательством В. Ф. Вышнеградской, а в газетах напечатали объявление с приглашением всех заинтересованных лиц принять участие в выставке. «Национальная гордость была вызвана к деятельности как

в раззолоченных гостиных, в женских монастырях и училищах так и в скромных хатах и простых хижинах по всем губерниям России; все откликнулись на призыв и охотно стали готовиться к тому, чтобы щегольнуть своим искусством и трудом и показать заатлантическим друзьям, что может сделать не только интеллигентная и образованная женщина высшего круга, но и простая крестьянка-кустарница» [3, с. 58]. Всего набралось 188 произведений, в основном предметов рукоделия, и хотя им было предоставлено сравнительно небольшое пространство, «успех был блестящий и превзошел всякие ожидания» [3, с. 58]. Посетителей поражало разнообразие выставленных работ – от архитектурного ансамбля (копия) с решеткой и дверями Юрьево-Польского монастыря (выполненными из дуба и покрытыми сусальным золотом), ковров, сарафанов, кружев, посуды, пуховых платков до портрета императрицы работы И. Крамского в вышитой рамке. Для создания широкой панорамы русского «женского искусства» были представлены различные региональные школы от Урала до Кубани, каждая со своей спецификой и уникальной техникой. Несмотря на очевидное преобладание традиционных ремесел, в экспозиции демонстрировались и более классические европейские произведения, в частности скульптурные бюсты княжны М. А. Шаховской (ученицы М. М. Антокольского). В своем отчете Глуховской поименно перечисляет патронесс и благотворительниц – представительниц высшего света и, за редким исключением, практически не упоминает имена самих мастериц, при этом отмечая, что «изящество и разнообразие выставленных предметов, художественное исполнение, яркость красок и вместе с тем общая гармония тонов изумляли всех, и положительно было бы трудно, рассматривая, хотя бы и ближе, отдать одним из них предпочтение перед другими» [3, с. 58].

Помимо выставки, была организована специальная образовательная программа из лекций и дискуссий по самым разным темам, но связанным с изучением женского вклада в развитие той или иной области знания или профессии. Организаторы стремились, используя различные средства, привлечь внимание

к вопросу о месте женщины в современном мире. «Понимая, что женщина никогда не сможет надеяться на должное вознаграждение за свои услуги до тех пор, пока ее полезность и успех не будут не только продемонстрированы, но и полностью поняты и признаны, мы воспользовались возможностью, предоставленной Выставкой, чтобы собрать воедино такие свидетельства ее мастерства в различных областях промышленности, искусстве и профессиях, которые могут убедить мир в том, что способности не зависят от пола» [6]. От России образовательной и экскурсионной программой было поручено заниматься княжне Шаховской, она также написала исторический обзор о роли женщин в развитии национального искусства (начиная с княгини Ольги и заканчивая современностью) для каталога произведений Женского дома. Подводя итог обзору представленных произведений, Глуховской с гордостью заключает: «Русские женщины с достоинством поддержали таким образом честь своей страны на Всемирной выставке, и соотечественники могут признать, что по части женского труда наше национальное самолюбие было удовлетворено вполне» [3, с. 63].

Конечно, главной целью Колумбовой выставки было позиционирование Америки как одного из мировых лидеров. Она стала «огромным культурным событием для американцев, которые с гордостью рассматривали ее как свидетельство наступления века США – страны, не уступающей ни одной из держав Старого Света» [4, с. 79]. Однако Россия также использовала данную возможность для формирования позитивного образа страны. Как сетовал в своем отчете П. Глуховской, «все восхищаются прогрессом американцев, все удивляются благосостоянию жителей здешней страны, и наоборот, когда говорят или пишут о нашем отечестве, то не находят слов, чтобы изобразить его с наилучшей стороны... нас обвиняют в отсталости и косности, в китаизме, находят нас бедными и невежественными и проч., и проч.» [3, с. 107]. Благодаря разнообразию экспонатов, уникальным материалам и техникам, широте представленных жанров и тем – от истории до современности, Русский отдел стремился произвести

благоприятное впечатление на публику и способствовать формированию представления о стране как о передовой державе и укреплению ее престижа на мировой арене, в том числе и с помощью изобразительного искусства, которое занимало значительное место в русской экспозиции. Однако в самой экспозиции существовали определенные противоречия, прежде всего касающиеся того, как именно должна выглядеть Россия в глазах иностранцев, что именно демонстрировать – прошлое или настоящее, открытость и связь с Европой или приверженность традициям. Подводя итог, можно отметить, что презентация России на всемирных выставках XIX в. отражала противоречия в желании продемонстрировать свою самобытную национальную идентичность, значение православной религии и традиций и в то же время стремление развеять любые зарубежные представления о ее социальной, политической и экономической отсталости.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Кутейникова Н. С.* Русское изобразительное искусство на всемирных выставках XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1973. 19 с.
2. *Мутья Н. Н.* Русская историческая живопись на Всемирных выставках в США (конец XIX – начало XX века) // Манускрипт. 2021. Т. 14. Вып. 8. С. 1716–1726.
3. Отчет генерального комиссара Русского отдела Всемирной Колумбовой выставки в Чикаго камергера Высочайшего двора П. И. Глуховского г. министру финансов, тайному советнику С. Ю. Витте. СПб. : издание члена Совета министра финансов, камергера Высочайшего двора П. И. Глуховского, 1895. 210 с.
4. *Шпаков В. Н.* Россия на Всемирных выставках, 1851–2000 : к 150-летию Первой Великой всемир. выставки / В. Н. Шпаков; Гос. АО «Всерос. выставоч. центр». РОСИНЭКС (Рос. междунар. выставки). М. : РОСИНЭКС, 2000. 183 с.
5. *Bancroft H. H.* The Book of the Fair. Chicago; San Francisco : The Bancroft Company. 1893. 1000 p.
6. *Elliott M.H., et al.* Art and Handicraft in the Woman's Building of the World's Columbian Exposition, Chicago : Rand, McNally, 1893 // JSTOR : a digital library for the intellectually curious. URL: <https://jstor>.

org/stable/community.31826281. Accessed 5 Nov. 2023 (дата обращения: 05.11.2023).

7. *Northrop H. D.* The World's Fair as Seen in One Hundred Days: Containing a Complete History of the World's Columbian Exposition. Standard Publishing Company, 1893. 736 p.

8. *Truman B. C.* History of the World's Fair: Being a Complete and Authentic Description of the Columbian Exposition from Its Inception. Standard Publishing Company, 1893. 594 p.

9. *Zavyalova A.* Russian Fine Arts Section at the World's Columbian Exposition 1893. Notes on Organization and Reception // MDCCC 1800. 2017. Vol. 6. P. 119–130.

**Ю. А. Никитин**

**Первый постоянный выставочный павильон России в Европе. К 110-летию открытия национального павильона России в Венеции**

Весной 2024 г. исполняется 110 лет со дня открытия художественного павильона России в Венеции. Инициатором строительства выступила Императорская Академия художеств, которая была организатором всех художественных отделов на всемирных и международных выставках. Здесь впервые произошло широкое знакомство иностранцев с русским изобразительным и декоративно-прикладным искусством, предметами промышленного, сельскохозяйственного и кустарного производства, что значительно способствовало укреплению престижа России за рубежом.

*Ключевые слова:* всемирные и международные выставки, русский национальный выставочный павильон

**Yuri Nikitin**

**The First Permanent Exhibition Pavilion of Russia in Europe. To the 110th Anniversary of the Opening of the Russian National Pavilion in Venice**

The spring of 2024 marks the 110th anniversary of the opening of the Russian Art Pavilion in Venice. The construction was initiated by the Imperial Academy of Arts, which was the organizer of all art departments at world and international exhibitions. Here, for the first time, foreigners became widely acquainted with Russian fine and decorative arts, objects of industrial, agricultural and handicraft production, which significantly contributed to strengthening the prestige of Russia abroad.

*Keywords:* world and international exhibitions, Russian national exhibition pavilion

Начиная с первой Всемирной выставки 1851 г. в Лондоне Россия активно участвовала во многих подобных смотрах. В XIX в. стра-

ны-организаторы строили огромные выставочные здания, в которых размещались экспозиции всех стран-участниц. На Парижской выставке 1867 г. Россия, наряду с другими странами, впервые представила образцы своей национальной архитектуры. Они разместились на Марсовом поле рядом с гигантским главным выставочным зданием. «В первый раз, – писал В. В. Стасов, – архитекторы выступили с постройками, настоящими образчиками храмов, домов, школ, ферм различных стран. Это была одна из счастливейших новинок, потому что она выражала все известные формы построек. Если не все сплошь, то, по крайней мере, значительное большинство этих зданий отличались глубоким художественным чувством» [6, с. 209].

По инициативе Министерства государственных имуществ петербургским лесопромышленником В. Ф. Громовым была изготовлена образцовая изба с крытым двором и флигелем по типу крестьянских домов Владимирской губернии. Избу изготовили приглашенные в Петербург владимирские плотники. Затем ее разобрали, пронумеровали бревна и переслали в Париж, где ее снова собрали русские плотники, специально направленные для этого во Францию.

В другом месте Марсова поля располагалась конюшня для 24 лошадей императорских конных заводов. Перед конюшней устроили выводной круг, где каждые четыре часа демонстрировались превосходные русские лошади. Интересно, что наши конюшни строили французы. Так, по указанию Комиссии французские архитекторы Бенар и Камбрелен составили на месте проекты и сметы [1, л. 63–68.].

После появления первых отечественных построек в Париже комиссар русского отдела В. Г. Шварц писал: «Цивилизованная Франция удивилась, что у варваров есть стиль, да притом еще оригинальный, и множество публики постоянно толчется перед русскими избами, которые в парке русского отдела» [3, с. 108].

Практика выставочного строительства России на выставках за рубежом осуществлялась в трех основных направлениях: сооружение образцовых построек, официальных «представительских» зданий и фасадов и, наконец, экспозиционных павильонов.



Разнообразные отечественные постройки на выставках за рубежом, несмотря на временный характер, помогают нам не только лучше понять проблемы русской архитектуры той эпохи, но и показывают степень участия царской России на этих «всемирных смотрах» [5].

1914 год знаменует собой очень удачное выступление России на международных выставках в Генуе, Лионе, Лейпциге, Мальме и Венеции. Отечественные экспонаты представлялись в собственных павильонах в Лейпциге и Мальме.

Важным событием в художественной жизни России стало открытие весной 1914 г. выставочного павильона в Венеции на XI Международной выставке искусств. Русские национальные павильоны на всемирных и международных выставках XIX – начала XX в., как и павильоны других стран, были временными и после закрытия смотров демонтировались. При этом давно вынашивалась идея строительства своего постоянного павильона. Как писали современники, «для русских художников очень важно было иметь свои собственные периодические выставки за границей, где можно и показать себя, и проверить рядом с художниками Европы» [2].

В 1910 г. итальянское правительство обратилось к российскому послу в Риме князю С. Долгорукому с предложением построить на выгодных условиях постоянный выставочный павильон в Венеции. Два года вопрос оставался открытым из-за отсутствия средств. Тем временем президент Академии художеств великая княгиня Мария Павловна сама выбрала место в городском саду – в конце платановой аллеи, насаженной, по преданию, Наполеоном I, с прекрасным видом на лагуну. Наконец деньги были найдены. Финансирование строительства взял на себя почетный член Академии художеств Б. И. Ханенко. Закладка павильона состоялась осенью 1913 г. Постройка выполнялась рекомендованными муниципалитетом Венеции итальянскими мастерами под руководством городского архитектора-инженера Ф. Финци по рисункам, чертежам и шаблонам академика архитектуры А. В. Щусева. По его же рисункам была выполнена и мебель для павильона. Общая пло-

щадь павильона составила около 450 кв. м и обошлась в 55 тыс. итальянских лир.

Досконально изучивший отечественное архитектурное наследие, Щусев применил все свое искусство, чтобы показать самобытную красоту русского зодчества. В этой постройке ему удалось создать собирательный образ, воплотивший характерные черты московской архитектуры XVII в. Три разных по площади и высоте зала создали живописную композицию объемов, восходящую к московским теремам. В общей асимметричной композиции павильона особое значение имели высокое крыльцо и терраса, решенная на манер гульбища. Высокий цоколь позволил создать изящный вход с лестницей и разместить в нижнем этаже кладовую и другие хозяйственные помещения. Павильон выстроен капитально – из кирпича, а цокольный этаж, терраса и разные детали – из светлого камня. Очень сочно, красочно и своеобразно решены светлые каменные детали, выступающие на фоне гладких, интенсивно окрашенных стен. Кровля выложена из черепицы и частично остеклена, чтобы все залы имели верхний свет.

При всем увлечении древнерусской архитектурой А. В. Щусев старался оставаться реалистом, дать этим формам новую жизнь, органически сочетая их красоту с требованиями современной функции и рациональности. Свое отношение к архитектурному наследию он выразил так: «Мы убеждены, что и архитекторам необходимо уловить и почувствовать искренность старины и подражать ей в творчестве не выкопировкой старых форм и подправлением, т. е. порчей их, а созданием новых форм» [7].

Павильон России, воплотивший в себе характерные черты московской архитектуры XVII в., полностью отвечал и требованиям музея изобразительных искусств. Верхний рассеянный свет создавал оптимальные условия освещения экспозиции. По отзывам современников, русский художественный павильон был «с восторгом встречен всею итальянской и европейской печатью и западными собратьями по архитектуре, а также живописцами, особенно оценившими удачное освещение зал и равномерность распределения света» [2].

Торжественное открытие русского павильона состоялось 15 марта 1914 г. в присутствии великой княгини Марии Павловны, великого князя Андрея Владимировича, посла России в Италии, представителей итальянского правительства, муниципалитета Венеции и при стечении большого количества наших соотечественников, среди которых были и автор проекта архитектор А. В. Щусев, и спонсор строительства Б. И. Ханенко.

Интересно, что венецианский павильон стал единственным выставочным зданием России за рубежом, сохранившимся до наших дней. И сегодня экспозиция России размещается здесь при проведении всех венецианских художественных биеннале.

Таким образом, начиная с первых построек на Всемирной выставке 1867 г. в Париже, Россия на всех последующих смотрах выступала в формах древнерусского зодчества. Редким исключением из этого правила являются павильоны России на международных выставках 1911 г. в Риме и Турине, построенные по проектам архитектора В. А. Шуко, которые выдержаны в стиле русской классической архитектуры [4].

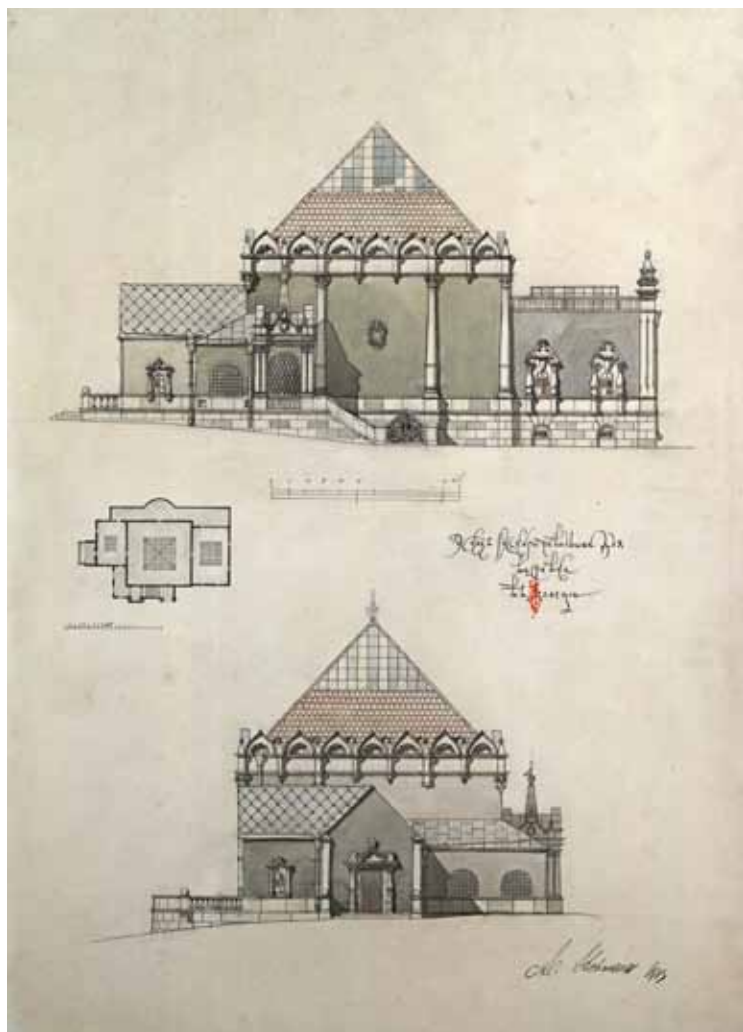
Русские выставочные постройки, будучи яркими и своеобразными по художественному решению, всякий раз оказывались в числе самых заметных национальных сооружений. С одной стороны, они отражали основные тенденции развития архитектуры в России, а с другой – стали проявлением определенных взглядов организаторов всемирных выставок на архитектуру построек нового типа – национального выставочного павильона. Специфика архитектуры этих зданий требовала непременно стилизации, возвращения к самобытным формам прошлого, что позволяло преподнести зарубежному зрителю своего рода квинтэссенцию национального стиля и выгодно выделиться среди павильонов других стран-участниц. Ярко выраженная национальная окрашенность выставочных сооружений России не являлась исключением, а шла в общем русле архитектурной практики стран, участвующих во всемирных выставках [5].

Важнейшей особенностью выставочного строительства России за рубежом было постоянное стремление к высокому качеству

архитектуры. Русские архитекторы старались создать оригинальный образ национального выставочного павильона, поэтому обращение к древнерусскому зодчеству было естественным. Путь, по которому пошла Россия, участвуя во всемирных и международных выставках, не был случайным. Это был путь утверждения русской национальной культуры на Западе. Постоянный выставочный павильон России в Венеции вот уже больше ста лет выполняет эту ответственную миссию.

#### ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

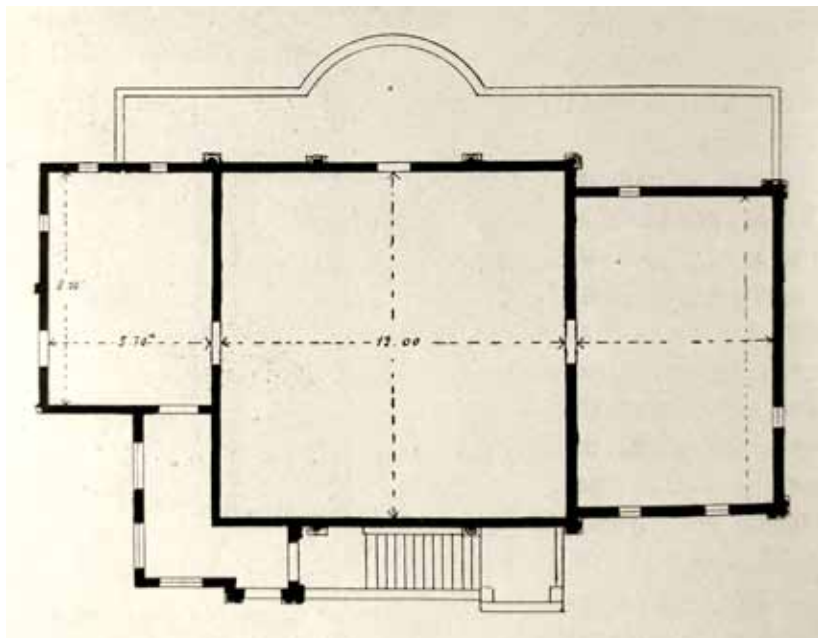
1. РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 40. Оп. 1, № 18. Записки о деятельности Комиссии по участию России в Парижской Всемирной выставке 1867 г.
2. *Б. М.* Русский павильон в Венеции // Зодчий. 1915. № 18. С. 179–180.
3. *Верецагина А. В.* Г. Шварц. М. ; Л., 1960.
4. *Лукомский Г.* Итальянские выставки // Зодчий. 1911. № 37. С. 381–386. № 38. С. 389–390.
5. *Никитин Ю. А.* Выставочная архитектура России XIX – начала XX в. СПб. : Коло, 2014.
6. *Стасов В. В.* Собрание сочинений. СПб., 1894. Т. 2.
7. *Щусев А. В.* Мысли о свободе творчества в религиозной архитектуре // Зодчий. 1905. № 11. С. 132.



1. А. В.Щусев. Эскиз русского павильона  
для выставки в Венеции. 1913.  
Фасады, план, ГНИМА им. А.В. Щусева



2. Павильон России на выставке 1914 г. в Венеции.  
Общий вид



3. А. В.Щусев. Павильон России на выставке 1914 г. в Венеции.  
План здания





4. А. В.Щусев. Павильон России на выставке 1914 г. в Венеции.  
Интерьер главного выставочного зала



5. А. В.Щусев. Павильон России  
на выставке 1914 г. в Венеции. Фрагмент

**А. Е. Белоножкин**

## **Церковное зодчество в творчестве М. М. Перетятковича**

В статье впервые как самостоятельное явление рассматриваются работы Мариана Мариановича Перетятковича (1872–1916) в сфере церковного зодчества. Делается вывод о значимости произведений мастера как для его собственного творчества, так и для церковной архитектуры России конца XIX – начала XX в.

*Ключевые слова:* М. М. Перетяткович; церковная архитектура; заказ в архитектуре; стиль модерн; неорусский стиль; неовизантийский стиль; необарокко

**Alexey Belonozhkin**

## **Church Architecture in the Creative Heritage of Marian Peretyatkovich**

The article for the first time, as an independent phenomenon, examines the work of Marian Peretyatkovich (1872–1916) in the field of church architecture. The conclusion is made about the significance of the master's works both for his own creativity and for the church architecture of Russia of the late 19th – early 20th century.

*Keywords:* Marian Peretyatkovich; church architecture; commission in architecture; Art Nouveau; Neo-Russian Style; Neo-Byzantine Style; Neo-Baroque

В истории русской архитектуры начала XX в. М. М. Перетяткович известен прежде всего как мастер гражданской архитектуры. Церковное зодчество занимает в его наследии неглавное место. Тем не менее в этой области им создано несколько выдающихся произведений, без которых трудно представить себе общую картину церковного зодчества эпохи Серебряного века<sup>1</sup>. С другой стороны, церковные сооружения, как обладающие общественной функцией,

вполне могут рассматриваться в качестве одного из аспектов магистральной для Перетятковича темы общественного здания, которой зодчий придавал первостепенное значение.

Первым практическим опытом в области храмовой архитектуры стала для Перетятковича переработка проекта католической церкви Нотр-Дам де Франс в Петербурге (ныне Лурдской Божией Матери; 1903–1909), построенной в Ковенском переулке для представителей французской диаспоры. Этим заказом он занимался по приглашению главного автора проекта (и своего наставника в Академии художеств) Л. Н. Бенуа предположительно в 1908 г. [4, с. 54; 12, с. 358].

Именно Перетяткович внес в проект, изначально разработанный в неороманской стилистике, ощутимую ноту модерна, причем с очевидным северным оттенком<sup>2</sup>. По-видимому, главным его детищем стал уличный, северный, фасад, представляющий собой по отношению к объему здания своего рода декоративный каменный экран<sup>3</sup>. К числу типичнейших для модерна следует отнести использованные здесь принципы гротескной обостренности и парадоксального контраста: противопоставление плоскостного фасада и объема асимметрично врезанной в него колокольни, фасада и фланкирующих его контрфорсов, мелко модульной рельефной облицовки фона и плоскостных либо гладких цоколя, арочных перемычек, колонок и фасадов башенок; ироничные по характеру крошечное окно у левой башенки или венчающая правый контрфорс<sup>4</sup> дорическая колонка с обратными каннелюрами в нижней части ствола, скругленной абаккой и коническим навершием. Дополнительную остроту сообщает главному фасаду второй ярус колокольни, спроектированный в совершенно иной стилистике – близкой нерожденному еще ар деко. В целом благодаря колокольне сооруженный на рядовом участке храм становится наиболее значимой доминантой Ковенского переулка. Интерьер, перекрытый единым железобетонным параболическим сводом, удивляет точно найденным соотношением величественности и человечности масштаба.

Прообразами храма принято считать церковь Нотр-Дам-ле-Гранд в Пуатье и колокольню собора Сен-Фрон в Периге

(XII в.) [12, с. 361], однако его авторы вполне могли ориентироваться и на их современные зарубежные интерпретации, представленные в «Архитектурной энциклопедии...» Г. В. Барановского: проекты католической церкви в Экс-ле-Бен (1890, К. Жоссо) и протестантской церкви Спасителя в Нью-Йорке (1889, Р. Х. Робертсон) (Бенуа), а также здания пресвитерианской церкви в Буффало (1890, Э. Б. Грин, У. С. Уикс) и методистской епископальной церкви Уэсли в Миннеаполисе (1890, У. Х. Хейз) (Перетяткович) [2, с. 290–291, 354–355].

Подрядчиками при постройке храма выступали по очереди инженеры отец и сын Н. В. и С. Н. Смирновы, руководил ей сам Перетяткович [12, с. 360]. Через С. Н. Смирнова архитектор получил следующий, в чем-то судьбоносный заказ на постройку в Петербурге церкви Происхождения Честных Древ Животворящего Креста Господня, или Спас на Водах (1910–1911, при участии С. Н. Смирнова<sup>5</sup>; снесен в 1932) – храма-памятника морякам, погибшим в Русско-японской войне [4, с. 55], возводившегося под эгидой императрицы Александры Федоровны и греческой королевы великой княгини Ольги Константиновны при непосредственном участии великого князя Константина Константиновича [26, с. I–II, X]. Благодаря тому же Смирнову<sup>6</sup> архитектор познакомился и с другими Константиновичами – потомками великого князя Константина Николаевича, второго сына императора Николая I. Позднее зодчий исполнил для них три заказа: на постройку церкви Св. равноап. кн. Ольги на погосте Выбуты Псковского уезда Псковской губернии (1914–1917, не завершена, разрушена в 1944) и церкви-усыпальницы во имя св. блгв. кн. Олега Брянского в имении Осташево Волоколамского уезда Московской губернии (1915–1916, совместно с С. М. Дешевым)<sup>7</sup>, а также проект интерьера церкви Воскресения Христова на территории Королевского кладбища в Татое (1911, 1916(?)) – резиденции греческих королей близ Афин<sup>8</sup>. Как последовательный ретроспективист Перетяткович, видимо, весьма импонировал консервативным заказчикам, не принимавшим экспансивной остроты модерна, нередко проявлявшейся в новых вариантах национального стиля.

Однако прежде чем сосредоточиться на теме православного храма, он выполнил проект католической церкви Св. Казимира на Ушаковской улице в Петербурге, предназначавшейся преимущественно для рабочих-поляков Нарвской заставы (1910, не осуществлен) [9, с. 96–97]. Монументальный храм с подчеркнуто массивными стенами, скупым декором, крупной октагональной главой и широкой апсидой трактуется им как твердыня истинной веры. За польскую тему на фасадах отвечают барочные очелья наличников, форма аттика и щипцов барабана и решенный наподобие брамы фасад притвора-паперти. Интерьер костела более классичен. Церковный зал членится колоннами на три нефа (ширина среднего равна внутреннему диаметру барабана), алтарную часть огибают деамбулаторий.

Три следующих произведения мастера связаны уже с неорусским стилем.

Храм-памятник морякам рассматривался инициаторами его постройки в качестве символической усыпальницы («братской могилы») героев Русско-японской войны, волею судеб погребенных в морской пучине [26, с. VI–VII]. Выбор прототипа – хрестоматийно известной церкви Покрова на Нерли<sup>9</sup> – и, соответственно, стилистики храма, по-видимому, определялся его мемориальной функцией. Расположение здания близ воды, на берегу Большой Невы и Ново-Адмиралтейского канала<sup>10</sup>, очевидно, тоже являлось частью его символической программы. Мемориальный характер отражали и связанные с идеей жертвенного подвига евангельские цитаты на фасадах, сюжеты мозаик в интерьере<sup>11</sup>, а также размещенные в верхней церкви памятные доски с именами погибших и иконы святых, которым были посвящены судовые храмы.

Для самого мастера переход к формам владими́ро-суздальского зодчества от южно-французской романики, в принципе, оказался весьма органичным. По существу в данном случае Перетяткович проектировал не столько храм, сколько полноценный церковный комплекс, типологически близкий монастырским подворьям, включавший расположенные в линию вдоль берега канала церковь, связанную с ней невысоким переходом входную башню, надвратную звонницу и церковный дом.

К решению отдельных его частей зодчий подходит с позиций эпохи историзма, выбирая стилистику и прототип в зависимости от назначения постройки. Для храма-памятника и входной башни избираются формы владими́ро-суздальской архитектуры (церкви Покрова на Нерли (1165), Дмитриевского и Успенского соборов во Владимире (1194–1197; 1158–1160), лестничной башни дворца в Боголюбове (1158–1165) [20, с. 60]), для звонницы и дома причта – псковского храмового и гражданского зодчества XV–XVII вв. Однако трактуются эти формы в зависимости от их композиционного статуса: в первом случае археологически точно, во втором – гораздо свободнее, в духе неорусского стиля, но без какой-либо утрировки. При этом пространственно башня тяготеет к менее сакральным постройкам – звоннице и дому причта, дополнительно увязанным с ней единичными владими́ро-суздальскими деталями<sup>12</sup>. Влияние модерна заметнее всего сказывается в интерьере верхнего храма: в декоре, в принципе размещения икон и надписей на стенах, в шрифте надписей, предметах убранства. Нижний, «пещерный», храм во имя свт. Николая Чудотворца, оформленный в характере зрелого XVII в., напротив, тяготеет к историзму<sup>13</sup>. В целом историко-архитектурные исследования – изучение прототипов, поиск аналогий, консультации с археологами – играли при проектировании определяющую роль [20, с. 59–60].

В отличие от церкви в Ковенском переулке принцип синтеза искусств реализован в «Спасе на Водах» значительно шире. В палитру монументально-декоративных средств входят резьба по белому старицкому камню (ск. Б. М. Микешин), наружные и внутренние мозаики (худ. Н. А. Бруни, В. М. Васнецов), настенная живопись (худ. М. М. Адамович), архитектурная керамика<sup>14</sup>. В конструкциях храма наряду с кирпичной кладкой (стены) применяются железобетон (балки, несущие барабан), бетон и железные балки (фундамент, ростверк) [26, с. 7–8, 22]. Четверик покрыт медью, глава – золотой смальтой [26, с. 22, 25].

В застройке левого берега Невы храм получил статус локальной доминанты, вместе с более крупной церковью при подворье Киево-Печерской лавры (1895–1900, В. А. Косяков) образовав



в нижнем ее течении своего рода сакральные пропилены. Простота форм и силуэта позволили, по мысли зодчего, «согласовать архитектуру... храма со строгим стилем гранитной набережной Невы и окаймляющих ее зданий» [20, с. 59]<sup>15</sup>.

Другой храм-памятник, церковь Св. кн. Ольги в Выбутах, также располагался рядом с водой – на берегу реки Великой. Заказчицей церкви, построенной в месте рождения легендарной княгини, выступила великая княгиня Ольга Константиновна, желавшая почтить память своей небесной покровительницы [19, с. 100–101]. Сочетание в архитектуре храма форм новгородского зодчества XI–XII вв. (основной объем) и псковского зодчества XVI–XVII ст. (продолжающая притвор в южном направлении четырехпролетная звонница), по-видимому, непосредственно напоминало о времени и месте правления княгини, а также месте ее рождения. Данью псковской строительной традиции стало по-своему уникальное для начала XX в. использование в качестве основного строительного материала местной известняковой плиты<sup>16</sup>. Близкие новгородскому зодчеству уверенная монументальность форм, уравновешенность композиции, строгая геометричность объемов наилучшим образом отразили специфику здания, не позволяя ему в то же время потеряться в эпичном окрестном пейзаже.

Новый храм возводился в непосредственной близости от исторического памятника – церкви Св. прор. Илии (XV в.), послужившей прообразом для следующей постройки Перетятковича – церкви-усыпальницы в Осташеве, имени великого князя Константина Константиновича (поэта, драматурга и переводчика К. Р.), лично пригласившего архитектора для ее проектирования [30, с. 215]. Церковь строилась прежде всего как место упокоения любимого сына великого князя – князя императорской крови Олега Константиновича, одного из лучших представителей династии Романовых начала XX в. («светлого князя»), погибшего в начале Первой мировой войны, в 1914 г., от смертельной раны<sup>17</sup> (проектом предусматривались места и для других захоронений [21, с. 206]).

