

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ
АКАДЕМИЯ ИМЕНИ А.Л. ШТИГЛИЦА»

FEDERAL STATE BUDGETARY INSTITUTION OF HIGHER EDUCATION
"SAINT PETERSBURG STATE ACADEMY OF ART AND DESIGN NAMED AFTER A.L. STIEGLITZ"

TERRA ARTIS

ИСКУССТВО | ART
И ДИЗАЙН | AND DESIGN

1/2026

РЕСТАВРАЦИЯ | RESTORATION

Санкт-Петербург | Saint Petersburg

2026

УДК 70
ББК 85
Terra artis. Искусство и дизайн
Научный журнал
Издается с 2021 года
Выходит четыре раза в год
ISSN: 2712-8768



Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).
Свидетельство ПИ № ФС 77-80162 от 22.01.2021

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица»
Адрес редакции и издателя: 191028, Россия, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13
E-mail: terra_artis@ghpa.ru
Телефон: +7 (812) 273-29-93
www: ghpa.ru/terra-artis

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Редакция:

Главный редактор — **Татьяна Васильевна Горбунова**, д-р филос. наук, профессор, почетный академик РАХ, академик РАЕН; профессор кафедры теории и истории пространственных искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (Россия)

Заместитель главного редактора — **Илья Владимирович Палагута**, д-р ист. наук, доцент; профессор кафедры теории и истории пространственных искусств, СПГХПА им. А.Л. Штиглица (Россия)

Ответственный секретарь — **Алёна Юрьевна Волохова**, специалист кафедры теории и истории пространственных искусств, СПГХПА им. А.Л. Штиглица (Россия)

Редакционный совет:

Председатель — **Анна Николаевна Кислицына**, канд. ист. наук, доцент; ректор СПГХПА им. А.Л. Штиглица (Россия)

Светлана Михайловна Грачева, д-р искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАХ; декан факультета теории и истории искусств, профессор кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина (Россия)

Наталья Моисеевна Калашникова, д-р культурологии, профессор; зав. отделом этнографии Восточной, Юго-Восточной и Центральной Европы, Российский этнографический музей (Россия)

Габриэла Крист, д-р наук, профессор; руководитель Института консервации и реставрации, Венский университет прикладного искусства (Австрия)

Владимир Алексеевич Лянешин, д-р искусствоведения, профессор; вице-президент РАХ, зав. кафедрой русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина (Россия)

Галина Николаевна Лола, д-р филос. наук, профессор; профессор кафедры дизайна факультета искусств, Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)

Иван Русев Маразов, д-р искусствоведения, профессор; почетный профессор, Новый болгарский университет (Болгария)

Ольга Леонидовна Некрасова-Каратеева, д-р искусствоведения, профессор; профессор кафедры декоративного искусства и дизайна, РГПУ им. А.И. Герцена (Россия)

Юрий Анатольевич Никитин, д-р архитектуры, доцент; зав. кафедрой истории архитектуры и сохранения архитектурного наследия, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина (Россия)

Ахмет Джан Озджан, д-р наук, профессор; зав. кафедрой промышленного дизайна, Измирский экономический университет (Турция)

Леонид Юрьевич Салмин, канд. искусствоведения; профессор кафедры графического дизайна, Уральский государственный архитектурно-художественный университет (Россия)

Любовь Васильевна Ширшова, д-р искусствоведения, доцент, академик РАХ; советник ученого секретаря РАХ (Россия)

Елена Григорьевна Шишкова, канд. искусствоведения, художник-реставратор высшей категории; зав. лабораторией научной реставрации восточной живописи, Государственный Эрмитаж (Россия)

Маргарита Сергеевна Штиглиц, д-р архитектуры, профессор, член-корреспондент РААСН; профессор кафедры теории и истории пространственных искусств, СПГХПА им. А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица»

© Авторы статей, 2026

Terra Artis. Art and Design

Scholarly journal
 Founded in 2021
 Published on a quarterly basis
ISSN: 2712-8768



The journal is registered by the Federal Service for Supervision in the Sphere of Telecom, Information Technologies and Mass Communications (Roskomnadzor).
 Print media registration certificate number ФС 77-80162 dated 22.01.2021

FOUNDER AND PUBLISHER:

Federal State Budgetary Institution of Higher Education
 “Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz”
 Editors and Publisher's Address: 13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028
 E-mail: terra_artis@ghpa.ru
 Tel.: +7 (812) 273-29-93
 www: ghpa.ru/terra-artis

EDITORIAL BOARD

Editors:

Editor-in-Chief — **Tatiana V. Gorbunova**, Doctor of Philosophy, Professor, Honorary Academician of the Russian Academy of Arts, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences; Professor of the Department of Theory and History of Spatial Arts, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (Russia)

Deputy Editor-in-Chief — **Ilia V. Palaguta**, Doctor of History, Associate Professor; Professor of the Department of Theory and History of Spatial Arts, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (Russia)

Executive Secretary — **Alena Iu. Volokhova**, specialist of the Department of Theory and History of Spatial Arts, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (Russia)

Editorial Council:

Editorial Board Chair — **Anna N. Kislitsyna**, PhD in History, Associate Professor; Rector of Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (Russia)

Svetlana M. Gracheva, Doctor of Art History, Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Dean of the Faculty of Theory and History of Arts, Professor of the Department of Russian Art, Saint Petersburg Academy of Arts (Russia)

Natalia M. Kalashnikova, Doctor of Cultural Studies, Professor; Head of the Department of Ethnography of Eastern, Southeastern and Central Europe, Russian Museum of Ethnography (Russia)

Gabriela Krist, University Professor, Doctor; Head of the Institute of Conservation, University of Applied Arts Vienna (Austria)

Vladimir A. Lenyashin, Doctor of Art History, Professor, Vice President of the Russian Academy of Arts; Head of the Department of Russian Art, Saint Petersburg Repin Academy of Fine Arts (Russia)

Galina N. Lola, Doctor of Philosophy, Professor; Professor of the Department of Design, Saint Petersburg State University (Russia)

Ivan R. Marazov, Doctor of Art History, Professor; Honorary Professor of the New Bulgarian University (Bulgaria)

Olga L. Nekrasova-Karateeva, Doctor of Art History, Professor; Professor of the Department of Decorative Arts and Design, Herzen State Pedagogical University of Russia (Russia)

Iurii A. Nikitin, Doctor of Architecture, Associate Professor; Head of the Department of History of Architecture and Preservation of Architectural Heritage, Saint Petersburg Academy of Arts (Russia)

Ahmet Can Özcan, Doctor, Assistant Professor; Head of the Department of Industrial Design, Izmir University of Economics (Turkey)

Leonid Iu. Salmin, PhD in Art History, Professor of the Department of Graphic Design, Ural State University of Architecture and Art (Russia)

Liubov V. Shirshova, Doctor of Art History, Associate Professor, Academician of the Russian Academy of Arts; Adviser to the Scientific Secretary, Russian Academy of Arts (Russia)

Elena G. Shishkova, PhD in Art History, Art Restorer of the Highest Category; Head of the Laboratory for Scientific Restoration of Oriental Painting, State Hermitage Museum (Russia)

Margarita S. Stieglitz, Doctor of Architecture, Professor, Corresponding Member of Russian Academy of Architecture and Construction Sciences; Professor of the Department of Theory and History of Spatial Arts, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (Saint Petersburg, Russia)

© Federal State Budgetary Institution of Higher Education
 “Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz”

© Authors of articles, 2026

ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

- А.Б. Бодэ, Д.В. Раков.** Церковь Михаила Архангела в селе Павловка Самарской области.
Исследование и работы по сохранению 06
- М.С. Штиглиц.** Архитектурный комплекс Сестрорецкого курорта.
История и проблемы воссоздания 15
- С.Г. Васильев, Т.В. Княжицкая.** Витражи Петербурга:
от инвентаризации к практике сохранения 29

МУЗЕЙНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ: ВОПРОСЫ РЕСТАВРАЦИИ И БЫТОВАНИЯ

- Н.В. Лаврентьева, В.И. Черемхин, А.В. Шекурова.** Специфика реставрации гипсовых слепков
коллекции Древнего Востока ГМИИ им. Пушкина 41
- В.И. Кудрявцева.** Условия формирования и особенности бытования музейной коллекции
советского искусства в Свердловске в 1920 – 1930-е гг. 49
- П.А. Калинина, У.А. Левина, А.А. Акентьева, А.В. Бахматова.** Комплексное исследование пяти
деревянных полихромных скульптур из Переславль-Залесского музея-заповедника. 58

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРАКТИКУМ В РЕСТАВРАЦИОННЫХ МАСТЕРСКИХ

- Л.А. Малютина.** Опыт применения агар-агарового золя
в реставрации станковой темперной живописи 67
- С.А. Севастьянова.** Опыт применения клея фунори при реставрации
миниатюры И. Кенига "Гиппомен и Аталанта" XVII в. 73
- А.И. Лельчук, В.Ю. Ратушняк.** Икона «Преображение Господне».
Исследования и вопросы атрибуции 79
- Л.М. Кирсанова, М.В. Лукьянова.** Анализ классического живописного произведения в обучении
студентов магистратуры кафедры живописи и реставрации СПГХПА имени А.Л. Штиглица 88

ИСТОРИЯ РЕСТАВРАЦИИ

- М.Г. Rogozный, А.В. Карпов.** Монументальная живопись Александринского театра
в Санкт-Петербурге: к истории бытования и реставрации 95
- Т.В. Праздников, П.Л. Зыков.** Последняя работа Огюста Монферрана в Зимнем дворце 110
- П.В. Петров.** Воссоздание скульптором В.Л. Симоновым
фонтанной группы «Самсон, раздирающий пасть льва» в 1946–1947 гг. 122

РЕЦЕНЗИИ

- А.Ю. Филимонова.** Рецензия на книгу В.С. Торбика «Реставрация художественной мебели
в Санкт-Петербурге в XIX – начале XX века». СПб.: Издательство Санкт-Петербургского
государственного университета, 2025. 186 с. 134

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

- Т.А. Кривулько.** «Сохранить, нельзя забыть». Реставрация руинированной настенной живописи
храма Великомученика Георгия с. Косково. Опыт реализации социального, грантового
проекта 2025 года 136

CONTENTS

ISSUE IN CULTURAL HERITAGE PRESERVATION

- A.B. Bode A., D.V. Rakov.** The Church of Saint Michael the Archangel
in the Village of Pavlovka, Samara Region: Research and Conservation Efforts 06
- M.S. Stieglitz.** The Architectural Complex of the Sestroretsk Resort:
History and Problems of Reconstruction 15
- S.G. Vasil'ev, T.V. Kniazhitskaia.** The Stained-Glass Windows of Saint Petersburg:
From Inventory to Preservation Practices..... 29

MUSEUM COLLECTIONS: CONSERVATION, RESTORATION AND COLLECTION HISTORY

- N.V. Lavrentyeva, V.I. Cheremkhin, A.V. Shekurova.** Specific Aspects of the Conservation of Plaster Casts
from the Ancient Orient Collection from the Pushkin State Museum of Fine Arts 41
- I.V. Kudriavtseva.** The Origins and Life of the Museum Collection
of Soviet Art in Sverdlovsk, 1920s–1930s 49
- P.A. Kalinina, U.A. Levina, A.A. Akent'eva, A.V. Bakhmatova.** A Comprehensive Study
of Five Polychrome Wooden Sculptures from the Pereslavl-Zalessky Museum Reserve 58

ART AND TECHNOLOGY PRACTICUM IN CONSERVATION AND RESTORATION WORKSHOPS

- L.A. Maliutina.** The Use of an Agar Sol
in the Conservation of Easel Tempera Paintings: An Experimental Study 67
- S.A. Sevast'ianova.** Using Funori Glue in the Restoration of a 17th-Century Miniature:
Hippomenes and Atalanta by Johann König 73
- A.I. Lel'chuk, V.Yu. Ratushnyak.** The Icon of the Transfiguration:
Conservation Research and Attribution Issues 79
- L.M. Kirsanova, M.V. Luk'yanova.** The Analysis of Classical Paintings in the Instruction
of Master's Students at the Department of Painting and Restoration of the Stieglitz Academy 88

HISTORY OF RESTORATION

- M.G. Rogoznyi, A.V. Karpov.** Ceiling and Wall Paintings of the Alexandrinsky Theatre
in Saint Petersburg: Their Lifestory and Restoration..... 95
- T.V. Prazdnikova, P.L. Zykov.** Auguste Montferrand's Last Work in the Winter Palace..... 110
- P.V. Petrov.** Recreation of the Fountain Group Samson Rending the Lion's Jaws
by Sculptor Vasily Simonov in 1946-1947 122

BOOK REVIEWS

- Iu.A. Filimonova.** Review of V.S. Torbik. Restoration of Artistic Furniture in Saint Petersburg
in the 19th and Early 20th Century. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University Press Publ., 2025.
186 p., (In Russian)..... 134

CURRENT EVENTS

- T.A. Krivul'ko.** "Preserve, Cannot Forget." Restoration of the Ruined Wall Paintings
of the Church of Great Martyr George in Koskovo Village. The Experience of Implementing
a Social Grant-Funded Project in 2025 136

DOI: 10.53273/27128768_2026_1_06

А.Б. Бодэ, Д.В. Раков

ЦЕРКОВЬ МИХАИЛА АРХАНГЕЛА В СЕЛЕ ПАВЛОВКА САМАРСКОЙ ОБЛАСТИ. ИССЛЕДОВАНИЕ И РАБОТЫ ПО СОХРАНЕНИЮ*

Статья посвящена одному из немногих сохранившихся памятников деревянного зодчества Самарской области. Церковь Михаила Архангела в селе Павловка относится ко второй половине XIX в. и уникальна тем, что в ее интерьерах сохранилась живопись. Храм находится в аварийном состоянии. Крыша над основным четвериком утрачена, верхний ярус колокольни вследствие загнивания конструкций приобрел опасный крен на юг, живопись на стенах четверика долгое время подвергалась воздействию атмосферных осадков и получила сильные повреждения и локальные утраты. В статье представлены результаты обследования технического состояния конструкций и живописи, приведены характеристики основных несущих, ограждающих конструкций и росписей, перечислены основные дефекты и утраты. Ценность памятника и его аварийное состояние обуславливали необходимость проведения скорейших противоаварийных мероприятий и консервации живописи. В статье представлены проведенные в 2025 г. консервационные работы, осуществленные специалистами АНО «Традиция», местными жителями и добровольцами. Описаны способы выпрямления геометрии колокольни, приемы устройства консервационной кровли над основным помещением храма.

Ключевые слова: консервация, монументальная живопись, противоаварийные мероприятия, деревянное зодчество, Павловка, Самарская область

А.В. Bode, D.V. Rakov

THE CHURCH OF SAINT MICHAEL THE ARCHANGEL IN THE VILLAGE OF PAVLOVKA, SAMARA REGION: RESEARCH AND CONSERVATION EFFORTS

This study investigates the technical condition of the structures and the wall paintings in the Church of Saint Michael the Archangel in the village of Pavlovka, Samara Region. The research revealed an emergency state threatening the surviving wall paintings and the load-bearing structures of the church. Due to moist damage the timber, the bell tower developed a dangerous southward lean. The roof over the main square structure (chetverik) was entirely lost, leading to the ingress of snow and rainwater into the church interior for an extended period. The paper describes the characteristics of the main load-bearing and enclosing structures, as well as the paintings, listing their primary defects and losses. The monument's high heritage value of the and its emergency state necessitate urgent stabilisation and the conservation of the wall paintings. The paper provides a comprehensive account of the emergency conservation work carried out on site by specialists from the Traditsiya Non-Profit Organisation for Research and Restoration of Wooden Architecture and volunteers. It outlines the methodologies employed for the realignment of the bell tower, the installation of conservation canopies to preserve the paintings, and the construction of a conservation roof over the church.

Keywords: conservation, wall paintings, emergency stabilisation, wooden architecture, Pavlovka, Samara Region

ИСТОРИЯ ХРАМА

Деревянное зодчество России широко представлено памятниками Севера: Архангельской, Вологодской, Ленинградской областей, республики Карелия и Пермского края. Особое значение церковного деревянного зодчества состоит в том, что оно сохранило до наших дней памятники XVII, XVI и даже XV вв., тогда как столь же древних памятников гражданского деревянного зодчества уже не осталось [Ополовников 1986: 10]. История развития и типология северных церквей во многом определяют наше представление о деревянном зодчестве России в целом [Орфинский, Гришина 2004: 12].

Тем не менее, значительное число памятников деревянного зодчества сохранилось и в других регионах России, где церковное строительство из дерева представлено менее широко и пока мало изучено. Деревянное церковное зодчество центральных и южных регионов России представлено постройками XIX в. Церковное строительство в это время в силу своей стилистики и конструктивных особенностей представляет отдельную страницу в истории русской архитектуры [Ходаковский 2021: 132]. Такие памятники встречаются на Урале, в Сибири, а также на территории Поволжья. Одним из примеров подобных памятников является церковь Михаила Архангела в селе Павловка Самарской области, уникальный объект культурного наследия, старейший дошедший до нас деревянным храмом, в котором сохранились в большом количестве оригинальные росписи двух периодов.

Храм построен в 1866 г. на средства прихожан в два этапа: первоначально церковь была холодной (неотапливаемой), имела небольшую колокольню, а ее интерьер содержали живописные росписи, выполненные по деревянным гладко оштукатуренным стенам. Позже церковь перестраивалась, в конце XIX в. колокольню разобрали и пристроили новую, более высокую. В интерьерах стены прямо поверх старой живописи были обиты конским волосом и дранкой, покрыты штукатуркой и вновь расписаны.

В основе архитектурного облика лежал опубликованный в специализированном печатном издании проект [1: Л. 31]. Церкви, выполненные по подобному образцовому проекту (Ил. 1), встречаются на территории России достаточно часто, однако все они построены с отступлениями от проекта: добавлением деталей на фасады, крыльца, изменением параметров объемов и их соотношения, высота и ярусность колокольни.

Уникальностью во всех случаях обладает внутреннее убранство храма, что не стало исключением и для церкви Михаила Архангела. Значительных изменений по сравнению с проектом претерпело декоративное убранство фасадов. На наличниках верхних окон были сделаны резные волюты, стены расчленены на отдельные плоскости накладными профилированными рейками, пилястры оформлены деревянными элементами, имитирующими руст. Колокольня храма в Павловке по размерам больше той, что представлена в образцовом проекте, да и по объемному решению она существенно иная. Второй ярус состоит из четверика и имеет новое архитектурное оформление наружных стен и оконных проемов.

В 1942 г. храм был закрыт, церковь подверглась разграблению. В дальнейшем здание церкви использовалось как склад, эксплуатировалось без ремонтов и его состояние сильно ухудшилось.

Здание церкви Михаила Архангела состоит из основного четверика, пятистенного алтаря, прямоугольной трапезной и колокольни, основание которой служит притвором и входом в храм. Внутренняя планировка анфиладная, ориентированная по продольной оси.

Конструктивная основа здания — сруб, снаружи покрытый дощатой обшивкой, внутри — штукатуркой. Углы рублены с остатком по всему объему, кроме алтаря и верхних ярусов колокольни, где рубка производилась в лапу без остатка. Сруб четверика имеет два ряда окон по боковым стенам, скрепленным сжимами по два на каждой продольной стороне. Колокольня трехъярусная (два четверика и восьмерик).

Крыша алтаря имеет стропильную конструкцию, над трапезной — ряд стропильных пар. Шатер колокольни стропильный. Кровля исторически была металлическая с неорганизованным водостоком, судя по отсутствию следов его крепления. Основной объем храма имел каркасную конструкцию покрытия, на настоящий момент она полностью утрачена. Сохранились исторические фото: храма до обрушения кровли четверика с главкой (Ил. 2), а также стропильной системы, позволяющие сделать вывод об изначальной недостаточной надежности конструкций крыши, приблизительных параметрах, конструктивной схеме элементов стропильных ферм (Ил. 3).

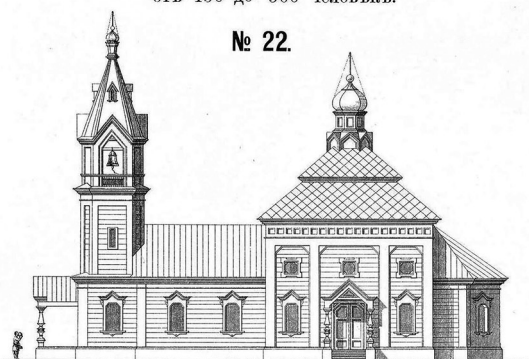
Первоначально стены церкви внутри не имели штукатурки, поскольку в трапезной под штукатуркой на внутренних поверхностях деревянных стен обнаружена живопись. Поверх штукатурки имеется еще один слой живописи.

А.Б. Бодэ, Д.В. Раков
 Церковь Михаила Архангела в селе Павловка Самарской области.
 Исследование и работы по сохранению

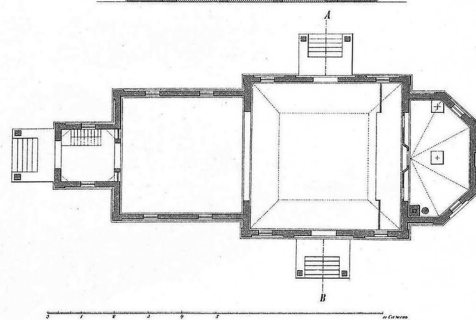
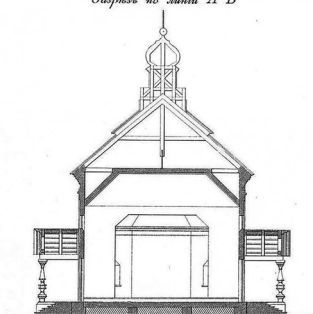
ПРОЕКТ ДЕРЕВЯННОЙ ЦЕРКВИ

отъ 450 до 500 человекъ.

№ 22.



Разрѣзъ по линіи А В



Ил. 1. Проект № 22 деревянной церкви на 450-500 человек.

Источник: [1: Л. 31].

Fig. 1. Project No. 22 for a wooden church designed to accommodate 450-500 individuals. Source: [1: P. 31].

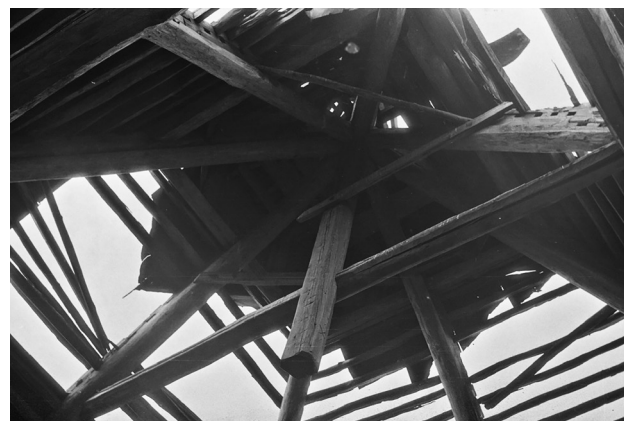
Здание имеет три входа: с западной стороны и с обеих боковых сторон основного четверика. Крыльца полностью утрачены, но на стенах имеются следы врубок балок под козырьки, а на обшивке — контуры примыкавших навесов. Внутри колокольни насчитывается три лестницы, две верхние из них — подлинные исторические — находятся в аварийном состоянии.

ОБСЛЕДОВАНИЕ ХРАМА И ЕГО СОСТОЯНИЕ

Церковь в Павловке первый раз была обследована в 2021 г. специалистами АНО «Традиция», которых особо встревожила опасность обрушения второго яруса колокольни. Поэтому силами



Ил. 2. Фотография конца XX в., на которой запечатлены конструкции кровель храма до обрушения. Фото предоставлено А.Г. Шипиловым
 Fig. 2. Photo from the late 20th century depicting the roof structures of the church prior to their collapse. Photo courtesy of A.G. Shipilov.



Ил. 3. Фотография начала 2000 г., на которой запечатлена стропильная система четверика. Фото Е. Саламасова.

Fig. 3. Photo from the early 2000s depicting the rafters of the main roof. Photo by E. Salamasov.

местных жителей сразу же были установлены противоаварийные подпорки внутри колокольни. Следующее более внимательное обследование было проведено в ноябре 2024 г. Результатом его стало научно-проектное заключение для работ по сохранению. Оно включало: описание объекта, краткие исторические сведения, оценку технического состояния, обоснование перспективного реставрационного решения, характеристику принципиальных архитектурных, инженерно-конструктивных и технологических решений для реставрации, первоочередные меры по укреплению колокольни. В соответствии с ГОСТ 55528-2013 эта документация структурно повторяет Раздел I. «Предварительные работы», но в несколько рас-

широком объеме, включающем методы будущей реставрации, обоснование реставрационных решений, оценку подлинности объекта и достоверности необходимых воссозданий, рекомендации по обслуживанию объекта. Представляется, что подобные предпроектные заключения актуальны для объектов, которые требуют срочного внимания, но при этом нет возможностей для углубленных исследований.

Степень сохранности здания церкви очень неоднородна. Некоторые части разрушены полностью, другие хорошо сохранились. Храм расположен на относительной возвышенности, ввиду географических и климатических условий находится под воздействием преимущественно южного ветра, что определило специфический характер сохранности его фасадов, несущих конструкций и интерьеров.

Прогрессирующие деформации были вызваны циклическим сезонным замачиванием древесины, находящейся под нагрузкой от собственного веса. Первопричиной существующих разрушений являлась частичная утрата карнизного покрытия и отливов колокольни, что под постоянным воздействием южного ветра привело к замачиванию древесины на стыке первого и второго яруса колокольни и гниению опорных узлов стропильных ферм конструкций крыши над четвериком. Обрушение кровли четверика произошло в 1980-х гг., а конструкция колокольни приобрела заметный крен на юг. В последующем была частично утрачена и кровля алтаря.

Фундамент и цоколь сложены из природного камня — известняковых блоков. Глубина заложения не определялась. Судя по отсутствию выраженных деформаций или просадок, его состояние оценивается как ограничено-работоспособное. В кладке цоколя наблюдается выкрашивание связующего известкового раствора, выпадение отдельных камней.

Бревенчатые стены имеют поврежденный нижний венец и верхние части в уровне потолков. Участки южных стен без обшивки, подверженные длительному воздействию солнца и влаги, имеют характерные для южнорусских бревенчатых построек поверхностную деструкцию древесины. Значительных отклонений в геометрии стен нет, конструкции в целом сохраняют вертикальность, отсутствуют участки потери устойчивости. Отделка фасадов в виде дощатой обшивки наиболее сохранилась с северной стороны храма. Декор фасадов в значительной мере утрачен, с южной (навстрелной) стороны храма элементы декора и обшивки практически отсутствуют.



Илл. 4. Схема участков интерьера с сохранившимися росписями и окраской стен:

- 1 – помещение трапезной (сохранились также росписи потолка);
- 2 – помещение храма (оригинальный потолок утрачен);
- 3 – помещение алтаря (оригинальный потолок утрачен, сохранились окрашенные потолочные карнизы).

Fig. 4. Diagram of interior areas with preserved wall paintings and wall colouring:

- 1 – refectory (ceiling paintings are also preserved);
- 2 – main church space (original ceiling is lost);
- 3 – altar space (original ceiling is lost, painted ceiling cornices survive).

Повреждения кровли привели к повреждению подкровельных конструкций, и как следствие — обрушилась крыша четверика и накренилась колокольня. При этом перекрытие трапезной в целом сохранилось с локальными повреждениями гнилью, вызвавшими частичное отслоение отделочного слоя потолка и повреждение фресок. В алтаре устроены новые стропильные конструкции. Конструкции шатра над колокольней находятся в аварийном состоянии. Риск обрушения конструкций шатра был бы высок, если бы не множественные связи и раскосы из досок, скрепившие стропила как противоаварийная мера.

Частично уцелело заполнение оконных и дверных проемов. Исторические двери притвора и боковые основного четверика сохранились со значительными повреждениями и деформациями проемов, от крылец прочтываются только следы. В основном объеме сохранены исторические оконные решетки и элементы декора, в трапезной и четверике оконные проемы даже частично сохранили историческое остекление.

Нарушения целостности крыши привели к утрате большого количества росписей интерьеров храма (Илл. 4). Тем не менее, в трапезной сохранилось около 80% росписей и окраски (включая росписи потолка) и около 50% росписей стен алтаря.