Первоисточник при этом подвергается творческой корректировке: уменьшаются габариты, меняет местоположение двухпролетная

звонница, у Перетятковича вплотную пристроенная к южному фасаду и расположенная в линию с восточным, появляется западное крыльцо<sup>18</sup>. В отличие от церкви в Выбутах и храмов древнего Пскова оставшаяся церковь построена преимущественно из кирпича (местного производства)<sup>19</sup> [21, с. 199], но как и в псковских храмах, из материала стен на фасадах выложены ниши и орнаменты (поребрик и бегунец на боковых фасадах и апсиде, аркатура и бегунец на барабане). В интерьере, так же как в верхнем храме Спаса на Водах, господствуют четыре столба, в данном случае связанных со стенами посредством пониженных арок. Арки, объединяющие столбы, усилены железными связями. Некоторую долю непосредственности придает архитектуре храма окраска крыши в зеленый, а главы в синий цвет [21, с. 206]. Поставлен он чрезвычайно удачно: небольшая церковь прекрасно вписалась в ландшафт пейзажного парка, от нее открывался живописный вид в сторону реки Рузы<sup>20</sup>.

Исполненный по заказу великой княгини Ольги Константиновны проект интерьера храма в Татое стал, по свидетельству современников, последней работой архитектора [21, с. 198], а следовательно, последней его работой в сфере церковного зодчества. Небольшой одноглавый храм в формах византийского стиля был возведен на участке кладбища еще в 1899 г. Убранство его интерьера Перетяткович проектирует в близкой, неовизантийской, стилистике<sup>21</sup>. Пространство прямоугольного наоса и апсиды четко делится на два яруса: более светлый по тону нижний, отделанный членящими стены прямоугольными панелями, и темный верхний, занятый, включая своды, барабан и купол, мелкомасштабными фигуративными и орнаментальными композициями<sup>22</sup>. Подобный прием вновь, как в церкви Нотр-Дам де Франс, делает интерьер одновременно камерным и репрезентативным. Исходя из этого объемные элементы первого яруса намеренно акцентируются, тогда как второго нивелируются посредством соответствующей отделки.

В целом анализ творческого наследия М. М. Перетятковича в сфере храмового зодчества позволяет прийти к следующим заключениям.

1. Творчество архитектора в данной области развивается в контексте тенденций, общих для храмостроительства начала XX столетия. Так, отчетливая северная нота сближает церковь Нотр-Дам де Франс со зданиями соборной мечети (1909–1920, Н. В. Васильев, С. С. Кричинский, А. И. фон Гоген) и буддийского храма (1909–1915, Г. В. Барановский, Н. М. Березовский) в Петербурге; владими́ро-суздальская стилистика – храм Спас на Водах с проектом церкви-усыпальницы В. И. Березина в имени Суук-Су близ Гурзуфа (1901, Э. Л. Андреолетти, Г. А. Косяков, Н. Л. Подбереский) и церковь Успения Богородицы на Волковском кладбище в Петербурге (1910–1911, А. П. Аплаксин). Ольгинская церковь в Выбутах близка по характеру архитектуры церкви иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» в имени Картавцевых Мариоки (1912–1916, И. А. Фомин) и проекту церкви в имени З. Н. Юсуповой Ракитное (1914, А. В. Щусев). Храм в Осташеве органично встраивается в ряд весьма распространенных в данный период небольших одноглавых церквей, таких как, например, храмы Пресвятой Троицы в с. Бехово Тульской губернии (1904–1906, В. Д. Поленов), Преображения Господня в имени Харитоненко Натальевка Харьковской губернии (1908–1912, А. В. Щусев), Свт. Николая Чудотворца и св. мц. царицы Александры в Масандре при госпитале для больных туберкулезом нижних чинов и офицеров Российского императорского флота (1916, В. Н. Максимов)<sup>23</sup>. Интерьер храма в Татое переключается с интерьерами Морского собора в Кронштадте (1903–1913, В. А. Косяков). Необарочный проект церкви Св. Казимира оказывается сродни храму Прп. Серафима Саровского в Серафимо-Антониевском скиту Александро-Невской лавры (1905–1909, Л. П. Шишко) и часовне Свв. первоверховных апп. Петра и Павла в больнице императора Петра Великого в Петербурге (1909–1915, Л. А. Ильин и др.).

2. Подобно многим мастерам эпохи модерна Перетяткович работал в различных стилевых направлениях, однако все его произведения характеризуют такие качества, как единство, устойчивость и динамическая уравновешенность объемно-пространственной композиции, а также умеренность стилизации,

обусловленная ретроспективистскими устремлениями мастера. Конструктивные решения подчиняются общей художественной задаче, планировка последовательно рациональна. Взаимодействие здания со средой строится на принципе доминирования, большего либо меньшего<sup>24</sup>.

3. Церковная линия в творчестве Перетятковича представлена крупными, ответственными заказами, в частности, связанными с членами императорского дома и, соответственно, с официальной линией национального стиля; бóльшую часть построек составляют православные храмы. Все эти произведения стали не только важными вехами на творческом пути мастера, но и вошли в золотой фонд церковного зодчества России начала XX в.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Церковные произведения Перетятковича неоднократно фигурировали в публикациях искусствоведческого [6, с. 724–732; 11, с. 10–11; 12, с. 353–369; 13; 16, с. 240–244; 17, с. 318–319; 21; 22, с. 31], краеведческого [3, с. 264–301; 7, с. 254–264; 15, с. 360–364; 19], исторического [24; 30] и церковно-исторического [1, с. 168–169, 403–404, 409; 28; 29, с. 128, 243] характера, однако комплексного их анализа до сих пор не предпринималось. (Библиография по данному вопросу приведенными примерами не исчерпывается.)

<sup>2</sup> Как отмечает Б. М. Кириков, «произведение Бенуа и Перетятковича оказалось у точки схода интернационального неороманского движения, финского национального романтизма и петербургского северного модерна» [12, с. 362].

На определяющую роль Перетятковича в переработке проекта косвенно указывают применение сходного приема, сочетания гранитной облицовки скальной фактуры и остро стилизованных деталей из тесаного гранита, в более поздней работе мастера – здании торгового банка и доходного дома М. И. Вавельберга в Петербурге (1911–1912), а также сходство мотивов, используемых в металлических воротах церкви Нотр-Дам де Франс и в ограждении внутренней лестницы храма Спас на Водах.

<sup>3</sup> Для его облицовки использован красный гранит (валаамский и рапакиви) [5, с. 253, 255]. Боковые фасады решены в открытой кирпичной кладке, задний – как брандмауэр.

<sup>4</sup> В настоящее время контрфорсы дополнены металлическими изображениями трубящего ангела (левый) и креста (правый), нарушающими цельность композиции фасада.

<sup>5</sup> **Смирнов Сергей Николаевич** (1877–1958) – инженер путей сообщения, инженер-строитель, коллекционер, действительный член Императорского археологического института, камер-юнкер императорского двора, управляющий городом Павловском; занимался строительством храмов Спас на Водах, в Выбутах, Осташеве и Татое [24, с. 119, 123–124, 126].

Помощниками авторов являлись студенты-архитекторы **Николай Антонович Трикуленко** (1881–[?], Императорская Академия художеств) и **Артемий Георгиевич Джорогов** (1882–1938, Институт гражданских инженеров) [26, с. XVI].

<sup>6</sup> Смирнов и семья Константиновичей были очень дружны [21, с. 197].

<sup>7</sup> В первом и втором случаях ныне – одноименные район и область.

Дешевов был также автором разборной модели храма [8, с. 90].

<sup>8</sup> Проекты: Спас на Водах [9, с. 101–104]; церковь в Выбутах [25, с. 57]; церковь-усыпальница в Осташеве [8, с. 90; 27, с. 455]; церковь в Татое [10, с. 77].

<sup>9</sup> Он был указан вел. кн. Ольгой Константиновной [20, с. 59; 26, с. III].

<sup>10</sup> Выделенный для строительства участок находился на территории Нового Адмиралтейства [1, с. 168].

<sup>11</sup> В верхнем храме располагались мозаики: «Евангелисты» (на парусах), «Спаситель, шествующий по водам», «Причащение апостолов» и «Святители» (в центральной апсиде), «Херувимы» и «Благовещение» (на стенах вимы), «Деисис» (на алтарной арке) (худ. Н. А. Бруни); «Несение Креста» и «Моление о чаше» (на торцовых стенах вимы) (худ. В. М. Васнецов). Над аркой звонницы, в шлемовидном киоте, помещалась мозаика «Спас Нерукотворный» (худ. В. М. Васнецов) [26, с. 45–48, XXIV–XXIX].

<sup>12</sup> В башне располагались зимний вход в храм, «раздевальня» и лестница, ведущая в галереи, соединенные с верхней и нижней церковью [26, с. 4, XV, LV–LVII]. Низкая звонница, в отличие от колокольни, не отвлекает внимания от главного элемента комплекса – храма-памятника.

<sup>13</sup> Идея создания этого храма, предназначенного для заказных литургий, также принадлежит вел. кн. Ольге Константиновне [26, с. XIII].

<sup>14</sup> В церкви Нотр-Дам де Франс это лишь медальон со скульптурой Мадонны с Младенцем, немногочисленные резные капители и запрестольный образ (худ. Э. К. Липгардт).

<sup>15</sup> Г. К. Лукомский, напротив, ощущал его чужеродность «картине петербургского архитектурного пейзажа» [18, с. 8].

В память о храме на его месте возведена часовня Свт. Николая Чудотворца (1998–2002, Д. А. Бутырин); в честь 100-летия со дня освящения храма на ограде Адмиралтейских верфей размещен мемориальный знак (2011, худ. В. Марков).

<sup>16</sup> Мысль о ее использовании принадлежала кн. Игорю Константиновичу [30, с. 214].

<sup>17</sup> См. о нем: [14].

<sup>18</sup> Подобное расположение звонницы позволило разместить в ее нижней палатке ризницу, а в соединительном объеме – вход в алтарь.

В советское время окна апсиды были расширены. Пропорции луковичной главки искажены (утяжелены) в процессе ее воссоздания в начале 2000-х гг.

<sup>19</sup> Для фундаментов использовался местный камень.

<sup>20</sup> Это место выбрал для своего погребения еще в юности сам кн. Олег [30, с. 208].

<sup>21</sup> Впервые с византийской темой зодчий столкнулся в храме-памятнике морякам, главный иконостас которого создавался на основе аналога из кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде (1011/1022) [20, с. 60].

<sup>22</sup> Вероятнее всего, задуманы были каменные панели и композиции из мозаики.

<sup>23</sup> Все они типологически восходят к абрамцевской церкви Спаса Нерукотворного Образа (1881–1882, В. Д. Поленов, В. М. Васнецов).

<sup>24</sup> Этой же особенностью отличаются и гражданские постройки архитектора.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Антонов В. В., Кобак А. В. Святые Санкт-Петербурга : Энцикл. христиан. храмов. СПб. : Лики России : Фонд содействия реставрации памятников истории и культуры «Спас», 2010. 512 с.

2. Барановский Г. В. Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. Т. 1 : Архитектура исповеданий. СПб. : ред. журн. «Строитель», 1902. XX, 500 с.

3. Баторевич Н. И., Кожыцева Т. Д. Храмы-памятники Санкт-Петербурга. Во славу и память российского воинства. СПб. : Дмитрий Буланин, 2008. 332 с., ил.

4. *Бенуа Л. Н.* Записки о моей деятельности // Невский архив : Ист.-краевед. сб. М. ; СПб. : Atheneum : Феникс, 1993. С. 7–64.
5. *Булах А. Г.* Каменное убранство Петербурга. Шедевры архитектурного и монументального искусства Северной столицы. М. ; СПб. : Центрполиграф : МиМ-Дельта, 2009. 320 с.
6. *Гостев И. Е.* Мариан Перетяткович // Зодчие Санкт-Петербурга. XIX – начало XX века. СПб. : Лениздат, 1998. 1068, [2] с. : ил. С. 723–745.
7. *Гусаров А. Ю.* Утраченные храмы Петербурга. СПб. : Паритет, 2014. 368 с.
8. Ежегодник Императорского Общества архитекторов-художников. Вып. 10 : 1915. Пг. : тип. Т-ва А. Ф. Маркс, 1915. 170 с. : ил., 92 с. рекламы.
9. Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. 5 : 1910. СПб. : тип. Т-ва А. Ф. Маркс, 1910. 170 с. : ил., 86 с. рекламы
10. Ежегодник Общества архитекторов-художников. Вып. 11 : 1916. Пг. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1917. 153, [1] с. : ил., 77 с. рекламы.
11. *Исаченко В. Г.* Градостроительная роль храмов в Коломне // Коломенские чтения – 2008 : сб. ст. СПб. : Арден, 2009. С. 5–14.
12. *Кириков Б. М.* Архитектура петербургского модерна. Общественные здания. СПб. : Коло, 2017. Кн. 2. 544 с., ил.
13. *Кириков Б. М.* Марьян Марьянович Перетяткович // Стр-во и архитектура Ленинграда. 1973. №. 1. С. 30–31.
14. Князь Олег : репринтное воспроизведение издания 1915 года с добавлением вводных и сопроводительных материалов. Казань : Стар, 1995. 208 с., ил.
15. *Крюковских А. П.* Петербургские храмы. СПб. : Паритет, 2009. 432 с.
16. *Лисовский В. Г.* Леонтий Бенуа. СПб. : Белое и Черное, 2003. 352 с.
17. *Лисовский В. Г.* «Национальный стиль» в архитектуре России. М. : Совпадение, 2000. 414 с.
18. *Лукомский Г. К.* Современный Петербург. Очерк истории возникновения и развития классического строительства (1900–1915 гг.). СПб. : Коло, 2002. 112 с., ил.
19. *Медникова Т. В.* Ольгинский храм в Выбутах. Из истории создания // Псков : Науч.-практ. ист.-краевед. журн. 2020. № 52. С. 100–103.
20. *Мод.* В Императорском СПб. обществе архитекторов // Зодчий. 1912. № 7. 12 февр. С. 59–60.
21. *Обухова М. А.* История создания храма-усыпальницы князя Олега Константиновича в усадьбе «Осташево» // Константиновские чтения – 2012



: 120 лет со дня кончины Великого князя Константина Николаевича. 120 лет со дня рождения князя Олега Константиновича : Сб. материалов науч. конф. 31 окт. 2012 г. СПб. ; Стрельна : СпецЛит, 2012. С. 195–207.

22. Памятники архитектуры Московской области : каталог : в 2 т. / под общ. ред. Е. Н. Подъяпольской. М. : Искусство, 1975. Т. 1. 384 с.

23. Постройка храма-усыпальницы в Осташеве // Архитектур.-худож. еженедельник. 1915. № 37. 9 дек. С. 440.

24. *Раздобурдина Е. П.* К биографии последнего управляющего Павловском С. Н. Смирнова (1877–1958) // Константиновские чтения–2012. С. 118–142.

25. Святыни и древности Псковского уезда. По дореволюционным источникам / сост. и авт. вступ. ст. Н. Ф. Левин. Псков : Дом печати, 2006. 520 с.

26. *Смирнов С. Н.* Храм-памятник морякам, погибшим в войну с Японией в 1904–1905 гг. Строен в 1910–1911 гг. Пг. : Ком. по сооружению храма, 1915. [6], XXII, XXII, [6], 83, [18] с., 57 л. ил.

27. [Храм-усыпальница в имени Осташево. Перспектива, план] // Архитектур.-худож. еженедельник. 1915. № 38. 16 дек. С. 455.

28. *Шкаровский М. В.* Петербургский храм-памятник Христа Спасителя (Спас на Водах) // Казанский собор – храм и памятник российской воинской славы : Сб. материалов науч.-практ. конф. к 200-летию кафедральн. собора Казанской иконы Божией Матери. СПб. : Галерея, 2012. С. 114–131.

29. *Шульц С. С. мл.* Храмы Санкт-Петербурга. История и современность : справ. изд. СПб. : ГЛАГОЛЬ, 1994. 320 с.

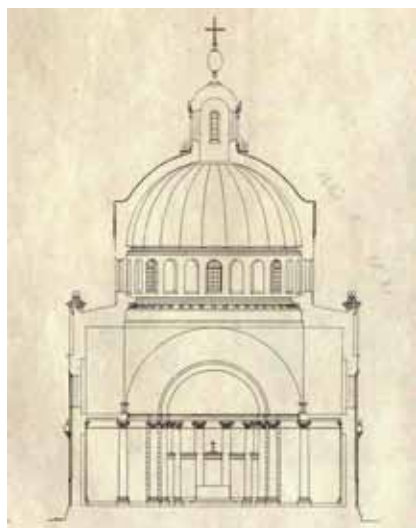
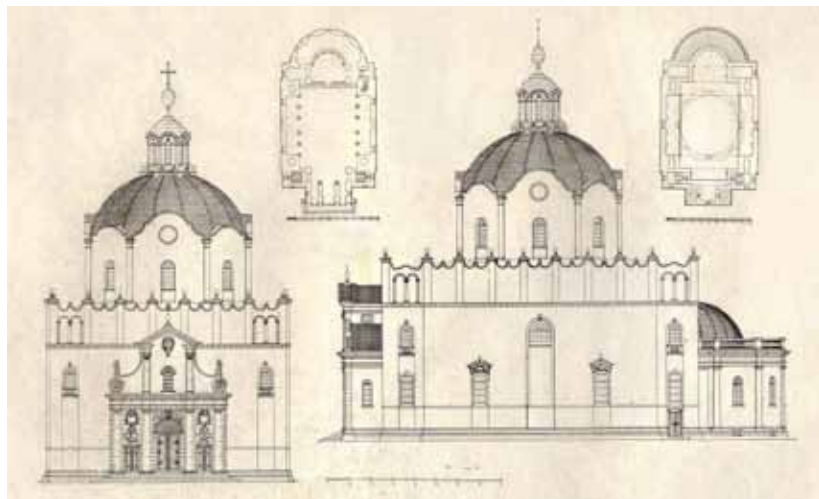
30. *Югова Л. Л.* История строительства храма-усыпальницы в Осташево // Константиновские чтения–2012. С. 208–226.



1. Церковь Нотр-Дам де Франс в Петербурге. 1903–1909.  
Арх. Л. Н. Бенуа, М. М. Перетяткович. Вид с северо-запада.  
Фото А. Е. Белоножкина. 2023



2. Церковь Нотр-Дам де Франс. Главный фасад. Фрагмент.  
Фото А. Е. Белоножкина. 2023



3. Церковь Св. Казимира в Петербурге. Арх. М. М. Перетяткович.  
Проекты главного и бокового фасадов, планы. 1910

4. Церковь Св. Казимира. Поперечный разрез. 1910



5. Комплекс храма Происхождения честных древ Животворящего Креста Господня (Спас на Водах) в Петербурге. Арх. М. М. Перетяткович, С. Н. Смирнов. Проект восточного фасада. 1910

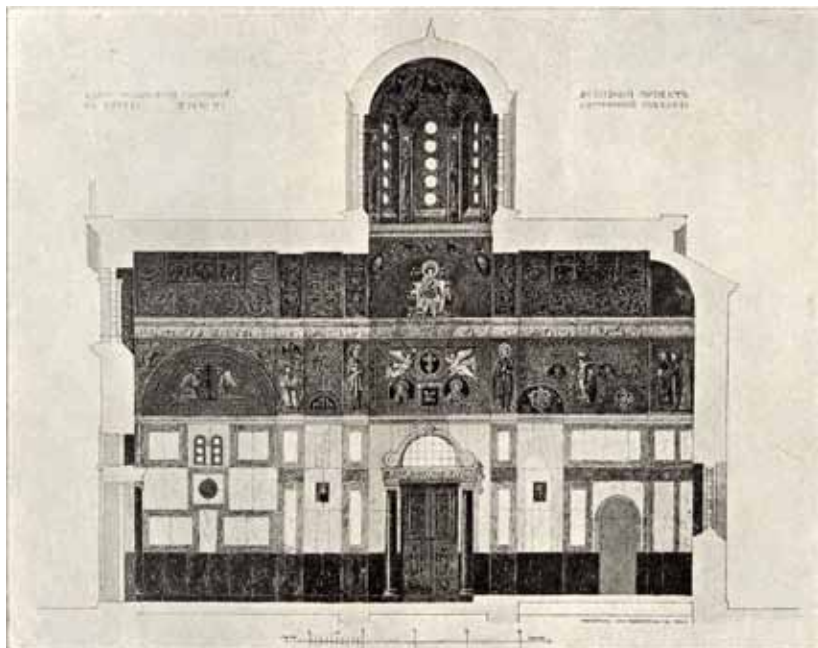
6. Комплекс храма Происхождения честных древ Животворящего Креста Господня (Спас на Водах). 1910–1911. Вид с юго-запада. Фото 1910-х



7. Церковь Св. равноап. кн. Ольги на погосте Выбуты  
Псковской губ. Арх. М. М. Перетяткович.  
Проект. Перспектива. 1914

8. Церковь-усыпальница во имя св. блгв. кн. Олега Брянского  
в имении Осташево Московской губ. 1915–1916.  
Арх. М. М. Перетяткович, С. М. Дешевов. Западный фасад.  
Фото 2010-х





9. Церковь Воскресения Христова в Татое (Греция).  
Арх. М. М. Перетяткович. Эскизный проект.  
Продольный разрез. 1916

**Е. В. Нестерова**

**Выставка «Братья Маковские»  
в Серпуховском историко-художественном  
музее. Уточнения к атрибуции**

Статья посвящена изучению и уточнению информации о произведениях, демонстрировавшихся на выставке «Братья Маковские» в Серпуховском историко-художественном музее. Автором предложены новая датировка и названия, изучена история бытования и определены модели для четырех полотен Константина Маковского и одного портрета кисти Владимира Маковского.

*Ключевые слова:* атрибуция; пейзаж; портрет; ориентализм; историзм; Константин Маковский; Владимир Маковский

**Elena Nesterova**

**Exhibition “Brothers Konstantin  
and Vladimir Makowski”  
in Serpukhov Historical and Art Museum.  
Specification to Attribution**

The article is devoted to the study and specification of information about the works shown at the exhibition “Brothers Konstantin and Vladimir Makowski” in the Serpukhov Historical and Art Museum. The author proposed a new dating and names, studied the provenance and identified models for four paintings by Konstantin Makowski and one portrait by Vladimir Makowski.

*Keywords:* attribution; landscape; portrait; orientalism; historicism; Konstantin Makowski; Vladimir Makowski

Подготовка выставки часто способствует уточнению имеющейся информации о произведениях, включенных в ее состав. Экспозиция «Братья Маковские», организованная Серпуховским историко-художественным музеем (СИХМ), собрала более восьмидесяти произведений Константина и Владимира Маковских,



принадлежащих ряду российских музейных и частных собраний, и дала повод к дополнительной атрибуции некоторых из них, предоставив возможность изучить картины более внимательно.

Пейзаж «Петербургский дворик» К. Е. Маковского из коллекции Государственного Русского музея относится к раннему периоду творчества художника. Его датируют концом 1850-х гг., справедливо исходя из того, что уровень исполнения произведения еще не отличается тем мастерством, которое К. Маковский быстро приобрел, переехав в 1857 г. из Москвы в Петербург и поступив в Императорскую академию художеств. У него за плечами уже было несколько лет обучения в Московском училище живописи и ваяния, однако серьезный творческий рост произошел в стенах Академии. Удалось уточнить, что на картине изображено вполне конкретное место в Петербурге, хорошо известное всем, кто знаком с жизнью Академии художеств. Это Литейный двор, получивший свое название благодаря существованию там мастерской с плавильной печью, где с начала XIX столетия и до 1860-х гг. отливали статуи и выполняли другие государственные заказы по созданию монументов не только для Петербурга, но и других городов страны. Среди них статуи и бронзовые рельефы дверей Казанского собора, памятник Крылову в Летнем саду, статуя Николая I на Исаакиевской площади, знаменитые кони Аничкова моста, а также памятник Минину и Пожарскому в Москве [3, с. 59]. До сих пор на Литейном дворе располагаются служебные помещения и мастерские Санкт-Петербургской академии художеств. Облик Литейного двора мало изменился с тех пор, как Константин Маковский стал учеником этого знаменитого исторического учебного заведения, и легко узнается при взгляде на его произведение.

Композиция работы еще далеко не совершенна, имеются нарушения в перспективном построении: земля вздыбилась, так что фигуры как будто скатываются к краю холста. Фигурки людей: мальчик-разносчик, замерзшая девочка, засунувшая кисти рук в рукава, чтобы согреться, двое мужчин в валенках и сапогах – расставлены в композиции чересчур демонстративно, пропорции фигур по отношению к зданию явно нарушены, но сам пейзаж точно передает

архитектурное наполнение места и доносит атмосферу города. Работа не вполне завершена, к тому же написана поверх другой композиции, что хорошо заметно по фрагменту слева в нижней части работы, отличающемуся по колористическому решению. У юного студента Академии пока еще недостает средств, и он использует уже бывший в употреблении холст для создания новой композиции. Несмотря на некоторые погрешности, в работе много достоинств. Очень естественно и убедительно решено освещение: солнечные лучи скользят по заснеженным крышам и окрашивают в розоватый цвет «размрумявившиеся» печные трубы. Эта ранняя работа предвещает будущие успехи художника, в частности появление картины «Народное гуляние во время Масленицы на Адмиралтейской площади в Петербурге» (1869, ГРМ), принесшей Маковскому звание профессора.

Важным этапом в биографии Константина Маковского стало путешествие в Египет в 1870-х гг. Первая жена художника, Елена Тимофеевна, тяжело заболела. Была надежда, что южный климат сможет поправить ее здоровье. Однако выбор для поездки столь экзотической страны имел и другое объяснение. Ориентализм как направление в искусстве был широко представлен в парижском Салоне. Франция издавна имела колонии в Африке, что сделало Черный континент доступным для европейцев, а в первой половине XIX в. он был открыт художниками. Необычные сюжеты, обстановка, пейзажи, национальные типажи вызывали интерес у зрителей и привлекали профессионалов-живописцев, в том числе наших, отечественных. Можно вспомнить и репинскую «Негритянку» (ГРМ), и поленовскую «Одалиску» (Национальный художественный музей Республики Беларусь), написанных ими во время пенсионерской поездки во Францию в 1875 г. К. Маковский, знакомый с современными тенденциями в европейском искусстве, воспользовался возможностью открыть отечественному зрителю мир необычной природы и ярких образов. Благодаря нескольким путешествиям, предпринятым в первой половине 1870-х гг., было создано большое количество пейзажей, портретов, жанровых композиций, этюдов, набросков, масштабных полотен, навеянных

египетскими впечатлениями. Интерес Маковского к этническим типам нашел отражение не только в произведениях, связанных с поездкой в Северную Африку. Красочность народных национальных костюмов разных уголков Российской империи нашла отражение во многих работах художника. Однако полотна, связанные с Египтом, занимают особое место и представлены во многих отечественных музеях. Зачастую колоритные, яркие образы восточных женщин в необычных одеждах, декорированных массивными украшениями, с музыкальными инструментами в руках ассоциировались с цыганками и получали именно такое название в музейных инвентарях.

Со временем эти названия стали вызывать сомнения у музейных сотрудников, но для их уточнения не всегда находился необходимый документальный материал. Такая «Цыганка» (?) хранится в Рыбинском государственном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике. В процессе подготовки экспозиции в Серпухове произведению удалось вернуть историческое название. В каталоге персональной выставки Константина Маковского, состоявшейся в 1897 г. в Петербурге в Обществе поощрения художеств, присутствует «Египтянка с тамбурином» (№ 55 по каталогу), и, очевидно, это и есть картина, ныне принадлежащая собранию Рыбинского музея-заповедника. Цыганская тематика в произведениях Маковского также представлена, что и отразилось в названиях работ, показанных на персональной выставке 1897 г. Одна из них – «Типы цыганок» (№ 82 по каталогу), две носят название «Цыганка» (№ 29, № 52 по каталогу). Однако в том, что на картине из Рыбинска изображена именно египтянка, помогают убедиться костюм и музыкальный инструмент в ее руках. На девушке изображен характерный головной убор: маленькая хлопчатобумажная шапочка типа тубетейки – такийя, сверху египетские женщины набрасывали большое покрывало из белого муслина, спадающее сзади почти до пят, которое мы также видим на полотне. На спину и плечи спускаются многочисленные косички, их число должно быть нечетным. Одежда плотно облегает тело и руки, но достаточно свободна на груди. Такую деталь костюма мы встречаем в женских одеждах на многих произведениях

К. Маковского, посвященных Египту, например в картине «Поющая арабка», воспроизведенной в виде гравюры в журнале «Пчела» (1875, № 25). В руках рыбинской египтянки именно тамбурин, а не бубен, более привычный для цыганской культуры. Все вышесказанное позволяет не только узнать в произведении «Египтянку с тамбурином», но и уточнить его датировку. Если ранее работу относили к концу XIX в., то теперь ее можно уверенно датировать 1870-ми гг. Зато «Молодая женщина с ожерельем» (1867, ГРМ) – черноволосая, с неприбранными волосами, платком, намотанным на голове, в прохудившейся одежде, с двумя нитками крупных дешевых бус на шее – легко ассоциируется с образом цыганки.

Одно из центральных мест на выставке в Серпухове занимала картина «Под венец» (в литературе, посвященной художнику, встречаются также названия «Одевание невесты к венцу», «Убор невесты», «Перед венцом», относящиеся к одному произведению). Это полотно представляет следующий важный этап в творческой биографии К. Маковского. Исторический жанр был одним из ведущих в наследии художника. В 1880-х – 1900-х гг. он все чаще обращается к теме национального прошлого, воспекает «узорную Московскую Русь». Общеευропейское увлечение историзмом в России проявилось в эпоху правления Александра III, а затем и Николая II в повышенном интересе к допетровской Руси как наиболее самобытному и истинно национальному периоду ее развития. В конце XIX – начале XX столетия входят в моду костюмированные вечера, где петербургская аристократия, ощущая связь времен, примеряет костюмы своих родовитых предков, наряжаясь в боярские кафтаны, превращаясь в «добрых молодцев» и томных боярышень в кокошниках и сафьяновых сапожках. В это время Маковский, имевший богатую личную коллекцию подобных костюмов, а также старинной мебели и предметов декоративно-прикладного искусства, создает ряд произведений, посвященных не только известным событиям отечественной истории, но и их литературно-поэтической интерпретации и обрядовой стороне.

Первой значительной работой в этой области стала картина «Боярский свадебный пир в XVII столетии» (1883). Она принесла

художнику мировую славу, демонстрировалась не только в России, но и за рубежом, а на Всемирной выставке в Антверпене в 1885 г. удостоилась почетной медали и была приобретена владельцем ювелирной фирмы в Нью-Йорке Чарльзом Шуманном<sup>1</sup>. После этого успеха художник не раз прибегал к подобным «историческим» сюжетам, больше опираясь на беллетристику, чем историю и археологию. Он любил изображать сцены в палатах и теремах, зачастую не относящиеся к конкретным историческим событиям, но опирающиеся на народные традиции, приметы, предания. Так появились полотна «Одевание невесты к венцу» (1889, Художественный музей в Сан-Франциско), «Поцелуйный обряд» (1895, ГРМ), «Хмелем осыпают. Свадебная церемония в XVII веке» (1901, коллекция президента Сукарно, Индонезия), «Святочные гадания» (1905, Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург) и другие. Нередко в этих сюжетах в качестве действующих лиц были изображены родные художника. Картина «Под венец» не стала здесь исключением. Это последний сюжет из боярской жизни, для которого позировали члены семьи от второго брака художника. Профиль невесты, линия склоненной головы почти точно повторяют силуэт главной героини картины «Боярский свадебный пир в XVII веке», для которой, как известно из воспоминаний дочери Елены, моделью служила именно Юлия Павловна, вторая жена художника. Лица обеих невест изображены в одном ракурсе, что усиливает ощущение сходства героинь двух картин. Единственный ребенок на полотне – мальчик, вносящий возрастное разнообразие в мир взрослых, – это сын художника. Если для «Свадебного пира» позировал пятилетний Сергей Маковский, его старший сын, то в «Уборе невесты» изображен младший сын Константина и Юлии Павловны – Владимир. О том, как это происходило, вспоминала их сестра, Елена Маковская: «„Барин прислал, Вас зовут, Юлия Ивановна (бонна) с Володей, скоро идите позировать для картины“... И подают косоворотку голубенькую, шелковую с пояском, черные бархатные с напуском штанишки, мягкие сафьяновые чуваки, приглаживаются волосы кружком подстриженные... Заволновалась добродушная балтийка, хочет прихорашиваться. Но ей ничего, сам

барин в мастерской нарядит ее во все парчовое и кокошник. Кичку нахлобучит – золотую, с золотой же бахромой и выйдет мамка при детище на славу! Это для „Убора невесты“: А дядя Ваня Пыжов, муж тети Жени<sup>2</sup>, уже написан – он „дружка“, смеющийся в курчавую бороду, который входит в двери, держа ларец с подарками. А меня туда не пускают. Я обижена. Тем более что там большая бадья „со сладостями“: это гостинец для подружек, что поют во время „убора“ на заднем плане на лавке. Какие свистульки, петушки из малинового и белого сахара, подбоченившиеся ездоки из карамели! Сколько разных вяземских и мятных пряников, старинных, фигурчатых. А орехи! Конечно, в конце концов все эти прелести доходили, желанные, до детской» [1, л. 61]. Выразительное описание Елены Маковской столь же эффектно, «нарядно», «изобильно», под стать «варварской роскоши» самого полотна.