Обследование росписей храма было выполнено художниками-реставраторами из Санкт-Петербурга М.Г. Рогозным и И.Л. Будниченко. В ходе изучения техники живописи по гладко оштукатуренным бревенчатым стенам ими было установлено, что при обновлении интерьеров в начале



Ил. 5. Святой пророк Исаия. Росписи потолка трапезной церкви Михаила Архангела в с. Павловка. Фото Д. Ракова.
 Fig. 5. Holy Prophet Isaiah. Ceiling paintings in the refectory of the Church of Saint Michael the Archangel in the village of Pavlovka. Photo by D. Rakov.



Ил. 6. Святой праотец Ной. Росписи потолка трапезной церкви Михаила Архангела в с. Павловка. Фото С. Агеевой.
 Fig. 6. Holy Patriarch Noah. Ceiling paintings in the refectory of the Church of Saint Michael the Archangel in the village of Pavlovka. Photo by S. Ageeva.

XX в. поверхности стен были покрыты тонким слоем конского волоса, далее коваными гвоздями прибита дранка в виде диагональной решетки из хвойной породы, поверх которой в несколько слоев неравномерно (от 2 до 5 см) нанесена штукатурка из гипсо-известково-песчаного состава. По штукатурке на стенах и на потолке была сделана покраска с орнаментальными росписями и сюжетной живописью.

Отобранные образцы штукатурки с красочным слоем были переданы для исследования профессору кафедры технико-технологических исследований РАЖВиЗ Ильи Глазунова Ю.М. Куксу. Исследования показали, что штукатурное основание сначала было покрыто олифой. Масляный грунт изготовлен на основе свинцовых белил, нанесен тонким слоем. Поверх грунта нанесен красочный слой голубого цвета на основе масла, ультрамарина и свинцовых белил.

Потолок трапезной разделен балками чердачного перекрытия на четыре части, каждая из которых оформлена окрашенным профилированным карнизом и содержит три изображения святых. Всего на потолке представлено двенадцать изображений (с запада на восток, слева направо по рядам): святой пророк Захария, святой пророк Малахия (предположительно по аналогам, не сохранился), святой пророк Иоиль (предположительно по аналогам, сохранился частично), святой пророк Наум, святой пророк Исаия (Ил. 5), святой пророк Елисей, святой праотец Авраам (предположительно по аналогам, не сохранился), святой праотец Сим (предположительно по аналогам, сохранился частично), святой праотец Ной

(Ил. 6) святой пророк Давид (предположительно по аналогам, не сохранился), Иосиф Обручник (предположительно по аналогам, не сохранился), святой Богоотец Иоаким (сохранился частично).

Росписи алтаря сюжетные, основаны на иллюстрациях к Библии Юлиуса Шнорр фон Карольсфельда [2: Л. 42]. Ввиду частичной утраты крыши алтарной части росписи были подвержены замачиванию, имеются многочисленные утраты красочного слоя и небольшие участки утраты штукатурки. В местах, где отсутствует штукатурка, можно отметить сохранность первоначального окрасочного слоя по внутренней поверхности дерева, что говорит о возможности обнаружения при проведении реставрации сохранившейся под штукатуркой сюжетной росписи.

На стенах алтаря изображены следующие сюжеты (по часовой стрелке): «Ангел Гавриил рассказывает Захарии рождение Иоанна» (сохранился частично), «Пресвятая Богородица» (сохранился частично), «Христос, несущий крест» (сохранился частично). Наиболее хорошо сохранился сюжет на южной стене алтаря «Жертвоприношение Авраама» (Ил. 7).

Примечательно, что позднейшие наслоения из конского волоса, дранки и штукатурки, способствовали сохранению первоначальных росписей по дереву, когда обрушились кровли и интерьеры попали под воздействие атмосферных осадков.

На южной стене трапезной за слоями дранки и конского волоса выявлен большой участок живописи с изображением преподобного Антония и святителя Василия Великого (Ил. 8). В начале XX в. это место было закрыто штукатуркой с синим



Ил. 7. «Жертвоприношение Авраама». Росписи алтаря церкви Михаила Архангела в с. Павловка. Фото Д. Ракова.
 Fig. 7. "The Sacrifice of Abraham". Altarpiece paintings of the Church of Saint Michael the Archangel in the village of Pavlovka. Photo by D. Rakov.



Ил. 8. Преподобный Антоний Печерский и святитель Василий Великий. Росписи трапезной церкви Михаила Архангела в с. Павловка. Фото Д. Ракова.
 Fig. 8. Venerable Anthony of the Kiev Caves and Saint Basil the Great. Wall paintings in the refectory of the Church of Saint Michael the Archangel in the village of Pavlovka. Photo by D. Rakov.

красочным слоем и красным орнаментом, изображений или сюжетов здесь уже не было. Велика перспектива обнаружения под слоями штукатурки сохранившихся первоначальных росписей и в других местах, в том числе там, где позднейшая покраска утрачена и поврежденную штукатурку можно удалить. При проведении научно-реставрационных работ необходимо комплексно подойти к сохранению росписей обоих периодов.

Итак, деревянная церковь XIX в. с уцелевшей живописью в интерьерах — в настоящее время явление достаточно редкое. Церковь Архангела Михаила по сегодняшним меркам является уникальным памятником деревянного зодчества. Вместе с другими сохранившимися историческими объектами села Павловка составляет сокровищницу культурного наследия Самарского региона, которое необходимо рассматривать и сохранять в комплексе [Нащокина 2019: 1].

ПРОТИВОАВАРИЙНЫЕ РАБОТЫ И КОНСЕРВАЦИЯ ЖИВОПИСИ

Противоаварийные работы на церкви Михаила Архангела проводились в два этапа: в мае и в сентябре 2025 г. Основными целями проведения работ были: выпрямление колокольни до вертикального положения, устройство защитных навесов над сохранившимися участками росписей в интерьерах открытого четверика, устройство консервационной кровли над четвериком и установка исторического креста.

Работы проводились добровольцами из разных мест Самарской области по проектным решениям и при личном участии специалистов

АНО «Традиция». Материалы были предоставлены местными предпринимателями. Личное участие во всех работах принимал священник Сергей Державин. Финансовая поддержка была оказана Благотворительным фондом «Архистратиг».

Выпрямление колокольни производилось путем подъема второго провисшего яруса колокольни. Внутри вдоль южной стены предусматривалась установка ряда стоек. В углах уже частично стояли страховочные стойки, к которым были добавлены еще несколько. Две рабочие подъемные стойки установлены в середине стены в местах примыкания к стенам балок пола. Рабочие стойки были сделаны из бревна Ø260–300 мм. Внизу для стоек были подготовлены опорные площадки из толстых досок частично на существующие ленты фундамента из известковых блоков и частично — на балки пола. На верхних концах рабочих стоек сделаны U-образными пропилами, которые должны обеспечить надежное подпирание нижнего венца второго яруса колокольни. Южная стена сруба второго яруса, под которую подводятся опоры во избежание деформаций, была скреплена двумя сжимами. И еще перед подъемом между срубами первого и второго яруса были вставлены вертикально бруски-закладки, препятствующие смещению второго яруса относительно первого.

Сначала подъем предполагался с помощью клиньев (подобный опыт был получен в ходе работ на колокольне в Знаменском Нижегородской области). Парные встречные клинья, очень полogie, сделанные их толстых широких досок, обе-



Ил. 9. Выправление наклона колокольни церкви Михаила Архангела в с. Павловка, 2025 г.
 Fig. 9. Straightening the lean of the bell tower of the Church of Saint Michael the Archangel in the village of Pavlovka, 2025.

спечивали плавный подъем. Один сдвиг клиньев давал подъем до 5 см, потом требовалась перестановка клиньев.

Вес поднимаемых ярусов в Павловке не превышал 20 т. Для выправления наклона верхней части колокольни клиньями требовалось ориентировочно 2–3 подъема. После подъема клинья остаются навсегда, их концы можно обрезать. Но работа с клиньями требовала удобного пространства с двух противоположных сторон и сами клинья должны быть из плотной древесины. Именно поэтому в Павловке этот способ оказался малоэффективным. Клиньями удалось приподнять верхние ярусы лишь на 4–5 см.

Было принято решение продолжить работу с помощью домкратов. На установленных подъемных стойках были сделаны упоры, размещены домкраты, что позволило осуществить подъем достаточно быстро. Работой на этом этапе руководил промышленный альпинист А.В. Шатровский. Высота подъема составила около 15 см (Ил. 9). Соединение первого и второго ярусов колокольни было зафиксировано с помощью установленных ранее страховочных брусков, которые были скреплены со стенами с помощью шпилек. Рабочие стойки так и были оставлены в подтянутом состоянии, угловые страховочные стойки сняты. Когда нижние два яруса колокольни выровнялись относительно друг друга, стал заметен крен верхнего восьмигранного яруса на восток. Для предотвращения ухудшения в восьмерике были поставлены два раскоса, как временная мера.

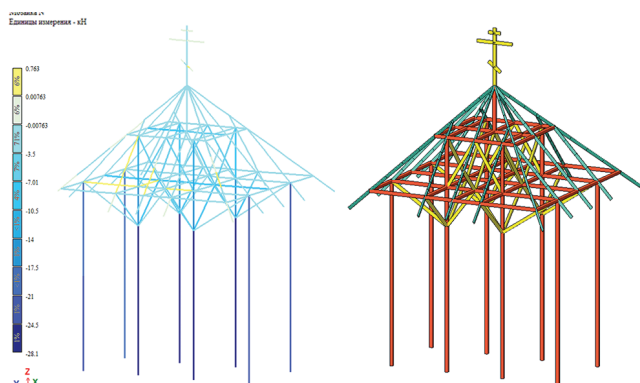
Важным мероприятием для сохранения храма стало устройство консервационной крыши над четвериком. Обследование показало, что верхние венцы сруба, многие годы находящиеся под прямым воздействием влаги, могут не обладать доста-

точной прочностью и устойчивостью для восприятия нагрузок от собственного веса кровли, ветра и снега. Для исключения перегрузки стен четверика внутри предусмотрены 4 независимые стойки, опирающиеся на изготовленные на площадке бетонные фундаменты, скрытые в грунте. Конструкция была спроектирована из соображений минимальных затрат на материалы: все сечения элементов и места их расположения подобраны таким образом, что древесина работает в пределах 80–90 % своей несущей способности. Для наибольшей точности определения внутренних усилий расчет производился в программном комплексе «ЛИРА-САПР», что позволяло также своевременно и быстро корректировать схему крыши в процессе ее возведения, а также произвести расчет конструкций на воздействие от колебаний железного креста на ветру (Ил. 10). Конструкция кровли собрана преимущественно из сжато-растянутых элементов по принципу фермы: отсутствие изогнутых (кроме стропил) элементов позволяло использовать брусья меньшего сечения, что облегчало и удешевляло конструкцию в целом.

Форму консервационной кровли во многом предопределило желание прихожан видеть храм таким, каким он был в начале XX века. Было принято решение разработать проект консервационной кровли максимально приближенным по своей геометрии к первоначальному виду крыши четверика — четырехскатная с устроенной по центру ступенью. Каркас был рассчитан на вес и ветровые колебания подлинного железного креста, сохранившегося после обрушения исторической кровли (Ил. 11).

Для недопущения повреждения росписей четверика под воздействием осадков и от возможного падения строительных материалов и оборудования в процессе производства работ были устроены консервационные навесы из деревянного каркаса с покрытием из профнастила. После завершения работ навесы предполагается демонтировать.

На первом этапе консервационных работ, проведенных в мае 2025 г., художниками-реставраторами М.Г. Рогозным и И.Л. Будниченко в ходе первичного обследования памятника были выполнены пробные консервационные мероприятия. На наиболее поврежденных участках живописи была осуществлена профилактическая заклепка, направленная на стабилизацию красочного слоя и предотвращение дальнейших утрат. Одновременно на южной стене трапезной было выполнено пробное раскрытие фрагмента живописи от позд-



Ил. 10. Расчетная схема консервационной кровли в ПК «ЛИРА-САПР».
 Fig. 10. Settlement scheme of a conservation roof in software package "LIRA-SAPR".



Ил. 11. Процесс устройства консервационной кровли на церкви Михаила Архангела в с. Павловка, 2025 г.
 Fig. 11. Installing a conservation roof over the Church of Saint Michael the Archangel in the village of Pavlovka, 2025.

нейших наслоений. Раскрытый участок оказался хорошо сохранившимся и отличался достаточно высоким художественным уровнем, что подтвердило значимость памятника и перспективность дальнейших консервационно-реставрационных и научно-исследовательских работ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Церковь Михаила Архангела в селе Павловка является ценным памятником архитектуры Самарской области, сохранившим как росписи по штукатурке начала XX в., так и уникальную для южных регионов Поволжья живопись по дереву середины XIX в.

Проведенные консервационные работы направлены на бережное сохранение уцелевшей живописи, создание условий для ее научного изучения и последующей реставрации. Они также открывают возможность выявления участков стен, под поздними наслоениями которых могут скрываться до сих пор не обнаруженные росписи по дереву.

В настоящее время консервационные и научно-исследовательские работы на церкви привлекают внимание большого количества специалистов и добровольцев. Все работы и закупки

материалов производятся исключительно на денежные пожертвования людей, с использованием безвозмездно предоставляемых строительных материалов и техники.

Несмотря на значительный прогресс в консервации церкви, на последующее время запланировано большое количество работ: укрепление стропильной системы шатра колокольни, устройство усиливающего каркаса колокольни, ремонт и вычинка цокольной части храма. Сейчас внутри храма наведен порядок, регулярно проводятся службы. Церковь постоянно посещают туристы из Самарской области и других регионов России.

Продолжение научных исследований и последующая реставрация церкви Михаила Архангела позволят спасти выдающийся для Самарской области объект деревянного зодчества и сохранить интерьерные росписи. Выявленные многочисленные участки красочного слоя и следов росписей, скрытых под штукатуркой, говорит о возможности обнаружить ценные, до сих пор нигде не запечатленные, сюжеты второй половины XIX в. Это в свою очередь обуславливает необходимость дальнейших, представляющихся весьма перспективными исследований.

* Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных научных исследований Российской академии архитектуры и строительных наук и Министерства строительства и жилищно-коммунального хозяйства на 2025 год. Тема «Актуальные вопросы методики реставрации памятников деревянного зодчества»

Список источников

1. Атласъ плановъ и фасадовъ церквей, иконостасовъ къ нимъ и часовень, одобренныхъ для руководства при церковныхъ постройкахъ въ селеняхъ; Москва, Синодальная типография, 1899 г. Российская национальная библиотека. Отдел редких книг. Шифр: Пб. 1899/20. 60 л.
2. Библия въ иллюстраціяхъ Юліуса Шнорра фонъ Карольсфельда; Москва, Типографія М.О. Вольфа, 1897 г. Российская национальная библиотека. Отдел редких книг. Шифр: Пб. 1897/34. 256 с., 240 ил.