Картина известна в двух вариантах, которые отличаются размерами, количеством фигур и незначительными деталями. Один, 275×369 см, датированный 1889 г., находится в США, в музее Сан-Франциско, другой, 136×183 см, не датированный, принадлежит Серпуховскому историко-художественному музею. В СИХМ картина попала в 1924 г. через Мосгубмузей. До революции она принадлежала известному чайному магнату А. Г. Кузнецову и поступила в музейный фонд после разорения его усадьбы в Осташево, где до этого находилась<sup>3</sup>. Интересно выяснить, какой же из вариантов полотна является первым.

Известно, что весной 1890 г. картина демонстрировалась на выставке в Императорской академии художеств и была воспроизведена в ее каталоге и в журнале Нива [4, с. 780–781]. В разделе «К рисункам» было дано подробное описание картины и сделан вывод: «Художественно выполненная гравюра наша, конечно, передает в совершенстве рисунок и общее впечатление картины. Что же касается яркости красок, их нежных переливов, виртуозно написанных тканей, металлов, драгоценных камней, борьбы двух освещений – дневным светом и восковыми свечами, словом, колорита картины, об этом может дать полное понятие лишь оригинал нашего неподражаемого в этом отношении мастера» [4, с. 794]. А «Петербургская газета» в разделе

«Маленькие ось» поместила шуточную эпиграмму, которая лишь подчеркивала достоинства и отражала успех произведения: «Родился, верно, тот скопцом, / Кто этой вещью не пленяется, – / Маковского „Перед венцом“ / Венцом художества является» [6, с. 2].

Дальнейшая судьба картины связана с зарубежьем. В декабре 1890-го она была показана в Ганноверской галерее в Лондоне. В английской печати ее назвали «большим и интересны полотном» [7, р. 299], а весной 1891-го она с не меньшим успехом демонстрировалась в парижском Салоне (№ 1105 в каталоге). В 1893-м картина была послана на Всемирную выставку в Чикаго, где ее увидел Майкл Генри Де Янг (Michael H. De Young), владелец периодического издания «Сан-Франциско кроникл» (San Francisco Chronicle), и поспособствовал ее дальнейшему путешествию по стране, организовав показ на Международной зимней выставке в Сан-Франциско в 1894 г. С тех пор картина уже не покидала Америку. Прямо с выставки ее купил Де Янг в свою частную коллекцию, а после его смерти она попала в местный музей. Наиболее вероятно, что именно это масштабное полотно является первым вариантом картины.

В 1897 г. «Убор невесты» вновь демонстрируется в России на персональной выставке Константина Маковского в Обществе поощрения художеств в Петербурге (№ 7 по каталогу), что указывает на существование к тому времени второго варианта, ведь первый по-прежнему находился в Америке. Минимальные отличия, которые выразились в небольших колористических изменениях, сокращении фигур второго плана, замене массивного шкафа в левой части картины на полку, украшенную позолоченными блюдами и керамическими изделиями, отказе от светильника, заслоняющего иконы в красном углу, свидетельствуют о том, что второй вариант был написан, пока первый еще не покинул мастерскую художника и находился у него перед глазами. Можно предположить, что он создавался в парижской мастерской Маковского в период между показом первого варианта в парижском Салоне в 1891-м и дальнейшей отправкой в Чикаго на Всемирную выставку 1893 г. Повторение могло быть сделано по заказу чаеоторговца А. Г. Кузнецова, оценившего красочное полотно, уже завоевавшее к тому времени

международный успех. Это объясняет и уменьшение формата картины, возможно, предназначенной для определенного помещения. Русский купец, предприниматель и меценат Александр Григорьевич Кузнецов (1856–1895) был большим поклонником таланта К. Маковского, с художником их связывали дружеские отношения. Он же приобрел картину «Тамара и Демон», показанную на Всемирной выставке в Париже в 1889 г., а художник написал портрет Кузнецова, который сейчас находится в Омском областном музее изобразительных искусств имени М. А. Врубеля.

Именно второй вариант «Убора невесты» воспроизведен в журнале «Живописное обозрение» с названием «Одевание невесты к венцу» [2, с. СХХV], когда первый, ранее публиковавшийся в отечественной печати, уже находился в Америке. Любопытно, что американский коллекционер Шуманн, владелец «Боярского свадебного пира в XVII столетии», и А. Кузнецов, будучи коммерсантами, использовали картины Маковского еще и в рекламных целях. Первый повесил полотно в своем ювелирном магазине на Бродвее и даже брал небольшую плату с посетителей, которых в значительной мере прибавилось после появления у него в магазине этого полотна [5, с. 128–134]. Второй помещал воспроизведения костюмных картин Маковского на своей продукции – крышках металлических коробок с чаем, которым торговал.

В картине «Дети» из Переславль-Залесского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника вновь изображены дети Константина Маковского: Константин Константинович (1891–?), Ольга Константиновна (1893–1953), Марина Константиновна (1896–1990). Они были рождены уже в третьем браке художника – с Марией Алексеевной Матавтиной, ставшей его официальной супругой в 1898 г., после чего Санкт-Петербургский окружной суд узаконил их детей, появившихся на свет еще до заключения официального брака. В 1890-х Котик, как называли старшего мальчика в семье, Оля и Марина становятся постоянными моделями художника. Они позируют для портретов и фигурируют во многих его жанрово-пейзажных композициях, а также, по уже существующей традиции, в костюмных исторических полотнах,



например в картине «Игра в жмурки» (1899–1900, частное собрание). Светлые, с оттенком легкой рыжины локоны девочек, черты лица детей, запечатленные на портретах кисти Маковского, хорошо узнаются во многих его произведениях.

Марина Константиновна прожила долгую жизнь. Ее мужем стал офицер, участник белого движения В. И. Коростовец. После революции они оказались во Франции. Марина Константиновна, продолжая семейные традиции, увлекалась живописью. Среди вещей, назначенных к продаже с аукциона в галерее Ауэра в Петербурге после смерти К. Е. Маковского, числилось несколько ее картин, а одна из акварелей хранится в фондах ГРМ. В эмиграции она зарабатывала этим на жизнь.

Ольга Константиновна вышла замуж за художника и оперного певца С. И. Агабабова, с которым эмигрировала в Париж в 1926 г. Там Агабабов выставлялся в основном как пейзажист под именем Серж Седрак, а их дочь Марина Седрак, в замужестве Фламон (1919–1999), в лучших традициях семьи соединила любовь к музыке и живописи. Она окончила консерваторию по классу фортепиано, выступала как певица, а ее городские пейзажи с видами Парижа, Рима и других европейских городов демонстрировались на художественных выставках.

О Константине Константиновиче сохранилось немного сведений. Еще в юношеские годы проявился его сложный характер: он был избалован и не отличался примерным поведением. Он участвовал в мотоциклетных гонках и даже получал призы. В картине «Дети» из Переславского музея-заповедника ничто не намекает на их будущие судьбы, кисть художника запечатлела ребят в солнечный беззаботный летний день. Константин, Ольга и Марина в нарядных шляпках и платьях, сидя на ступеньках загородного дома, весело щебечут с крестьянской девочкой, принесшей им в переднике охапку свежих цветов. Работа по-импрессионистически свежа, это быстрая зарисовка счастливых мгновений жизни, мастерски исполненная Константином Маковским.

Об атрибуции еще одного портрета с серпуховской выставки стоит поговорить отдельно. До недавнего времени женский

портрет из Государственного Владимиро-Суздальского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника считался изображением неизвестной в розовом платье (1908). Включив его в монографию, посвященную художнику Владимиру Егоровичу Маковскому, младшему брату Константина Маковского, мы позволили себе высказать предположение, что на портрете изображена вторая жена Владимира Ольга Андреевна Криштофович. Попробую обосновать сделанное ранее предположение. В работах живописца, датированных 1907–1908 гг., мы встречаем несколько женских портретов, модели которых имеют определенное сходство. Один из них (1908, холст, масло, 44,5×35) хранится в Русском центре искусства в Калининграде, где он определенно назван портретом О. А. Криштофович, так как был приобретен у прежних владельцев именно с этим названием. Еще один, названный «Размышление» (1907, холст, масло, 75×51), имеется в частном собрании. На всех трех портретах изображена молодая женщина со схожими чертами лица и каштановым цветом волос, убранных кверху в одинаковую прическу. 1908 г. станет знаменательным для В. Е. Маковского: он женится на Ольге Андреевне Криштофович, учившейся у него в Академии художеств. Естественно, что она становится его постоянной моделью. Близкий человек не позирует специально, это изображение в живом, непосредственном общении, фиксирующем различные состояния модели. Молодая женщина испытывает легкое смущение, ее глаза опущены («Размышление»), на портрете из Калининграда она с кем-то беседует, не глядя на художника, с легкой полуулыбкой обращается к нему на представительном портрете из Владимиро-Суздальского музея-заповедника. В нарядном розовом платье, белых перчатках, с веером в руках – она, возможно, собралась в театр. Рядом на столике сумочка, на полу роза цвета платья. На портрете справа внизу стоит не только год – 1908-й, но и указан конкретный день – 27 апреля. Вероятно, эта дата была значима для художника. Не мог ли это быть день бракосочетания художника? Естественно, что модель, которая так часто встречается в работах художника, не может быть посторонним ему человеком. Стоит обратить внимание и на интерьер, в котором изображена

молодая женщина. В портретах из Калининграда и Владимиро-Суздальского музея совпадает цвет стены – фона, на котором изображена модель, а также узнается спинка кресла, на котором она сидит, одна и та же в обоих случаях. Все это позволило сделать вывод о том, что на всех портретах изображена О. А. Криштофович, ставшая второй женой Владимира Маковского после смерти его первой супруги.

Работа по подготовке выставки в Серпухове была крайне интересной, она оказалась полезной как для автора статьи, так и для музеев, предоставивших свои работы на выставки.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В настоящее время картина находится в музее Хиллвуд, Вашингтон, США.

<sup>2</sup> Евгения Павловна Пыжова, урожденная Леткова, родная сестра Юлии Павловны Маковской.

<sup>3</sup> Информация предоставлена директором СИХМ Ж. С. Алейниковой, за что приношу ей искреннюю благодарность.

#### ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 2512. Оп.1. Ед. хр. 745. Рукопись. Маковская Е. К. Детство, отрочество, юность. Л. 61.

2. Живописное обозрение. 1905. № 17. С. СХХV.

3. *Лисовский В. Г.* Академия художеств. Историко-искусствоведческий очерк. Л. : Лениздат, 1982.

4. *Нива.* 1890. № 31.

5. *Одгов А.* Картина «Свадебный боярский пир» К. Е. Маковского и ее бытование // *Пленники красоты. Русское академическое и салонное искусство 1830–1910 годов.* М. : Сканрус, 2004. С. 128–134.

6. *Петербургская газета.* 02.03.1890. № 59.

7. *The Theatre. A month Review of Drama, Music and the Fine Arts.* 1890. Vol.16. July to December. Our Art Gallery. P. 299.



1. К. Е. Маковский. Петербургский дворик  
(Литейный двор Академии художеств).  
Конец 1850-х. Холст, масло. 64,5×53.  
Государственный Русский музей



2. К. Е. Маковский. Египтянка с тамбурином.  
1870-е. Холст, масло. 62×42.  
Рыбинский музей-заповедник



3. К. Е. Маковский. Под венец. Начало 1890-х. Холст, масло. 136×183.  
Серпуховский историко-художественный музей





4. К. Е. Маковский. Дети художника. Конец 1890-х.  
Дерево, масло. 60×44,5. Переславский музей-заповедник



5. В. Е. Маковский. Портрет О. А. Криштофович,  
второй жены художника. 1908. Холст, масло. 73×44.  
Владими́ро-Суздальский музей-заповедник





6. В. Е. Маковский. Портрет О. А. Криштофович. 1908.  
Холст, масло. 44,5×35. Русский центр искусств. Калининград

**Д. А. Тихомирова**

## **Эволюция графического стиля книжных обложек М. В. Добужинского**

В статье рассматривается эволюция художественного языка книжных обложек, созданных Мстиславом Добужинским с 1904 по 1951 г. В ходе исследования проанализированы обложки, относящиеся к разным периодам творчества, обозначены как традиционные, так и новаторские графические приемы, используемые художником. В работах революционных лет и периода эмиграции отмечено влияние авангардистских течений и ар деко.

*Ключевые слова:* М. В. Добужинский; книжная графика; книжная обложка; дизайн книги

**Daria Tikhomirova**

## **Evolution of the Graphic Style of Book Covers in the Works of Mstislav Dobuzhinsky**

The article examines the evolution of the artistic language of book covers created by Mstislav Dobuzhinsky from 1904 to 1951. During the course of the study, the covers related to different periods of creativity are analyzed, the traditional and innovative graphic techniques used by the artist are indicated. In the works of the revolutionary years and the period of emigration the influence of avant-garde trends and Art Deco is noted.

*Keywords:* Mstislav Dobuzhinsky; book graphics; book cover; book design

Книжная графика занимает одно из главенствующих мест в творчестве Мстислава Валериановича Добужинского. Среди большого числа произведений, выполненных художником, отдельного внимания заслуживает его обращение к теме обложек, которых Добужинский оформил более ста пятидесяти. Работа над обложками с незначительными перерывами сопровождала художника на протяжении полувека. С 1904 по 1951 г. в обложках Добужинского

выходят произведения классиков и авторов – современников художника, литературные сборники, публицистика, журналы различной тематики, книги для детей.

Начало творческой деятельности Мстислава Добужинского совпало с переломным периодом в развитии отечественной книжной графики, в частности в оформлении обложки. При непосредственном участии художника и других мастеров круга «Мир искусства» в первые десятилетия XX в. происходит значительное переосмысление художественного облика книги. Книга начинает рассматриваться как единый ансамбль, все элементы которого взаимосвязаны. И соответственно с этим меняется отношение к обложке, внимание к ней повышается. И если в конце XIX в. оформлением обложек, как правило, занимались работники издательств и типографий, то в начале XX в. над их дизайном начинают работать такие заметные мастера, как Л. С. Бакст, И. Я. Билибин, Е. Е. Лансере, К. А. Сомов и др.

В творчестве Мстислава Добужинского обложка становится пространством художественного эксперимента. Результатом его поисков в этой области явилось большое число работ, в оформлении которых, по верному замечанию С. К. Маковского, художник «ни единственного разу не повторился!» [5, с. 39]. И действительно, каждая следующая обложка Добужинского представляет собой новую идею декоративного заполнения формата листа.

Дальнейшее рассмотрение графических работ художника требует уточнения терминологии. По графическому наполнению обложки можно разделить на четыре категории:

– Шрифтовая обложка. Не имеет графического содержания, кроме надписи, выполненной художником. В отдельных случаях композиция обложки дополняется простой геометрической рамкой и маркой издательства.

– Декоративная обложка. Композиция обложки украшена орнаментом и рисунками, напрямую не связанными с содержанием книги.

– Историческая обложка. Композиция, орнаментальное и предметное наполнение основано на историческом прототипе.

– Символическая обложка. Содержит рисунок или композицию, отражающую содержание книги через собирательный художественный образ и символы.

Между этими категориями также существуют промежуточные типы, сочетающие в своем оформлении признаки двух и более категорий.

Впервые к дизайну обложек М. В. Добужинский обратился в 1904 г., оформив обложки к «Уставу Клуба любителей изящных изданий» и «Намекам и обликам» М. Ходыревой. Композиционное и стилистическое решение обеих работ основано на главных принципах мирискуснической графики, а именно декоративности и плоскостности. В следующий раз к обложкам Добужинский возвращается спустя год. Художник создает шрифтовые обложки к «Рассказам» Б. Зайцева и «О мистическом анархизме» Г. Чулкова. Однако наибольший интерес представляет его работа к «Политическим сказочкам» Ф. Сологуба (1906). Добужинский впервые предпринимает попытку связать обложку с содержанием книги. Для решения этой задачи он обращается к символам. Центральным элементом обложки является рисунок, изображающий двойную маску, за которой скрывается тьма. Используя двойное обрамление, Добужинский создает иллюзию дополнительного пространства, оставаясь при этом в рамках плоскостной графики. Обращение на обложке к символу как обобщающему образу, отражающему смысл и содержание произведения, оказалось принципиально новым решением и важным шагом на пути к пониманию книги как единого ансамбля.

В последующие несколько лет количество заказов на оформление обложек у Добужинского резко возрастает. С художником стремились сотрудничать в первую очередь «молодые» петербургские издательства: «Шиповник», «Оры», «Эос», «Факелы», «Сириус». Так, с 1907 по 1909 г. Добужинский оформил более 25 обложек. По сравнению с первыми работами, обложки, выполненные в этот период, более индивидуальны. Добужинский много экспериментирует и создает работы, совершенно различные по наполнению и стилистике: строгие шрифтовые обложки к «Весной на север»

Г. Чулкова, «Стихам» П. Верлена, «Тяжелым снам» Ф. Сологуба и пр.; изысканные графические, дополненные декоративной композицией с использованием растительных мотивов к альманаху «Цветник Ор» Вяч. Иванова и Собранию сочинений К. Гамсуна; символические обложки к романам «Пруд» и «Часы» А. Ремизова, «Мелкому бесу» Ф. Сологуба, к «Трагическому зверинцу» А. Зиновьевой-Аннибал и сборнику стихов «По звездам» Вяч. Иванова.

Из ряда обложек, оформленных Добужинским в этот период, стилистически наиболее сильно выделяется обложка к «Чертову логу» А. Ремизова (1907). Здесь художник впервые обращается к готическим мотивам. Рисунок, украшающий обложку, построен на контрастах черного и белого, Добужинский вновь прибегает к оптическим иллюзиям, выстраивая композицию с использованием контрформы. Визуальное напряжение усиливается за счет намеренно неровной линии. Рваный, угловатый характер рисунка поддерживается шрифтом, причудливо сочетающим в себе узнаваемые готические очертания с мягкими, изогнутыми формами, характерными для шрифтов эпохи модерн.

С 1910 г. количество обложек, оформленных М. В. Добужинским, становится меньше. Меняется графическая стилистика работ. Художник продолжает экспериментировать, но теперь его поиск в большей степени сосредоточен на композиционном решении пространства обложки. Так, Добужинский создает отличающуюся предельным лаконизмом обложку к «Крейсеру „Алмаз“» Е. Зноско-Боровского и знаменитую обложку к журналу «Аполлон». С. К. Маковский в своей книге «Силуэты русских художников» об этой работе пишет следующее: «Я помню, каких уговоров стоило мне добиться обложки для „Аполлона“. Вспоминаются при этом и его слова (слова Добужинского. – Д. Т.), что обложки „до смерти надоели“ ему, и уж если делать, то не по-обычному, а чтобы „в середине ничего не было: пусть весь узор растекается по краям и на корешке“» [6, с. 321]. И действительно, решение обложки, предложенной Добужинским для журнала «Аполлон», оказалось настолько свежим и удачным, что стало бессменным

украшением журнала вплоть до его закрытия в 1917 г. Идея минимального заполнения пространства листа продолжает развиваться Добужинским в его следующих работах, например обложках к «Стихотворениям» Н. Крандиевской и книге К. Эрберга «Цель творчества» (1913).

Заметным событием в творческой деятельности Добужинского явилось его сотрудничество с издательством «Грядущий день», для которого в 1912–1913 гг. он оформляет ряд книг и обложек. Среди них декоративные обложки к «Людовику II, королю Баварскому» В. Александровой и «Книге масок» Р. Гурмона. Эти работы отличаются лаконизмом и сдержанностью, строгую симметричную композицию поддерживает декоративная рамка. Для издательства «Грядущий день» Добужинский создает и несколько исторических обложек: к «Микеланджело Буонаротти» Г. Грима и «Джироламо Савонароле» П. Виллари. Содержание этих произведений и историческая эпоха подсказали художнику идеи графического оформления. Так, обложки обеих книг стилизованы под страницу альдины конца XV в. Другой интересный пример, когда художник вновь обращается к историческому прототипу, – обложка к очеркам «Императорское воспитательное общество благородных девиц» (1914). В основе графического решения легко угадывается жалованная грамота императрицы Екатерины II, основательницы Смольного института.

Определенный отход от классической стилистики намечается в 1917 г. Различия в художественном мировоззрении Добужинского и других мирискусников в это время становятся особенно заметными. По заказу З. Гржебина для петроградского издательства «Парус» Добужинский создает иллюстрации к сказкам Г.-Х. Андерсена «Свинопас» (1917) и «Принцесса на горошине» (1918). Однако в связи с закрытием «Паруса» в 1918 г. рисунки изданы не были. Позже иллюстративный цикл к «Свинопасу» был напечатан в Берлине в 1922 г., рисунки же к «Принцессе на горошине» остались неопубликованными [7]. В этих работах Добужинский использует новый графический прием, который сам художник определял как обращение «к почерку, беглой и свободной линии» [3,

с. 178]. И действительно, линия рисунков становится более живой, распадающейся на отдельные штрихи. На обложке «Свинопаса» размещен рисунок, изображающий одну из сцен сказки, орнамент, название произведения и имя автора оформлены в манере быстрого росчерка. Эскиз к обложке «Принцессы на горошине» выполнен в той же графической манере, однако по заполнению пространства листа эта обложка напоминает лаконичные работы Добужинского 1910-х гг. Исследование нового графического приема художник продолжает в своих следующих обложках: к сборнику стихов «Плен» К. Эрберга (1918) и «Новому Плутарху» М. Кузьмина (1918).

Временем необычайного расцвета графического таланта М. Добужинского становятся 1920-е гг. Обложки, созданные художником в это время, чрезвычайно разнообразны. Некоторые из них являются частью иллюстративных циклов, другие представляют собой самостоятельные произведения. Эксперименты Добужинского, связанные с поисками новых приемов, а также его интерес к живой свободной линии постепенно оформляются в графическую манеру, которая становится визитной карточкой художника. В этой стилистике выполнены обложки к «Бедной Лизе» Карамзина (1921), «Переписке Скрябина и Беляева» (1922), сборникам стихов «Подорожник» А. Ахматовой и «Сады» Г. Иванова (оба – 1921). Рисунок здесь состоит из отдельных штрихов и росчерков, при этом выглядит цельным и законченным. Важно отметить, что графический прием не повторяется Добужинским в неизменном виде, а трансформируется, тем самым отражая настроение конкретного произведения. Так, в обложке к «Tristia» О. Мандельштама (1921) живописный росчерк меняется на строгую штриховку, в обложках к «Вторник Мэри» и «Нездешним вечерам» М. Кузьмина (1921) линия становится острой и ломаной. Отдельно необходимо отметить композицию обложки к «Нездешним вечерам». Добужинский отказывается от симметричного построения иллюстрации, при этом такой ход художник применяет впервые – большая часть его обложек выполнена с применением билатеральной симметрии [2, с. 17].



В более строгом оформлении с включением тонального пятна-заливки решены обложки к «Белым ночам» Ф. М. Достоевского и Полному собранию поэм Э. Верхарна (1922). В основе рисунков архитектурные сюжеты, Добужинский выстраивает композицию на контрастах черного и белого, статичная основа противопоставляется динамично заполненному фону. На схожих контрастах, в предельно лаконичном исполнении решена шрифтовая обложка к «Петербургу Достоевского» Н. П. Анциферова (1923) [1]. Еще один новый прием, который Добужинский использовал в книжной обложке в этот период, – рисунок в виде сетчатого орнамента. Примерами таких работ являются обложки к «Скупому рыцарю» А. С. Пушкина (1921) и «Леску» М. Кузьмина (1922).

В 1924 г. Добужинский создает несколько обложек для детских книг. Среди них особого внимания заслуживает работа к «Бармалею» К. Чуковского. Принцип построения композиции этой обложки – очередной эксперимент Добужинского. Художник вновь прибегает к асимметрии, название книги разбито на части и скомпоновано ступенями. В таком решении можно заметить влияние русского авангарда [9, с. 173].

В конце 1924 г. Добужинский принимает литовское подданство и покидает Россию. Сначала он уезжает в Западную Европу, с 1929 г. около десяти лет проживает в Литве, а с 1940-х – в Америке. С этого времени количество работ, выполненных Добужинским в области книжной графики, невелико. В первые годы после отъезда художник сотрудничает с русским эмигрантским издательством «Возрождение», выполняет отдельные заказы для советских издательств. Так, в 1928 г. Добужинский оформляет «Три толстяка» Ю. Олеси и обложку к «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле для издательства «Земля и фабрика» («ЗиФ»). В этом же году художник создает обложку к «Женщинам эпохи французской революции» Г. Серебряковой, издательство «Госиздат». В графическом оформлении этой работы, а именно пластическом решении рисунка, отчетливо прослеживаются черты господствующего в то время в Европе стиля ар деко. Другая примечательная книжная обложка,

в которой заметно влияние этого стиля, – к книге С. Лифаря «Дягилев и с Дягилевым» (1939). Подчеркнутая геометричность, мотив арки, характерный рисунок шрифта – прежнего Добужинского здесь выдает только рисунок-эмблема, помещенный на передний план композиции.

Отдельный интерес для изучения представляют обложки, созданные Добужинским для литовских заказчиков. Во время проживания в Литве художник оформляет обложки для научных изданий, произведений художественной литературы и драматургии. Во многих работах Добужинский использует мотивы литовской народной орнаментики [4, с. 167]. Стилизации на тему национальных мотивов можно отметить в обложке к книге стихов К. Бальмонта «Северное сияние. Стихи о Литве и Руси» (1931), эскизе обложки к азбуке «Саулите» (1932), а также в решении рисованных шрифтов для обложек к учебникам Ю. Элисона «Млекопитающие нашего края» (1933–1936) и произведению художественной литовской литературы «Песне о Гедиминасе» Б. Сруоги (1938).

В своих последних обложках, выполненных с 1945 по 1951 г., Добужинский возвращается к более классическим решениям в оформлении. Так, композиции листа обложек к «Речному трактиру» Ив. Бунина (1945), «Италии» Б. Зайцева, «Моей жизни» А. Т. Гречанинова (1946), помимо имени автора и названия произведения, украшены небольшим рисунком-символом. И только обложка к «Слову о полку Игореве» (1951) решена иначе. Создание иллюстративного цикла к этому произведению стало последней крупной работой художника в области книжной графики. Обложка к «Слову о полку Игореве» стилистически тесно связана со всей графикой книги [8], заглавие стилизовано под старославянское письмо, первая буква отрисована с включением декоративно-орнаментальных элементов.

Значительный временной промежуток, который охватывает творческая деятельность М. В. Добужинского в области книжной обложки, позволяет проследить формирование и развитие графического стиля художника. В работах, выполненных Добужинским с 1904 по 1911 г., отчетливо прослеживаются черты,

характерные для стиля модерн, творчество художника развивается в общих тенденциях объединения «Мир искусства». В первую очередь это выражается в выборе декоративных мотивов, а также рисунке шрифтовых надписей. После непродолжительного периода обращения к классическим формам с 1917 г. постепенно складывается индивидуальная графическая манера, ставшая визитной карточкой художника. В поисках новых идей и средств выразительности Добужинский устремился к современным художественным течениям, утверждающим совсем иные изобразительные принципы. Работы становятся более динамичными, в композициях книжных обложек все чаще присутствует асимметрия. В части работ, выполненных художником после 1925 г., прослеживается влияние ар деко, в обложках, созданных в литовский период, заметен глубокий интерес к национальной культуре страны.

Неизменный поиск новых решений и интерес к современным тенденциям в искусстве позволили Добужинскому сочетать в своих работах принципы мирискуснической графики с новыми изобразительными приемами. Новаторство Добужинского в книжной обложке связано с тем, что он одним из первых предпринял попытку выйти за рамки исключительно декоративно решенной обложки. Используя широкий диапазон художественных приемов, Добужинский неизменно стремился связать оформление обложки с содержанием книги, тем самым продолжая развивать принцип ансамблевости.

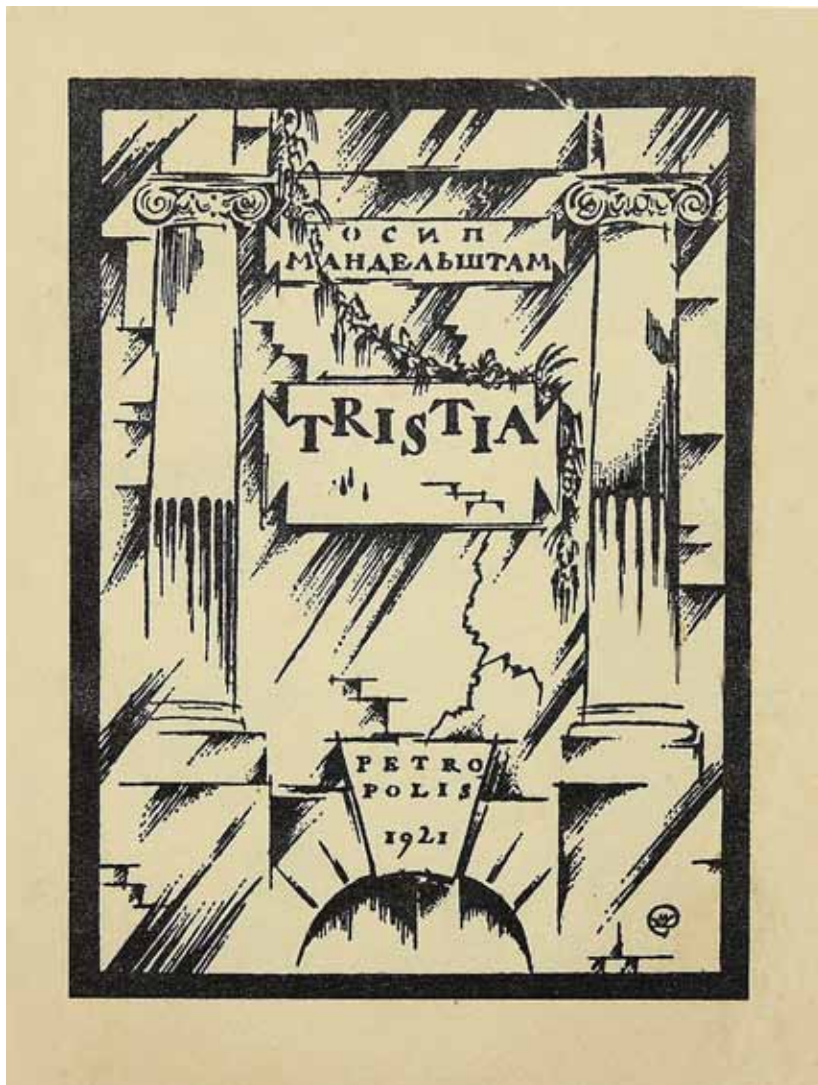
#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Боровская Е. А.* Сумерки Петербурга. М. Добужинский и Ф. Достоевский // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. № 56 : Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : СПб. акад. художеств, 2021. С. 152–170.
2. *Голлербах Э. Ф.* Современная обложка. Л. : Изд. Акад. художеств, 1927. 27 с.
3. *Добужинский М. В.* Письма / изд. подгот. Г. И. Чугунов, М. В. Добужинский. СПб. : Дмитрий Буланин, 2001. 444 с.

4. *Корсакайте И. К.* М. В. Добужинский и книжная графика Литвы // Федоровские чтения «Knygos istorija Lietuvoje» (Vilnius, 1982 m. spal. 4–5). М. : Наука, 1987. С. 165–169.
5. *Маковский С. К.* Графика М. В. Добужинского. Берлин, 1924. 78 с.
6. *Маковский С. К.* М. В. Добужинский // Маковский С. К. Силуэты русских художников. М. : Республика, 1999. 383 с.
7. *Устинов А.* «Свинопас» Добужинского и книгоиздание русского Берлина // Детские чтения. 2019. Т. 16. № 2. С. 296–319.
8. *Чугунов Г. И.* Графический цикл М. В. Добужинского к «Слову о полку Игореве» // Исследования Слова о полку Игореве. Л. : 1986. С. 229–247.
9. *Чугунов Г. И.* Мстислав Валерианович Добужинский. 1875–1957 : монография. Л. : Художник РСФСР, 1984. 299 с.