А.Б. Бодэ, Д.В. Раков
Церковь Михаила Архангела в селе Павловка Самарской области.
Исследование и работы по сохранению

Список литературы

- Нащокина 2019. Нащокина М.В. Проблемы сохранения архитектурного наследия и создания туристической привлекательности малого исторического города России // Проект Байкал. 2019. № 61. С. 50–54.
- Ополовников 1986. Ополовников А.В. Русское деревянное зодчество. М.: Искусство, 1986. 320 с.
- Орфинский, Гришина 2004. Орфинский В.П., Гришина И.Е. Типология деревянного культового зодчества Русского Севера. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2004. 152 с.
- Ходаковский 2021. Ходаковский Е.В. Деревянная церковная архитектура Русского Севера XIX – начала XX века: Метаморфозы традиции. СПб.: Коло, 2021. 480 с.

References

- Khodakovskii, E.V., Dereviannaia tserkovnaia arkhitektura Russkogo Severa 19 – nachala 20 veka: Letopis' Khodakovskii, E.V., Dereviannaia tserkovnaia arkhitektura Russkogo Severa 19 – nachala 20 veka: Metamorfozy tipa, Saint Petersburg: Kolo Publ., 2021, 480 p., (In Russian).
- Nashchokina, M.V., Problemy sokhraneniia arkhitekturnogo nasledii i sozdaniia turistskoi privlekatel'nosti malogo istoricheskogo goroda Rossii, in: Proekt Baikal, 2019, no. 61, pp. 50–54, (In Russian).
- Opolovnikov, A.V., Russkoe dereviannoe zodchestvo, Moscow: Iskustvo Publ., 1986, 320 p., (In Russian).
- Orfinskii, V.P., Grishina, I.E., Tipologii dereviannogo kul'tovogo zodchestva Russkogo Severa, Petrozavodsk, PetrGU Publ., 2004, 152 p., (In Russian).

Сведения об авторах

Бодэ Андрей Борисович, кандидат архитектуры, советник РААСН, научный сотрудник, Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства (111024, Москва, ул. Душинская, д. 9); доцент Национального исследовательского Московского государственного строительного университета (129337, Москва, Ярославское ш., д. 26); директор, АНО «Исследование и реставрация памятников деревянного зодчества “Традиция”» (109028, Москва, Покровский бул., д. 16–18).
E-mail: bode-niitag@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-9866-845X

Раков Даниил Васильевич, ассистент кафедры «Строительная механика, фундаменты, металлические конструкции», Самарский государственный технический университет (443100, Самара, ул. Молодогвардейская, д. 244); инженер-реставратор, АНО «Исследование и реставрация памятников деревянного зодчества “Традиция”» (109028, Москва, Покровский бульвар, 16-18).

E-mail: rakovdaniil1@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1923-5064

Для цитирования: Бодэ А.Б., Раков Д.В. Церковь Михаила Архангела в селе Павловка Самарской области. Исследование и работы по сохранению // Terra artis. Искусство и дизайн. 2026. № 1. С. 06–14.
DOI: 10.53273/27128768_2026_1_06

About the authors

Bode Andrei B., PhD in Architecture, Advisor of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences; researcher, Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning (9, ul. Dushinskaya, Moscow, 111024); associate professor, National Research Moscow State University of Civil Engineering (26, Yaroslavskoe shosse, Moscow, 129337); Director, Traditsiya Non-Profit Organisation for Research and Restoration of Wooden Architecture (16–18, Pokrovsky bulvar, Moscow, 109028).

E-mail: bode-niitag@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-9866-845X

Rakov Daniil V., assistant, Department of Structural Mechanics, Foundations and Metal Structures, Samara State Technical University (244, ul. Molodogvardeyskaya, Samara, 443100); restoration engineer, Traditsiya Non-Profit Organisation for Research and Restoration of Wooden Architecture (16–18, Pokrovsky bulvar, Moscow, 109028).

E-mail: rakovdaniil1@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1923-5064

For citation: Bode A., Rakov D. The Church of Saint Michael the Archangel in the Village of Pavlovka, Samara Region: Research and Conservation Efforts, *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2026, pp. 06–14.
DOI: 10.53273/27128768_2026_1_06

DOI: 10.53273/27128768_2026_1_15

М.С. Штиглиц

АРХИТЕКТУРНЫЙ КОМПЛЕКС СЕСТРОРЕЦКОГО КУРОРТА. ИСТОРИЯ И ПРОБЛЕМЫ ВОССОЗДАНИЯ

В статье рассматривается история создания и этапы существования архитектурного комплекса Сестрорецкого курорта, занимающего важное место в прибрежном ландшафте Финского залива. На основе представленных архивных, библиографических и иконографических источников представлены изменения, произошедшие за время бытования курорта. В настоящее время эти исторические материалы служат основанием для проведения работ по реновации санаторного комплекса, переживающего новый этап развития.

Ключевые слова: Сестрорецкий курорт, Санкт-Петербургская железная дорога, воссоздание, реставрация, реновация, П.А. Авенариус, З.Я. Леви, В.Д. Кирхоглани

M.S. Stieglitz

THE ARCHITECTURAL COMPLEX OF THE SESTRORETSK RESORT: HISTORY AND PROBLEMS OF RECONSTRUCTION

The article traces the the origins and stages in the history of the architectural complex of the Sestroretsk Resort, a site of great significance within the coastal landscape of the Gulf of Finland. Drawing on the presented archival, bibliographic and iconographic sources, it examines the changes that occurred throughout its history. Currently, these historical materials provide the foundation for the ongoing renovation of the sanatorium complex, which is now entering a new stage of development.

Keywords: Sestroretsk Resort, Saint Petersburg Railway, reconstruction, restoration, renovation, Petr Avenarius, Siegfried Levi, Valerian Kirkhoglani

ИСТОРИЯ МЕСТНОСТИ

Город Сестрорецк расположен на перешейке между Финским заливом и озером Сестрорецкий Разлив. Его основание связано с именем Петра I, который в 1714 г. определил место и распорядился построить на реке Сестре оружейный завод, а рядом, на побережье Финского залива, летнюю резиденцию.

В 1722 г. был утвержден генеральный план, по которому к 1724 г. построен каменный дворец Петра I с галереями. Одновременно со строительством дворца шли работы по строительству завода. В 1724 г. завод был открыт и включал в себя пороховые, якорные, оружейные и артиллерийские мастерские, склады и жилье для рабочих. На тот момент Сестрорецкий завод был одним из крупнейших и наиболее современных промышленных предприятий России. В 1720–1730-е гг. были заложены основы заводского комплекса по проекту

инженера В.И. Геннина. Промышленный характер Сестрорецка отразился на планировке города. На протяжении практически двух столетий городское строительство преимущественно велось вокруг оружейного завода и по берегу Разлива, ведь жителями города были в основном служащие завода и их семьи.

Новый этап в развитии Сестрорецка начался в последней четверти XIX в., когда окрестности Петербурга охватило повсеместное дачное строительство. Стремительно растущий спрос городского населения на дачи вызвал большую потребность в прибрежных, покрытых лесами участках в относительной близости от города. В это же время Сестрорецкий оружейный завод начал терять свою экономическую рентабельность. Было решено изъять из заводского пользования обширные земли вокруг Сестрорецка, которые были переданы заводу еще Петром I, и передать в граж-

данское ведомство для дальнейшего устройства дачевладений.

Отсталость транспортной инфраструктуры сильно тормозила развитие Сестрорецка и все попытки решить данный вопрос были неудачным, пока в 1890 г. инженер Петр Александрович Авенариус (1843–1909) не обратился в Комитет министров с предложением построить конно-железную дорогу, связывающую столицу с селением Сестрорецк через Лахту и Лисий Нос [Волков 2005: 51].

В процессе согласования проекта было решено отказаться от конной тяги в пользу паровой, и в 1892 г. были, наконец, утверждены «Условия постройки и эксплуатации Приморской С.-Петербургско-Сестрорецкой железной дороги с ветвями». Была обозначена и конкретная дата окончания работ — до исхода 1895 г. [Устав...1895: 13].

Приморская С.Петербургско-Сестрорецкая железная дорога строилась на средства П.А. Авенариуса, который сумел привлечь к финансированию состоятельных партнеров, и в ноябре 1894 г. состоялось открытие станции в Сестрорецке.

В 1895 г., когда условия сооружения Приморской железной дороги были практически выполнены, Авенариус обратился в Министерство путей сообщения с ходатайством о разрешении ему совместно с инженер-генерал-майором А.Е. Струве, генерал-лейтенантом графом Н.Ф. Орловым-Денисовым и 1-й гильдии купцом потомственным почетным гражданином Г.Г. Елисеевым учредить акционерное общество для эксплуатации дороги и представил проект устава [3], который 6 июня 1895 г. получил высочайшее одобрение [Устав...1895].

Днем официального образования «Общества Приморской С.Петербургско-Сестрорецкой железной дороги с ветвями» считалось 26 июля 1896 г. Правление общества состояло из четырех директоров, избранных общим собранием акционеров из своей среды на 4 года и директора-распорядителя для ведения текущих дел. Первым директором-распорядителем предсказуемо стал строитель дороги и соучредитель общества Петр Александрович Авенариус.

СЕСТРОРЕЦКИЙ КУРОРТ

В 1896 г. П.А. Авенариус, реализовав возможности, заложенные в уставе, обратился в Министерство земледелия и государственных имуществ с ходатайством о предоставлении Обществу Приморской железной земли в районе так называемого Канонерского участка для устройства там

курорта. Пояснительная записка содержала основные положения проекта и описывала выгоды от его реализации.

Курорт предлагалось устроить так, чтобы в нем были здания и приспособления как для лечения разных недугов и укрепления здоровья, так и для развлечения пользующихся курортом. Здесь должны были появиться курзал, амбулатории и квартиры для докторов, здание водолечебницы с грязевыми, солеными и другими ваннами, душами и отделениями для лечения электричеством, массажем и гимнастикой; павильоны для минеральных вод, молока, кумыса и кефира; флигеля с номерами для приезжих на курорт. На месте живописного соснового леса планировалось создать парк с дорожками, беседками, скамейками и прочим необходимым «для моциона и отдыха». Предполагалось устройство приспособлений для удобного и безопасного купания в море. Для отдыха и развлечения планировалось специальное здание с концертным и танцевальным залом и сценой, а также сад с площадками и эстрадой для музыкантов. Береговая полоса требовала укрепления и планировки с устройством дорожек для прогулок, а для катанья в море предлагалось завести разного рода лодки и шлюпки.

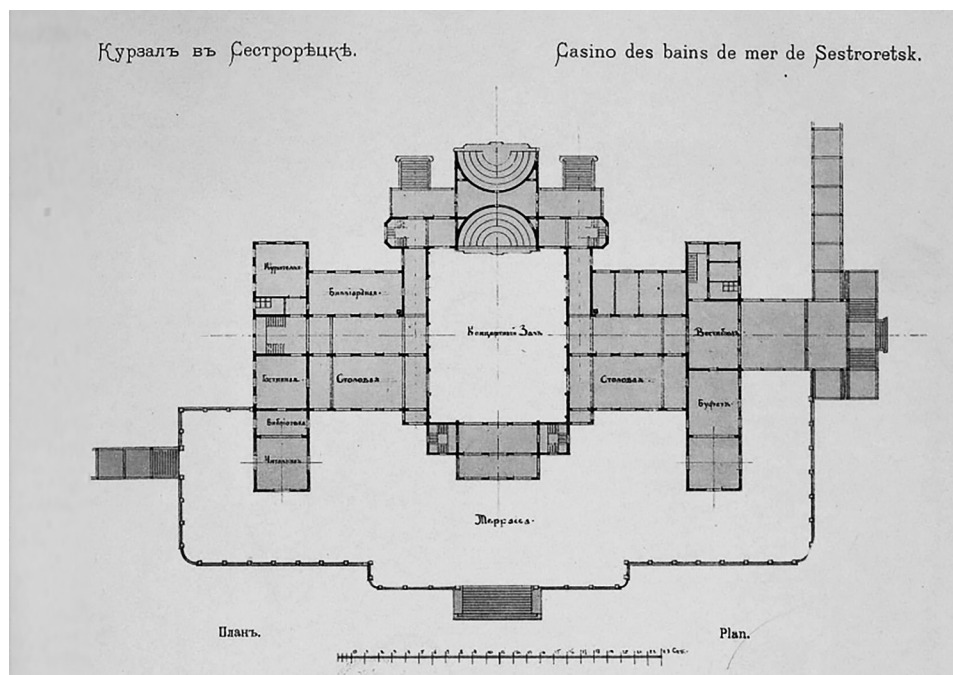
Здания, парк и пляж предлагалось осветить электричеством. Кроме того, планировалось строительство разного рода служб: кухни, фермы, ледника, прачечной и прочего, — а также огранить территорию курорта и поставить несколько караульных домиков для наблюдения за порядком, тишиной и безопасностью.

Заключение на проект было составлено почетным лейб-медиком Л.Б. Бертенсоном, который, осмотрев местность, представил министру докладную записку, подтверждающую всю пользу устройства здесь курорта. Данный проект органично вписывался в разрабатывавшуюся в то время концепцию развития дачной местности и был активно поддержан инициатором дачного строительства под Сестрорецком министром земледелия и государственных имуществ А.С. Ермоловым.

19 июня 1898 г. было высочайше утверждено Положение Комитета министров, разрешающее Обществу Приморской С.Петербургско-Сестрорецкой железной дороги устройство Сестрорецкого курорта. Под курорт передавалось безвозмездно 54 десятины казенной земли у самой финской границы между берегом залива и рекой Сестрой. Обременением было требование завершить в двухлетний срок все работы, включая постройку же-

Ил. 1. Курзал в Сестрорецке.
План. Архитектор
З.Я. Леви. 1900 г.
Источник: [Зодчий...1900: Л. 10].

Fig. 1. Kurzal in Sestroretsk.
Plan. Architect Z.Ya. Levi. 1900.
Source: [Zodchiy 1900: P. 10].



лезной дороги через дачную местность к курорту и далее к границе с Финляндией, а также к гавани. Практически одновременно началась нарезка лесных участков в Канонерской местности для предоставления их арендаторам под постройку дач [Фишер-фон-Вальдгейм 1898].