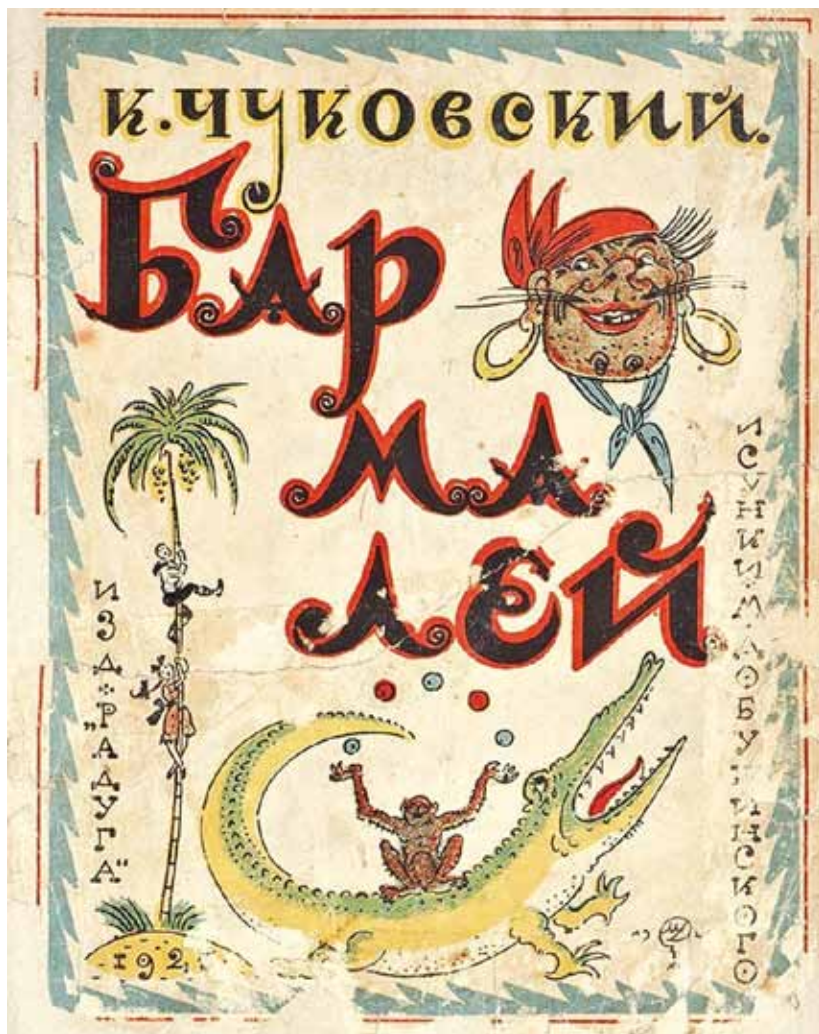


1. М. Добужинский. Обложка к книге  
Ф. Сологуба «Политические сказочки», 1906



2. М. Добужинский. Обложка к книге  
О. Мандельштама. «Tristia», 1921



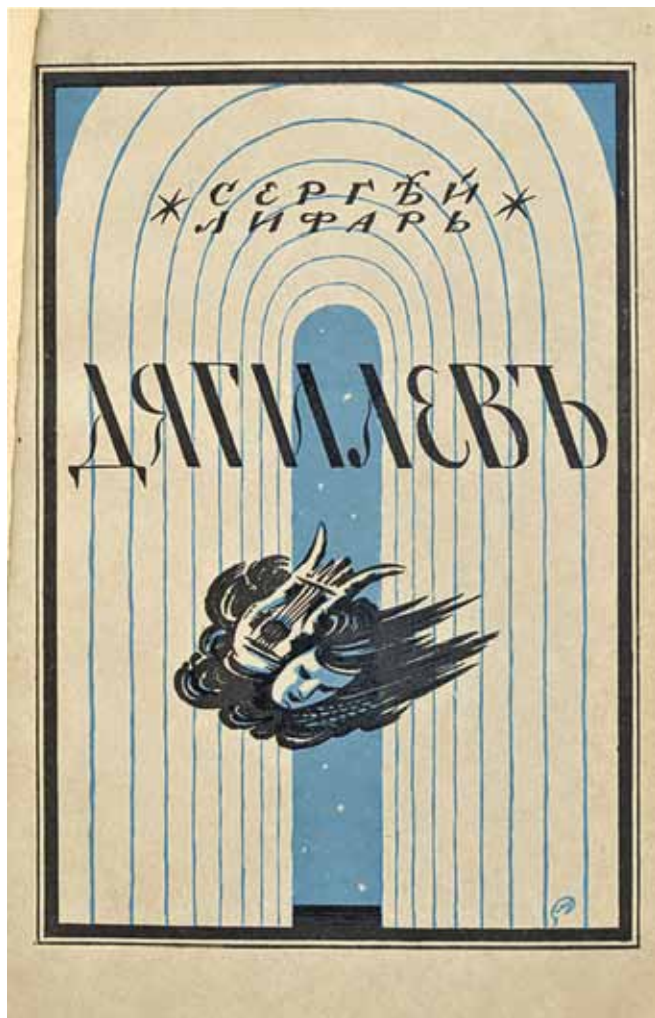


3. М. Добужинский. Обложка к книге  
К. И. Чуковского «Бармалей», 1925



4. М. Добужинский. Обложка к книге К. Д. Бальмонта  
«Северное сияние. Стихи о Литве и Руси», 1931





5. М. Добужинский. Обложка к книге  
С. Лифаря «Дягилев и с Дягилевым», 1939

**И. В. Евреинова**

**Образ художественного пространства  
в сценографии Н. П. Акимова  
середины 1920-х – начала 1930-х гг.**

Проблема создания нового образа художественного пространства является одной из центральных в авангардной сценографии. Н. П. Акимов, выдающийся авангардный сценограф и режиссер, стал одним из реформаторов сценического оформления, предложив новое понимание художественного пространства. Через использование гротеска, приема «остранения» мастер достигает в сценографии «нового художественного видения», отображения «метафорической реальности», определяя эмоциональный строй спектакля. Выявление основных положений метода Акимова в области художественного пространства станет ступенью для дальнейшего исследования его наследия и влияния на сценографию XX в.

*Ключевые слова:* Н. П. Акимов; авангард; авангардный театр; сценография; театрално-декорационное искусство; экспрессионизм; художественное пространство

**Irina Evreinova**

**The Image of the Artistic Space  
in Nicolay Akimov's Scenography  
in the Mid-1920s – Early 1930s**

The creation of a new image of artistic space is one of the main problems in the art of early Russian avant-garde artists. Nicolay Akimov, an outstanding avant-garde stage designer and director, became one of the reformers of stage design, proposing a new understanding of artistic space. Using the grotesque and the technique of “defamiliarization”, the master of scenography achieves a “new artistic vision”, the display of “metaphorical reality”, determining the emotional structure of the performance. Identification of the main points

of Akimov's method in the field of artistic space will be a stepping stone for further research of the master's heritage and his influence on the scenography of the twentieth century.

*Keywords:* Nicolay Akimov; avant-garde; avant-garde theater; scenography; stage design; expressionism; artistic space

Одной из центральных в авангардной сценографии является проблема создания нового образа художественного пространства. Яркое и неординарное решение она нашла в творчестве Николая Павловича Акимова (1901–1968), так как пластическое воплощение сценического пространства стало одной из доминантных составляющих творческого метода художника, определение которой представляется важнейшим этапом в процессе переосмысления его наследия. Акимов, воспринявший концепты и ценностные ориентиры раннего авангарда 1910-х гг., с 1920-х сам активно включился в процессы реформирования сценографического искусства в театрах Харькова, Петрограда и Москвы. В 1920-е – начале 1930-х гг. сформировались основополагающие принципы художника, которыми он руководствовался в своем творчестве, и в дальнейшем этот «заряд авангарда» он смог передать молодому поколению художников 1950-х – 1960-х гг. Вследствие этого анализ и выявление нового образа художественного пространства, проявившегося в сценографии Акимова этого периода, должны существенно приблизить к пониманию творческого метода художника.

Оригинальность пластического языка отмечали многие исследователи творчества Акимова, анализируя не только его театральные работы, но и графические произведения. Однако проблема нового понимания художественного пространства в творчестве мастера до сих пор остается недостаточно освещенной и конкретизированной. Новаторство Акимова в области пространственного решения прежде всего оценили художники-современники. Так, Н. В. Петров вспоминал, что А. Я. Головин попросил привести к нему «смелого маленького человечка с острым носом, который так дерзновенно расправился с горизонтом» [11, с. 208]. О сложных пространственных построениях, резких ракурсах и трюковым характере сценической декорации Акимова писали ведущие искусствоведы и театроведы

[2; 6; 26], однако яркая образность пластического языка художника и эксцентричность приемов нередко подвергались критике как самоценные, не имеющие под собой драматургического обоснования. Новый взгляд на сценографию Акимова предлагает А. Я. Тучинская, видевшая в его авангардных постановках будущее сцены XXI в. [20, с. 173]. М. В. Заболотная в своих трудах доказывает, что визуальное оформление авангардных постановок Акимова определяло драматургическое решение спектакля [7]. Особенно ценными представляются исследования Е. И. Струтинской, где рассматривается сценография мастера с точки зрения его умения «архитектурно-пластическим решением организовать спектакль» [15, с. 345] и выявляется экспрессионистская составляющая его творчества, черты ар деко, конструктивизма [16]. Однако до сих пор не было выполнено отдельного исследования особенностей нового образа художественного пространства в сценографии Акимова, что представляется важным восполнить.

Революционные открытия авангардного театра, воплотившиеся в творчестве В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова, Н. Н. Евреинова, потребовали принципиально иного подхода к созданию театральной декорации. Рассчитанная на то, чтобы разбудить воображение зрителя, одежда сцены стремилась выйти за пределы иллюстративного описания места действия, воздействовала визуально, выявляя сущность драматургического и режиссерского замысла. В этом отношении искусство сценографии развивалось параллельно с изобразительным искусством, по сути кардинально изменяя доавангардную картину мира.

Особый подход к художественному пространству имел решающее значение для Акимова в создании целостности сценографии спектакля. «...Внести на сцену такой стул, от которого зал зарыдал бы» [1, с. 162] – то есть создать одежду сцены, чтобы она раскрывала основную мысль драматургии и добавляла дополнительные углубляющие произведение смыслы, – задача, которую ставил перед собой художник. Акимов словно пользовался специальной художественной «оптикой», позволяющей видеть пространство не обыденным, профанным, а «сакральным» взглядом. Концепт

«нового зрения» [4, с. 134] является важнейшей составляющей авангардной культуры, позволяющей разрушить прежние устойчивые культурные, ассоциативно узнаваемые связи между вещами. «Задача искусства, – пишет о. Павел Флоренский, – переорганизовать пространство, т. е. организовать его по-новому, устроить по-своему» [21, с. 122]. Свой метод построения пространства на сцене Н. П. Акимов называл «иллюзорным» [1, с. 159]. Под иллюзией он понимал не воспроизведение реального места действия, а метод создания декораций, где сценограф мог применить систему оптических эффектов, обманывающих зрителя и зрительно трансформирующих пространство. «Иллюзорный метод» давал возможность не замечать реальных размеров сценической коробки. Создавая пространственный образ, художник мог добиваться такого визуального впечатления, которое позволяло пространству казаться, в зависимости от задач, то сжатым и сдавленным, то просторным и необъятным.

Творческий метод Акимова, включающий работу над художественным пространством, претерпел определенную эволюцию. Применение конструкций на сцене («Мистер Могридж-младший» (1924), «Атилла» (1927) и др.) воспринималось художником как движение в сторону условности художественного языка и возможность отойти от иллюзорного воспроизведения места действия. В то же время работы Акимова этого периода нельзя отнести к чистому конструктивизму, так как примененные им объемные конструкции не были лишь «аппаратом для игры актеров», но всегда оставались камертоном эмоционально-содержательной составляющей спектакля. Следующим шагом на пути к переосмыслению образа художественного пространства стало привнесение Акимовым в сценическое оформление динамики. Мастер создает такие подвижные конструкции, которые отражают изменение и развитие театрального действия, играют на раскрытие формы спектакля, подчеркивают его ритм, усиливают кульминацию, становясь одним из главных «действующих лиц» постановки («Конец Криворыльска» (1926) и др.). Схожие тенденции в это же время обнаруживаются и в постановках Мейерхольда, который со второй половины

1920-х гг. начинает сам активно руководить оформлением сцены, по сути возлагая на себя обязанности сценографа («Лес» (1926) и последующие работы). В постановках Государственного театра имени Вс. Мейерхольда (ГосТиМ) этого периода утверждается мысль, что «спектакль как зрелище требует оформления пространства, придания сцене живописной и архитектурной выразительности, в которой бы проявлялся смысл пьесы не в меньшей степени, чем в репликах, движении и жестах актера» [17, с. 25]. По мысли известного исследователя Н. М. Тарабукина, театральное оформление, предлагаемое Мейерхольдом, отказывается от живописных картин-декораций и станков конструктивистов и начинает идти по пути архитектурного оформления сцены, которая «создает „постановку“ игры» [17, с. 24]. В этом отношении творческий путь молодого Акимова пересекался с поисками мэтра.

Применяя динамические декорации, трансформируя их, подключая возможности освещения, Акимов играл не только пространством, но и временем. Так, для спектакля «Сэр Джон Фальстаф» 1927 г. в БДТ Акимов соорудил купол, внутри которого менялись от сцены к сцене подвижные декорации, полукруглый просцениум и два купола-раковины для оркестров по бокам просцениума. Это куполообразное пространство для игры актеров – переосмысленный павильон, который подчеркивал условность действия, представлял некой «шкатулкой с сокровищами», откуда художник, как фокусник, «вынимал» чудесные фахверковые домики, интерьеры таверны с висящими тушами, графически точные силуэты скрюченных деревьев (*ил. 1*). Это сжатое пространство, своего рода квинтэссенция шекспировской эпохи, была не точным ее воспроизведением, а той стилизацией, за которую ратовал Мейерхольд [10, с. 8]. Такой подход, когда художник выстраивает пространственно-временной континуум, живущий по своим далеким от реальности, но возможным в гипотетической действительности художественного произведения законам, Тарабукин называл гиперпространством [18, с. 347]. Гиперпространство подразумевает иную, нежели в реальности, степень пространственно-временной сопряженности. Это форма отображения умозрительного,

восходящего не к объективному, а субъективному, личному переживанию в художественном произведении единства протяженности и длительности. Такой тип пространства был освоен экспрессионистами<sup>1</sup>. Пространство Акимова не замкнутое, оно способно в любой момент трансформироваться и должно стать не вместилищем предметов, а той «действенной средой», которая стремится показать объекты в их истинном значении. «Так все пространство художника-экспрессиониста становится видением. У него не взгляд – у него взор. Он не описывает – он сопереживает. Он не отражает – он изображает» [24]. В качестве примера можно привести акимовское оформление комедии «Делец» в Государственном академическом театре драмы (1928). Лаконичными, но предельно емкими приемами художник создает концентрированный образ современного капиталистического города. Вместо классического павильона камертоном оформления становится белая конструкция полусферической формы, висящая над сценой и напоминающая одновременно и эмалированный бортик ванны – символ комфорта, и край фаянсовой урны, и гигантскую телефонную трубку – необходимый атрибут крупного дельца, и даже купол Евангелической церкви, где действие достигает кульминации (ил. 2). Таким образом, трансформация места действия происходит скорее в воображении зрителя благодаря визуальным намекам художника, основной же целью сценографии становится эмоциональное воздействие.

Образ художественного пространства в сценографии Акимова определяется также и композиционным соотношением находящихся на сцене вещей и фигур, к которым можно отнести не только элементы декорации и бутафорию, но и актеров. Акимов писал: «...театр есть не только искусство актера... Выразительным средством театра может быть как специально подготовленный человек (актер), так и любой неодушевленный предмет» [1, с. 140]. Вещь на сцене, то есть вещь в пространстве, всегда имела особую роль для художника. Причем вещь обязательно должна быть задействована, должна участвовать в спектакле и воздействовать пластически, посредством «совокупности визуальных характеристик объекта» [8, с. 21]. Вещественное оформление сцены –



это преобразованная действительность, осмысленная художником. Огромная, гипертрофированная вещь (галоши и пепельница в «Человеке с портфелем» (1928), свеча в спектакле «Робеспьер» (1931)), находящаяся на переднем плане, должна была служить маркером «крупного плана», который пришел из искусства кинематографа. Но подчас вроде бы объясненный рационально прием уводил в область странного и фантастического, такого, где разумные толкования не действовали. В. С. Соловьев писал: «В подлинно фантастическом всегда оставляется внешняя, формальная возможность простого объяснения из обыкновенной, всегдашней связи явлений, причем, однако, это объяснение окончательно лишается внутренней вероятности. Все отдельные подробности должны иметь повседневный характер, и лишь связь целого должна указывать на иную причинность» [13]. Эта мысль неожиданным образом перекликается с высказыванием Мейерхольда: «В жизни кроме того, что мы видим, есть еще громадная область неразгаданного. Гротеск, ищущий сверхнатурального, связывает в синтезе экстракты противоположностей, создает картину феноменального, приводит зрителя к попытке отгадать загадку непостижимого» [10, с. 169]. Таким образом, применяя гротеск как прием, Акимов сталкивал в художественном пространстве несопоставимые, ошеломляющие в своем единстве вещи, заставляя зрителя заглянуть за грань обыденного. Стремление создать нереальное искаженное пространство заметно на примере ранних графических листов художника, где он часто «объясняет» деформацию пространства использованием разных оптических приспособлений, через которые предлагается смотреть зрителю. Например, лакированный поднос, блестящая поверхность которого, как фантастическое зеркало, обнаруживает сцену убийства; выпуклая стеклянная колба, отражение в которой разоблачает поцелуй влюбленных (*ил. 3*). Подобные образы отсылают к символистским мотивам иного мира и двойничества – мотивам, которые затем станут центральными в творчестве Акимова («Тень» Е. Л. Шварца и «Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина). В то же время художник, используя неожиданные ракурсы и пересоздавая реальность, позволяет заново взглянуть на знакомые вещи. Ярким

примером может служить сценографическое решение спектакля «Заговор чувств» в Государственном театре имени Евг. Вахтангова (1929), где Акимов применил полупрозрачную сетку. Она полностью окутывала зеркало сцены, отделяя действие от зрительного зала. Это, с одной стороны, было своего рода иронией над идеей «четвертой стены», а с другой – сетка с нашитыми на нее пятнами-заплатами ткани символизировала грязь и ветхость уходящего мира.

Таким образом, через переконструирование предметного мира художник отходит от иллюзорной передачи действительности и добивается сущностного прочтения реальности, что требует произвольного отношения к объекту изображения [19, с. 188]. Это единство внешнего и сущностного в творчестве Акимова заставляет вспомнить о двоemiрии экспрессионизма: «Действительность для экспрессиониста – воплощенный парадокс, она загадочна, ибо таит в себе, а не зеркально отражает некий „высший“ смысл... Сущность бытия проявляется через банальные атрибуты повседневности» [5, с. 17]. Сознательно акцентирование на «неузнавании знакомого» имеет прямое отношение к приему «остранения», который получил теоретическое обоснование в статье В. Б. Шкловского 1919 г.: «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием „остранения“ вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен» [23, с. 136]. Сделать привычное непривычным, странным – это означает изъять предмет из мира обыденной, бессознательно проживаемой действительности и поместить его в мир художественного произведения. Тезисы, выдвинутые Шкловским, перекликаются с идеями З. Фрейда, высказанными им в этом же году в статье «Жуткое». У Фрейда «жуткое» (*unheimlich*) – чужое, непривычное, не относящееся к дому – определяется им как «разновидность пугающего, которое имеет начало в давно известном, в издавна привычном» [22, с. 265–266]. Если прием «остранения» Шкловский описывает именно как художественный и имеющий отношение ко всему, на что нужно

взглянуть нетривиально, то Фрейд акцентирует внимание именно на восприятии жуткого и пугающего<sup>2</sup>. Эта сторона «остранения» интересна именно с точки зрения экспрессионистических поисков, и особенно в тех направлениях развития экспрессионизма, где художники якобы возвращались к реальным формам внешнего мира, позволяя взглянуть на обыденное новыми глазами. А. К. Якимович, рассматривая различные витки реализма XX в., называет реализм «люциферовым искусством», потому что «он способен изображать как живое и подлинное что-нибудь такое, чего никогда не было и быть не могло (и чего не будет никогда)» [27, с. 14]. Возможность посмотреть на предметы «странными» глазами, показать их так, чтобы они были узнаваемыми, но в то же время нереальными, стала важной особенностью художественной практики авангарда и некоторых других направлений, сформировавшихся после Первой мировой войны<sup>3</sup>. Прием «остранения», с определенными особенностями получивший развитие в практике В. Э. Мейерхольда, ФЭКСов (ФЭКС – Фабрика эксцентрического актера), теории и практики театра Б. Брехта («эффект очуждения») и др., напрямую не развивавшийся и не декларировавшийся Акимовым, может быть выявлен не только в станковых работах художника, но и в его сценографической и режиссерской деятельности. Нереальные пространственные построения сценографии в «Робеспьере» и «Прекрасной Елене» 1931 г., как и в более поздних постановках – спектаклях «Дракон» (1944), «Смех и слезы» (1947), «Обыкновенное чудо» (1956) и др., роднятся с сюрреалистическими опусами Рене Магритта, магическими пейзажами Де Кирико, сближают с безвоздушной и поэтому нечеловеческой реальностью произведений немецких художников «новой вещественности» (ил. 4). Интересно, что на отечественной сцене идея жизни вещей впервые реализовалась в легендарном спектакле «Синяя птица» 1908 г. во МХАТе. М. Н. Строева писала о спектакле: «...режиссер пытается вернуть быт, но находит ему совсем иную – сказочную – функцию: происходит одухотворение вещей» [14, с. 227.]. К. С. Станиславский отказался от символистской идеи Рока в пользу пантеистической идеи очеловечивания вещи. Акимов по-своему

продолжает и развивает эту линию взаимодействия с вещью, при которой она отображает свойства художественно-преобразованного бытия; при этом стирается грань между субъектом (человеком, персонажем, зрителем) и объектом. Вещь в творчестве Акимова всегда мыслится репрезентирующей подлинное бытие, которое надо уметь увидеть, вскрыть как раз с помощью персонифицированной вещи, что отражает телесно-ориентированную составляющую авангардного мышления художника. Поэтому еще одной важной чертой творчества Акимова является «портретное» видение вещей и пространства. Здесь мы сталкиваемся с особым качеством восприятия действительности художником, который персонифицирует любой объект, привнося в характеристику предметов человекоподобные черты. Акимов оставил после себя огромное количество портретов своих современников. Именно портретность как метод была основополагающей составляющей его творчества. Например, в двух разных спектаклях можно заметить своеобразный прием-перевертыш: в спектакле «Сэр Джон Фальстаф» «щиты, которые образовывали задник, вдруг переворачиваются и обнаруживают воинов, которые их держат» [12], а в постановке «Гамлета» (1932) и «Двенадцатой ночи» (1938) иллюзорно изображенные художником персонажи воспринимались живыми, сливались с действующими актерами. Наиболее полно этот прием раскрылся затем в спектаклях «Тень» (1940) и «Дракон» (1944) в Ленинградском государственном театре комедии, где вещи казались не менее живыми, чем действующие персонажи пьесы. В сценографии Акимова стирается грань между миром живой и неживой материи. Предметный мир начинает «подглядывать» за действующими персонажами и зрителем (!), словно тысячеглазый Аргус. Это угаданное пантеистическое начало переставляет человека с позиции наблюдателя в позицию наблюдаемого, окруженного безграничным непознанным персонифицированным миром<sup>4</sup>.

Таким образом, можно говорить о том, что проблема пространства – одна из центральных в творчестве Акимова. Концепт «нового зрения» или иного видения, ставший важным аспектом искусства авангарда, выразился в творчестве Акимова через применение гротеска и приема «остранения». Акцент на сознательном неузнавании

обыденного пространства и существующих в нем вещей позволял перестроить привычные уопостигаемые взаимосвязи между явлениями, вел к сущностному прочтению пьесы, рождению новых, порой парадоксальных смыслов, созданию художественного образа всего спектакля как единого произведения. Художественное пространство мыслится Акимовым неразрывно в паре с образом художественного времени, образуя связку «пространство – время», где возможны разнообразные трансформации, необходимые для раскрытия творческого замысла. Сдвигая временные рамки, сгущая и накладывая друг на друга разновременные моменты, словно кинематографические наплывы, а также расширяя и сжимая место действия, художник приходит к так называемому гиперпространству, не отвечающему объективной действительности, но служащему предельной выразительности, экспрессивности в решении спектакля. Особое место в творчестве художника имеет жизнь вещей в пространстве. Наделенные портретностью, они становятся равноценными героями спектакля наряду с актерами, тем самым выявляя природу вещи как объекта подлинной реальности. Пространство, наполненное «живыми» персонифицированными вещами, само нередко может трактоваться как единый одушевленный организм, живущий по правилам определенной художественной логики. Изобретательность и экспрессия создаваемых Акимовым образов на сцене способствовали рождению обширного интерпретационного поля, обогащающего действие. Тем самым выявлялось игровое начало творчества художника, что, в свою очередь, позволяет увидеть связь его сценографических работ с последующими исканиями искусства постмодернизма. Выявление нового образа художественного пространства дает возможность более глубоко изучить творческий метод Акимова и впоследствии проследить влияние наследия мастера на современную сценографию.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В свою очередь, М. М. Бахтин вводит понятие «хронотоп» как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [3, с. 234]. Но если, по

Бахтину, в литературном произведении «ведущим началом в хронотопе является время», то в изобразительном искусстве таким нужно считать пространство.

<sup>2</sup> Подробнее об этом пишет М. Эпштейн [25].

<sup>3</sup> Имеются в виду итальянская «метафизическая» живопись, «новая вещественность» и «магический реализм», сюрреализм и др.

<sup>4</sup> Интересно, что сам Акимов в ранний период творчества относил себя к неоклассицистам. Прав был А. А. Бартошевич, писавший, что «Акимов сплошь и рядом создает вещи, в которых „барочность“ выражена настолько ясно, что о каком-либо классицизме говорить становится трудно» [2, с. 14]. Преломляясь в творчестве иногда совершенно разных художников, русский неоклассицизм подчас приходил к совершенно парадоксальным результатам. Емко отразил линию метаморфоз неоклассицизма В. А. Лянин: «В свободном пространстве символизма-акмеизма классический пафос смягчался игровым началом и, стремясь к самореализации, пластическому оформлению реальности, не слишком на этом настаивал. Теперь – портреты и автопортреты А. М. Гусятинского, А. С. Шендерова, А. А. Лепорской – эта реальность предписывала искусству свои законы, управлявшие (с разной степенью неумолимости) и новой вещественностью, и Новеченто – „тихими тяжелыми шагами в дом вступает Командор“» [9, с. 9].

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Акимов Н. П.* Театральное наследие : сб. : в 2 кн. / Николай Акимов ; сост. В. М. Миронова ; под ред. С. Л. Цимбала. Кн. 1 : Об искусстве театра; Театральный художник. Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1978. 294 с.
2. *Бартошевич А. А.* Николай Акимов / Андрей Бартошевич. Л. : Театлуб, 1933. 108 с.
3. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет / М. Бахтин. М. : Худож. лит., 1975. 502 с.
4. *Гирин Ю. Н.* Системообразующие концепты культуры авангарда // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.) : Теория. История. Поэтика : [в 2 кн.] / [под ред. Ю. Н. Гирина]. М. : ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1. С. 77–156.
5. *Дранов А. В.* Немецкий экспрессионизм и проблема метода : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05. М. : Изд-во МГУ, 1980. 27 с.

6. *Жежеленко М. Л.* Режиссерское творчество Н. П. Акимова : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.00 / Жежеленко Марина Леонидовна. Л. : 1970. 404 с.
7. *Заболотная М.* Фальстаф великий и ужасный / Марина Заболотная // Вопросы театра. 2016. № 3–4. С. 291–303.
8. *Кривцун О. А.* Пластическое мышление в искусстве: линии влияния / Олег Кривцун // Артикульт. Научный электронный журнал. 2018. № 29 (январь-март). С. 20–34.
9. *Леняшин В. А.* Не о классицизме // Неоклассицизм в России : материалы выставки / авт. ст. Владимир Круглов и др. СПб. : Palace Editions : Graficart, 2008. С. 5–10.
10. *Мейерхольд В.* ...О театре / Вс. Мейерхольд. Санкт-Петербург : Просвещение, 1913. 208 с.
11. *Петров Н.* 50 и 500 / Н. Петров. М. : ВТО, 1960. 554 с.
12. *Слонимский А.* «Сэр Джон Фальстаф» в Большом драматическом театре // Жизнь искусства. 1927. 15 апреля. № 15. С. 12.
13. *Соловьев В. С.* Предисловие к «Упырю» графа А. К. Толстого // Толстой А. К. Упырь. Рассказ графа А. К. Толстого с предисловием В. Соловьева. СПб. : Издание С.-Петербургского книжного склада М. Залшупина, 1900.
14. *Строева М. Н.* Режиссерские искания Станиславского: 1898–1917 / М. Строева. М. : Наука, 1973. 375 с.
15. *Струтинская Е. И.* Гильотина на советской сцене в 1931 г. Сценография Н. П. Акимова к спектаклю «Страх» // Вопросы театра. 2022. № 3–4. С. 340–363.
16. *Струтинская Е. И.* Искания художников театра. 1910–1920-е годы / Е. Струтинская. М. : Государственный институт искусствоведения, 1998. 246 с.
17. *Тарабукин Н. М.* Зрительное оформление в ГОСТИМе / Н. М. Тарабукин ; подгот. текста проф. Е. Г. Короткевич // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2013. № 4. С. 17–30.
18. *Тарабукин Н. М.* Проблема пространства в живописи. Окончание / Н. Тарабукин ; подгот. текста и коммент. А. Г. Дунаева // Вопросы искусствознания. 1994. № 1. С. 311–359.
19. *Турчинская Е. Ю.* Экспрессионизм как «большой» стиль в отечественном искусстве XX века: родовые особенности // Отечественное искусство конца XIX – начала XXI вв. в диалоге эпох: идеи, стили, мастера : Мат-лы научно-практич. конф., 29 сентября 2022 г. / науч. ред. и состав.



А. В. Карпов, Н. Н. Мутья. СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. С. 179–192.

20. *Тучинская А. Я.* Век Акимова: театральная история в рисунках и фотографиях / А. Тучинская // Театр. 2011. № 4. С. 162–187.

21. *Флоренский П. А.* Собрание сочинений. Т. 131 : Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П. Флоренский. М. : Мысль, 2000. 446 с.

22. *Фрейд З.* Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование : сб. : [пер. с нем.] / [общ. ред., сост., вступ. ст. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова]. М. : Республика, 1995. С. 264–280.

23. *Шкловский В. Б.* Искусство как прием // Формальный метод. Антология русского модернизма : в 3 т. Т. I : Системы / под ред. С. А. Ушакина. Екатеринбург. М. : Кабинетный ученый. 2016. С. 131–146.

24. *Эдмид К.* Об экспрессионизме в литературе. (Речь, прочитанная в Берлине в декабре 1917-го в «Немецком обществе имени 1914 года») // Деблин А., Эдшмид К. Манифесты экспрессионизма / пер. с нем. Вальдемара Вебера. Оpubл. в журн. «Крещатик». № 2 (56). 2012 // журнал «Крещатик». URL: <https://www.kreschatik.kiev.ua> (дата обращения: 01.05.2023).

25. *Эпштейн М.* Жуткое и странное. О теоретической встрече З. Фрейда и В. Шкловского // Русский Журнал. 2003. 14 марта. URL:[http://old.russ.ru/krug/razbor/20030314\\_ep.html](http://old.russ.ru/krug/razbor/20030314_ep.html) (дата обращения: 15.06.2022).

26. *Эткинд М. Н. П.* Акимов – художник / М. Эткинд. Л. : Художник РСФСР, 1960. 150 с.

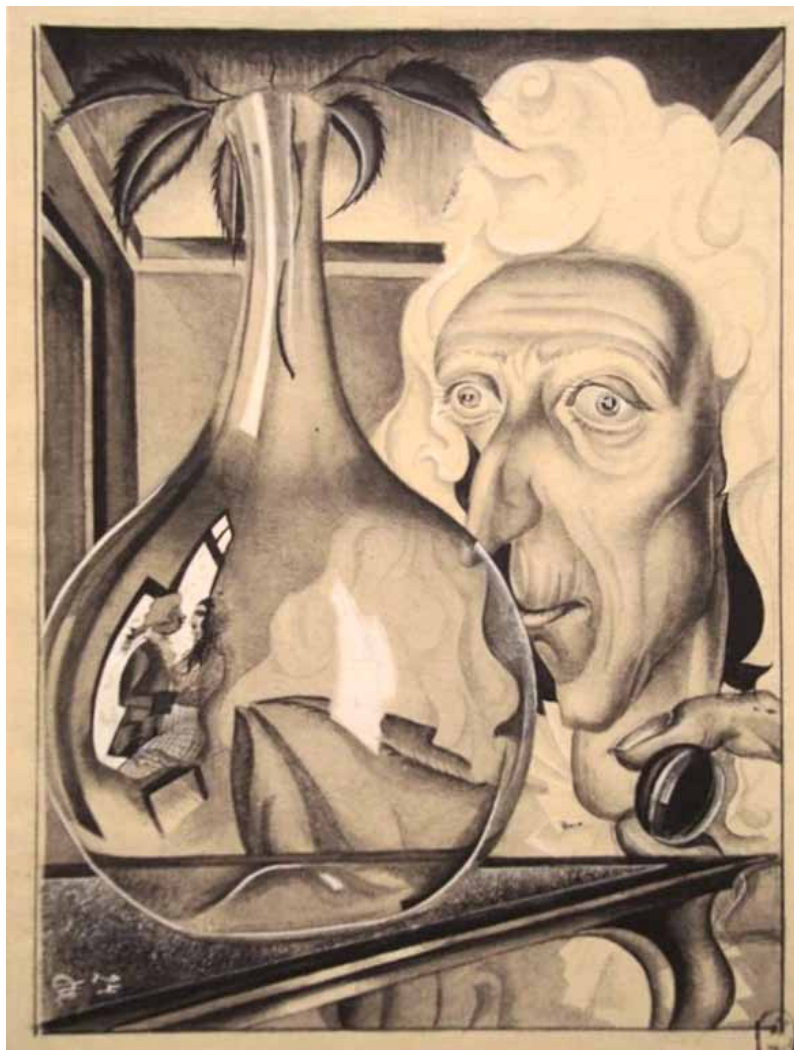
27. *Якимович А. К.* Реализмы двадцатого века. Магический и метафизический реализм. Идеологический реализм. Сюрреализм. Европа. Америка. Россия, 1916–1970 : альбом / Александр Якимович. М. : ГАЛАРТ ; ОЛМА-ПРЕСС, 2000. 176 с.