На реализацию проектов по развитию железной дороги, устройству парохозяйства и курорта требовались значительные средства, для получения которых Общество Приморской С.Петербургско-Сестрорецкой железной дороги стало выпускать дополнительные тиражи облигаций. Всего в 1897–1901 гг. в четыре этапа было выпущено облигаций на сумму чуть менее 4 миллионов рублей, что увеличило капитализацию Общества почти до 6 миллионов. Способствовала созданию благоприятного фона для инвестиций и демонстрируемая Обществом основательность планов по строительству Курорта и развитию Сестрорецкой дачной местности.

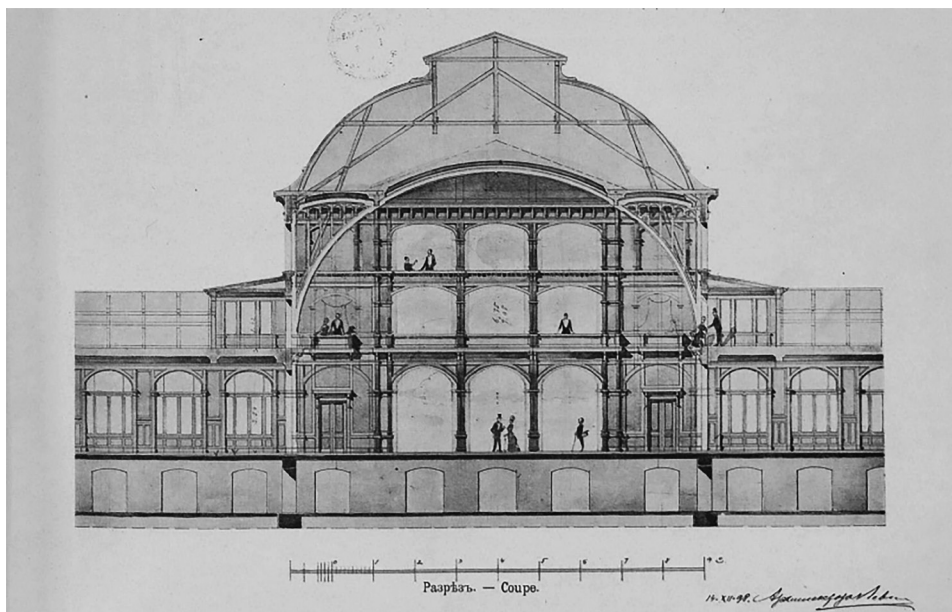
Строительство Сестрорецкого курорта велось по проекту, составленному в 1898 г. архитектором Зигфридом (Григорием) Яковлевичем Леви (1860–1913)¹, строительными работами непосредственно руководил Борис Егорович Фурман (185? – после 1917).

Автор проекта планировки Сестрорецкого курорта и всех его первоначальных построек — архитектор З.Я. Леви — окончил Мюнхенскую политехническую школу и с 1879 г. имел право производить постройки. Он являлся сотрудником архитектора Л.Н. Бенуа, на двоюродной сестре ко-

торого был женат. Работал в Киевской губернии, в Гусь-Хрустальном, Санкт-Петербурге. Состоял архитектором не только Сестрорецкого курорта, но и Клинического повивального института. Построенные в Санкт-Петербурге по проектам З.Я. Леви Правление страхового общества «Россия» (совместно с Л.Н. Бенуа) на Большой Морской ул., 37, и доходный дом, аптека и химическая лаборатория А.В. Пеля (завершены К.И. Ниман) на 7-й линии В.О., 16–18, являются объектами культурного наследия. Им построен также доходный дом (Зверинская ул., 46) и здание типографии Г.А. Глича (пр. Римского-Корсакова, 87) [Архитекторы–строители...1996: 192–193].

Строительными работами по сооружению зданий курорта, как следует из публикаций [Курорт в Сестрорецке...1900: 166; Сестрорецкий курорт...1900: 2], руководил архитектор Борис Егорович Фурман, известный также своей предпринимательской деятельностью. Он был одним из сподвижников Авенариуса и активным участником его коммерческих проектов, состоял членом правления Общества Приморской С.Петербургско-Сестрорецкой железной дороги.

Фурман оставался практически бессменным председателем Правления Общества Невской пригородной конно-железной дороги, где Авенариус был таким же бессменным директором-распорядителем. Фурман известен как опытный техник-строитель, в Петербурге сохранилось почти полтора десятка построек (доходных домов, больничных и производственных зданий), воз-



Ил. 2. Курзал в Сестрорецке. Разрез. Архитектор З.Я. Леви. 1900 г. Источник: [Зодчий...1900: Л. 10].

Fig. 2. Kurzal in Sestroretsk. Section. Architect Z.Ya. Levi. 1900. Source: [Zodchiy...1900: P. 10].

веденных по его проектам и, очевидно, при его участии. Среди многочисленных занятий следует упомянуть, что он был членом правления Юго-восточной железной дороги, директором Товарищества производителей глиняных и гончарных изделий в Боровичах, членом Русского нефтепромышленного общества, архитектором сиротского дома церкви св. Анны [Архитекторы-строители...1996: 312].

В конце 1899 г., когда большая часть работ была уже выполнена, выяснилось, что проект курорта не проходил установленную процедуру согласования строительной документации. В связи с данными обстоятельствами правление Губернского строительного отделения 7 декабря 1899 г. поручило уездному исправнику «на основании прим. 2 к ст. 322 Устава Строительного потребовать от общества Приморской С.Петербургско-Сестрорецкой железной дороги представления на рассмотрение и утверждение Строительного отделения планов на постройки курорта в Сестрорецке, до утверждения сих планов, постройку строений курорта приостановить» [15: Л. 1–1об.]. Под угрозой остановки работ проектная документация была предоставлена.

В «Пояснительной записке» от 15 января 1900 г., приложенной к проектным чертежам, З.Я. Леви приводит детальную характеристику местности и зданий Курорта:

«Описание местности

Для сооружения курорта Министерство земледелия и государственных имуществ в 1898 г. отвело О-ву в 3^х верстах за Сестрорецком на берегу Финского залива участок казенной земли в

54,5 десятины, состоящий из постепенно возвышающейся от моря сухой, чисто песчаной почвы, сплошь покрытой крупным сосновым лесом, представляющим естественный парк, закрытый от северных и восточных ветров.

Означенный участок находился в следующих границах: с юга — Финский залив, с запада — рукав реки Сестры, с севера — река Сестра и с востока — отделен высоким забором от параллельно идущего за ним рельсового пути и соснового леса Министерства земледелия и государственных имуществ, разбитого на участки, отданные под застройку дач.

Для предохранения почвы курорта от загрязнения Общество озаботилось устроить канализацию сплавной системы по керамиковым трубам, идущим от всех зданий к магистрали, направленной к рукаву реки Сестры. В нескольких местах имеются керамиковые смотровые колодцы, а в конце системы поставлены последовательно один за другим два осадочных фильтра, из коих вытекает уже светлая вода в рукав реки Сестры, выходящий в море за гаванью, протяжение коей от берега около 200 пог. саж.

В курорте устроен водопровод.

Питьевая вода отличного качества получается из системы глубоких буровых колодцев, устроенных профессором Горного института Войславом; им же устраивается артезианский колодезь, который с глубины от 80 до 100 саж. даст минеральную соленоватую воду для ванн. Подпочвенная вода железистая. Кроме того, из моря в 100 саженьях от берега проложены чугунные трубы в здание водолечебницы.

Ил. 3. Курзал и часть Эспланады.
Фото 1910–1911. Источник:
Retro View of Mankind's Habitat
[Электронный ресурс]. URL:
<https://pastvu.com/p/388190> (дата
обращения 29.01.2026).

Fig. 3. Kurzal and part of the
Esplanade. Photo 1910–1911.
Source: Retro View of Mankind's
Habitat (Online). URL: <https://pastvu.com/p/388190> (accessed on
29.01.2026).



42.11 Сестрорѣцъ—Курорт
Курзаль и часть Эспланады

Sestroretzk
Le Casino et vue partie de l'esplanade

От принадлежащей Обществу ряжевой гавани устроена параллельно берега в расстоянии около 30 саж. от уреза воды ряжевая стенка высотой 5 аршин от ординара, укрепленная на протяжении 365 пог. саж. сплошным каменным откосом. Над откосом устроена широкая пешеходная дорожка, соединяющаяся с настилом, сделанным на ряжевой стенке гавани до головной части ее, и составляющая в общем променад около моря и пляжа протяжением в 620 саж.

В парке в разных направлениях устроены проезжие и пешеходные дороги, обставленные скамейками, павильонами и беседками.

Освещение всего парка электрическое.

Лит. В. Водолечебница

Водолечебница состоит из двух отдельных зданий:

I) Первое каменное 3^х этажное, все этажи которого перекрыты сводами между двутавровых балок. В центре здания находится широкая парадная каменная лестница, ведущая до 3^{го} этажа, между вторым и третьим маршем коей устроен лифт. Кроме этого по бокам здания от подвального этажа до чердака имеются еще две каменные лестницы.

В подвальном этаже помещаются: вестибюль, контора, лаборатория, грязевые, серные, углекислые и другие ванны, отделения для приготовления искусственных минеральных вод, помещения для паровых насосов и электрическая станция.

В первом этаже: приемная, кабинеты врачей и комнаты с приборами и ванными для лечения: ингаляций, электрических, световых, цветовых, экстрактивных и других методов. Два отделения,

мужское и женское, высотой 8 аршин, заключающие в себя раздевательные, особые кабинки с ваннами, паровые суховоздушные и другие шкафы и разного рода медицинские души; к этим отделениям примыкают русские паровые и римские суховоздушные бани.

Во втором этаже в центре по линии главного фасада имеется зал длиной 14 саж., шириной 5 саж. и высотой 10 аршин, предназначенный для механической шведской гимнастики и массажа; по сторонам его и в флигелях имеется 20^{ти} отдельных комнат для лиц, пользующихся лечением. По главному фасаду имеются три балкона.

II). Второе здание состоит из каменного подвального этажа, в коем помещается бассейн для плавания с подогретой проточной водой, длиной 10 саж. и шириной 5 саж. Дно бассейна состоит из расположенных на каменных столбах бетонных сводов, устроенных между двутавровых балок. Бассейн окружен двумя рядами стен, образующих между собою коридор, перекрытый сводами. Против центра здания расположена каменная башня высотой 15 саж., назначаемая для помещения баков, служащих для водоснабжений. С двух сторон означенной башни примыкают к зданию бассейна каменные пристройки, с легким перекрытием по железным стропилам, для прачешной и котельной, с каменной дымовой трубой. Над бассейном устроено одно общее двухсветовое помещение, стены которого деревянные, фахверковые, построены также, как и стены курзала. В означенном помещении находятся 40 кабинок для раздевания. Пол первого этажа бассейна находится на одной высоте с полом главного здания, соединяющегося

с бассейном стеклянную галерею и проходом сквозь башню.

Башни водолечебницы, а также свесы крыши над главным зданием и бассейном покрыты кровельным железом, с железными желобами к водосточным трубам, остальные же части крыши покрыты асфальтовым огнеупорным толем.

Отопление здания водяное, освещение электрическое.

Лит. С. Пансионат

Здание деревянное, 2^х этажное, на каменном подвальном этаже. Коридоры подвала и помещения, занятое очагом с котлами для водяного отопления, а также лестничные клетки покрыты сводами.

В центре здания и с двух сторон его имеются каменные, в каменных же клетках лестницы, ведущие до чердака.

Подвальный этаж предполагается для служащих.

Первый и второй этаж пансионата расположены однообразно, имеют 64 комнаты для помещения приезжающих на курорт и кроме того 4 комнаты для прислуги.

По главному фасаду здания, а равно и со двора его имеются сплошные открытые балконы, кроме того по бокам второго этажа пансионата имеются еще 12 открытых балконов. Потолки и стены всех помещений будут оштукатурены; причем потолки предварительно подшиты войлочными полостями.

Башня пансионата, а также свесы крыши покрыты кровельным железом с железными же желобами к водосточным трубам, остальная же часть крыши покрыта асфальтовым огнеупорным толем. Отопление здания водяное, освещение электрическое.

Примечание

Из верхнего этажа башни, находящейся при водолечебнице, устроен водопровод во все здания курорта, причем во всех этажах расположены пожарные краны с необходимым количеством рукавов.

Снаружи зданий с разных сторон имеются приставные лестницы» [12: Л. 10–13].

В четверг 8 (21) июня 1900 г. состоялась церемония освящения и открытия Сестрорецкого курорта, где присутствовало почти 300 гостей, среди которых были крупные сановники, военные и гражданские чины, представители медицинских и научных обществ. В большом зале отслужили молебен и окропили все помещения святой водой. Команду для поднятия над курзалом флага

дал главный командир Кронштадтского порта вице-адмирал С.О. Макаров, произнесший: «Пусть под этим флагом процветает учреждение, предназначенное на пользу Петербурга и его окрестностей» [Освящение Сестрорецка... 1900a].

Особое впечатление на всех произвела речь министра земледелия и государственных имуществ А.С. Ермолова о важном значении для больных и слабых людей подобных учреждений. «Шампанское лилось рекой. По окончании обеда прослушали концертное отделение» [Открытие...1900]. «Инициатор и осуществитель дела П.А. Авенариус удостоился шумной овации со стороны гостей. Его в заключение даже качали, что при болезненном состоянии его, пожалуй, уже излишне» [Освящение Сестрорецка... 1900b: 5].

Лечебный корпус был открыт в мае 1901 г., а устав санатория утвержден в 1903 г. Современники отмечали уникальные достоинства курортной местности и высокий, не хуже европейского уровень комфорта, но вопрос наполняемости курорта отдыхающими требовал времени. Однако здесь сразу обнаружилась нехватка номеров для проживания. Остановиться в самом курорте можно было только в корпусе лесного пансионата, 64 комнаты которого были почти всегда заняты.

За три недели до открытия курорта, когда завершались отделочные работы и наводился последний лоск, Сестрорецк посетил специальный корреспондент «Петербургского листка», ежедневной газеты политической и общественной жизни столицы. Парк и постройки журналисту показывал управляющий курортом А.К. Гаген, с конструкцией сводов зала знакомил их строитель Зильбершмидт, об идее создания курорта рассказал сам П.А. Авенариус. Особой похвалы удостоился курзал, о котором было написано, что подобного «не имеет ни один из русских курортов. То в своем роде чудо роскоши и архитектуры. Из заграничных курзалов может соперничать с нашим великолепный «дворец» в курорте Сленвиг² близ Гааги».

Главным зданием курорта считался деревянный курзал, который был сооружен с отступлением от проекта З.Я. Леви. Из дерева был выстроен и пансион на 65 номеров.

Еще на стадии предложения об устройстве в Сестрорецке курорта П.А. Авенариус говорил о проектировании здания курзала, с амбулаториями и квартирами для докторов, библиотекой и пр., а также отдельно упоминал специальное здание с концертным и танцевальным залом

Ил. 4. Здание лечебницы.
 Фото 1900 г. Источник:
Retro View of Mankind's Habitat
 [Электронный ресурс].
 URL: <https://pastvu.com/p/2419898>
 (дата обращения 29.01.2026).

Fig. 4. The hospital building.
 Photo 1900. Source: *Retro View*
of Mankind's Habitat (Online).
 URL: <https://pastvu.com/p/2419898>
 (accessed on 29.01.2026).



и сценой [Фишер-фон-Вальдгейм 1898]. В окончательном проекте, разработанном архитектором З.Я. Леви, курзал становится основной курортной постройкой, а водолечебница — основным зданием лечебного санатория.

Подписной проект З.Я. Леви, датированный 14 декабря 1898 г., воспроизведен в журнале «Зодчий» [Зодчий...1900: Л. 9–10] (Ил. 1–2). Эта публикация дает достаточно полное представление о курзале. Подлинные чертежи содержат архивное дело «О рассмотрении проекта Курорта Общества Приморской Петербурго-Сестрорецкой железной дороги в г. Сестрорецке Петербургского уезда» [12]. Дополнительным графическим источником могут послужить два листа с разрезами в фонде Министерства путей сообщения [6].

Здание курзала (Ил. 3) было решено не просто как отдельная постройка, доминанта сестрорецкого побережья, а являлось главной частью продуманной структуры курорта, обеспечивающей отдыхающим максимальный комфорт. Курзал, поставленный между пляжем и парком, раскрыт и к побережью залива, над которым возвышается его просторная, облицованная гранитом терраса. Здесь в хорошую погоду для посетителей ресторана накрывались столы с видом на воду. Со стороны парка была открытая эстрада для летних концертов на свежем воздухе, а зимой заливался каток. В непогоду развлечения и отдых сосредотачивались в стенах здания, которое для удобства было соединено крытой остекленной галереей платформой железной дороги. Такая же галерея для прогулок в любую погоду тянулась вдоль променада по границе парка³.

Грандиозный курзал с концертным залом на 1500 человек был сделан «на вырост», и это был принципиальный, осознанный выбор строителей курорта — П.А. Авенариуса и его сподвижников.

Еще до открытия курорта корреспонденту «Петербургского листка» с особой гордостью представляли концертный зал: «Здесь будет играть струнный оркестр в 60 человек под управлением капельмейстера г. Шелара! <...> Кроме того, мы пригласили известных заграничных дирижеров. Первым будет г. Соля. На эстраде пляжа будет играть военный оркестр Измайловского полка в 65 человек. Специально для концертов учреждаются экстренные поезда...» [Сестрорецкий курорт...1900: 2]. Открытие первого сезона музыкальных вечеров в курзале состоялось в субботу 10 июня 1900 г., уже через день после торжественного открытия курорта. Обозревателя другой газеты в особый восторг привело само место проведения концертов. «Публика самая избранная и очень внимательная. Аплодисменты рассыпаются очень щедрой рукой, а в требованиях *bis* чувствовалось хорошее настроение людей, обрадовавшихся действительно роскошному летнему дню и чудному воздуху Сестрорецка» [Театральный курьер...1900].

Курзалу значительно уступали общедоступные концертные залы Санкт-Петербурга того времени. Однако Сестрорецкий курзал был слишком велик и почти не знал аншлагов, за исключением громких музыкальных событий и бенефисов. Оценка музыкальных сезонов в Павловске и Сестрорецке и сравнение их — постоянная тема заметок в «Русской музыкальной

газете» 1900–1910-х гг., и подборка этих материалов дает исчерпывающее представление о феномене загородных концертов [16]. Самые яркие страницы музыкальной жизни Сестрорецкого курорта связаны с годами, когда здесь дирижировал В.И. Сук (1861–1933). В 1901 и 1903 гг. в курзале выступал симфонический оркестр графа А.Д. Шереметева.

На Сестрорецком курорте отдыхали или лечились известные деятели культуры: адвокат и мемуарист А.Ф. Кони, писатель А.М. Горький, певец Л.В. Собинов, балетмейстер М.М. Фокин, гости репинских «Пенат». Особенно любили это место артисты столичных театров. Все они посещали курзал. Часто бывал здесь и поэт А.А. Блок.

Вскоре после открытия Курорта в журнале «Неделя строителя» появилась небольшая редакционная заметка «Курорт в Сестрорецке», содержащая характеристику Курзала: «Все здания возведены умелою рукою и в них видно художественное направление, хотя нужно пожалеть, что в детальном выполнении главного здания не видно строго проведенной идеи деревянного стиля — все носит отпечаток несколько боязливого решения задачи; все несколько плоско; детали не выдержаны в характере дерева, и слишком много в них романских примесей (заимствованных с каменных церквей). Окраска здания вялая; между тем лучший тон для подобных зданий дало бы покрытие дерева смоляным лаком. К сожалению, не сделаны две боковые башни около главного купола, — как они значились на эскизном проекте архитектора З. Леви. Боковые купола тяжелы и грубоваты, так что общий вид этого здания нельзя причислить к вполне удавшимся художественным произведениям.

Но зато внутренний вид концертного зала производит великолепное, смелое впечатление, и нужно отдать справедливость, что широко задуманная идея покрытия зала, имеющего в ширину 10 сажен, — вполне удалась, за исключением опять-таки вялой окраски нежными серовато-зеленоватыми тонами, с боязливыми коричневыми тонами лож» [Курорт в Сестрорецке...1900].

Профессиональный разбор архитектуры курзала был дан в статье архитектора В.Н. Пясецкого, опубликованной в 1902 г. в журнале «Строитель». Статья была написана в связи с подготовленным Пясецким проектом нового курортного пансионата, но предвлялась рассмотрением существующих построек, высоко им оцененных. Согласно разработанному по поручению Правления Общества гражданским инженером В.Н. Пясецким

проекту нового пансионата, корпуса предлагалось построить южнее Курзала вдоль пляжа, по сторонам от ветки железной дороги, идущей к гавани. По проекту над железной дорогой можно было построить арку, объединив корпуса в единое здание [Пясецкий 1902: 415–432].

Другой важной составляющей комплекса было здание водолечебницы, которому в одной из заметок давалась лишь общая характеристика: «Самая капитальная каменная постройка, возведенная из кирпича и пока еще не оконченная, — лечебное заведение, судить о котором мы пока воздержимся. По общему виду, однако, уже можно заметить, что и здесь присутствует умелый и опытный мастер своего дела. Как нам сообщили, руководил строительными работами арх. Фурман, и нужно отдать ему справедливую похвалу, ибо труд громадный и результат удачный» [Курорт в Сестрорецке... 1900].

Архитектура здания водолечебницы решена гораздо более скромно, нежели курзал, учитывая ее служебное назначение (Ил. 4). Водолечебница представлял собой симметричное трехчастное трехэтажное каменное здание, с двухскатной кровлей и мансардными с шатровыми завершениями (палаткой), расположенными по бокам лицевого фасада, прорезанного ритмично расположенными оконными проемами арочного очертания — более узкими в боковых частях и крупными витражного типа в центральном ризалите. Горизонталь козырька над входом дополняют протяженные линии балконов.

К северному фасаду примыкает галерея, соединяющая основной корпус с бассейном. Галерея проходит через объем кирпичной водонапорной башни, возвышающейся над зданием, и завершенная конусообразным куполом с люкарнами. Наружные стены, галерея и конструкции перекрытия над бассейном выполнены из дерева, аналогично концертному залу курзала.

Проекту водолечебницы, так же, как и курзала, свойственны зримая конструктивность, обилие стекла, активный силуэт. Лейтмотивом композиции служит аркада, образованная ритмичными рядами окон арочного и лучкового очертания. Сочетание материалов — дерева и кирпича — также сближает обе постройки. По архитектурному решению это характерный образец поздней эклектики, в котором отчасти предугадываются приемы нового стиля — модерна. Завершения боковых надстроек и водонапорной башни создают эффектный островыразительный силуэт, корреспондировавший с силуэтом курзала.

Среди сведений о существующих зданиях и отделениях курорта описание водолечебницы приводится и в публикации В.Н. Пясецкого:

«Отдельно от группы описанных зданий, посреди курортного парка расположено трехэтажное каменное здание института физических методов лечения с водонапорной башней высотой в 15 саженей. В нижнем этаже находится контора, лаборатория, электрическая станция, механическая прачечная с сушильней, несколько ванн и комнат для прислуги; во втором этаже — приемная, кабинеты для врачей, души Шарко, высокого и переменного давления и температуры, шотландский и др., бани русские и римские, грязевые ванны из грязи, добываемой в версте от курорта и сходные по анализу с франненсбаденской, а также ванны серные, углекислые и хвойные, зал для электролечения, ящики электросветовые, суховоздушные и паровые и пр.; на третьем этаже — зал для шведской гимнастики и массажа, кроме того, во всех трех этажах института расположено еще 35 комнат для больных, желающих жить при водолечебнице.

В особом деревянном здании, соединенном с институтом при помощи стеклянной галереи, устроены души для обливания и грандиозный бассейн для купания и плавания, наполненный артезианской проточной водой, сходной по составу с крейзнахской, из буровой скважины, глубиной в 490 фут. Размер этого по величине единственного в России бассейна и его убранства вполне заслуживает внимания техников. Длина его 10 саженей, ширина 5 саженей, глубина от 1 до 4 ½ фута. Стены его облицованы стеклянными плитами цвета опала. Батареями, расположенными за стенами на дне глубокой части бассейна, вода его нагревается, фонтаном, льющим на одной из стен, пополняется убыль воды, и рядом сливных отверстий, расположенных в плоскости уровня воды, верхний, более загрязненный слой воды бассейна постоянно обновляется. Вокруг бассейна в двух ярусах устроен корридор с 40 просторными кабинами для раздевания» [Пясецкий 1902: 420–422].

Сетью на недостаточно быстрое сообщение с городом и недостаток мест, В.Н. Пясецкий предлагал для развития курорта усовершенствовать логистику и инфраструктуру местности, а также возвести большой пансионат на 150 номеров. Согласно его новому проекту, составленному в 1901–1902 гг., корпуса пансионата линейной конфигурации должны были состоять из каменной средней части и деревянных крыльев с остекленными га-

лереями. Для фасадов Пясецкий избрал экзотическую восточную стилистику, навеянную мавританскими мотивами. По его мнению, живописный силуэт с башнями и колоритные формы будут производить «жизнерадостное впечатление», отвечающее курортной жизни [Пясецкий 1902: 424–432].

Этим планам не суждено было сбыться. Предприятие не приносило достаточной прибыли, поэтому уже с сентября 1902 г. была прекращена выплата дивидендов акционерам.

Несмотря на то, что сама железная дорога приносила прибыль, пусть и незначительную, ее предприятия — курорт и пароходство — были стабильно убыточными. В 1903 г. декабрьское общее собрание акционеров приняло даже постановление о закрытии Сестрорецкого санатория, появление которого «вредно отозвалось на доходности Общества, так как существование Санатории служило препятствием для публики, посещающей и живущей в курорте» [4]. Впрочем, закрыть санаторий правление не смогло, т.к. на это не дал своего согласия губернатор.

Несостоятельность Общества и переход железной дороги во временное управление Министерства путей сообщения положительно сказались на функционировании самой Приморской железной дороги и ее вспомогательных предприятий. Показательно, что именно в 1907 г. Сестрорецкий курорт в числе других российских лечебных учреждений был представлен на Всемирной бальнеологической выставке в г. Спа (Бельгия), где получил Grand-Prix.

Со временем в сестрорецкой местности все увеличивалось количество дачников, возрастал пассажиропоток и доход железной дороги, но курорт и пароходство продолжали оставаться убыточными. Уже при Временном правительстве в апреле 1917 г. принявший дела Временный исполнительный комитет рабочих и служащих Приморской Петроградо-Сестрорецкой железной дороги сообщал об обременительности содержания курорта, «каковой состоит на одном бюджете с дорогою, но все время несет от своей эксплуатации убытки, каковые покрываются из сметы дороги; при Курорте имеется самостоятельный управляющий, каковой распределением расходов распоряжается единолично, без управляющего дороги, хотя смета составляется совместно с управляющим дорогою. Курорт желательно отделить на отдельный бюджет или подчинить его управляющему дорогою...» [5].

Весной 1910 г. для увеличения доходности курорта Комиссией по временному заведованию каз-

ной эксплуатацией Приморской железной дороги юго-западнее курзала, между рельсовым путем к гавани курорта и забором, было построено деревянное здание Скетинг-ринка. Это было время небывалой популярности катания на колесных (роликовых) коньках и залы для катания (скетинг-ринки) возникали повсеместно. Здание сестрорецкого скетинг-ринка было построено техниками железной дороги под наблюдением инспектора дороги действительного статского советника А.И. Верженского и сдано в аренду для эксплуатации торговому дому «Рояль Ринкерис» («The Royal Rinkeries») [13]. В августе того же года при скетинг-ринке был оборудован кинематограф [14].

КУРОРТ В ГОДЫ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ

После установления Советской власти частные курорты были национализированы. 20 марта 1919 г. председатель Совета Народных Комиссаров В.И. Ульянов (Ленин) подписал декрет «О лечебных местностях общегосударственного значения» в котором, в частности, указывалось, что «лечебные местности или курорты... передаются в непосредственное заведывание Народного Комиссариата здравоохранения и его учреждений» [Собрание узаконений... 1943]. Летом 1919 г. «по военным обстоятельствам» служащие и имущество Сестрорецкого курорта были эвакуированы [7].