1. Сцена из спектакля «Сэр Джон Фальстаф». 1927. БДТ. Художник  
Н. П. Акимов. Фотография. Творческо-исследовательская часть  
Большого драматического театра имени Г. А. Товстоногова,  
Санкт-Петербург



2. Сцена из спектакля «Делец». Государственный театр драмы. 1928.  
Художник Н. П. Акимов. Фотография из фондов Санкт-Петербургского  
государственного музея театрального и музыкального искусства,  
Санкт-Петербург



3. Н. П. Акимов. Фронтиспис к роману Анри де Ренье «Дважды любимая». (Ренье А., де. Собрание сочинений : в 19 т. Л. : Academia, 1924.) Бумага, акварель черная, белила. 16,3×12,2.  
Государственный Русский музей



4. Н. П. Акимов. Эскиз декорации к спектаклю «Обыкновенное чудо». III акт. 1956. Ленинградский государственный театр комедии. Бумага, графитный карандаш, черный карандаш, гуашь. 34,6×49,4. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, Москва

**Е. А. Боровская**

## **К истории одного портрета. Искусствовед Р. Б. Канский**

В статье рассматривается творческая судьба ленинградского искусствоведа Ростислава Борисовича Канского (1906–1948), анализируются его публикации, а также многие работы, которые так и не вышли в свет. Изучение и анализ рукописей Р. Б. Канского, сохранившихся в архиве семьи, позволяет сделать вывод о его незаурядном даровании, полноценной реализации которого помешали трагические жизненные обстоятельства – годы репрессий и ранняя смерть. Сфера интересов исследователя включала проблематику истории, психологии и социологии искусства, вопросы музейно-экспозиционной и выставочной работы, участие в этнографических экспедициях и археологических раскопках. В данной статье отмечается широкий диапазон творческих интересов Р. Б. Канского, рассматривается его работа в Ленинграде и Средней Азии. В научный оборот вводятся ранее недоступные архивные материалы, относящиеся к 1920-м – 1940-м гг.

*Ключевые слова:* Р. Б. Канский; Е. С. Аладжалова; искусствоведение; археология; искусство Средней Азии

**Elena Borovskaya**

## **On the History of a Portrait. Art Historian Rostislav Kansky**

The article examines the creative fate of the Leningrad art historian Rostislav Kansky (1906–1948), analyzes his publications, as well as many works that have never been published. The study and analysis of R. Kansky's manuscripts, preserved in the family archive, allows us to draw a conclusion about his outstanding talent, the full realization of which was prevented by tragic life circumstances – years of repression and early death. The researcher's interests included the problems of history, psychology and sociology of art, issues of museum and exhibition work, participation in ethnographic expeditions and

archaeological excavations. This article notes a wide range of R. Kansky's creative interests, his work in Leningrad and in Central Asia. Previously inaccessible archival materials dating back to the 1920s – 1940s are being introduced into scientific circulation.

*Keywords:* Rostislav Kansky; Elena Aladzhалова; art history; archaeology; art of Central Asia

История отечественного искусствознания, в особенности советского периода, в последние десятилетия привлекает внимание многих исследователей. Вместе с тем, что совершенно понятно, в данном разделе искусствоведения остается немало неизученного, или недостаточно изученного, или вовсе неведомого – прежде всего речь идет о большом числе персоналий искусствоведов, художественных критиков, теоретиков и практиков музейного дела, внесших определенный вклад в развитие культуры, чью деятельность не вполне справедливо расценить лишь как субстрат, на котором возрастали более, скажем так, успешные... никоим образом не умаляя чьих-либо достижений (достижений часто замечательных, даже выдающихся), не станем забывать, что творческие и человеческие судьбы многих представителей советской интеллигенции складывались не всегда благополучно, а подчас драматично. «Хотелось бы всех поименно назвать...» – эта строка Анны Ахматовой, конечно же, не может стать выполнимой программой, тем ценнее возможность вернуть отечественной художественной культуре хотя бы некоторые имена ее тружеников и сотворцов.

Наверное, у каждого историка искусств бывают неожиданные открытия – открытия имен, неизвестных коллекций, невиданных прежде работ художника, прикосновение к архивным записям автобиографического или научного характера. Так произошло и со мной, когда я оказалась в теплом и гостеприимном доме лингвиста и педагога Юрия Ростиславовича Канского, куда меня привело желание посмотреть сохранившиеся живописные работы Елены Сергеевны Аладжаловой (1904–1984), его матери, ленинградской художницы, учившейся в конце 1920-х гг. в Ленинградском высшем художественно-техническом институте (ныне – Санкт-Петербургская академия художеств) у К. С. Петрова-Водкина. Среди висящих на



стене работ художницы внимание привлек портрет ее мужа, искусствоведа и археолога Ростислава Борисовича Канского, написанный в середине 1930-х гг. (ил. 1). Живописная поверхность картины, безусловно, требует вмешательства реставраторов, красочный слой местами утрачен, однако это вполне реально восполнить. Точной датировки портрета на обороте холста не обозначено, но, по свидетельству сына, он был написан с натуры в период с 1931 по 1936 г. (далее супруги проживали раздельно). Интерес к живописным качествам этого произведения, его образному решению заставил меня погрузиться в расспросы о личности изображенного на портрете, причем не только в подробности реальной творческой биографии Канского, но и в материалы его личного архива [1], по которым можно восстановить многие события давних уже лет, прикоснуться через непростую судьбу одного человека к перипетиям сложного периода становления ленинградской, а шире – советской школы искусствознания второй половины 1920-х – 1930-х гг.

Ростислав Борисович Канский родился 25 марта 1906 г. в Виннице в семье дворянина (до революции – мирового судьи, позже служащего). После переезда семьи в Киев учился в средней трудовой школе (бывшая гимназия), которую и окончил в 1921 г. С 1923 г. учился на искусствоведческом отделении Киевского археологического института (Высшие Киевские археологические курсы), который не окончил в связи с расформированием этого учебного заведения. Кроме занятий по общеинститутской программе он углубленно работал над вопросами теории и психологии искусства, изучал художественные памятники первобытного и народного искусства. После прекращения занятий в Институте Канский не оставил изучение истории и теории искусства, но одновременно окончил в Харькове книговедческие курсы и более года проработал в Полтаве, где заведовал книжным отделом Полтавского райпотребсоюза [2].

Осенью 1926 г. Ростислав Канский переезжает в Ленинград и приступает к сдаче экзаменов на звание научного сотрудника 2-й категории при отделе изобразительного искусства Государственного института истории искусств (ГИИИ) [3, л. 33об.]. Уже в первый год

работы в ГИИИ Канский сдает основные экзамены в аспирантуру и подготавливает большую работу на тему «Рефлексология искусства», выступив с докладом на семинаре по теории искусства профессора Ф. И. Шмита. Также он состоит в семинаре по марксистскому искусству под руководством Я. А. Назаренко, где работает над темой «Психология художественной пропаганды и агитации». Разные аспекты этой темы становятся для Канского «центром притяжения»: он работает в должности заведующего кабинетом и административно-информационным бюро секции по изучению художественной агитации и пропаганды (ХАП) Комитета социологического изучения искусства, ведет библиографическую работу по составлению картотеки по искусству Октябрьской революции, подготавливает статью «Художественная агитация и пропаганда в борьбе за Петроград в 1919 году». Основными целями секции ХАП было изучение материалов, касающихся «революционного искусства Октября», а также современной художественной жизни и «практики массовых празднеств Красного Календаря» [4, с. 9].

В 1931 г. выходит совместный труд сотрудников ГИИИ «Опыт организации массового празднества» [10] (ил. 2). Институт уже реформирован, переименован в ЛОГАИС – Ленинградское отделение Государственной академии искусств, но темы и задачи исследований остались прежними. Руководил «бригадой» авторов А. С. Гущин, впоследствии известный историк искусства, доктор искусствоведения, один из организаторов факультета теории и истории искусств (ФГИИ, 1937) в Ленинградской академии художеств и его первый декан [8, с. 26–37]. Следует отметить, что Ростислава Канского и Александра Гущина связывали теплые дружеские отношения – они были почти ровесники, одновременно учились в Киевском археологическом институте, Канский вслед за Гущиным уехал в Ленинград и поступил в ГИИИ в качестве научного сотрудника и в аспирантуру. В архиве Канского бережно сохранены странички тезисов диссертации А. Гущина «Древнерусский звериный стиль», которую он защитил в 1928 г., с теплой надписью «Дорогому Славику от автора». Думается, доброжелательность, участие, а возможно, и покровительство

старшего товарища во многом облегчили Ростиславу Канскому первые годы учебы и работы в Ленинграде.

Уже отмеченная книга «Опыт организации массового праздника» представляет собой довольно любопытный образец и странную смесь революционного энтузиазма, желания новизны, понимания политической ситуации и задач «текущего момента», искреннего стремления внести свой вклад в дело «коммунистического воспитания масс» и, несомненно, заслуживает внимания и краткого анализа. Оставив в стороне главы, посвященные проблемам организации массовых гуляний и театрально-музыкально-зрелищного сопровождения этих мероприятий, можно предположить, исходя из специализации членов авторского коллектива, что текст, касающийся праздничного художественного оформления города и демонстраций («изо-оформления», как тогда это называли), принадлежит именно Р. Канскому. В небольшом авторском введении отмечается, что практика организации художественного оформления массовых празднеств нуждается в теоретическом осмыслении и разработке современных и «политически верных» концепций, а также планомерной научной деятельности по изучению значимости профессионального изобразительного искусства. И это, на наш взгляд, один из важнейших выводов по результатам анализа ленинградского опыта праздничного «изо-оформления» города и майской демонстрации 1931 г., который был рекомендован к использованию в других городах.

Повышение и актуализация роли и «удельного веса» профессионального искусства в художественном оформлении празднеств должно, как следует из текста, осуществляться не в ущерб самодеятельному творчеству масс, но и от излишнего традиционализма авторы предостерегают, отмечая, что не следует прибегать к старым оформительским трафаретам. Несмотря на ярко выраженную политизацию текста – цитирование Сталина на первой же странице и явное желание (возможно, вполне искреннее) быть на передовых позициях актуальных политических веяний, книга, кроме не лишней историко-культурного интереса попытки структурированного научного анализа темы, ценна иллюстративным материалом,

который реально отражает ситуацию и визуально подтверждает позицию авторов, изложенную в тексте и направленную на «решительную борьбу за художественное качество изо-оформления» Ленинграда второго десятилетия советской власти [10] (*ил. 3*).

Однако диапазон творческих интересов Р. Б. Канского в конце 1920-х – середине 1930-х гг. не ограничивался лишь работами в области социологии искусства и «художественной агитации и пропаганды». Тематика его искусствоведческих работ в ГИИИ (ЛОГАИС) очень разнообразна – сохранились рукописи и тексты докладов по психологии и рефлексологии искусства, статьи по искусству Средней Азии, архитектурные паспорта-описания памятников зодчества Петербурга – Ленинграда, составленные на основе искусствоведческих и историко-архивных изысканий, экспозиционно-выставочная работа и многое другое (*ил. 4*). В 1928–1929 гг. Ростислав Канский неоднократно участвовал в экспедициях исследовательского и этнографического характера в Поволжье, на Кавказ, в Среднюю Азию (*ил. 5*). В одной из таких экспедиций он и встретил художницу Елену Сергеевну Аладжалову, которая вскоре стала его женой.

Увлечение темой искусства и археологии Древнего Востока, заложенное еще в годы учебы в Киевском археологическом институте, нашло свое воплощение в целом ряде статей: «Позднеантичное искусство Китайского Туркестана», «Искусство Дальнего Востока», «Китайское искусство», «Индийское искусство», статьи и материалы для «Справочника по изобразительным искусствам», который намеревалось выпустить в свет издательство «Искусство». Часть этих материалов была опубликована, но многое так и осталось в рукописях, в силу разных причин не было издано. Возможно, в дальнейшем в архивах издательства удастся обнаружить некоторые из этих творческих работ Р. Б. Канского. Пока что упомянем статьи о китайском и индийском искусстве, подготовленные им для «Советского энциклопедического словаря», одного из первых советских энциклопедических справочников универсального плана. В Российской национальной библиотеке (РНБ) упоминаний об этих статьях найти не удалось, так как в свет вышел только первый

том (Т. 1: А–Ж) в 1931 г. В библиографическом отделе РНБ дополнительно сообщили: «По сведениям торговых антикварных площадок, тираж был уничтожен из-за конкуренции с московским издательством и из-за того, что в данном издании была мало освещена роль Сталина. В изданиях словаря более позднего периода 1980–90-е годы нужная Вам информация [о Р. Канском] отсутствует».

Из-за проблем со здоровьем (прогрессирующая глухота) после 1932 г. Р. Канский часто не имел постоянного места службы, работал по договорам, но продолжал активную искусствоведческую и исследовательскую деятельность. Так, например, в течение года (1934–1935) по приглашению Комитета науки УзССР он работал в Ташкенте в составе коллектива специалистов, занимаясь научной и экспозиционно-выставочной деятельностью, связанной с реструктуризацией и переориентацией Музея искусств (с 1929 по 1935 г. музей для этого был закрыт) [7, с. 13]. Изменения в деятельности музея происходили согласно новой концепции «о необходимости сохранения цельности социальной и исторической картины мира», высказанной профессором О. Ф. Вальдгауэром в программной статье музейной секции Комитета социологического изучения искусства ГИИИ [9, с. 5].

Одной из главных искусствоведческих работ Р. Б. Канского этого периода был перевод и развернутые комментарии к основательному труду английского востоковеда и сиолога А. Уэйли<sup>1</sup> «Введение в изучение китайской живописи» (Arthur Waley «An Introduction into the Study of Chinese Painting»), изданному в Лондоне в 1923 г. Рукописные материалы из архива Канского достаточно подробно раскрывают план предлагаемого издания, поданный на имя заведующего секцией изобразительного искусства А. С. Гущина. В заявке, написанной Канским от руки (но подписанной Канским и К. И. Разумовским<sup>2</sup>), убедительно обоснована актуальность и необходимость появления на русском языке капитальных трудов по истории зарубежного искусства, в том числе, как в те годы обозначалось, «Восточно-Азиатских стран». Авторы заявки, включавшей аннотированный перевод

оглавления книги, предполагали не просто подготовить к изданию русский текст (Канский, заметим кстати, владел несколькими европейскими языками), но и предварить его вступительной статьей академика В. М. Алексеева, известного филолога-китаиста, дополнить комментариями других советских ученых-востоковедов, что, по мнению переводчиков, должно преодолеть «буржуазную ограниченность» взглядов А. Уэйли. Намечалось также добавить к изданию переведенные с китайского языка первоисточники и оригинальные тексты, имеющие первостепенное значение для понимания китайского искусства. Планам по переводу и изданию книги не суждено было сбыться. Предполагалось, что, в случае заключения издательского договора в 1936 г., на перевод и подготовку издания понадобится около года и к концу 1937 г. книга может увидеть свет, но этого не произошло. По каким причинам – трудно судить, но можно сделать догадку, что из-за политической ситуации (Восток в целом представлялся в те годы враждебным). Вероятны и причины частного характера.

В анкетных данных, с которыми можно ознакомиться в копии личного дела Р. Б. Канского (копия из архива ГИИИ), относящегося к 1932 г. [2], все сведения достаточно лаконичны: «не состоял», «не был», «не участвовал», «не привлекался». Но уже появляется графа «Проходил ли чистку госаппарата – где, когда, результаты». Ответ вроде не должен настораживать – «чистка» пройдена в ГИИИ в мае–июне 1930 г. Но к середине 1930-х репрессии и «чистки», в особенности в Ленинграде, усиливаются: достаточно вспомнить судьбу директора ГИИИ Ф. И. Шмита, замечательного историка и теоретика искусства, музееведа и археолога, который был арестован в 1935 г. по расловутой 58-й статье, сначала выслан, а в 1937 г. расстрелян.

Не избежал суровой участи и Р. Б. Канский – в 1938 г. его арестовали по ложному доносу, обвинили в шпионаже, используя в качестве предлога наличие у него пишущей машинки, присланной в подарок родственниками из Латвии. Были предъявлены обвинения в шпионаже и «контрреволюционной деятельности», все та же «расстрельная» 58-я статья. Но идет 1938 г.: в порядке «преодоления

ежовщины», в связи с отказом обвиняемого от насильно полученных показаний – удивительно «мягкий» приговор – 8 лет лагерей! А далее – пересыльный лагерь под Владивостоком, Колыма, этапы, «...вся Сибирь в бараках и лагерях» (написал он в записке родным, когда представилась такая возможность) [6, с. 141]. В его письмах удивляет необычайная стойкость, жизнелюбие и стремление, несмотря ни на что, вернуться к своему призванию, своей профессии.

В 1943 г., после нескольких лет лагерей, Канский был освобожден («сактирован» по болезни – туберкулез) с запретом проживания в крупных городах (*ил. б*). Насколько сам освобожденный мог выбирать место своего пребывания, сложно судить, но Канский оказался в Узбекистане. Поначалу прибыл в Янгиюль, расположенный неподалеку от Ташкента, трудился на строительстве завода, бухгалтером в совхозе, но недолго. Но более продолжительной была работа в янгиюльском музее, где Канский выполнил описание археологических коллекций музея, одновременно продолжая писать диссертацию. В Узбекистане в эвакуации находилось много коллег, в том числе и из Ленинграда, и его пригласили читать лекции в Среднеазиатском госуниверситете (САГУ) – курс древнерусского искусства. Но преподавать ему запрещают, он перебирается в Самарканд, где вступает в Союз художников Узбекистана (членский билет № 181) и активно участвует в работе его местного отделения. В 1944 г. переезжает в Бухару – напомним, что с Узбекистаном Канского связывало участие в 1930-х гг. в археологических экспедициях, сотрудничество с Ташкентским музеем искусств и работа в нем. В 1945 г. Ростислав Борисович Канский получил предложение занять должность заместителя директора Бухарского историко-краеведческого музея, на что, разумеется, ответил согласием и с энтузиазмом взялся за работу. Назначение удивительное для того времени, но тому есть объяснение: постановление СНК УзССР от 27 октября 1945 г. «Об улучшении работы музеев», указывавшее, в частности, на необходимость кадрового обеспечения музейной деятельности, что позволяло пренебречь политической неблагонадежностью столь ценного и хорошо известного в республике специалиста.



Периоду работы Канского в Бухаре посвящен значительный массив записей и документов его архива, и он ждет еще своего подробного исследования. Активность Ростислава Канского на посту заместителя директора музея по науке не может не удивлять: инвентаризация, упорядочение и пополнение фондов, подготовка постоянной экспозиции и выставок, экспедиции, разработка программы научных исследований коллектива музея, собственная научная работа, организация сотрудничества с музеями Узбекистана и России. Всё это было осуществлено в течение всего лишь трех лет, отмеренных судьбой! Недавно в рамках воссоздания истории становления Бухарского государственного музея-заповедника научная деятельность Р. Б. Канского стала предметом доклада узбекского исследователя, заведующего отделом искусства и этнографии Бухарского государственного музея-заповедника Ш. Г. Джураева «Канский Ростислав Борисович – легендарный сотрудник Бухарского музея» [5].

Не может не радовать, что в Узбекистане хранят благодарную память о «легендарном сотруднике Бухарского музея». Однако работа Канского в Бухаре – это интересный, существенный, но всё же сравнительно небольшой временной отрезок его творческой биографии. Пока можно вести речь лишь о начале изучения искусствоведческого наследия Р. Б. Канского, чему и посвящена данная статья. К счастью, сохранился его обширный архив, вероятно, удастся обнаружить и иные материалы, что открывает перспективу более полного и детального исследования, которое, как представляется, может принести значительные, ценные результаты.

Данная статья не могла бы появиться без деятельного участия Ю. Р. Канского и знакомства с бережно сохранными им материалами архива его отца, а также без содействия и участия Н. В. Шварц. Автор приносит им глубокую благодарность.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Артур Дэвид Уэйли – один из крупнейших европейских ориенталистов. «Введение в изучение китайской живописи» переиздавалось и во второй половине XX в., а его переводы классической китайской

и японской литературы считаются одними из лучших для англоязычного читателя.

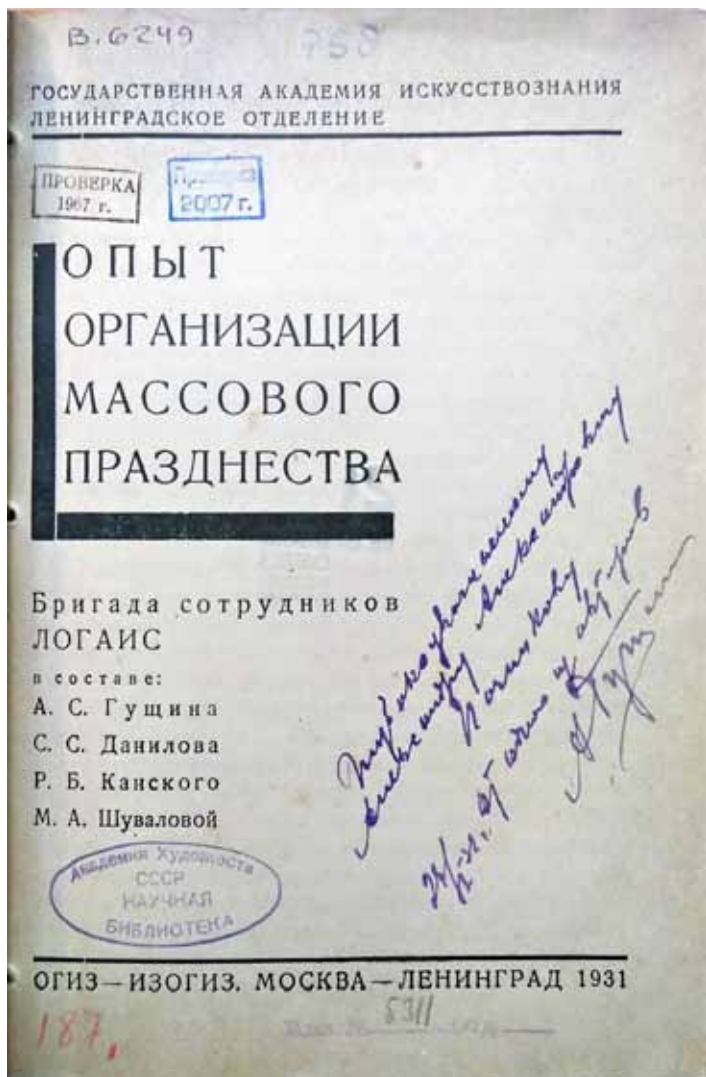
<sup>2</sup> **К. И. Разумовский** (1905–1942) – лингвист, искусствовед, преподавал китайский язык, работал в Институте востоковедения АН СССР старшим научным сотрудником китайского кабинета. Вел курс истории китайского искусства в ЛГУ, на искусствоведческом факультете Института живописи, скульптуры и архитектуры ВАХ, а также в Ленинградском восточном институте.

### ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Личный архив Р. Б. Канского. 20 папок. Собственность семьи Канских. Доступ: 10.11.2023.
2. Личное дело Р. Б. Канского (копия из архива ГИИИ). Собственность семьи Канских.
3. ЦГАЛИ (Центральный государственный архив литературы и искусства) СПб. Ф. 82. Оп. 3. Д. 30. Протоколы заседания правления института и материалы к ним.
4. Государственный институт истории искусств. 1912–1927. Л. : [Academia], 1927.
5. *Джураев Ш. Г.* Канский Ростислав Борисович – легендарный сотрудник Бухарского музея : докл. / Науч.-практич. конф. «Личность и наука в пространстве музея: образ, память, факт», Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера), 11.11.2022 г.
6. *Канский Ю. Р.* Возвращение к истокам : [автобиографическое исследование]. СПб. : [б. и.], 2012.
7. *Круковская С. М.* В мире сокровищ : Из собрания Гос. музея искусств УзССР. [Ташкент] : [Гослитиздат УзССР], [1964]. 212 с.
8. К юбилею факультета теории и истории искусств Института имени И. Е. Репина. 75 лет. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2012. 231 с.
9. *Миронов А. М.* Художественный музей в Ташкенте / Проф. А. М. Миронов. Ташкент : [б. и.], 1929. 25 с.
10. Опыт организации массового празднества : Бригада сотрудников ЛОГАИС в составе: А. С. Гущина, С. С. Данилова, Р. Б. Канского, М. А. Шуваловой / Гос. акад. искусствознания. Ленингр. отд-ние. М. ; Л. : Огиз – Изогиз, 1931. 142 с.



1. Е. С. Аладжалова. Портрет искусствоведа  
Р. Б. Канского. Без даты. 100×60. Холст, масло.  
Публикуется впервые



2. Титульный лист книги «Опыт организации массового праздника» с автографом А. С. Гущина.

Научная библиотека Российской академии художеств



3. Изо-оформление павильона на площади Восстания.  
Иллюстрация №11 в книге «Опыт организации массового  
празднества», 1931 [10]



4. Р. Б. Канский. Солоницы настольные.

Рисунок по результатам этнографической экспедиции.

Бумага, карандаш. 11×8. Архив семьи Канских



5. В командировке в Узбекистане. Канский – второй слева.  
Фотография конца 1920-х гг. Архив семьи Канских





6. Р. Б. Канский. Автопортрет после лагерей. 1943.  
Бумага, карандаш. 15×10. Архив семьи Канских

**С. С. Шкотов**

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

В статье рассмотрена архитектура современных отдельно стоящих храмов при высших учебных заведениях Санкт-Петербурга, как осуществленных, так и не осуществленных. Проанализированы их стилевые особенности и объемно-пространственное решение. На основании анализа отмечены произведения, представляющие важное значение для современной церковной архитектуры.

*Ключевые слова:* храм при высшем учебном заведении; общественное здание; современная церковная архитектура; отдельно стоящий храм

**Sergey Shkotov**

**Architecture of Temples at Higher Educational  
Institutions of St Petersburg  
of the Late 20th – Early 21st Century  
(Free-Standing Temples)**

The article examines the architecture of modern free-standing temples at higher educational institutions of St Petersburg, both implemented and not implemented. Their stylistic features and spatial solution are analyzed. Based on the analysis, the works of great importance for modern church architecture are marked.

*Keywords:* temple at a higher educational institution; public building; modern church architecture; free-standing temple

Храмы были значимой частью зданий высших учебных заведений в дореволюционном Петербурге. Они относились к широко представленному в столице типу домовых храмов. Их главы и звонницы

входили в систему высотных акцентов и доминант города [11, с. 23]. В первое десятилетие после Октябрьской революции домовые церкви Санкт-Петербурга были закрыты и ликвидированы [10, с. 459–472]. Их помещения приспособляли под иные функции.

Возвращение богослужебных мест в жизнь высших учебных заведений после распада СССР связано с инициативой руководства, преподавателей и студентов [12, с. 57; 9, с. 139–148]. В 2005 г. в Санкт-Петербургской митрополии выделилось благочиние храмов при высших учебных заведениях [15]. Храмы при военных высших учебных заведениях были отнесены к военному благочинию [17]<sup>1</sup>.

Храмы при высших учебных заведениях можно разделить на возрожденные дореволюционные и новопостроенные. Новые храмы – на расположенные в помещениях зданий и отдельно стоящие. Тенденция строительства последних – новая (в императорском Петербурге было построено лишь две такие церкви)<sup>2</sup>.

Новые отдельно стоящие церкви при высших учебных заведениях Петербурга не исследовались как архитектурное явление<sup>3</sup>. Рассмотрим их последовательно, сгруппировав по стилевым направлениям, таким как русский стиль, византийский стиль, неоклассицизм, минимализм.

Храм-часовня Св. блгв. вел. кн. Александра Невского при Петербургском государственном университете путей сообщения императора Александра I (1999–2000, Ю. А. Никитин) [1] – первый новый отдельно стоящий храм при высшем учебном заведении в Петербурге. Скрытый во дворе университетского здания, он держит пространство двора, задает ось симметрии в его оформлении. Квадратный в плане объем увенчан восьмискатной крышей, к нему примыкают три перспективных портала с двухскатной крышей и алтарный объем с маленькой апсидой, выдающейся узкими уступами. Звонница, не отмеченная на проекте, размещена в нише западного портала. Храм увенчан главой на восьмигранном барабане. Общая высота – 16,8 м. Фасады разделены лопатками на три части. Согласно макету, выступающие элементы фасада белого цвета, западающие – цвета охры. В построенном храме цветовое решение исполнено инверсивно.

Архитектурный образ храма связан с его посвящением. Его прототипом послужили новгородские церкви XIII–XV вв. [1, с. 2]. Упрощенность форм вторит простоте дворовых фасадов (с которыми храм схож и в цветовом решении). Элементы архитектуры, заимствованные из разных эпох, не всегда тонко прорисованы и гармонично согласованы друг с другом: скучены окна в центральных нишах, неуверенно возвышается маленькая глава на тонкой шейке над массой храма, исполненная в формах классицизма лестница соседствует с модернистским по характеру крестообразным окном апсиды и луковичным завершением.

В интерьере стѐны и деревянный дощатый потолок побелены. Над нишами порталов золотые акценты мозаичных икон из безобжиговой смальты (худ. Э. В. Смирнова) [13, с. 16]. Более поздний одноярусный иконостас, выступающий полукружием к центру пространства, отличается от строгой, лаконичной храмовой архитектуры: на фоне желтого мрамора изображены фигуры святых на облаках в иконописной манере.

Следующие по времени – проекты крупных деревянных церквей.

Проект храма Свт. Николая Чудотворца на Троицкой горе в Петергофе (2007, А. Н. Тетерин) близ Петродворцового учебно-научного комплекса предлагает создание 33-главой деревянной церкви, по образцу церкви Преображения Господня на острове Кижы (1714). Высота до основания креста – 52,5 м. Первый этаж отведен под трапезную и подсобные помещения, второй – под церковь. Здание не построено, так как участок не был приобретен.

Проект храма Покрова Пресвятой Богородицы при Санкт-Петербургском университете Министерства внутренних дел Российской Федерации (2007, К. В. Яковлев, Д. Ю. Липовцев) сложнее. Ярусный 34-метровый храм планировалось разместить на Литориновом уступе над парком Новознаменка на берегу запруженной реки Сосновки с запада от каре институтских зданий. В проекте два яруса восьмерика завершаются открытым ярусом звона, увенчанным восьмигранным шатром с вытянутой луковичной главой. Примыкающим к нижнему восьмерику с запада и востока рубленым

четверикам вторят открытые северное и южное крыльца, аналогично перекрытые скатной тесаной крышей.

В нижний широкий восьмерик интерьера храма вписан более узкий. Он отделяет пространства для алтаря и вспомогательных помещений, создает тамбуры, галереи западной части храма и лестницу. Второй ярус продолжает лестница на верхний уровень звона, располагающаяся над деревянной конструкцией неба [24].

Композиционно ясный и функционально продуманный храм, запоминающийся по объемно-пространственному решению, не был построен. Вместо этого проекта при Санкт-Петербургском университете Министерства внутренних дел Российской Федерации был возведен храм Св. блгв. вел. кн. Дмитрия Донского, силуэт которого отдаленно напоминает невозведенный шатровый храм Покрова Пресвятой Богородицы.

Здание церкви Св. блгв. вел. кн. Дмитрия Донского (2012–2016, В. Н. Питанин), крестообразное в плане, замкнуло внутренний двор университета с восточной стороны, встав между новым и старым корпусами. По оси храма с запада поднялась звонница над высокой аркой<sup>4</sup>. Высота церкви 21,5 м. Она является высотным акцентом улицы Летчика Пилютова.

Храм имеет цокольный этаж. Центральный квадратный в плане объем постройки завершается световым восьмигранным шатром с луковичной главой на глухом барабане. К квадратному столпообразному объему с востока и запада примыкают равновеликие объемы, завершенные полуцилиндрической крышей и увенчанные луковичными главками. Пяты закомар южного и северного объемов ниже восточного и западного. Кованые кронштейны, держащие козырьки над крыльцами, включают изображения символов победы – ветви дуба и лавра, щиты и стрелы. На козырьках висят цилиндрические фонари. Фасады отделаны немецким клинкерным кирпичом. Южная и северная входные группы обрамлены мозаиками с образами святых воинов (худ. И. Ю. Лаврененко).

Интерьер храма прост. Стены без росписей. Окна с желтыми и красными стеклами. На витраже окна западного фасада – красный

латинский крест с надписью на латинском «*In hoc signo vinces*»<sup>5</sup> [25]. Белый пятиярусный иконостас, освещенный окнами барабана, закрывает объем алтаря.