По окончании Гражданской войны восстановление Сестрорецкого курорта, как важнейшей здравницы на северо-западе республики, стало одной из приоритетных задач, скорейшей реализации которой в 1920–1921 гг. оказывал содействие лично Наркомздрав Н.А. Семашко. Курорт был в плачевном состоянии, главным образом из-за более чем двухлетнего нахождения в нем воинских частей. Какие конкретно ремонтно-восстановительные работы производились на зданиях курорта, информации не выявлено, но в архивных документах нашло отражение происшествие, случившееся в середине июня 1921 г., когда штормом на курортный пляж были выброшены три морские мины. При их обезвреживании было сломано несколько переплетов оконных рам и разбита большая часть стекол, во многих помещениях потрескалась и облетела штукатурка [8: Л. 70]. Все это было исправлено к осеннему сезону 1921 г., когда курорт принял первых пациентов — более ста пятидесяти петроградских рабочих и красноармейцев-инвалидов гражданской войны [17].

С весны 1922 г. «Научно-показательный трудовой санаторий "Сестрорецкий курорт"» начинает свою постоянную работу. Показательна ха-

рактеристика курорта в путеводителе 1920-х гг.: «В настоящее время Сестрорецкий курорт, перешедший после революции в собственность казны, представляет не столько модное, сколько лечебное место для трудящихся» [Путеводитель... 1927].

Здание курзала, как и прежде, — центр общественной жизни курорта, где и сосредоточены и развлечения, и питание. Столовая санатория продолжает совмещаться с рестораном, к услугам пациентов и отдыхающих кинематограф, живая музыка, бильярд, библиотека.

В 1923 г. по приказу наркомздрава Н.А. Семашко курортная система страны была реорганизована, а «Сестрорецкий курорт» по профилю оздоровления определен как кардиологический. В 1924 г. здесь частично восстановлено отделение физиотерапии, впервые оборудована четырехкамерная ванна. Широко применялась механотерапия, работали рентгено- и зубоврачебный кабинеты, перевязочная, аптека, поликлиника. С полной нагрузкой действовала лаборатория. Только за три месяца 1924 г. санаторий принял 1435 больных.

Строительные работы по Сестрорецкому курорту ограничивались ремонтом для поддержания хорошего технического состояния. Катастрофическое наводнение 1924 г., практически разрушившее Приморскую железную дорогу [Векслер 2004: 714], не нанесло столь серьезного ущерба курзалу, поднятому на высоком кирпичном цоколе и защищенному со стороны залива высокой гранитной стенкой террасы. Уцелела и расположенная на этой террасе деревянная эстрада для выступлений военного оркестра, хорошо видимая на ряде фотографий 1920–1930-х гг.

Во второй половине 1930-х гг. с целью укрепления западных границ СССР начал формироваться Карельский укрепленный район (КаУР). Непосредственно у границы с Финляндией должен был разместиться передовой рубеж фортификационных сооружений, в связи с чем было принято решение о необходимости вывода санатория с территории Сестрорецкого курорта [9: Л. 32–58]. Эта территория переходила в ведение Наркомата обороны.

К весне 1940 г. по итогам Советско-финской войны государственная граница сначала отодвинулась от Сестрорецка далеко на северо-запад, но к осени 1941 г. Сестрорецкий курорт вновь оказался на передовой. В годы Великой Отечественной войны Финские войска были остановлены у Ржавой канавы, по которой ранее проходила граница между Россией и Финляндией, и укрепились на ее северном берегу. Активные военные

действия здесь не велись, но от «беспокоящих» артиллерийских и минометных обстрелов пострадали многие постройки Курорта и в первую очередь главная доминанта сестрорецкого побережья — курзал, сгоревший зимой 1941–1942 гг. Остальные здания, в том числе и водолечебница, получили значительные повреждения и нуждались в капитальном ремонте. Материалов, в отличие от фотоснимков курзала, сохранившихся в архиве кинофотофонодокументов, атрибутированных как «Курзал Сестрорецкого курорта, разрушенный и сожженный финскими войсками» [11], обнаружить по другим зданиям, кроме бассейна, не удалось.

Из описаний известно, что меньше всего пострадал Лесной пансионат. В нем в апреле 1947 г. санаторий принимает первых пациентов. Здесь все: палаты, столовая, кабинеты врачей, процедурные и ванны. Затем приводят в порядок 2-х этажные корпуса 30-х гг. В подвальной части одного из восстановленных корпусов были приняты первые пациенты, оборудованы водо- и грязелечебницы, и ряд других кабинетов (в настоящее время не сохранился).

Осенью 1944 г. Ленгорисполком принимает решение о восстановлении курортной зоны Сестрорецка: военным поручено двукратное разминирование пляжной полосы и мелководья, железнодорожники должны разобрать разрушенные сооружения и восстановить движение поездов по круговой ветке.

Послевоенное восстановление курорта было начато в 1946 г., когда в соответствии с постановлением Совета Министров СССР о народно-хозяйственном плане исполком Ленгорсовета обязал Ленгорздравотдел восстановить Сестрорецкий курорт в течение трех лет «с вводом в эксплуатацию 1 очереди на 300 мест к 1/X-46 г. и 2-й очереди на 200 мест к 1/V-47 г. и окончанием строительства центральной курортной поликлиники к 1/I-1948 г.» [10]. Проектно-сметная документация должна была быть подготовлена к середине июня, проведение восстановительных работ возлагалось на Строительную контору Ленгорздравотдела. Сначала предполагалось использовать на работах военнопленных, но потом было решено обратиться в Управление МВД по Ленинграду и Ленинградской области с просьбой выделить в распоряжение Строительной конторы рабочую силу в количестве 250 человек «из спецконтингента». Создается Спецремстройуправление. Ему выделяют стройматериалы, фонды, материалы, деньги, рабочих. 24 августа 1954 г. после восста-



Ил. 5. Вход на Сестрорецкий курорт. Архитекторы В.Д. Кирхоглани, Н.Н. Фонтон. 1951. Фото автора.
Fig. 5. Entrance to the Sestroretsk resort. Architects V.Kirkhoglani, N.Fonton. 1951. Photo by the author.

новления и капитального ремонта вновь начал полностью функционировать лечебный корпус.

Здание бассейна было полностью выстроено заново в камне.

Курзал в прежнем виде восстанавливать не стали. После разборки остатков кирпичных конструкций цокольного этажа на этом месте были устроены спортивные площадки. В 1950–1951 гг. по проекту архитекторов В.Д. Кирхоглани, В.В. Хазанова и инженера Зотова выполнена перепланировка территории и сооружена подпорная стенка у санатория. Известно, что проектирование ландшафта Сестрорецкого курорта проводилось в эти годы мастерской № 10 института Ленпроект, возглавляемой Катониным (1944–1946), а потом его заместителем В.Д. Кирхоглани (1946–1954).

Валериан Дмитриевич Кирхоглани (1913–1994) окончил Академию Художеств. Он относится к плеяде ленинградских архитекторов, наиболее активно работавших в середине и во второй половине прошлого столетия. С именем Кирхоглани во многом связано формирование санаторно-курортной зоны на северном побережье Финского залива. Он участвовал в составлении общей схемы ее плани-

ровки, вел реконструкцию парка «Дубки» и курорта в Сестрорецке, строил детские городки в поселках Ушково и Серово, музей «Шалаш Ленина» в Разливе. По его проектам создан парк культуры и отдыха в Зеленогорске, построены жилые дома в центральной части этого города и ресторан «Горка» в поселке Солнечное (не сохранился), реконструкции скверов перед Русским музеем и на площади Островского. Но самое главное произведение Кирхоглани — парк Победы в Московском районе.

В 1952 г. по проекту В.Д. Кирхоглани и Н.Н. Фонтана оформлен главный вход на территорию санатория (Ил. 5) [1]. Он выдержан в виде классической арки с триумфальной атрибутикой, характерной для послевоенного неоклассического периода творчества советских архитекторов. Монументальное сооружение с большим арочным проемом, завершается развитым карнизом с колоннами во внутренней части и пилястрами по боковым. Дополняют декоративное убранство символические рельефы из дубовых листьев, сплетенных со знаменами, оформляющими арку и скульптурные группы в верхнем уровне по боковым фасадам. Все декоративное и пропорциональное решение пронизано пафосом военной и трудовой славы. Работа велась Кирхоглани одновременно со строительством Московского парка Победы. Стилистика оформления арки главного входа на территорию санатория схожа с решением пропилеев парка в Ленинграде. От арки, расположенной вблизи железнодорожной платформы, главная аллея санаторного парка, замощенная плиткой, ведет к зданию водолечебницы.

В советский период архитектурный ландшафт Сестрорецка претерпел значительные трансформации, которые выразились в смене характера функционального назначения составляющих его частей. Частные дачные постройки были национализированы и приспособлялись для организации общественных, учебных, медицинских, оздоровительных и иных учреждений, а неосвоенные земельные участки предоставлялись под жилищную застройку населению Сестрорецка, что привело к исчезновению границ между городом и дачными поселками и разрушению функционального зонирования территорий. В середине 1920-х гг. была осуществлена попытка организации единого пространства города путем внедрения новых типовых проектов малоэтажной городской застройки. За годы Великой Отечественной войны и послевоенного восстановления жилого фонда Сестрорецка было утрачено большое число дореволюционных строений. Таким

образом, к началу 1960-х гг. существовала необходимость в решении нескольких задач, а именно: во-первых, создание современного городского центра; во-вторых, благоустройства курортной зоны. Данные задачи привели к разработке перспективного плана развития территорий вокруг Сестрорецка, реализация которого в 1960–1970 гг. историческое ядро города было подвергнуто существенному преобразованию.

В 1960 г. постановлением Совета Министров СССР все здравницы страны, за исключением специальных (туберкулезных и др.), передаются на безвозмездной основе профсоюзам. С 1962 г. «Сестрорецкий курорт» получает статус базового санатория и в 1963–1964 гг. корпуса № 1 и № 2 (каждый на 317 человек) принимают пациентов. В 1969 г. построили новую грязелечебницу.

В 1980 г. построен новый спальный корпус санатория на 525 мест с комплексом сопутствующих сооружений (танцзал, конференц-зал, библиотека и др.). Проект здания был разработан мастерской № 8 ЛенЗНИИЭП (архитекторы Э.И. Ярмолинский, М.Б. Серебровский и др., конструкторы И.Н. Филатова и З.И. Ломоносеник). Тогда же были установлены пятиметровые гранитные скульптуры «Лес» и «Вода» (скульпторы Л.В. Аристов и И.И. Павлов) [Строительство и архитектура... 1980].

В декабре 2001 г. после ремонта вновь открылся единственный в Санкт-Петербурге плавательный бассейн с минеральной водой. «Сестрорецкий курорт» приобрел статус единственного в регионе многопрофильного бальнеогрязевого санатория федерального значения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящее время строительной компанией ЛСР проводятся работы по реновации всего санаторного комплекса, в частности по проекту ООО «Проектная группа Риедер» воссоздается здание курзала. На месте корпуса постройки 1980 г. возводится новое санаторно-лечебное здание по проекту архитектора Ф. Буянова. Его высота и пятно застройки осуществляется в соответствии с режимом зоны охраны объектов культурного наследия, поскольку территория расположена в границах Единой зоны регулирования застройки и хозяйственной деятельности (ЗРЗ).

В числе подлежащих охране и реставрации элементов исторической ландшафтно-композиционной структуры в проекте реновации предусмотрены сохранение и в последующем реставрация здания водолечебницы санатория «Сестрорецкий

курорт» и арки главного входа, а также воссоздание утраченной доминанты — курзала, которое должно вернуть зданию его организующую роль в окружающей среде. Изучение иконографических материалов, в частности исторических фотоснимков, позволяет определить произошедшие изменения и воссоздать объект в виде, близком к историческому. Вопрос о воссоздании курзала долгие годы оставался актуальным. Память о курзале Сестро-

рецкого курорта жива, давно утраченное здание остается легендарной достопримечательностью этих мест. Как и утраченный Павловский музыкальный вокзал, курзал является символом «золотого века» дачной жизни петербуржцев. Знаменательно, что Сестрорецкий курзал как «Genius loci» Сестрорецкого курорта был избран для названия литературного альманаха, регулярно выпускаемого местными литераторами и краеведами.

Примечание

1. По другим сведениям, З.Я. Леви с женой эмигрировал в Аргентину, где умер в 1924 г.

2. Имеется в виду, очевидно, Схевенинген (Scheveningen).

3. Первоначально прогулочная галерея доходила только до павильона рядом с террасой, позднее, не ранее 1902 г., ее соединили с курзалом, и гуляющих здесь стало значительно больше.

4. В техническом паспорте, составленном в 1996 г., значится дата строительства бассейна 1976 г., однако на фото 1960 г. просматривается современное конструктивное решение.

Архивные источники

1. Личный фонд М.С. Штиглиц.
3. РГИА Ф. 219. Оп. 1, кн. 8. Д. 16236. Департамент железных дорог МПС.
4. РГИА Ф. 273. Оп. 4. Д. 2485. Управление железных дорог МПС. 1899–1917 гг.
5. РГИА Ф. 273. Оп. 11. Д. 638. Управление железных дорог МПС. 1899– 917 гг.
6. РГИА Ф. 350. Оп. 15. Д.88. Сестрорецкий курорт. Фасад и разрезы здания курзала.
7. ЦГА СПб. Ф. Р–1000. Оп. 3. Д. 155. Протоколы заседаний Коллегии Народного Комиссариата Социального обеспечения №№ 49–51, Д. 160. Переписка с Комиссариатом почт и телеграфов об изменении пунктов связи, их эвакуация, об отводе помещений и движении почт.
8. ЦГА СПб. Ф. Р-4301. Оп. 1. Д. 884. Переписка с Наркомздравом РСФСР, Губисполкомом, Губсовнархозом и другими организациями о восстановлении Сестрорецкого курорта. 1921 год / Врачебно-санаторное отделение.
9. ЦГА СПб. Ф. Р-7384. Оп. 18. Д. 443. Материал к протоколу № 66 заседания президиума Ленсовета пункты 11–30. 1937 год
10. ЦГА СПб. Ф. Р-7384. Оп. 25. Д. 106. Материалы к протоколу № 179 п.16–106. 1946 год / Протоколы заседаний Исполнительного комитета Ленинградского городского Совета депутатов трудящихся и материалы к ним.
11. ЦГАКФФД СПб. Ар-181987а.
12. ЦГИА СПб. Ф. 256. Оп. 26. Д. 135. О рассмотрении проекта курорта Общества Приморской Петербурго-Сестрорецкой железной дороги в г. Сестрорецке Петербургского уезда; чертежи. Крайние даты документов: 05.11.1899–11.09.1901.
13. ЦГИА СПб. Ф. 256. Оп. 29. Д. 440. Об освидетельствовании кинематографа при скеттинг-ринге на Сестрорецком Курорте Петербургского у. 28.07.1910–24.08.1910
14. ЦГИА СПб. Ф. 256. Оп. 29. Д. 481. О рассмотрении скеттинг-ринга на Сестрорецком Курорте; чертежи. Крайние даты документов: 12.05.1910–10.06.1910.
15. ЦГИА СПб. Ф. 961. Оп. 3. Д. 238. Об устройстве курорта в селении Сестрорецк. Крайние даты документов: 16.03.1900–16.08.1901.