Храм Прп. Сергия Радонежского в Военной академии связи имени маршала Советского Союза С. М. Буденного строится<sup>6</sup> по проекту церкви Свт. Алексия в деревне Топорково под Москвой (2001–2002, Д. С. Соколов), выполненному Архитектурно-художественными мастерскими Данилова монастыря [23]. В отличие от нее храм Сергия Радонежского не предполагает боковых крылец. По-иному он и воспринимается в окружении: 40-метровый, он встал не среди малоэтажной застройки, а близ 12-этажного здания. Квадратный в плане храм «иже под колоколы» подражает формам Свято-Духовской церкви Троице-Сергиевой лавры. Верхний барабан со шлемовидным куполом цитирует барабаны владимирских церквей XII в.

Храм Свт. Николая Чудотворца при Санкт-Петербургском университете Государственной противопожарной службы Министерства Российской Федерации по делам гражданской обороны, чрезвычайным ситуациям и ликвидации последствий стихийных бедствий имени Героя Российской Федерации генерала армии Е. Н. Зиничева (2016–2019, М. В. Полепишин, К. С. Ботин) выступает перед корпусом учебного центра. Стены храма, облицованные кирпичом, вторят краснокирпичным стенам корпусов. Квадратный в плане объем храма, поставленный под углом к фасаду университета, покрыт полусферическим куполом с главой на световом барабане. С востока к объему примыкает полукруглая апсида; с южной, западной и северной стороны – ризалиты с полуциркульным завершением.

Храм освещен витражными окнами, расписан в подражание поздневизантийским образцам: фигуры святых выступают на темно-синем фоне. Контрастным росписям белый керамический иконостас выполнен мастерскими «Финист» компании «Паллада» по образцу иконостаса церкви Успения Пресвятой Богородицы Киево-Печерского подворья в Петербурге (арх. В. А. Косяков) [8].

Проект здания церкви Св. Михаила Архангела при Военном институте физической культуры (2017, М. А. Мамошин) предлагает возведение во дворе за аркой спорткомплекса одноглавого храма с примыкающими к нему колокольней с запада и часовней с юга. Вертикаль восьмигранной шатровой колокольни и объем шлемовидного восьмигранного центрального купола восходят к формам церкви Св. Михаила Архангела лейб-гвардии Московского полка (1905–1906, А. Г. Успенский)<sup>7</sup>; часовня отсылает к пристроенной в 1915 г. к храму усыпальнице офицеров и солдат полка, погибших в Первую мировую войну<sup>8</sup>. Светлый объем храма, вторящий корпусам общежития и спорткомплекса, контрастен объему 25-метровой кирпичной колокольни [3]. Предполагалось возрождение фронтона западного портала исторического храма с майоликовым панно, изображающим архистратига Михаила.

Храм, построенный в итоге по проекту С. М. (?) Новиковой в 2022 г., скромнее. По формообразованию он напоминает клетский: к центральному прямоугольному объему, завершенному скатной крышей, примыкают подобные меньшие объемы алтаря и притвора. Храм облицован под кирпич с целью органично вписать его в комплекс бывших казарм Московского полка. На металло-черепичных крышах три главки [18].

Византийское направление представлено неосуществленными проектами.

Храм Свт. Луки Крымского при Первом Санкт-Петербургском государственном медицинском университете имени академика И. П. Павлова<sup>9</sup> был спроектирован А. М. Козловым (ок. 2013) по замыслу прот. А. Битюкова. Этот эскиз с изменениями воплотил в компьютерной графике И. С. Смилга (ок. 2013). Храм предполагалось возвести на пересечении улиц Льва Толстого и Петропавловской на территории сквера. Храм – одноглавый триконх с колокольней над входом – стоит на высоком стилобате. Он продолжает тенденции византийского стиля конца XIX в. [7, с. 208]. Выбор стиля связан со вкусом настоятеля и с творческим периодом художника А. М. Козлова, расписывавшего в те годы церковь



Успения Пресвятой Богородицы при подворье Козельской Свято-Введенской Оптиной пустыни на Васильевском острове<sup>10</sup>.

Планируется строительство храма Свт. Иоанна Златоуста (Старый Петергоф, Ульяновская ул., арх. Н. О. Смелков) близ Петергофского учебно-научного комплекса. В проекте это базилика «в византийском стиле с элементами романского» [19]. Кроме богослужебного пространства сооружение предполагает комплекс помещений для жизни общины, просвещения и социального служения [21].

В формах неоклассицизма были разработаны эскизные проекты церкви Св. прав. врача-страстотерпца Евгения Боткина при Военно-медицинской академии имени С. М. Кирова.

Первый вариант (2016, М. А. Мамошин и др.) [2] предлагает разместить невысокий храм в большом дворе Многопрофильной клиники Военно-медицинской академии имени С. М. Кирова (2017, М. А. Мамошин), фасады которой также отсылают к неоклассицизму [20]. Лаконичные формы небольшого однокупольного храма согласованы с характером архитектуры клиники. Сфера купола вырастает на световом барабане, ступенчатый пьедестал которого переходит в квадрат основного объема, образуя аттики четырех фасадов. К центральному объему с четырех сторон примыкают меньшие объемы. Опоясанные с центральным объемом единым антаблементом и завершенные треугольными фронтонами, оформленные упрощенными дорическими пилястрами с каннелюрами, три из них прочитываются как портики. К восточному объему примыкает полуциркулярная апсида. Простота ордерных форм находит решение в гостинице «Астория» (1911–1912, Ф. И. Лидваль), проектам петроградских Дворца рабочих Нарвско-Петергофского района и крематория (1919) И. А. Фомина.

Во втором варианте (2018, М. А. Мамошин и др.) здание церкви предлагается расположить в сквере перед 11-м корпусом Военно-медицинской академии [4]. Пятиглавый, он с изменениями воспроизводит объемно-композиционное решение проекта церкви Св. вмч. Георгия Победоносца (Мичманская ул., уч. 2) (2012, М. А. Мамошин) [14, с. 43], сохраняя лишь западный портик и меняя ряд четырех колонн с равным интервалом на две пары

сдвоенных колонн. К восточному концу пространственного креста примыкает полуциркулярная апсида. Цветовое решение и ордерные формы заимствованы из проекта храма во дворе Многопрофильной клиники.

Идеи минимализма развивает временный храм Свт. Иоанна Златоуста в Старом Петергофе (2018, прот. А. Прилипка) близ Петергофского учебно-научного комплекса, стоящий в отдалении от Ульяновской улицы в окружении берез. Он состоит из соединенных со смещением двух «вагончиков» – металлических морских контейнеров, покрашенных снаружи в белый цвет. Внутри объема выделены зоны для богослужения и внебогослужебных встреч [19].

Новая тенденция возведения отдельно стоящих церковных зданий при высших учебных заведениях в Санкт-Петербурге рассмотрена на примере трех возведенных храмов, двух строящихся, одного временного и восьми нереализованных проектов. Изначально предполагавшийся как часовня, храм при Петербургском государственном университете путей сообщения предварил тенденцию 2010-х гг., проявившуюся и в проектах, и в постройках. Преимущество типа отдельно стоящего храма состоит как в доступности для прихожан, проживающих вблизи зданий высших учебных заведений, так и в визуальной выразительности. Как следствие, храмы выходят из институтских дворов к улицам и в окружение природы. Первые проекты отражают новизну церковной темы, энтузиазм авторов, смелость и ясность замыслов. Наиболее широко представлено направление русского стиля. Проекты отсылают к формам новгородских и раннемосковских одноглавых церквей, формам, свойственным русской деревянной архитектуре. Для каменных храмов этого направления характерно сочетание разновременных и разностилевых элементов. Выразителен продуманный в деталях и в образе проект деревянной церкви Покрова Пресвятой Богородицы. Обращает внимание и контекстуальный подход «Архитектурной мастерской Мамошина» как в проекте церкви Архангела Михаила, так и в неоклассицистических проектах храма при Военно-медицинской академии имени С. М. Кирова. Вселяет надежду на будущее актуально звучащей церковной архитектуры радикальная

простота временного храма Свт. Иоанна Златоуста. В нем при сохранении литургического пространства и символических метафор преодолевается не только центрический характер, свойственный большинству новых храмов, но и ученическая подражательность исторически сложившимся формам.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Рассмотренные храмы близ Петродворцового учебно-научного комплекса не относятся к этим благочиниям, формально не являются институтскими. Они связаны с высшим учебным заведением местоположением и историей возникновения.

<sup>2</sup> Церковь Св. блгв. вел. кн. Александра Невского при Военной академии Генерального штаба (1900–1912, А. И. фон Гоген), церковь Покрова Пресвятой Богородицы при Политехническом институте императора Петра Великого (1912–1913, И. В. Падлевский, В. П. Тавлинов) [5, с. 187, 199–200; 6, с. 42]. Данные церкви лишь условно можно отнести к обозначенной категории: первый храм перенесен, а не изначально построен при учебном заведении, второй – примыкает к корпусу института.

<sup>3</sup> Современному художественному оформлению храмов при высших учебных заведениях посвящены статьи Н. С. Кутейниковой и Г. А. Ткачука. История и архитектура отдельных храмов освещена в книгах прот. А. Румянцева, свящ. А. Бергаша и А. К. Галкина, статьях Е. Н. Арсеньевой, прот. К. Копейкина, и Н. Э. Юферовой, статьях энциклопедии «Святые Санкт-Петербурга» В. В. Антонова и А. В. Кобака и книге С. С. Шульца. Архитектура домовых церквей Петербурга была предметом исследования в статье М. С. Ивиной, история домовых храмов и храмов при учебных заведениях в дореволюционном Петербурге рассмотрена в статьях Е. И. Жерихиной. Проблема архитектуры новых церковных сооружений при высших учебных заведениях в России обозначена в статье О. В. Субботина.

<sup>4</sup> Перед звонницей памятник св. блгв. вел. кн. Дмитрию Донскому (скульптор Олешня С. Н.) [22].

<sup>5</sup> «Сим знаком побеждай» (с лат.) – латинская форма надписи, которую, согласно Евсевию Кесарийскому, вместе со знаменем Креста увидел император Константин.

<sup>6</sup> Проект утвержден в 2014 г.

<sup>7</sup> Военный институт физической культуры располагается в комплексе бывших казарм Московского полка.

<sup>8</sup> Храм закрыт в 1923 г., перестроен под клуб, затем снесен. На его месте построено здание фабрики-кухни (1929–1931, М. Г. Лурье).

<sup>9</sup> С 1991 г. при институте действовала часовня Св. вмч. Пантелеимона. В 2008 г. освящен домовый храм в честь св. мц. Раисы при Институте детской гематологии и трансплантологии имени Раисы Горбачевой.

<sup>10</sup> Указано прот. А. Битюковым и А. М. Козловым.

## ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Проект православной часовни во имя святого Александра Невского в Санкт-Петербурге. СПб. 1997. 4 с. 11 л. Личный архив Ю. А. Никитина.

2. Эскизное предложение по проекту храма во имя святого праведного врача-страстотерпца Евгения Боткина в большом дворе МКП-60 по адресу: г. Санкт-Петербург, Выборгский р-он, ул. Комиссара Смирнова, д. 8. На территории в/г № 60 Военно-медицинской академии им. С. М. Кирова. СПб., 2016. Архив ООО «Архитектурная мастерская Мамошина».

3. Эскизный проект храма Архангела Михаила на территории ВИФК МО РФ рядом с бывшими казармами Лейб-гвардии Московского (Литовского) полка по адресу: г. Санкт-Петербург, Выборгский р-он, Большой Сампсониевский проспект, д. 61. СПб., 2017. Архив ООО «Архитектурная мастерская Мамошина».

4. Эскизный проект храма во имя святого праведного врача-страстотерпца Евгения Боткина по адресу: г. Санкт-Петербург, Выборгский р-он, ул. Комиссара Смирнова, д. 8. На территории в/г № 60 Военно-медицинской академии им. С. М. Кирова. СПб., 2018. Архив ООО «Архитектурная мастерская Мамошина».

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

6. Белоножкин А. Е. Архитектор И. В. Падлевский // История Петербурга. № 3 (25). СПб. : Нестор, 2005. С. 41–43.

7. Кишкинова Е. М. «Византийское возрождение» в архитектуре России. СПб. : Искусство-СПБ, 2006, 2007. 225 с.

8. Православные мастерские «Финист». Иконостасы и киоты. СПб., 2022. 34 с.

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

10. *Смирнова И. Н.* Судьба домовых храмов Петрограда в 1918–1922 гг. (по материалам документов ЦГАЛИ СПб) // Христианское чтение. 2021. № 4. СПб. : Изд-во Санкт-Петербургской православной духовной академии, 2021. С. 470–472.

11. *Семенов С. В.* Роль православных храмов в пространстве Санкт-Петербурга // Утраченные храмы Санкт-Петербурга. Опыт архитектурной реконструкции. СПб. : ИП Е. А. Петелина, 2021. С. 17–35.

12. Слово настоятеля церкви Св. Екатерины иеромонаха Александра // Домовая церковь Св. Екатерины Академии художеств в Санкт-Петербурге. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 1993. С. 57–59.

13. Храм-часовня во имя святого благоверного князя Александра Невского при Петербургском государственном университете путей сообщения. СПб. : ПГУПС, 2015. 36 с.

14. Церковное зодчество Санкт-Петербурга 2016–2021. Вып. II. СПб. : Библикон, 2023. 192 с.

15. В Санкт-Петербургской епархии образована новая структура – благочиние храмов Санкт-петербургских вузов // Санкт-Петербургская митрополия Русской Православной Церкви. URL: <http://mitropolia.spb.ru/news/av/?id=17761&ysclid=ln4r5mrydh212750315> (дата обращения: 30.06.2023).

16. Замысел создания храма // Фонд «Вежливые люди». URL: <https://vas-hram.ru/замысел-создания-храма> (дата обращения: 23.08.2023).

17. История Военного благочиния и Отдела по взаимодействию с Вооруженными Силами и правоохранительными учреждениями Санкт-Петербургской епархии // Военный отдел СПб митрополии. URL: <http://www.spb-pobeda.ru/structure-and-activities/a-booklet-about-the-department/> (дата обращения: 30.06.2023).

18. Купола для храма ВИФК // Производство куполов и крестов. URL: <https://stroihram.ru/portfolio/case24> (дата обращения: 23.08.2023).

19. *Мищенко М.* Слово для леса и Церкви // Вода живая. Санкт-Петербургский церковный вестник. 2021. № 12. URL: [http://aquaviva.ru/journal/slovo\\_dlya\\_lesa\\_i\\_tserkvi?ysclid=llzj8ik3qd843910149](http://aquaviva.ru/journal/slovo_dlya_lesa_i_tserkvi?ysclid=llzj8ik3qd843910149) (дата обращения: 30.06.2023).

20. Многопрофильная клиника Военно-медицинской академии // Архитектурная мастерская Мамошина. URL: <http://mamoshin.com/work/architekturnoe-reshenie-fasadov-mnogoprofilnoj-kliniki-vma/> (дата обращения: 28.09.2023)

21. Приход Иоанна Златоуста. URL: <https://ilove2b.org/#basic> (дата обращения: 23.08.2023)

22. Проект «Аллея Российской славы». Князь Димитрий Донской // URL: <https://alroslav.ru/knyaz-d-donskoj/> (дата обращения: 23.08.2023).

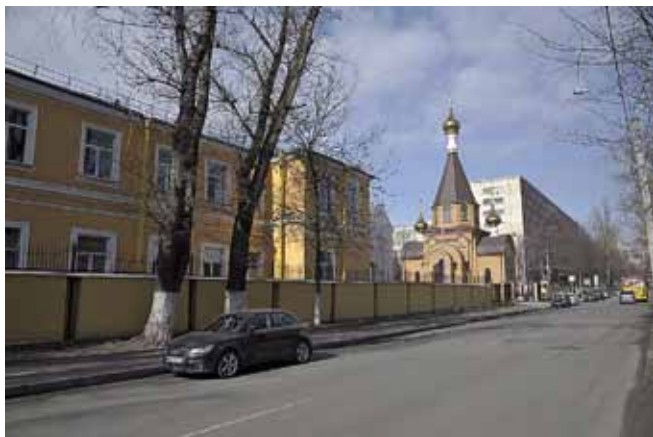
23. Проект храма в честь митрополита Алексия в Топорково // Проектирование и строительство храмов : сайт главного архитектора «АХМДМ» Никитина Константина Валерьевича. URL: [https://arh-master.ru/project\\_44.html](https://arh-master.ru/project_44.html) (дата обращения: 23.08.2023).

24. Проект храма Покрова Божией Матери // Тектоника. Архитектурное бюро. URL: <https://tectonica.spb.ru/portfolio/cerkov-pokrova-bozhiej-materi/> (дата обращения 28.09.2023).

25. Храм, где полиция с народом // Вода живая. 2016. № 5. URL: <http://aquaviva.ru/journal/khram-gde-politsiya-s-narodom> (дата обращения: 23.08.2023).



1. Храм-часовня Святого благоверного великого князя Александра Невского при Петербургском государственном университете путей сообщения императора Александра I. 1999–2000. Арх. Ю. А. Никитин. Фото С. С. Шкотова. 2023. (Проект. План. 1997 [1])
2. Храм Покрова Пресвятой Богородицы при Санкт-Петербургском университете Министерства внутренних дел Российской Федерации. Ул. Летчика Пилютова, 1. 2007. Арх. К. В. Яковлев, Д. Ю. Липовцев. Проект. Перспектива. (Проект. План [24])



3. Храм Святого благоверного великого князя Димитрия Донского при Санкт-Петербургском университете Министерства внутренних дел Российской Федерации. Ул. Летчика Пилютова, 1Б. 2012–2016. Арх. В. Н. Питанин. Фото С. В. Марченко. 2016. [26]
4. Храм Святого Михаила Архангела при Военном институте физической культуры. Большой Сампсониевский пр., 63. 2017. М. А. Мамошин. Проект. Макет. (Проект. План [3])





5. Храм Святого праведного врача страстотерпца Евгения Боткина при Военно-медицинской академии имени С. М. Кирова. Ул. Комиссара Смирнова, д. 3. 2016. М. А. Мамошин (рук.), А. Х. Богатырева, А. М. Мамошин, при участии Д. Ю. Гришко, А. П. Федченко. Проект. Перспектива. (Проект. План [2])
6. Храм Святого праведного врача страстотерпца Евгения Боткина при Военно-медицинской академии имени С. М. Кирова. Ул. Комиссара Смирнова, д. 3. 2018. М. А. Мамошин (рук.), А. А. Баркетов, Д. Ю. Гришко, А. М. Мамошин, при участии А. П. Федченко. Проект. Перспектива. (Проект. План [4])



7. Храм Святителя Луки Крымского на Петроградской стороне при Первом Санкт-Петербургском Государственном медицинском университете имени академика И. П. Павлова. Ул. Льва Толстого, д. 6–8, лит. Я. Арх. А. М. Козлов. Ок. 2013. Проект. Перспектива. (Из архива прот. Андрея Битюкова)

8. Временный храм Святителя Иоанна Златоуста в Петергофе. Ульяновская ул. 2018. Прот. А. Прилипко. Фото С. В. Марченко. 2021 [19]

**С. М. Грачева**

**Скульптура Павла Онуфриевича Шевченко  
как отражение академической тенденции  
изобразительного искусства  
конца XX – XXI века**

Петербургская скульптура последних десятилетий – явление весьма многообразное как в типологическом, так и в стилистическом отношении. На улицах и площадях Северной столицы появилось много новых памятников, произведений пленэрной скульптуры, арт-объектов. Один из уникальных мастеров, оставивших нам свое наследие в виде монументальных и станковых произведений, – Павел Шевченко (1954–2021), преподаватель скульптурного факультета Санкт-Петербургской академии художеств, воспитавший не одно поколение скульпторов. Он много экспериментировал в области формы, достигая почти живописного эффекта в пластике своих произведений, используя новые технологии в скульптурных объектах, порой сочетая несочетаемое. Павел Шевченко относится к авторам, много работавшим в станковой, кабинетной скульптуре. В статье рассматривается также его станковая пластика, выполненная в разных жанрах и в абстрактном ключе.

*Ключевые слова:* поэзия скульптуры; памятник Нобелю; абстрактные формы в скульптуре; новейшие технологии в скульптуре; кабинетная скульптура; П. О. Шевченко; современная петербургская скульптура

**Svetlana Gracheva**

**Pavel Shevchenko's Sculpture  
as a Reflection of the Academic Trend  
of Fine Arts of the Late 20th – 21st Centuries**

Petersburg sculpture of the last decades is a very diverse phenomenon both in typological and stylistic terms. Many new monuments, works of plein-air sculpture, and art objects have appeared on the streets and squares of the Northern Capital. Pavel Shevchenko (1954–2021) is one of the unique masters who created many monumental and easel works. He was a professor of the sculpture

faculty in the St Petersburg Academy of Arts, who brought up more than one generation of sculptors. He experimented a lot in the field of form, achieving an almost picturesque effect in the plasticity of his works, using new technologies in sculptural objects, sometimes combining incongruous things. Pavel Shevchenko refers to the authors who worked a lot in easel, cabinet sculpture. The article also discusses his easel plastic works, made in different genres and in abstract way. *Keywords:* poetry of sculpture; monument to Nobel; abstract forms in sculpture; the latest technologies in sculpture; cabinet sculpture; P. Shevchenko; modern St Petersburg sculpture

Современная скульптура весьма разнообразна и отражает многие тенденции искусства, на которые оказывают влияние окружающий мир, идейные и эстетические поиски, технологические и научные эксперименты, пластические открытия. В скульптуре все чаще преодолевается и сила земного притяжения, и временные характеристики, и бесконечность пространства. Повсеместно едва ли не ежемесячно открываются все новые памятники и монументы, появляются произведения городской и пленэрной скульптуры. Все новые и новые материалы осваиваются мастерами, и это уже не только традиционные бронза, дерево или камень, но и различные сплавы и синтетические материалы, мусорные отходы, растения и т. п. Все более активную роль в скульптурных ансамблях играют другие виды искусства – музыка, свет, полихромия, кинетические композиции. Скульптура нередко превращается в инсталляцию, арт-объект, артефакт и выполняет различные функции – от традиционно ей присущих до несвойственных прежде – иммерсивных, интерактивных, интермедийных и пр. От современных художников, работающих в этой сфере, требуется не только глубокое понимание профессии скульптора, но и владение порой многими смежными специальностями. И все же на первом месте остается непосредственное ремесло скульптора, без которого невозможно создание полноценного произведения в материале.

Искусствоведы уделяют достаточно много внимания развитию скульптуры как виду искусства. В 2015 г. в Научно-исследовательском институте Российской академии художеств состоялась масштабная научная конференция «Искусство скульптуры в XX–XXI веках:

мастера, тенденции, проблемы», а в 2018-м вышел фундаментальный сборник трудов, отражающий различные тенденции мировой пластики [7]. То, что скульптура вызывает устойчивый зрительский интерес, демонстрируют художественные экспозиции. Так, за последние годы в петербургском ЦВЗ «Манеж» состоялись грандиозные выставки «(Не)подвижность. Русская классическая скульптура от Шубина до Матвеева» (2021), «Сопряжение форм. Русская скульптура. XX век» (2023).

Среди петербургских исследователей, регулярно обращающихся к анализу современной скульптуры как виду искусства, можно назвать М. Н. Золотоносова [6] и О. А. Кривдину [8; 9]. Периодически о скульптуре пишут Н. С. Кутейникова [1], А. Ф. Дмитренко, Р. А. Бахтияров [2], М. А. Чаркина [11], М. С. Фомина, С. М. Грачева [4; 5] и другие авторы. Однако есть еще ряд неизученных проблем творчества современных скульпторов и неосвоенных искусствоведскими темами.

В связи с феноменом развития петербургской скульптуры конца XX – XXI в. хотелось бы особенно выделить творчество Павла Онуфриевича Шевченко, совсем недавно и слишком преждевременно покинувшего этот мир в 2021 г. Его творчество самобытно и многогранно, оно соединяет в себе мастерство академической школы и навыки современного пластического мышления. Этот мастер не был обойден вниманием искусствоведов, к его яркой индивидуальности и художественным достижениям обращались в своих статьях такие мэтры, как М. Ю. Герман [3], Н. С. Кутейникова [1], О. А. Кривдина [9, с. 686]. Однако монографического исследования эволюции его творческого пути пока нет. У автора данной статьи возник вопрос, почему произведения этого мастера не вошли, например, в столь обстоятельную экспозицию последней скульптурной выставки в Манеже, претендовавшей на исчерпывающую подачу материала. В данной статье ставится цель охарактеризовать его творчество конца XX – XXI в. и зафиксировать размышления о творческом наследии художника.

П. О. Шевченко родился в поселке Усть-Силайка Пермского края. Он получил образование в Институте живописи, скульптуры

и архитектуры имени И. Е. Репина, в мастерской скульптуры М. К. Аникушина. В 1979-м выполнил выпускную дипломную работу «Декабристы» (гипс, НИМ при РАХ).

Влияние учителя сказалось на раннем творчестве Шевченко, поскольку, несомненно, Михаил Константинович Аникушин – одна из центральных фигур ленинградского искусства всей второй половины XX в. Его памятник Пушкину на площади Искусств в Ленинграде и другие монументальные произведения стали важными элементами формирования городских архитектурно-художественных ансамблей. Начиная Павел Шевченко как последователь Аникушина: «...в ранних его вещах – проектах памятников – есть свойственная учителю открытость стремительной „романтической“ лепки, которая позволяет видеть движения руки или стеки, являет зрителю взволнованность и энергию самого процесса работы, подчеркивая не муляжное сходство статуи с человеком, но пластический резонанс нашему представлению о нем» [3]. В сохранившихся небольших произведениях Шевченко конца 1980-х – начала 1990-х гг. есть силуэтная динамика, живописность поверхности металла, фактурность и неизменное стремление преодолеть тяжесть материала.

Как высказался об этом известный искусствовед М. Ю. Герман, записавший интервью с художником, Павел Шевченко вспоминал об Аникушине с любовью и признательностью. «Он взял, как мне кажется, лучшее у своего учителя: помимо высокого и точного профессионализма – умение достигать результата без видимых следов мучений, сохранять „трепет“ поверхности, „послушную беглость“ лепки – все то, что входит в забытое понятие „артистизм“» [3]. Именно от учителя Павлу Онуфриевичу досталось безупречное понимание специфики бронзы и владение формой. В его таланте было скрыто сложнейшее понимание форм и поверхности металла как живописной фактуры. Так, он создал серию произведений под названием «Медная живопись» (1993–1994), представляющих собой специально обработанные металлические пластины со сложной живописно-рельефной фактурой, напоминающей абстрактно-экспрессионистическую живопись. Он словно писал картины медью,

распределяя медные потоки по металлическим пластинам. Расплавленные горячие металлы, разлитые по пластинам, иной раз беспорядочно смешанные с красками, показывают настоящий процесс абстрактных поисков в новом направлении скульптурной живописи. На них можно увидеть то яростные взрывы и фейерверки, то инопланетные цветы, то некие неподдающиеся словесным определениям авторские фантазии. Эти листы притягивают зрительское внимание и заставляют работать наше воображение.

Шевченко – автор памятника Альфреду Нобелю (1991) (*ил. 1*); мемориала, посвященного экипажу подводной лодки «Комсомолец» (1992); композиции в честь Александра II в Парке современной скульптуры при Санкт-Петербургском государственном университете (2008); модели памятника Кронштадтскому мятежу (1992, 2010, бронза, стекло) (*ил. 2*) и других.

Самая значительная его работа – памятник Альфреду Нобелю в Петербурге на Петроградской набережной (архитектор В. Н. Жуйков, скульптор-соавтор С. Ю. Алипов, 1991). Его уникальность в том, что это практически единственный памятник в духе абстракционизма в Петербурге, созданный из бронзы. Неподалеку от этого места, на Пироговской набережной, находился механический завод Нобелей, производивший вооружение, станки и дизели. До недавнего времени мало кто знал, что история знаменитой семьи Нобелей была тесно связана с Петербургом. Монумент, представляющий древо жизни, оберегаемое птицей – Святым Духом, имеет сложную композицию, состоящую из перетекающих объемов и форм. Кажется, что эти бронзовые формы случайны и спонтанны, но, всматриваясь в силуэт памятника, осознаешь, что все его элементы тщательно продуманы, скомпонованы и уравновешены. Это дерево напоминает еще и фонтан нефти, поскольку, как известно, А. Нобель стал основателем нефтяной промышленности в России. Ассоциативный ряд можно продолжать.

Особенность этого памятника еще и в том, что в нем использованы витражные вставки из цветного стекла, что является редкостью для городской скульптуры, особенно северных широт. Витраж, из которого сделаны крылья птицы, сидящей на дереве, придает

памятнику дополнительную легкость, живописность, изящество. Солнечные лучи, проникая сквозь стекло, преломляясь, играют на поверхности бронзы, по-разному освещая ее и создавая живописные эффекты.

В дальнейшем бронзовые произведения мастер часто декорирует цветным стеклом либо покрывает яркой окисью меди – это увеличивает выразительность его и без того эффектных скульптур.

Отдельного внимания заслуживает мемориал, посвященный экипажу подводной лодки «Комсомолец» (1992), созданный в Заозерске, Кольском районе Мурманской области, и относящийся также к 1990-м гг. Этот ансамбль, спроектированный архитектором С. Чобаном, связан с одним из самых страшных и трагических эпизодов нашей истории. Трагедия на «Комсомольце» произошла 7 апреля 1989 г., когда субмарина затонула в Норвежском море в результате пожара, находясь на пути с боевой службы. Авторы архитектурно-художественного ансамбля создали очень пронзительный образ, отказавшись от пафосного восхваления подвига, но акцентировав внимание на состоянии скорби и боли, которые переживали все, кто узнал тогда об этой чудовищной трагедии, а это практически все жители Земли. Неслучаен поэтому мотив креста, в самом средокрестии которого – фигуры сражающихся со стихией подводников, словно несущих свой крест. Этот очень точный образ сочетает в себе трагические интонации, боль и скорбь с ощущением надежды на выживание. Такие экспрессионистические элементы в скульптуре были новаторскими для 1990-х гг., как и сочетание достаточно камерной пластики с монументальностью всего образа этого ансамбля.

И еще один из осуществленных объектов – композиция, посвященная Александру II, в Парке современной скульптуры при СПбГУ (2008). Она выполнена в жанре городской парковой скульптуры и помещена в знаменитый дворик филфака на Васильевском острове. Нужно сказать, что в этом произведении, как и в предыдущих, монументальность идеи и мощь замысла сочетаются с камерностью их воплощения, с невероятным пониманием соразмерности человеческим пропорциям. Портретный образ императора,



на которого, как известно, было совершено смертельное покушение, представлен словно в окружении взрыва. В этот момент зритель будто ощущает распад всего – земли, империи, – который невозможно удержать ни силой воли, ни силой власти. Крыло над головой императора (имперский орел с российского герба или ангел, не сумевший спасти самодержца?) подчеркивает силу рока, фатальность событий и неудержимость стихии. В композиционном плане этот памятник демонстрирует формальные поиски Шевченко в области скульптурных композиций, которые, кажется, нарушают законы физики. У них легкий, почти невесомый низ, будто бы неспособный нести тяжесть бронзовой массы, и, по зрительскому восприятию, довольно массивный объемный верх, выполняющий значительную смысловую символическую функцию. Как обращает внимание Н. С. Кутейникова, «излюбленный пластический мотив мастера – дерево, являющееся символом всего сущего на Земле, свидетельством непрерывной возобновляемости жизненных процессов, – трактуется как часть мирового космоса» [1, с. 114].

Имя Павла Шевченко особенно известно в связи с использованием новых технологий в скульптуре. Он много экспериментировал со сплавами бронзы, нержавеющей стали и стекла, а также с различными способами патинирования и сочетанием бронзы и стекла [9]. А также он много искал в области скульптурной формы. Его стихия – бронза, которую он, как записано в интервью, данном М. Герману, полагает материалом экстравертивным – открытым пространству: «Она подвижна, изменчива, восприимчива к любой материи. <...> Она наиболее адекватна моему ощущению пространства, которое также течет, изменяется» [3]. Неслучайно интереснейшая выставка П. Шевченко и его коллег, которая проходила в 2019 г. в Театральном музее, называлась «29-й элемент». Именно под этим номером в Периодической системе элементов Менделеева значится медь.

Его можно отнести к числу скульпторов, возрождающих традиции кабинетной, интерьерной, камерной скульптуры. В 1990-е гг. он начинает активно работать в этом направлении, постоянно находясь в поиске.

В объемной пластике его интересуют абстрактные формы и понятия, он словно наблюдает за стихийным поведением металла, стремясь подчинить его неуправляемость, продемонстрировать его непокорную природу и жидкое начальное состояние. Многозначность идейных замыслов подчеркнута и тем, что автор зачастую обращен не к конкретным объектам, а к символам, аллегориям, неким переживаемым чувственным и философским состояниям, к тому, что невозможно выразить буквально. Для скульптуры это сверхзадача, которую Шевченко решает в таких объектах, как «Солнцеворот» (1992), «Золотой ключик» (1992), «Воспоминания» (1992), «Крик ночной птицы» (1993), «Время» (1995), «Венера. Первая красная звезда появляется на горизонте при заходе солнца, когда деревья ложатся спать» (1996), «Зарница» (1996), «Любовь» (1997, 2015, *ил. 3*), «Пробуждение луны» (2015), «Клезмерская музыка» (2015). Недаром профессор Н. С. Кутейникова, много лет дружившая с Павлом Онуфриевичем, назвала свою статью о нем фразой из его высказываний: «Мое пространство скульптуры – это пространство любви – неразгаданной тайны мироздания» [1, с. 114].

Иногда в его размышления о проблемах бытия вплетаются религиозные мотивы, которые наполняют эти абстракции дополнительным смыслом, таинством, позволяют зрителю выстроить ассоциации с христианским искусством, относя нас в Средневековье, к эпохе модерна или наполняя современным звучанием привычные образы («Николай Чудотворец» (1992), «Лестница в небо» (1994)).

Некоторые скульптуры Шевченко метафоричны. Это полулюди-полузвери, которые полны загадок и открывают дорогу зрительскому воображению. Для скульптора характер и образ каждого человека ассоциируется с каким-либо животным или мифологическим существом, что нередко находит отражение в его работах («Таурус», «Исида», «Козерог»). Уникальны его композиции «Хозяин» (*ил. 4*) и «Хозяин 2», «Пилигрим», «Пламя», «Любовь». В первых трех автор увлечен поэтикой Средневековья, как бы играя и забавляясь образами-оборотнями и персонажами бестиариев (он использует даже элементы трансформации в бронзовой скульптуре). Но при этом продемонстрирована

удивительно цельная скульптурная пластика, тончайшее чувство объема и формы и неизменная легкая ироничность.

Металл в скульптурах П. Шевченко то намеренно весом и по-особому тяжел, то вдруг приобретает кружевную легкость, прозрачность и изящество. Тема метаморфоз, мистических превращений людей в животных и наоборот предстает и в скульптурных образах П. О. Шевченко «Разбудили» (2012), «Овен» (2010, обе – бронза). Это небольшие, так называемые кабинетные скульптуры, в них есть затейливый сюжет, который можно долго разгадывать, совершенство скульптурной композиции и формы, богатство фактуры. Медведь-оборотень, персонаж средневекового бестиария, под маской которого скрывается охотник, или зодиакальный овен с профилем, напоминающим человеческий, – все это приглашение к бесконечному диалогу, который ведет художник со зрителем, вовлекая нас в интересную игру немислимых фантазий, которые, благодаря его таланту, стало возможно реализовать средствами современной скульптуры. Излюбленные герои его анималистики – кабаны, медведи, тигры, орлы, быки, кони – поражают воображение своей экспрессией и эмоциональностью.

«Боец» (2016, бронза, патина) (ил. 5) – пример замечательной камерной скульптуры с живописным силуэтом, острой характерностью, виртуозной пластикой. Латинское изречение «Fortis Fortuna juvat» («Смелым фортуна помогает»), начертанное на крыле петуха, подчеркивает символический дух этой скульптуры, ее иносказательность.

В 2018 г. П. Шевченко в соавторстве с Надеждой Востриковой создал памятник М. А. Дудину в Санкт-Петербурге, ставший одной из последних значительных работ мастера.

Павел Шевченко только вошел в период творческой зрелости, был окружен вниманием коллег, многие из которых благодарят его за то, что он научил их той или иной скульптурной технике, поделился своими знаниями и опытом, его боготворили ученики. Он был полон творческих планов и замыслов. Удивительный человек, всегда спокойный, молчаливый, невероятно доброжелательный. Мы неоднократно приходили к нему в мастерскую со студентами,

и он подолгу внимательно выслушивал наши высказывания, потом начинал говорить тихо, не повышая голоса, но очень глубоко, по существу, без лишних эмоций. Как настоящий наставник, он неизменно проявлял доброту к своим ученикам, был дружелюбен и почтителен к коллегам. В его мастерской осталось много незавершенных произведений. Жизнь художника оборвалась внезапно, можно только сожалеть, что ему не удалось воплотить все то, что было задумано.

Павел Шевченко привнес в петербургскую скульптуру дух свободы, но не протестной, а свободы, основанной на профессиональном управлении стихийными формами абстрактных экспрессий. Он сумел реализоваться как монументалист, оставив несколько ярких произведений, и, несомненно, способствовал возрождению высокой культуры кабинетной скульптуры, в которой стекло и бронза приобретают блеск роскоши драгоценных материалов. Его скульптурам свойственна синтетичность, поэтичность и интеллигентность, связанная с традициями средневекового искусства. Стоит надеяться, что памятники, установленные Павлом Шевченко и его соавторами, будут иметь долгую жизнь.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. 29-й элемент. Павел Шевченко и Надежда Вострикова, Анна Мария Лира, Эдуардо Рейс Бахамондес : каталог выставки / ст. Н. С. Кутейниковой, П. О. Шевченко, Н. А. Востриковой. СПб. : Музей театрального и музыкального искусства, 2019. 125 с.
2. *Бахтияров Р. А.* Творческая мастерская скульптуры под руководством академика Григория Ястребенецкого. Преемственность традиций академической школы в пространстве современной культуры. СПб. : Артэк, 2018. 193 с.
3. *Герман М. Ю.* П. О. Шевченко. Рукопись для буклета. Из личного архива Н. С. Кутейниковой.
4. *Грачева С.М.* Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М. : БуксМАрт, 2019. 368с.
5. *Грачева С.М.* Поэзия скульптуры. Творчество петербургского скульптора Павла Онуфриевича Шевченко (1954–2021) // Скульптурное

искусство Казахстана: прошлое и настоящее. Мат-лы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти Б. А. Абишева. Алматы, 2022. С. 17–23.

6. *Золотонос М. Н., Калиновский Ю. Ю., Овчаров О. И.* Бронзовый век: Иллюстрированный каталог памятников... 1985–2007. Изд. 2-е, доп. СПб. : Новый Мир Искусства, 2010. 784 с.

7. Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы / отв. ред. М. А. Бусев. М. : БуксМАрт, 2018. 632 с.

8. *Кривдина О. А., Тычинин Б. Б.* Размышления о скульптуре. СПб. : Северная звезда, 2010. 608 с.

9. *Кривдина О. А., Тычинин Б. Б.* Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга. 1703–2007 / О. А. Кривдина, Б. Б. Тычинин. СПб. : Logos, 2007. 764, [3] с.

10. Памяти Павла Онуфриевича Шевченко (1954–2021) : [Некролог РАХ] // <https://rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=56812&ysclid=lty6z4br4w973037030> (дата обращения: 05.11.2022).

11. *Чаркина М. А.* Медальерное искусство Ленинграда–Санкт-Петербурга второй половины XX – начала XXI в.: проблемы, тенденции, имена : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. СПб, 2022. 22 с.



1. П. О. Шевченко, С. Ю. Алипов. Памятник Нобелю. Фрагмент.  
1991. Бронза, цветное стекло. Санкт-Петербург, Петроградская наб.  
Архитектор В. Н. Жуйков



2. П. О. Шевченко. Кронштадтский мятеж. 2010.  
Бронза, цветное стекло. Частная коллекция



З. П. О. Шевченко. Любовь. 2015.  
Бронза, витраж. Частная коллекция





4. П. О. Шевченко. Хозяин. 2010.  
Бронза. Частная коллекция



5. П. О. Шевченко. Боец. 2016.  
Бронза, патина. Частная коллекция

**К. И. Подлипенцева**

**Пространство Петербурга  
и традиции петербургской акварельной школы  
в творчестве художников – членов товарищества  
«Акварельный класс»**

В данной статье рассматривается образ Петербурга в произведениях членов товарищества «Акварельный класс». Художники, начавшие свой творческий путь в последней трети XX – начале XXI в., по сей день активно работают на благо петербургской акварельной школы. Основными принципами товарищество считает сохранение петербургской акварельной школы, наличие в работах смыслового начала, владение академическим рисунком. Сегодня товарищество ведет активную выставочную и просветительскую деятельность, участвует в социальных проектах.

*Ключевые слова:* искусствоведение; искусство XXI века; акварельная живопись; петербургская акварельная школа; городской пейзаж; метафизика пространства

**Kseniia Podlipentseva**

**Space of St Petersburg and the Traditions  
of St Petersburg Watercolor School  
in the Work of Artists – Members  
of the Creative Association “Watercolor Class”**

This article examines the image of St Petersburg in the works of the members of the creative association “Watercolor Class”. Artists who began their career in the last third of the 20th century and the turn of the 20th–21st century are still actively working for the benefit of St Petersburg watercolor school. The creative association considers the preservation of St Petersburg watercolor school, the presence of a semantic principle in the works, mastery of academic drawing as the fundamentals of the partnership. Today the creative association conducts active exhibition and educational activities, participates in social projects.

*Keywords:* art history; art of the 21th century; watercolor painting; St Petersburg watercolor art school; city landscape; metaphysics of landscape

Петербургская акварельная школа – явление по-своему уникальное, во многом стоящее на испытанных временем традициях Санкт-Петербургской академии художеств и в то же время являющееся неотъемлемой частью современной арт-сцены Петербурга. Тем не менее существует не так много источников, в которых бы подробно исследовалось ее своеобразие, развитие и состояние на момент рубежа XX–XXI вв. Также вплоть до настоящего времени не исследована тема пейзажей Петербурга и, шире, петербургского пространства в работах ее представителей, несмотря на значимость образа города для понимания специфики именно петербургской акварельной школы. При этом необходимо отметить значимость исследований, посвященных петербургскому пейзажу в произведениях живописи и графики [1], современному петербургскому академическому изобразительному искусству [2], а также отдельным представителям петербургской акварельной школы [3; 4; 6; 7]. В данной статье рассматривается образ Петербурга в творчестве членов товарищества «Акварельный класс», использован образно-стилистический, сравнительно-типологический и иконографический искусствоведческий анализ произведений, а также метод интервьюирования, придающий исследованию большую актуальность и объективность, поскольку речь идет о современных мастерах и художественных произведениях.

В 1991 г. несколько петербургских художников-акварелистов объединились для участия в выставке в Германии. В группу вошли три художника: В. Н. Колбасов (род. 1960), П. В. Семенов (род. 1956) и О. И. Померанцев (1949–2012). С 1991 по 1999 г. в Германии прошли четыре выставки петербургских авторов. Состав художников менялся, но ядро из художников-акварелистов оставалось неизменным. И сегодня участники тех выставок считают годом основания товарищества 1991-й, хотя официальное название группы – «Акварельный класс» и постоянный состав участников сложились позже, в 2003 г.

В 2003 г. в Петербурге в Союзе художников прошла первая выставка уже четырех акварелистов: Владимира Колбасова, Олега Померанцева, Петра Семенова и Сергея Макарова (род. 1960). Примечательно, что трое из них учились в одной художественной школе и у одного педагога, – именно это и побудило участников дать выставке название «Акварельный класс». Впоследствии оно станет также названием творческого объединения. «Как правило, – говорит Владимир Колбасов, – несколько художников собираются вместе и решают создать какую-то группу, какое-то товарищество. У нас этого ничего не было. У нас был такой живой, органичный процесс, в результате которого мы поняли, что существует группа, и существует уже с названием»<sup>1</sup>. Тем не менее после выставки художники разошлись на целых тринадцать лет, каждый пошел своим творческим путем. Только в 2016 г. Владимир Колбасов и Петр Семенов решили возродить группу, пригласив новых членов – Евгения Дубицкого (род. 1951), Ольгу Ивлеву (род. 1969) и Анатолия Засидкевича (род. 1947). Основными принципами «Акварельного класса» являются сохранение петербургской акварельной школы, наличие в работах смыслового начала, владение академическим рисунком. Сегодня товарищество ведет активную выставочную и просветительскую деятельность, а также участвует в социальных проектах.

Образ Петербурга занимает важное место в пейзажах членов товарищества. Однако нельзя не упомянуть, что петербургская акварельная школа не тождественна теме петербургского пейзажа, а мотив петербургского пространства зачастую выходит за границы конкретной городской среды. Петербургское сознание, петербургская архитектуроника – мировосприятие, воспитанное проспектами и площадями, – ясно прослеживается в работах художников петербургской школы даже в изображении пейзажей, находящихся далеко за чертой города. Ярким примером подобного «просачивания» Петербурга в общее восприятие художника можно считать творчество члена товарищества «Акварельный класс» Александра Васильевича Сайкова (род. 1957). Белое море, полуостров Ямал, Заполярный Урал – еще не в полной мере освоенные

человеком области занимают творческую мысль художника. Здесь можно овладеть линией покоя, беспрепятственно перенести ее на поверхность акварельного листа. Однако в ямальских и алтайских пейзажах удивительным образом, словно мираж, проступают силуэты петербургских площадей и проспектов. В глазах художника это соизмеримые по масштабу и величественной красоте пространства, что неудивительно, учитывая, что художественное образование А. В. Сайков получал в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина на архитектурном факультете<sup>2</sup>.

Другой пример – акварели Петра Викторовича Семенова. Художник работает преимущественно в жанре натюрморта, однако его композиции неизменно вписаны в узнаваемые интерьеры квартир в старинных петербургских домах. Семенов также учился в Ленинграде – Петербурге: окончил Ленинградское художественное училище имени В. А. Серова, а после посещал в качестве вольнослушателя Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (ныне Санкт-Петербургская академия художеств). Творчество П. В. Семенова культурное, тихое, эстетически богатое: детальная проработка, а также многослойность как в техническом, так и содержательном смысле – это то, чем интересны и ценны его акварели. Прописанные до мельчайших деталей предметы «вещного мира» становятся носителями самой сути петербургской культуры.

Подобные размышления позволяют взглянуть на образ Петербурга в искусстве шире, нежели на изображение города в той или иной манере, и могут служить основой для отдельного исследования, однако в контексте данной работы их стоит рассматривать как дополнение, углубляющее понимание основного вопроса, а именно петербургского пейзажа, являющегося центральной темой творчества сразу нескольких членов товарищества «Акварельный класс».

К пейзажной живописи тяготеет Евгений Владимирович Дубицкий. В этой статье мы рассмотрим некоторые его акварельные пейзажи, посвященные образу Петербурга. Работает Евгений Дубицкий в технике акварели по-мокрому, что позволяет добиться

эффекта мягкости контуров изображаемого, прозрачности атмосферных явлений. «Начинаю всегда с рисунка, наношу в первую очередь контуры и общее светотеневое решение мягким карандашом. На первом этапе работы с акварелью прописываю небо, воду, общий фон. На следующих этапах идет работа с деталями пейзажа на разных планах, и завершаю работу детальной прорисовкой отдельных элементов»<sup>3</sup>. Евгений Владимирович считает, что «в основе любой работы должен лежать хороший академический рисунок, тонкое отношение к колориту»<sup>3</sup>, что в полной мере говорит о приверженности к традициям петербургской школы акварели и Санкт-Петербургской академии художеств.

Уже в ранней работе «Утро Петербурга, Екатерининский канал» (2009) глубина перспективы подчеркивается уходящим в даль каналом. Передний план практически отсутствует, наш взгляд сразу стремится за водным потоком. Глубина пространства усиливается рисунком решетки набережной, ритмически расположенными рядами деревьев. Таким образом художник расширяет пространство, наполняет его воздухом. В этой работе Е. В. Дубицкий уделяет большое внимание архитектурным объектам: дома на набережной изображены с вниманием к деталям – можно рассмотреть окна разной формы, элементы крыш, рисунок железной решетки и контуры плит мостовой. Этот городской вид легко узнаваем. Но уже в работах раннего периода отличительной особенностью становятся отсутствие людей в пейзажах, особое внимание к природе, в частности к деревьям, что станет лейтмотивом в последующем творчестве. К ранним петербургским пейзажам художника можно отнести такие работы, как «Петербург. Мойка, ноябрь» (2009), «Летний сад, двое» (2010), «Гатчина, Успенский обелиск» (2010). В этих произведениях элементы природы еще тесно соседствуют с архитектурными объектами, которые акцентируют на себе внимание зрителя. Композиционно эти работы представляют собой классические парадные виды города, при этом нельзя не обратить внимания, что автор ищет способы соединить картины природы и городскую архитектуру в единое гармоничное пространство.

Следующим шагом стали пейзажи дворцово-парковых комплексов: Павловска, Екатерингофа, Царского Села. Например, серия акварелей из шести листов, написанная в 2017 г. и посвященная Павловску: «Павловск, холодная баня», «Павловск, майское солнце», «Пасмурный май», «Майское купание», «Павловск, весна», «Павловск, майская зелень». В этих пейзажах архитектурные элементы занимают совсем небольшое пространство на листе, отдавая первенство природным формам.

В работах последних лет, таких как «Михайловский сад, солнечный февраль» (2019), «Павловск, январь, последний луч» (2019), «Михайловский замок, иней» (2019), художник вплотную подходит к идеальному балансу рукотворных и природных форм. В городских пейзажах деревья мало-помалу из второстепенных объектов, обрамляющих края листа наподобие кулис, превращаются в главенствующий мотив и выносятся на передний план. В этот период наиболее ясно обнаруживается любовь художника к зимним пейзажам. Сам автор признает, что зима является одним из его любимых времен года<sup>3</sup>. На примере работы «Михайловский сад, зимнее солнце» (2019) мы видим, что узнаваемые архитектурные памятники по-прежнему присутствуют в пейзаже, но теперь автор помещает их на среднем или заднем плане. На первый план выступают деревья. Лишенный присутствия людей, пейзаж погружает нас в молчаливую созерцательность, доказывая, что город в какой-то мере является частью природы. «Работы Евгения Дубицкого наполнены нежной грустью и звенящей тишиной, от них невозможно оторвать взгляд. Глядя на его акварель, хочется читать стихи, вспоминать о сокровенном, заглянуть в прошлое и будущее. Дубицкий – художник, который заставляет зрителя вслушиваться в мелодию собственной души», – мы можем в полной мере согласиться с этим определением творчества художника [3, с. 54].

Акварели Е. В. Дубицкого задают лирическо-романтическую линию в творчестве участников группы «Акварельный класс». Художник концентрируется на спокойном, медитативном пейзаже, переживании момента тишины и уединения в, казалось бы,



вечно спешащем шумном городе. Работы автора отмечены тонким восприятием природы, находящейся в гармонии с архитектурной средой. Характерными чертами является глубокая линейная перспектива, как правило подчеркнутая элементами пейзажа, мягкий приглушенный колорит и слегка затуманенные границы изображаемых предметов. Все эти приемы помогают создать атмосферу умиротворения и подтолкнуть зрителя к вдумчивому созерцанию «городской природы».

Другой пример осмысления петербургского пейзажа появляется в творчестве художницы товарищества «Акварельный класс» Ольги Владимировны Ивлевой. Ольга Ивлева занимается акварелью с детства, высшее профессиональное образование получила в Санкт-Петербургской академии художеств. По словам художницы, каждое направление искусства требует от нее полной самоотдачи, времени и приложения всех необходимых усилий для решения творческих задач, поэтому, найдя себя в определенной технике, она продолжает оттачивать ее до совершенства. В личной беседе Ивлева вспоминает, что еще во время обучения в художественном училище каждый день выходила на пленэры, много работала самостоятельно и посвящала все свободное время любимой технике. Именно тогда и зародилась глубокая внутренняя уверенность: «Я – акварелист»<sup>4</sup>. С помощью акварели, считает художница, лучше удастся выразить свои чувства, нюансы настроения и состояния души. «Акварель – очень тонко-материальная техника, которая дается не каждому, но, овладев этим материалом, можно создать уникальные вещи», – говорит Ольга Владимировна [6, с. 148].

Ольга Ивлева работает в смешанной технике, при этом одним из главных секретов мастерства художница считает четкий академический рисунок, проработку деталей изображаемого пейзажа [4, с. 23]. Ольга Владимировна отмечает, что работа над одним листом может занимать две – три недели кропотливого труда в мастерской. Им предшествуют не менее длительные прогулки, во время которых рождаются наброски будущей картины или фотографии уголков города, привлечших внимание художницы. Ольга подчеркивает, что для ее творческого метода необходимо

«прочувствовать место» – выбор мотива для будущей акварели становится полноценной художественной задачей.

Часто акварели Ольги Ивлевой подчинены единой теме. Одним из последних творческих успехов художница считает серию «100 метров от дома», созданную в 2020 г. в период пандемии. Гуляя во время карантина в окрестностях своей мастерской, О. В. Ивлева сумела разглядеть за, на первый взгляд, непримечательным ежедневным маршрутом, пролегающим по петербургским улочкам, душу города. Не столь парадные, как знаменитые «перспективы» и площади, но родные и близкие сердцу местных жителей пейзажи «настоящего Петербурга», в котором проходит наша повседневная жизнь: магазины у дома, припаркованные на скромных тротуарах исторического центра машины, потрескавшаяся штукатурка домов и сотни других, казалось бы, неприглядных деталей – создают прекрасную симфонию, пронизанную тонкой петербургской красотой, величественными строгими линиями и приглушенными цветами Северной столицы.

Серия охватывает все времена года и состоит из двенадцати листов, каждый лист посвящен одному из непарадных уголков города. Работы отмечены тщательным вниманием к деталям, передаче света и цвета. Так, в листе «Пушкинская улица» художница изображает улицу одного из центральных районов города в период ранней весны: на тротуаре и крышах домов еще лежит снег, но мягкий свет солнца, струящийся из глубины пейзажа, говорит о наступлении теплых дней. Ивлева тонко чувствует еле уловимые изменения в городской световоздушной среде, когда, несмотря на пасмурное серое небо, пейзаж наполнен светом, льющимся с неба и отражающимся во влажных гранитных плитах мостовой, окнах домов и тающих сугробах. При этом акварель не выглядит эфемерно-фантастической – перед нами вид, знакомый каждому жителю города. Художница тщательно прописывает элементы архитектуры: кованые ограждения и козырьки парадных, колонны, обрамляющие арки, лепнину, украшающую нависающие над тротуаром балконы, а также элементы городского быта, такие как плотно припаркованные вдоль

тротуара автомобиля, виднеющиеся вдалеке вывески и фигуры случайных прохожих. Все это служит погружению зрителя в созерцание узнаваемой обыденной картины. Способность Ивлевой остановиться во время повседневного маршрута и заострить внимание на неочевидной красоте городских будней притягивает внимание зрителя к работам художницы.

В пейзажах Ольги Ивлевой хочется выделить тщательность в проработке архитектурных деталей и городской среды, подкрепленную сильной академической рисовальной школой, а также умение находить сюжеты в городской повседневности, тонко ощущать настроение и атмосферу петербургского пейзажа. Основываясь на характерных особенностях творчества художницы, мы можем назвать ее представительницей реалистической линии в пейзажах товарищества «Акварельный класс».

Уникальный тип исторического петербургского пейзажа присутствует в акварельных работах Владимира Николаевича Колбасова. «Акварель – это мой родной язык, – говорит художник, – она дает мне свободу, свободу действия. Если в масле можно положить новые мазки, и это ужасно, ужасно, что можно писать и переписывать. Я беру одну работу и пишу ее сразу, и пишу так, как хочу ее писать, и акварель дает мне эту возможность»<sup>1</sup>.

Отдельного внимания заслуживает творческий метод В. Н. Колбасова. Художник работает в комбинированной технике, исключительно при дневном свете. Процесс работы над пейзажем начинается с прогулок по дворам до тех пор, пока какое-то место не захватывает все внимание автора. «Я иду и вдруг я влюбляюсь в эти дома, подворотни, улочки, и они оживают, становятся живыми, начинают с тобой беседовать, и я делаю быстрые карандашные зарисовки, зарисовываю динамику, зарисовываю пятно», – говорит художник<sup>1</sup>. Лишь после этого необычайного момента встречи с пейзажем начинается работа: Владимир Колбасов возвращается на запомнившееся место и делает академический акварельный этюд, не внося никаких фантазийных дополнений. Часто изучает историю этого уголка города, домов, а также людей, которые жили в этих домах, чтобы почувствовать сопричастность

с пространством: «Ты общаешься с городом, и со временем ты в него проваливаешься»<sup>1</sup>. Затем уже в мастерской все зарисовки и этюды прячутся, художник кладет перед собой чистый лист бумаги и начинает рисовать понравившееся место так, как он его помнит. Сначала В. Н. Колбасов создает графические черно-белые наброски, постепенно вводит цвет, выстраивает композицию и лишь затем с этого этюда начинает писать полноразмерную работу, но еще на простой бумаге, где может что-то подправлять, стирать, переделывать. Таких этюдов может быть множество, пока не будет достигнут тот вид, который удовлетворит художника. И только после этого натягивается «сталинский гознак» и пишется окончательный вариант. Работа над одной акварелью может длиться до месяца.

В. Н. Колбасов окончил архитектурный факультет Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина в 1984 г. Возможно, этот факт среди прочих повлиял на любовь художника к городским пейзажам. Город остается в акварелях Владимира Колбасова главной темой на протяжении всего творческого пути, но восприятие его меняется в разные периоды творчества. В ранних работах, таких как «Партия в шахматы» (1992), «Снеговик» (1992), «Андреевский рынок» (1994), мы видим замкнутые пространства маленьких двориков, ограниченные стенами домов. Перед нами не парадный город, а город детских воспоминаний. Конечно, Петербург уже является главным действующим лицом, однако он еще делит внимание автора с бытовыми сценами: ватага мальчишек лепит снеговика, два соседа сошлись за шахматной партией, расположившись на пустых ящиках во дворе, женщина вывешивает белье на просушку рядом с петербургским брандмауэром. Однако в этих работах уже появляются изогнутые линии домов, на которых водосточные трубы и причудливые тени выглядят как живые извивающиеся существа. Возникает ощущение, что дворики живут сами по себе, независимо от людей и времени. И тем не менее облик города абсолютно реален, каждый пейзаж соотносится с определенной топографической точкой.

Постепенно из пейзажей В. Н. Колбасова исчезает зримое присутствие людей. Петербург становится единственным действующим лицом, что создает для зрителя ощущение камерного, интимного диалога с городом один на один. По словам самого акварелиста, к Петербургу обращается практически каждый художник, но большинство как графиков, так и живописцев относятся к городу лишь как к пейзажной натуре. «Такие работы могут хорошо смотреться в интерьере, но они не „собеседники“», – говорит Колбасов<sup>1</sup>. Знаковыми работами в своем творчестве художник считает «Дождь» (2020), «Троицкий собор» (2020), «Канал» (2020). В картине «Дождь» мы видим кулисное построение композиции, с двух сторон листа прямо на зрителя надвигаются стены домов, окна смотрят на нас своим стеклянным, холодным взглядом. На первый план выступает старое дерево, как великан с взлохмаченной копной волос. Большая часть пространства листа занята стенами домов – глухими, с окнами, проводами, водосточными трубами. Линии домов изогнуты и искривлены – создается впечатление, что каждый дом живет своей жизнью, что они общаются между собой, переговариваются, перешептываются. Глубина пространства достигается уходящей извилистой дорогой, которая замыкается на заднем плане вертикалью – хорошо узнаваемой колокольней Петропавловского собора.

Реалистическими работы художника можно назвать скорее в контексте субъективного впечатления от реального пейзажа – эта особенность поддерживается прежде всего манерой письма: небольшие аккуратные мазки создают ощущение легкой дрожи, пробегающей по всему пейзажу. В работах Колбасова почти нет прямых линий: строгие петербургские колонны и решетки, фонари и водосточные трубы, даже сами фасады домов примеряют на себя мягкие изгибы, более свойственные природным формам, нежели архитектурным. Взгляд зрителя застилает то пелена петербургской мороси, то дрожащий воздух, нагретый неожиданным солнцем, неуловимо искажая знакомые виды города, как бы смещая приземленные улочки с их магазинчиками, кафе, будками объявлений, редкими строительными фургончиками и прочим и прочим на

несколько градусов в сторону от привычной реальности. Подобное сочетание узнаваемых, близких любому петербуржцу пейзажей и ирреального пространства и создает особый образ Северной столицы в листах городской серии Владимира Колбасова. Его Петербург можно назвать городом вне времени. Признаки ушедшей эпохи в большинстве листов – давно снесенные дома, старые уютные дворики, изменившиеся до неузнаваемости, ныне исчезнувшие ракурсы – разглядит разве что краевед, однако от всех работ неуловимо веет истинным петербургским духом, воздух в листах пропитан историей города, ставшей не просто отметками на временной шкале, а одним из подпространств Петербурга и, наконец, теплыми воспоминаниями детства и юности, которые художник вкладывает в свои работы.

Будучи членом товарищества «Акварельный класс», В. Н. Колбасов в своем творчестве представляет метафизическую линию восприятия петербургского пейзажа. Сохраняющие некоторую привязку к конкретному месту, пейзажи вместе с тем выступают не столько его документальными изображениями, сколько портретами отдельной личности, живой субстанции города, развернувшейся в четвертом измерении – времени. Владимир Колбасов сумел найти свой уникальный и узнаваемый стиль, в полной мере выражающий его художественное мировосприятие, что, несомненно, обогатило галерею петербургских пейзажей участников группы «Акварельный класс».

Можно заключить, что образ Петербурга по-прежнему занимает знаковое место в работах современных пейзажистов, подходы к его художественной интерпретации развиваются и находят отражение в творчестве каждого автора. Художники – члены товарищества «Акварельный класс» в своих поисках в области изображения петербургского пейзажа сохраняют яркую индивидуальность, однако имеют несколько ключевых общих особенностей: в первую очередь это закономерное и систематическое обращение к традициям петербургской академической школы, опора на сильный, проработанный академический рисунок и глубокое понимание цветовых отношений живописи. Стоит отметить, что большинство членов

товарищества получили художественное образование в Институте имени И. Е. Репина. Кроме того, в работах каждого художника выделяется смысловая наполненность пейзажа: авторы не просто изображают реалистический пейзаж, копируя действительность, но творчески перерабатывают свое впечатление от взаимодействия с городским пространством (сохраняя при этом безусловное техническое мастерство и академический подход к рисунку и живописи), создавая таким образом произведения-переживания города в судьбе человека, будь то лирические, меланхоличные композиции, тонко подмеченные моменты из повседневной жизни горожанина или размышления на тему вневременного пространства Петербурга и общения художника с городом как собеседником. Товарищество «Акварельный класс», несомненно, внесло свою лепту как в сохранение традиций петербургской академической акварельной школы, так и в развитие темы петербургского пейзажа в искусстве рубежа XX–XXI веков.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Интервью с В. Н. Колбасовым. Из личного архива автора. 16.11.2022.

<sup>2</sup> Интервью с А. В. Сайковым. Из личного архива автора. 10.02.2019.

<sup>3</sup> Интервью с Е. В. Дубицким. Из личного архива автора. 09.11.2022.

<sup>4</sup> Интервью с О. В. Ивлевой. Из личного архива автора. 25.10.2022.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Гордин А. М., Денисов Ю. М.* Город глазами художников. Петербург–Петроград–Ленинград в произведениях живописи и графики. СПб. : Художники РСФСР, 1978. 394 с.

2. *Грачева С. М.* Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М. : БуксМАрт, 2019. 368 с.

3. *Злобина Л. А.* Евгений Дубицкий. Пастельная акварель : учеб. пособ. СПб. : Лань ; Планета музыки, 2016. 104 с.

4. *Иванова О. В.* Акварель. Практические советы. М. : Астрель ; АСТ. 2006. 95 с.

5. *Каган М. С.* Град Петров в истории русской культуры. М. : Юрайт, 2018. 515 с.

6. *Макарова В. В.* Товарищество «Акварельный класс» : учеб. пособ. СПб. : Лань ; Планета музыки, 2019. 148 с.

7. *Мартынова А. Г.* Акварелист Олег Игоревич Померанцев (1949–2012) как продолжатель традиций реалистического искусства. Художественный образ поселка Кирилловское в акварельных и графических работах мастера // Научный журнал КубГАУ. 2016. № 123. С. 2–24.

8. *Спивак Д. Л.* Метафизика Петербурга. Историко-культурологические очерки. СПб. : Эко-Вектор, 2019. 822 с.

9. *Толстой В. П.* Художественные модели мироздания. Книга вторая. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа. М. : Наука, 1999. 367 с.





1. Е. В. Дубицкий. Михайловский замок, иней. 2019.  
Бумага, акварель. 37×53



2. О. В. Ивлева. Лист № 3. Из серии «100 метров от дома». 2020.  
Бумага, акварель. 21×30



3. В. Н. Колбасов. Троицкий собор. Из серии «Город».  
2002. Бумага, акварель. 38×26



4. В. Н. Колбасов. Дождь. Из серии «Город». 2000.  
Бумага, акварель. 38×26



## **Авторы**

### **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; член Союза архитекторов России.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 (812) 323 64 29; e-mail: aleksej1764@yandex.ru

### **Боровская Елена Анатольевна**

Санкт-Петербургская академия художеств  
имени Ильи Репина.

Профессор кафедры русского искусства.

Доктор искусствоведения, доцент.

Член Союза художников России, член Союза архитекторов.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 (812) 328 01 13;

e-mail: borovskayaea@yandex.ru

### **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.

ORCID 0000-0003-3506-5413.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 (812) 328 01 13;

e-mail: grachewasvetlana@yandex.ru

**Евренинова Ирина Владимировна**

Санкт-Петербургская академия художеств  
имени Ильи Репина.

Аспирантка кафедры русского искусства.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 911 232 88 31;

e-mail: evreinova.iv@yandex.ru

**Запаладова Полина Вадимовна**

Государственный Русский музей.

Старший научный сотрудник.

Кандидат искусствоведения.

191186 Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4.

Тел.: +7 (812) 595 42 05;

e-mail: zapad.dom@mail.ru

**Калимова Елена Вячеславовна**

Санкт-Петербургская академия художеств  
имени Ильи Репина.

Доцент кафедры зарубежного искусства.

Кандидат искусствоведения.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 (812) 328 01 13;

e-mail: elenakalimova@gmail.com

**Клишевич Евгения Александровна**

Санкт-Петербургская академия художеств  
имени Ильи Репина.

Соискатель кафедры русского искусства.

Государственный Эрмитаж.

Менеджер Отдела Реставрационно-  
хранительский центр «Старая Деревня».

---

197183 Санкт-Петербург, ул. Заусадебная, 37, лит А.  
Тел.: +7 (812) 340 10 26;  
e-mail: klishevich\_e@mail.ru

**Мироненко Дмитрий Геннадьевич**

Свято-Троицкая Александро-Невская лавра.  
Художественный руководитель иконописно-реставрационной  
мастерской Св. Иоанна Дамаскина, иконописец.  
Санкт-Петербургская духовная академия.  
Доцент иконописного отделения факультета  
церковных искусств.  
Кандидат искусствоведения.  
191167 Санкт-Петербург, наб. р. Монастырки, 1А.  
Тел.: +7 921 755 10 57;  
e-mail: miricon@yandex.ru

**Нестерова Елена Владимировна**

Санкт-Петербургская академия художеств  
имени Ильи Репина.  
Профессор кафедры русского искусства.  
Доктор искусствоведения, профессор.  
Член Союза художников России.  
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.  
Тел.: +7 (812) 328 01 13;  
e-mail: nesterova.museum@mail.ru

**Никитин Юрий Анатольевич**

Санкт-Петербургская академия художеств  
имени Ильи Репина.  
Заведующий кафедрой истории архитектуры  
и сохранения архитектурного наследия.  
Доктор архитектуры, доцент; советник Российской академии  
архитектуры и строительных наук.  
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.  
Тел.: +7 911 968 62 67;  
e-mail: juri-nikitin@yandex.ru

**Подлипенцева Ксения Игоревна**

Санкт-Петербургская академия художеств  
имени Ильи Репина.

Аспирантка кафедры русского искусства.

Государственный Эрмитаж.

Методист научно-просветительного отдела.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 921 897 84 54; e-mail: podlipentceva@yandex.ru

**Силина Ольга Владимировна**

Санкт-Петербургская академия художеств  
имени Ильи Репина.

Соискатель кафедры русского искусства.

Музей фресок Дионисия, филиал Кирилло-Белозерского  
историко-архитектурного и художественного музея-заповедника.

Сотрудник экскурсионно-методического отдела.

161120 Вологодская обл., Кирилловский р-он, с. Ферапонтово,  
ул. Каргопольская, 8.

Тел.: +7 981 424 34 88; e-mail: silina.mfd@gmail.com

**Тихомирова Дарья Анатольевна**

Санкт-Петербургская академия художеств  
имени Ильи Репина.

Соискатель кафедры русского искусства.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 960 288 54 10; e-mail: dasha\_rubakhina@mail.ru

**Ухналев Андрей Евгеньевич**

НИИ теории и истории архитектуры  
и градостроительства.

Ведущий научный сотрудник.

Санкт-Петербургская академия художеств  
имени Ильи Репина.

Преподаватель кафедры истории архитектуры и сохранения  
архитектурного наследия.

Кандидат искусствоведения.



---

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.  
Тел.: +7 (812) 323 64 29;  
e-mail: andrey-ukhnalev@yandex.ru

**Хромов Олег Ростиславович**

Московская духовная академия.  
Профессор кафедры истории и теории церковного искусства.  
Научный и издательский центр «Наука»  
Российской академии наук.  
Главный научный сотрудник.  
Доктор искусствоведения, академик РАХ.  
ORCID 0000-0002-7417-1756.  
Researcher ID AAQ 4027-2020.  
141300 Московская область, г. Сергиев Посад,  
территория Лавра, Академия.  
Тел.: +7 903 972 1869;  
e-mail: oleghrom@gmail.com

**Шкотов Сергей Сергеевич**

Санкт-Петербургская академия художеств  
имени Ильи Репина.  
Аспирант кафедры истории архитектуры  
и сохранения архитектурного наследия.  
Императорский Петропавловский собор (Московский  
патриархат, Санкт-Петербургская епархия).  
Священник.  
Санкт-Петербургская духовная академия.  
Тьютор международного отдела.  
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.  
Тел.: +7 962 720 84 70;  
e-mail: sshcotov@gmail.com

## **The Authors**

### **Belonozhkin, Alexey**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.  
Associate Professor of History of Architecture  
and Preservation of Architectural Heritage Department.  
PhD (Art History); professor of International Academy  
of Architecture, Moscow Branch; Member of Union  
of Architects of Russia.  
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.  
Phone: +7 812 323 64 29;  
e-mail: aleksej1764@yandex.ru

### **Borovskaya, Elena**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.  
Professor of the Department of Russian Art.  
Doctor of Sciences (Art History), Associate Professor.  
Member of the Artists Union of Russia  
and the Union of Architects.  
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.  
Phone: +7 812 328 01 13;  
e-mail: borovskayaea@yandex.ru

### **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 (Art History), Professor,  
Corresponding member of the Russian Academy of Arts.  
ORCID 0000-0003-3506-5413.

---

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.  
Phone: +7 812 328 01 13; e-mail: grachewasvetlana@yandex.ru

**Evreinova, Irina**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.  
Post-graduate student of the Department of Russian Art.  
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.  
Phone: +7 911 232 88 31; e-mail: evreinova.iv@yandex.ru

**Kalimova, Elena**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.  
Associate Professor of the Department of Foreign Art.  
PhD (Art History).  
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.  
Phone: +7 812 328 01 13;  
e-mail: elenakalimova@gmail.com

**Khromov, Oleg**

Moscow Theological Academy.  
Department of History and Theory of Church Art.  
Professor.  
Scientific and Publishing Center “Nauka”  
of the Russian Academy of Sciences.  
Chief Researcher.  
Doctor of Sciences (Art History),  
Academician of the Russian Academy of Arts.  
ORCID 0000-0002-7417-1756.  
Researcher ID AAQ 4027-2020.  
Russia, 141300, Moskovskaya obl., Sergiev Posad,  
territoriya Lavra, Akademiya.  
Phone: +7 903 972 18 69; e-mail: olehrom@gmail.com

**Klishevich, Eugenia**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.  
Applicant for PhD degree in Art History  
at the Department of Russian Art.  
State Hermitage Museum.

Manager of Staraya Derevnya Restoration and Storage Centre.  
Russia, 197183, St Petersburg, Zausadebnaya ul., 37A.  
Phone: +7 812 340 10 26; e-mail: klishevich\_e@mail.ru

**Mironenko, Dmitry**

The Holy Trinity Alexander Nevsky Lavra.  
Artistic Director of the Icon Painting and Restoration Studio  
of St John of Damascus, Icon Painter.  
St Petersburg Seminary.  
Lecturer of the Icon painting Department.  
PhD (Art History).  
Russia, 191167, St Petersburg, nab. Monastirka, 1 A.  
Phone: +7 921 755 10 57; e-mail: miricon@yandex.ru

**Nesterova, Elena**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.  
Professor of the Department of Russian Art.  
Doctor of Sciences (Art History), Professor.  
Member of the Artists Union of Russia.  
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.  
Phone: +7 812 328 01 13;  
e-mail: nesterova.museum@mail.ru

**Nikitin, Yury**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.  
Head of the Department of History of Architecture  
and Preservation of the Architectural Heritage.  
Doctor of Sciences (Architecture), Associate Professor;  
Advisor to the Russian Academy of Architecture  
and Construction Sciences.  
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.  
Phone: +7 911 968 62 67; e-mail: juri-nikitin@yandex.ru

**Podlipentseva, Kseniia**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.  
Post-graduate student of the Department  
of Russian Art.

---

The State Hermitage Museum.  
Methodist of the Scientific and Educational Department.  
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.  
Phone: +7 921 897 84 54;  
e-mail: podlipentceva@yandex.ru

**Shcotov, Sergey**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.  
Post-graduate student of the Department of History  
of Architecture and Preservation of Architectural Heritage.  
The Imperial Peter and Paul Cathedral  
(Moscow Patriarchate, St Petersburg Diocese).  
Priest.  
St Petersburg Theological Academy.  
Tutor of the International Department.  
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.  
Phone: +7 962 720 84 70; e-mail: sshcotov@gmail.com

**Silina, Olga**

St Petersburg Academy of Fine Arts.  
Applicant for PhD degree of the Department of Russian Art.  
Museum of Dionisy's Frescoes, the Branch  
of Kirillo-Belozerski State Historical  
Architectural Art Museum-Reserve.  
The Excursions and Methodical  
Department's Researcher.  
Russia, 161120, Vologodskaya obl., Kirillovskiy rajon,  
selo Ferapontovo, Kargopolskaya ul., 8.  
Phone: +7 981 424 34 88; e-mail: Silina.mfd@gmail.com

**Tikhomirova, Daria**

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.  
Applicant for PhD degree in Art History  
at the Department of Russian Art.  
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.  
Phone: +7 960 288 54 10; e-mail: dasha\_rubakhina@mail.ru

**Ukhnalev, Andrey**

Research Institute of Theory and History  
of Architecture and Urban Planning.

Leading researcher.

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

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

PhD (Art History).

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

Phone: +7 812 323 64 29;

e-mail: andrey-ukhnalev@yandex.ru

**Zapadalova, Polina**

State Russian Museum.

Senior Researcher.

PhD (Art History).

191186, Russia, St Petersburg, Inzhenernaya str., 4.

Phone: +7 812 595 42 05; e-mail: zapad.dom@mail.ru

## **Информация для авторов**

Периодическое издание «Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств» публикует статьи и материалы по следующим отраслям науки: 2.1.11. Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия (технические науки); 5.7.3. Эстетика (философские науки); 5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (искусствоведение); 5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (технические науки); 5.10.3. Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение). Периодичность издания четыре номера в год.

### **1. Автор предоставляет для публикации в журнале следующие материалы в отдельных файлах:**

- а) текст статьи, включая справочный аппарат, не более 20 000 печатных знаков с пробелами (см. п. 2);
- б) файлы с иллюстрациями (см. п. 8.1);

### **2. Обязательными элементами публикации являются:**

- а) шифр УДК, отражающий тематику статьи (см. сайт <http://naukapro.ru/metod.htm>);
- б) название статьи на рус. и англ. яз.;
- в) аннотация и ключевые слова на рус. и англ. яз.;
- г) сведения об авторе на рус. и англ. яз.;
- д) текст статьи;
- е) пристрастный библиографический список.

### **3. Порядок размещения текста в файле каждой статьи:**

- а) присвоенный шифр УДК;
- б) инициалы и фамилия автора, название статьи, краткая аннотация (не более 800 печатных знаков с пробелами), ключевые слова на рус. яз. Ключевые слова (словосочетания) следует разделять точкой с запятой;
- в) имя и фамилия автора, название статьи, краткая аннотация, ключевые слова на англ. яз. Ключевые слова (словосочетания) следует разделять точкой с запятой;
- г) сведения об авторе на рус. и англ. яз. (см. п. 7);
- д) список иллюстраций с подрисуночными подписями (см. п. 8.2);
- е) текст статьи;
- ж) примечания (см. п. 6);
- з) библиографический список (см. п. 5);
- и) идентификационный номер Orcid ID.

### **4. Требования к оформлению текста**

- 4.1. Текст должен быть набран 12-м кеглем Times New Roman.
- 4.2. Соблюдайте междустрочный полуторный интервал.
- 4.3. Избегайте принудительных переносов.

### **5. Оформление библиографического списка и ссылок**

#### **5.1. Оформление библиографического списка (см. ГОСТ Р 7.0.100-2018. Библиографическая запись. Библиографическое описание)**

**5.1.1.** Библиографический список должен быть сформирован **в алфавитном порядке**. Сначала перечисляются источники (например, архивные материалы), затем литература на русском языке и других языках, использующих кириллицу, затем литература на иностранных языках, использующих латиницу. Электронные источники размещаются по алфавиту в библиографическом списке в зависимости от того, на кириллице или латинице название ресурса.

**5.1.2.** При библиографическом описании **статьи в сборнике** указывается автор и название статьи, название издания, фамилия



составителя или ответственного редактора, название издающей организации, том, выпуск, место и год издания, номера страниц, на которых размещена данная статья.

**5.1.3.** При библиографическом описании **статьи в периодическом издании** указывается автор и название статьи, название издания, год, том, выпуск, номер или дата, номера страниц, на которых размещена данная статья.

**5.1.4.** При библиографическом описании **каталогов и альбомов** указывается название каталога (альбома), вид издания (каталог или альбом), фамилия составителя или редактора, автора вступительной статьи и комментариев, место, издательство и год издания.

**5.1.5.** При библиографическом описании **электронных ресурсов** обязательно название ресурса, его адрес и дата обращения.

Например:

1. *Большакова Н.* Константин Маковский – коллекционер // Наше наследие : интернет-журнал. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7502.php> (дата обращения: 10.06.2013).

2. Государственные гербы СССР, эмблемы и украшения отечественных кораблей и судов : каталог / под ред. А. М. Алёшина. Л. : ЦВММ, 1987. 155 с.

3. *Денисова М. В.* Реставрация вышитых панно Стеклярусного кабинета Китайского дворца // Реликвия (Реставрация. Консервация. Музеи). 2011. № 25. С. 68–72.

4. *Каждан А. П.* Два дня из жизни Константинополя. СПб., 2002 // Большая онлайн библиотека e-Reading. URL: [http://www.e-reading.biz/bookreader.php/1009747/Kazhdan\\_-\\_Dva\\_dnya\\_iz\\_zhizni\\_Konstantinopolya.html](http://www.e-reading.biz/bookreader.php/1009747/Kazhdan_-_Dva_dnya_iz_zhizni_Konstantinopolya.html) (дата обращения: 10.09.2013).

5. *Мейендорф И., протопресв.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / пер. Г. И. Начинкина ; под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. 2-е изд., испр. и доп. СПб. : Византинороссика, 1997.

6. *Платон.* Собр. соч. : в 4 т. Т. 2 / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М. : Мысль, 1993.

7. *Akşit İ.* Chora : Byzantium's Shining Piece of Art. Istanbul : Akşit kültür turizm yayınları, 2010.

8. *Bazzani M.* Theodore Metochites, a Byzantine Humanist // Byzantium. 2006. Vol. LXXVI. P. 32–52.

9. *Belting H., Mango C., Mouriki D.* The Mosaics and Frescoes of St Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington, D. C. : Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1978.

**5.1.6.** В соответствии с требованием РИНЦ не следует использовать ссылки типа: Там же, Указ. соч., Он же, *Ibid.*, а всегда указывать издание полностью.

## 5.2. Оформление ссылок

Указатель ссылки на литературу и источники помещается в тексте в квадратных скобках с указанием порядкового номера по списку литературы и номера страницы (см. ГОСТ Р 7.05-2008 Библиографическая ссылка).

Например:

В тексте:

[3]

[3, с. 128; 7, с. 34–37]

В библиографическом списке:

3. *Добрынина В. И.* Философия XX века : учеб. пособие. М. : ЦИНО о-ва «Знание» России, 1997.

7. *Мейендорф И., протопресв.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / пер. Г. И. Начинкина ; под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. 2-е изд., испр. и доп. СПб. : Византино-россика, 1997.

## 6. Оформление примечаний

Если в статье есть примечания, то они оформляются функцией «вставить ссылку автоматическую концевую»; указатель – цифра.

Например:

<sup>1</sup> Скульптура была установлена в 1912 г., но она носит эклектический характер.

<sup>12</sup> **Александр Иванович Полканов** – ученик и исследователь творчества Самокиша.

## 7. Сведения об авторах

В соответствии с требованиями ВАК автор предоставляет для публикации следующие сведения на рус. и англ. яз.:

- а) полное имя и отчество;
- б) все места работы на данный момент;
- в) должности и звания;
- г) контактную информацию (почтовый адрес, тел., e-mail);
- д) идентификационный номер Orcid ID.

## 8. Требования к иллюстрациям

**8.1.** Иллюстративный материал должен представляться в электронном виде в папке, **подписанной по фамилии автора**, в формате **TIF (растровая графика)** с разрешением **не менее 300 dpi** для цветных иллюстраций и **1200 dpi** для черно-белых при масштабе 1:1 или **EPS (векторная графика)**.

**8.2.** Обязателен **список иллюстраций с названием файлов и подписей** к ним. Подписи следует предоставить в той формулировке, в какой они должны быть в издании, и унифицировать. Например, если в одной подписи указывается название, место архитектурного сооружения, фамилия архитектора, год постройки, те же сведения должны присутствовать в остальных подписях.

Название каждого иллюстративного файла должно содержать фамилию автора статьи и номер по списку иллюстраций.

Например:

в названии файла: Кутейникова 1;

в списке иллюстраций: Кутейникова 1. А. Савин. Реквием. 1990. Правая часть триптиха

**Внимание:** Точка в названии файлов должна быть **только перед расширением!** В противном случае файлы могут оказаться непригодными!

## 9. Порядок рецензирования

**9.1.** Редакционно-издательский совет все поступающие рукописи направляет на рецензирование признанным специалистам по тематике рецензируемых материалов. В рецензиях указываются ученые степени, ученые звания, должности и места работы рецензентов.

Подписи рецензентов должны быть заверены. Рецензии хранятся в редакции в течение 3 лет. При отказе в направлении на рецензирование представленной автором рукописи редакция обязана направить автору мотивированный отказ. Редакционно-издательский совет вправе отклонить представленные к изданию рукописи.

**9.2.** Составитель представляет внешнюю рецензию на сборник в целом с указанием званий, должности и места работы рецензентов. Подпись рецензента должна быть заверена.

**9.3.** Аспиранты должны представить рекомендацию научного руководителя.

## **10. Стоимость публикации**

Статьи авторов, не являющихся сотрудниками или аспирантами Санкт-Петербургской академии художеств, публикуются платно из расчета 1 авторская страница (1800 знаков с пробелами) 800 рублей. Оплата производится на основе письменного договора.

**Контакты:** +7 (812) 323 12 19; +7 (812) 328 78 01.

E-mail: [nauchtrud@mail.ru](mailto:nauchtrud@mail.ru) секретарю редакционно-издательского совета Елезовой Софье Алексеевне.

Сайт издательско-полиграфического отдела Санкт-Петербургской академии художеств: [www.//repin-book.ru](http://www.repin-book.ru)

Сайт Санкт-Петербургской академии художеств: <http://www.artsacademy.ru>

## **Information for Authors**

The periodical “Nauchniye Trudy Sankt-Peterburgskoi Akademii Hudozhestv” (“Scientific Papers of St Petersburg Academy of Fine Arts”) publishes articles in the following fields: 2.1.11. Theory and history of architecture, restoration and reconstruction of historical and architectural heritage (technical sciences); 5.7.3. Aesthetics (philosophical sciences); 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (art history); 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (technical sciences); 5.10.3. Types of art (with indication of specific art) (art history). The periodical is issued four times a year.

### **1. The author should submit following materials for publication in Journal in separate files:**

- a) text of the article, up to 20 000 characters including spaces (see p. 2);
- b) files containing illustrations (see p. 8.1)

### **2. Required parts of the publication:**

- a) UDC code denoting subject of the article (see <http://naukapro.ru/metod.htm>);
- b) title of the article in Russian and in English;
- c) summary and keywords in Russian and in English;
- d) author’s data in Russian and in English;
- e) text of the article;
- f) reference list.

### **3. Order of article’s presentation in the file:**

- a) UDC code given to the article;

b) first name, surname of the author, title of the article, summary (up to 800 characters including spaces), keywords (reflecting the subject of the article) **in Russian**. Keywords or word-combinations are separated by a semicolon;

c) first name, surname of the author, title of the article, summary, keywords (reflecting the subject of the article) **in English**. Keywords or word-combinations are separated by a semicolon;

d) author's data in Russian and in English (see p. 7);

e) list of captions (see p. 8.2);

f) text of the article;

g) comments (see p. 6);

h) reference list (see p. 5);

i) Orcid ID.

#### **4. Requirements for article's presentation**

**4.1.** Articles are submitted in Times New Roman-12.

**4.2.** Line spacing should be 1,5.

**4.3.** Avoid forced hyphenation.

#### **5. Requirements for presentation of the reference list**

**5.1. Reference list (see ГОСТ Р 7.0.100-2018 Bibliographic record. Bibliographic entry)**

**5.1.1.** Reference list should be presented in **alphabetical order**. First enumerate sources (e. g. archival documents), then literature in Russian and other languages based on the Cyrillic alphabet, then literature in languages based on the Roman alphabet. Electronic resources are arranged in the common reference list in alphabetical order depending on type of letters (Cyrillic or Roman) used in the resource title.

**5.1.2.** References to **collected articles** should contain author's surname, article's title, edition's title, surname of the redactor or editor-in-chief, title of the publishing organization, volume, issue, place and year of publication, page numbers of the article.

**5.1.3. References to articles in periodicals** should contain author's surname, article's title, edition's title, year, volume, issue, number or date, page numbers of the article.

**5.1.4. References to catalogues and albums** should contain catalogue's (album's) title, edition's type (catalogue or album), surname of the redactor and author of the introductory article and comments, place, publishing house, and year of publication.

**5.1.5. References to electronic information** should contain name of the resource, URL address and access date.

E. g.

1. *Большакова Н.* Константин Маковский – коллекционер // Наше наследие [Интернет-журнал]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7502.php> (дата обращения: 10.06.2013).

2. Государственные гербы СССР, эмблемы и украшения отечественных кораблей и судов : каталог / под ред. А. М. Алёшина. Л. : ЦВММ, 1987. 155 с.

3. *Денисова М. В.* Реставрация вышитых панно Стежлярусного кабинета Китайского дворца // Реликвия (Реставрация. Консервация. Музеи). 2011. № 25. С. 68–72.

4. *Каждан А. П.* Два дня из жизни Константинополя. СПб., 2002 // Большая онлайн библиотека e-Reading [Электронный ресурс]. URL: [http://www.e-reading.biz/bookreader.php/1009747/Kazhdan\\_-\\_Dva\\_dnya\\_iz\\_zhizni\\_Konstantinopolya.html](http://www.e-reading.biz/bookreader.php/1009747/Kazhdan_-_Dva_dnya_iz_zhizni_Konstantinopolya.html) (дата обращения: 10.09.2013).

5. *Мейендорф И., протопресв.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / пер. Г. И. Начинкина; под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. 2-е изд., испр. и доп. СПб. : Византинороссика, 1997.

6. *Платон.* Собр. соч. : в 4 т. Т. 2 / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М. : Мысль, 1993.

7. *Akşit İ.* Chora : Byzantium's Shining Piece of Art. Istanbul : Akşit kültür turizm yayinlari, 2010.

8. *Bazzani M.* Theodore Metochites, a Byzantine Humanist // Byzantion. 2006. Vol. LXXVI. P. 32–52.

9. Belting H., Mango C., Mouriki D. The Mosaics and Frescoes of St Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington, D. C. : Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1978.

**5.1.6. References *ibid.* or *op. cit.* should not be used in the reference list. The full title of the edition should be given.**

## **5.2. Page references**

References need not be cited in text. References to literature are enclosed within the text in square brackets, which contain sequence number of the source and page number (see **ГОСТ Р 7.05-2008 Bibliographic references**).

E. g.

In text:

[3]

[3, с. 128; 7, с. 34–37]

In reference list:

3. *Добрынина В. И.* Философия XX века : учеб. пособие. М. : ЦИНО о-ва «Знание» России, 1997.

7. *Мейендорф И.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы : Введение в изучение / под ред. И. П. Медведева, В. М. Лурье. СПб., 1997.

## **6. Comments**

In case article includes additional comments, they should be numbered in text in superscripts (use function: Insert | Endnote) and placed as endnotes after the text.

E. g.

<sup>1</sup> Скульптура была установлена в 1912 г., но она носит эклектический характер.

<sup>12</sup> **Александр Иванович Полканов** – ученик и исследователь творчества Самокиша.

## **7. Author's data**

Text of the article should be accompanied by author's data **in Russian and English**:

a) Surname, first name;

b) Official name of organizations, where the author works;



- c) Position, academic degree;
- d) Contact data: postal address, e-mail, telephone number;
- e) и) идентификационный номер Orcid ID.

## **8. Requirements for presentation of the illustrations:**

**8.1.** All illustrations should be submitted in electronic version in **TIF** format (raster graphics) with at least 300 spi resolution for colour illustrations and 1200 spi for black-and-white photographs, 1:1 scale) or in **EPS** format (vector graphics) in one folder **named after the author's surname**.

**8.2.** Illustrations should be accompanied with **the list of captions** which is presented in the sequence the artworks are referred in the text. All captions should be unified. E. g. in case a caption includes name, place of the architectural construction, architect's surname, date of building – the same information should be given in all captions of this construction.

Name of each file with illustration should contain surname of the article's author and corresponding number in the list of captions.

E. g.

Filename: Kuteynikova 1

List of captions: Kuteynikova I. A. Savin. Requiem. 1990. The right part of the triptych

## **9. Submitting the article for review**

**9.1.** Editorial and Publishing Council submit all manuscripts for reviewing to acknowledged experts in the field of reviewing materials. Reviews should contain academic degree, academic status, position and official name of the institution where referees work. Referees' signatures must be certified. Reviews are kept in the editorial office for 3 years. In case manuscript is not accepted for reviewing, editors must send the author a letter with valid reason for rejection. Editorial and Publishing Council has a right to reject submitted manuscripts.

**9.2.** The compiler submits external review of the collected articles. Review should contain academic degree, position and official name

of the institution where referees work. Referees' signatures must be certified.

**9.3.** Postgraduate students should submit their scientific advisors' recommendations.

### **10. Cost of publication**

Publication of articles of the authors, who are not members of the staff or postgraduate students of St Petersburg Academy of Fine Arts comes at the author's expense: 800 rubles per one page (1800 characters with gaps). Payment is accomplished according to the Agreement on publication between the author and the St Petersburg Academy of Fine Arts.

#### **Contacts:**

Phone: +7 (812) 323 12 19;

+7 (812) 328 78 01

E-mail: [nauchtrud@mail.ru](mailto:nauchtrud@mail.ru) for Sofia Elezova, Secretary of the Editorial and Publishing Council

Site of the Editorial and Publishing Department of St Petersburg Academy of Fine Arts: <http://repin-book.ru/>

Site of St Petersburg Academy of Fine Arts: <http://www.artsacademy.ru>

## Содержание

### **Хромов О. Р.**

Об одном источнике  
русской орнаментальной гравюры XVII века . . . . . 3

### **Западалова П. В.**

Икона «Святые царевич Димитрий  
и князь Роман Угличский  
в молении Богоматери Воплощение»:  
некоторые вопросы иконографии . . . . . 17

### **Мироненко Д. Г.**

О каких ветхозаветных событиях  
может повествовать иконография Крещения  
в древних памятниках искусства? . . . . . 35

### **Силина О. В.**

Фреска южного фасада  
Рождественского собора Ферапонтова монастыря:  
особенности иконографии и размещения. . . . . 48

### **Ухналев А. Е.**

Дворец царя Алексея Михайловича в Коломенском  
и метод средневекового русского зодчего. . . . . 60

### **Клишевич Е. А.**

Иван Мартос и рубщики мрамора  
в Академии художеств первой половины XIX века . . . . . 78

**Калимова Е. В.**

Русское искусство  
на Всемирной выставке 1893 г. в Чикаго . . . . . 93

**Никитин Ю. А.**

Первый постоянный выставочный  
павильон России в Европе. К 110-летию открытия  
национального павильона России в Венеции . . . . . 104

**Белоножкин А. Е.**

Церковное зодчество  
в творчестве М. М. Перетятковича . . . . . 115

**Нестерова Е. В.**

Выставка «Братья Маковские»  
в Серпуховском историко-художественном музее.  
Уточнения к атрибуции . . . . . 134

**Тихомирова Д. А.**

Эволюция графического стиля  
книжных обложек М. В. Добужинского . . . . . 152

**Евреинова И. В.**

Образ художественного пространства  
в сценографии Н. П. Акимова  
середины 1920-х – начала 1930-х гг. . . . . 167

**Боровская Е. А.**

К истории одного портрета. Искусствовед Р. Б. Канский . . . 185

**Шкотов С. С.**

Архитектура храмов при высших учебных заведениях  
Санкт-Петербурга конца XX – начала XXI века  
(отдельно стоящие храмы). . . . . 202

**Грачева С. М.**

Скульптура Павла Онуфриевича Шевченко  
как отражение академической тенденции  
изобразительного искусства конца XX – XXI века . . . . . 218

**Подлипенцева К. И.**

|   |     |
|---|-----|
| Пространство Петербурга<br>и традиции петербургской акварельной школы<br>в творчестве художников – членов товарищества<br>«Акварельный класс» . . . . . | 234 |
| Авторы . . . . .  | 252 |
| Информация для авторов. . . . .   | 262 |

## Contents

### **Khromov, Oleg**

On One Source of Russian Ornamental Engraving  
of the 17th Century . . . . . 3

### **Zapadalova, Polina**

Icon “Saints Dimitry and Roman of Uglich  
Praying to the Mother of God”:  
Some Issues of Iconography. . . . . 17

### **Mironenko, Dmitry**

What Old Testament Events  
Can the Iconography of Baptism  
in Ancient Monuments of Art Tell About?. . . . . 35

### **Silina, Olga**

Fresco of the Southern Facade of the Nativity Cathedral  
of the Ferapontov Monastery:  
Features of Iconography and Placement. . . . . 48

### **Ukhnaiev, Andrey**

Palace of Tsar Alexei Mikhailovich  
in Kolomenskoye and Method  
of the Medieval Russian Architect. . . . . 60

### **Klishevich, Evgenia**

Ivan Martos and the Masters of Marble  
at the Academy of Arts  
in the First Half of the 19th Century. . . . . 78

**Kalimova, Elena**

Russian Fine Art

at the 1893 World's Fair in Chicago . . . . . 93

**Nikitin, Yuri**The First Permanent Exhibition Pavilion  
of Russia in Europe. To the 110th Anniversary  
of the Opening of the Russian National  
Pavilion in Venice . . . . .

104

**Belonozhkin, Alexey**Church Architecture  
in the Creative Heritage  
of Marian Peretyatkovich . . . . .

115

**Nesterova, Elena**Exhibition "Brothers Konstantin  
and Vladimir Makowski"  
in Serpukhov Historical and Art Museum.  
Specification to Attribution . . . . .

134

**Tikhomirova, Daria**Evolution of the Graphic Style of Book Covers  
in the Works of Mstislav Dobuzhinsky . . . . .

152

**Evreinova, Irina**The Image of the Artistic Space  
in Nicolay Akimov's Scenography  
in the Mid-1920s – Early 1930s . . . . .

167

**Borovskaya, Elena**On the History of a Portrait.  
Art Historian Rostislav Kansky . . . . .

185

**Shkotov, Sergey**Architecture of Temples  
at Higher Educational Institutions of St Petersburg  
of the Late 20th – Early 21st Century  
(Free-Standing Temples). . . . .

202

**Gracheva Svetlana**

Pavel Shevchenko's Sculpture  
as a Reflection of the Academic Trend  
of Fine Arts of the Late 20th – 21st Centuries. . . . . 218

**Podlipentseva Kseniia**

Space of St Petersburg and the Traditions  
of St Petersburg Watercolor School  
in the Work of Artists – Members  
of the Creative Association “Watercolor Class”. . . . . 234

The Authors . . . . . 257

Information for Authors . . . . . 268



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

Научное издание

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

ВЫПУСК 68

январь / март 2024

**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**

Переводчик **Г. М. Амирова**

THE MINISTRY OF CULTURE OF THE RUSSIAN FEDERATION

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts

Academic Periodical

SCIENTIFIC PAPERS OF ST PETERSBURG ACADEMY OF FINE ARTS

ISSUE 68

January / March 2024

**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 (Art History), Professor, Professor of the Russian Art Department

**Anna Shamankova,**

PhD (Art History), Associate Professor, Associate Professor of the Russian Art Department

Reviewer:

**Maria Fomina,**

PhD (Art History), Assistant Professor, Professor of the Department  
of Directing Musical Theater of Rimsky-Korsakov St Petersburg State Conservatory

Editors: **Tatiana Bugayets, Anna Uvarova**

Translator: **Gulnaz Amirova**

Подписано в печать 28.12.2023. Тираж 1000. Объем 14 уч.-изд. л. Заказ 4029.

Подготовлено к печати и отпечатано в издательско-полиграфическом отделе

Санкт-Петербургской академии художеств

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17

[www.repin-book.ru](http://www.repin-book.ru)