Список источников

16. Ristikivi. Частный архив Карельского перешейка [Электронный ресурс]. URL: <http://ristikivi.spb.ru/docs/sestroretsk-kurzal-chr.html7yeaF1900–1918> (дата обращения 29.01.2026).
17. Союзкурорт [Электронный ресурс]. URL: https://www.soiuz.ru/sng/piter_oblast/sestrorets/istoria/ (дата обращения 29.01.2026).

Список литературы

- Архитекторы-строители...1996.* Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX — начала XX века. Справочник под ред. Б.М. Кирикова. СПб., 1996. 395 с.
- Векслер...2004.* Векслер А.Ф. Приморская железная дорога: от рождения до гибели // История Петербурга. 2004, № 6. С. 7–14.

- Волков 2005. Волков Г.И. Как строилась Санкт-Петербурго-Сестрорецкая железная дорога // Курортный район: Страницы истории. Вып. 1. СПб., 2005. С.51–56.
- Зодчий...1900. Зодчий. 1900. Вып.2. Л.9–10.
- Курорт в Сестрорецке... 1900. Курорт в Сестрорецке // Неделя строителя. 1900 № 27. С. 166.
- Михайлова 2014. Михайлова И.Б. Идиллия для богатых: Сестрорецкий курорт в 1900–1904 годах // Петербургские исследования. 2014. № 5. С. 124.
- Освящение Сестрорецка... 1900a. Освящение и открытие Сестрорецкого курорта // Кронштадтский Вестник. 1900. 9 (22) июня. № 66 (4917). С. 4.
- Освящение Сестрорецка... 1900b. Освящение Сестрорецкого курорта // Петербургский листок. 1900. 9 (22) июня. № 156. С. 3–5.
- Пясецкий 1902. Пясецкий В.Н. Сестрорецкий курорт, его устройство и проектируемый пансионат на берегу Финского залива // Строитель. 1902. № 9–12. С. 415–432.
- Путеводитель... 1927. Путеводитель по железным дорогам Приморской и Финляндской. Л., 1927. 69 с.
- Сестрорецкий курорт...1900. Сестрорецкий курорт (от нашего корреспондента). II. Грандиозный курзал. // Петербургский листок. 1900. 15 (28) мая. № 132.
- Собрание узаконений...1943. Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1919 г. Управление делами Совнаркома СССР. М.,1943. 886 с.
- Строительство и архитектура...1980. Строительство и архитектура Ленинграда. 1980. № 9.
- Театральный курьер...1900. Театральный курьер. Сестрорецкий курорт // Петербургский листок. 1900. 11 (24) июня. № 158.
- Устав... 1895. Устав Общества Приморской С.-Петербурго-Сестрорецкой железной дороги с ветвями. СПб., 1895.
- Фишер-фон-Вальдгейм 1898. Фишер-фон-Вальдгейм А. Сестрорецкое побережье, как курорт и дачная местность. Новое время. 12(24) сентября 1898 г. № 8097.
- Открытие...1900. Открытие Сестрорецкого курорта // Петербургская газета. 1900. 9 июня. № 156. С. 3.

References

- Arhitektory-stroiteli Sankt-Peterburga serediny 19 — nachala 20 veka, ed. В.М. Kirikova. Saint Petersburg, 1996. 395 p. (In Russian).
- Mihailova, I.B., Idillia dlia bogatyh: Sestroretskii kurort v 1900–1904 godah, in: *Peterburgskie issledovaniia*. 2014, no. 5, P. 124. (In Russian).
- Sobranie uzakonenii i rasporiazhenii pravitel'stva za 1919 god. Upravlenie delami Sovnarkoma SSSR. Moscow, 1943. 886 p. (In Russian).
- Stroitel'stvo i arhitektura Leningrada. 1980, no. 9. (In Russian).
- Putevoditel' po zheleznyim dorogam Primorskoj i Finliandskoj. Leningrad, 1927. 69 p. (In Russian).
- Veksler, A.F., Primorskaia zheleznaia doroga: ot rozhdeniia do gibeli, in: *Istoriia Peterburga*. 2004, no. 6, pp. 7–14. (In Russian).
- Volkov, G.I., Kak stroilas' Sankt-Peterburgo-Sestroretskaia zheleznaia doroga, in: *Kurortnyi raion: Stranitsy istorii*. Iss. 1. Saint Petersburg, 2005, pp. 51–56. (In Russian).

Сведения об авторе

Штиглиц Маргарита Сергеевна, доктор архитектуры, академик Российской академии архитектуры и строительных наук, профессор кафедры теории и истории пространственных искусств Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица, (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

E-mail: mstig@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7257-9483

Для цитирования: Штиглиц М.С. Архитектурный комплекс Сестрорецкого курорта. История и проблемы воссоздания // Terra artis. Искусство и дизайн. 2026. № 1. С. 15–28. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_15

About the authors

Stieglitz Margarita S., Doctor of Architecture, Academician of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences; professor of the Department of Theory and History of Spatial Arts, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)

E-mail: mstig@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7257-9483

For citation: Stieglitz M.S. The Architectural Complex of the Sestroretsk Resort: History and Problems of Reconstruction, *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2026, pp. 15–28. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_15

DOI: 10.53273/27128768_2026_1_29

С.Г. Васильев, Т.В. Княжицкая

ВИТРАЖИ ПЕТЕРБУРГА: ОТ ИНВЕНТАРИЗАЦИИ К ПРАКТИКЕ СОХРАНЕНИЯ

Статья посвящена проекту «Инвентаризация витражей Санкт-Петербурга», осуществленному волонтерским сообществом в 2019–2026 гг. Проект рассматривается не только как инструмент учета, но как комплексный метод осмысления явления «петербургские витражи» и включения его в поле исследовательской, градозащитной и административной практики. Описана методика проведения инвентаризации, ее цели и задачи, основные итоги и трудности. В статье показано, что завершение инвентаризации закономерно приводит к следующему этапу работы: к формированию устойчивых механизмов защиты витражного наследия Петербурга. При этом сам статус витража переосмыслен — от художественного произведения к элементу городской инфраструктуры, включенному в систему эксплуатации и градорегулирования. Предлагаются пути развития постинвентаризационной практики: мониторинг, нормативные изменения, межведомственное взаимодействие и участие жителей.

Ключевые слова: витражи, декоративное остекление, инвентаризация, архитектурные детали, культурное наследие, градозащита, реставрация, охрана наследия, городская инфраструктура

S.G. Vasil'ev, T.V. Knyazhitskaya

THE STAINED-GLASS WINDOWS OF SAINT PETERSBURG: FROM INVENTORY TO PRESERVATION PRACTICES

This article examines the 'The Saint Petersburg-Stained Glass Inventory' project carried out by a volunteer initiative in 2019–2026. The project is discussed not merely as a documentation tool but as a comprehensive approach to conceptualising the phenomenon of Saint Petersburg stained-glass windows and integrating it into scholarly research, heritage preservation, and administrative practice. The authors describe the inventory methodology, its goals and objectives, key results and the challenges encountered. The article shows that the completion of the inventory naturally leads to the next stage: establishing durable mechanisms for protecting Saint Petersburg's stained-glass heritage. The very status of stained glass is being redefined, shifting from that of a work of art to an element of urban infrastructure embedded in the system of building maintenance and urban regulation. The article proposes further directions for post-inventory practice: monitoring, regulatory changes, interdepartmental cooperation, and community engagement.

Keywords: stained-glass windows, decorative glazing, inventory, architectural details, cultural heritage, heritage preservation, heritage advocacy, restoration, urban infrastructure

I. ИНВЕНТАРИЗАЦИЯ ВИТРАЖЕЙ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА: МЕТОДИКА, ПРАКТИКА, РЕЗУЛЬТАТЫ

Необходимость инвентаризации витражей возникла вследствие продолжающейся тенденции их утраты при текущих и капитальных ремонтах, отсутствия систематизированной информации об объеме и состоянии корпуса декоративного остекления начала XX в. в Петербурге.

Международный опыт и отечественные попытки начала 2000-х

Перед идеологами проекта стояла задача — впервые в России разработать стратегию и тактику проведения инвентаризации витражей, причем силами добровольцев, в условиях отсутствия государственной поддержки.

Была изучена ситуация с подобными инициативами за пределами России. Международный



Ил. 1. Витраж в доме, расположенном по адресу: Санкт-Петербург, 4-я линия В.О., д. 39. Фото из архива авторов, 2019.
Fig. 1. Stained-glass window at 39, 4th Line, Vasilyevsky Island, Saint Petersburg. Photo from the authors' archive, 2019.

опыт показал: только системная и открытая инвентаризация может стать реальным инструментом сохранения архитектурных деталей, к которым относятся витражи.

Ведущей международной организацией в сфере исследования, каталогизации и сохранения мирового витражного наследия является *Corpus Vitrearum International*¹. Эта институция была основана во второй половине XX в. Первоначально ее деятельность охватывала только памятники Средневековья, однако со временем хронологические рамки расширились до Нового и Новейшего времени. В структуре организации действует система национальных и региональных комитетов, объединяющих специалистов в области истории искусства, реставрации, музееведения и охраны культурного наследия. Их задачами являются создание каталогов, разработка стандартизированных методик описания и фотофиксации, формирование открытых научных баз данных, а также внедрение международных подходов к изучению и сохранению витражей.

Важной особенностью современной международной практики является ориентация на от-

крытость и доступность каталогов и баз данных. Швейцарский *Vitrocentre Romont*² и его база *Vitrosearch*³, немецкие региональные подразделения *Corpus Vitrearum*, а также британские и французские каталоги витражей придерживаются принципа публичных электронных реестров. Открытые базы данных рассматриваются не только как инструмент научного исследования, но и как механизм общественного участия, реставрационного планирования и развития культурной политики.

В России существовал региональный комитет *Corpus Vitrearum*, основанный в 1992 г. Его возглавлял М.Б. Пиотровский, генеральный директор Государственного Эрмитажа. Деятельность российской секции была сосредоточена исключительно в музейном и реставрационном сегменте и опиралась на ресурсы крупнейших учреждений страны — Государственного Эрмитажа и ГМИИ им. А.С. Пушкина. При этом витражи Нового и Новейшего времени вне музейной среды не входили в круг интересов подразделения.

Международный опыт учета и сохранения витражного наследия предполагает, что витражи XIX–XX вв. фиксируются в каталогах по тем же методикам и критериям, что и средневековые образцы. Разработаны единые стандарты описания, атрибуции, фотофиксации, картографирования и последующей научной обработки материалов. В странах Европы и Северной Америки витражи Нового времени рассматриваются как неотъемлемая часть культурного ландшафта и включаются в исследовательские базы данных наравне с памятниками предшествующих эпох.

Зарубежные исследователи отмечают, что применительно к витражному наследию эпохи историзма и модерна остается много нерешенных задач. Зачастую вместо реставрации поврежденные участки исторического остекления заменяются новыми, что приводит к постепенной подмене оригинала современными материалами и технологиями. Недостаточно артикулированная художественная и культурная ценность витражей XIX — начала XX вв., а также дефицит финансирования и институциональной поддержки нередко приводят к серьезным и необратимым утратам [Wais-Wolf, Weiss, Tinzl 2022].

В России ситуация значительно острее, поскольку формирование представлений о ценности витражного наследия XIX–XX вв. в объектах рядовой исторической застройки, до сих пор находится на начальной стадии. Это имеет свои причины: на протяжении всего XX столетия эта

Ил. 2. Витраж в доме, расположенном по адресу: Санкт-Петербург, Рuzовская ул., 9. Фото из архива авторов, 2020.

Fig. 2. Stained-glass window at 9, Ruzovskaya St., Saint Petersburg. Photo from the authors' archive, 2020.



тема не входила в сферу внимания отечественной науки, а сами витражи воспринимались государственными структурами, управляющими историческим жилым фондом, как малоценный элемент архитектурного оформления и оставались «слепым пятном» в массовом сознании.

Именно поэтому инвентаризация витражей Санкт-Петербурга была нацелена на формулирование их культурно-исторической и художественной значимости, признание их равноправной частью материального наследия города и включение этой темы в общественную повестку. Одной из ключевых задач проекта стало формирование представления о ценности витражей и привлечения общественного внимания к этому явлению.

Сама тема «петербургский витраж» как явление русской культуры оформилась в начале 1990-х гг., когда в периодике появились первые публикации, посвященные разноцветным окнам и их утратам [Зорина 1989; Кириков, Зорина 1991; Коган 1993]. Эти статьи получили отклик в студенческой и градозащитной среде и стимулировали первые обследования исторической архитектуры. Они проводились несистемно, эпизодически, и их результаты, в основном, представляют собой частные архивы фотографического материала и слайдов.

В конце 1990-х-начала 2000-х гг. наиболее значимым вкладом в систематизацию сведений о петербургских витражах стали брошюры краеведа и художника-витражиста Евгения Иванова и журналиста Константина Севастьянова [Иванов, Севастьянов 1998; Иванов 2001; Иванов 2003], в которых впервые обобщены данные о большом числе сохранившихся и утраченных витражей города. К сожалению, эти издания содержат в основном текстовый материал с неболь-

шим числом черно-белых иллюстраций, что ограничивает их использование в качестве иконографических источников как в исследовательской, так и в реставрационной практике.

В то же время была издана монография Т.В. Княжицкой «Витражи Петербурга» [Княжицкая 2006], написанная на основе ее диссертационного исследования [Волобаева 1999], и основан интернет-ресурс «Витражи в России»⁴.

С развитием интернета и мобильной фотографии тема получила широкое отражение в блогах и социальных сетях. Визуальной информации о витражах стало больше. Однако единой базы данных по сохранившимся окнам с декоративным и художественным остеклением не существовало: разрозненные сведения в сети было невозможно проверить, сопоставить и систематизировать.

В 2019 г. на одной из встреч Сергея Васильева (в то время заместителя председателя Санкт-Петербургского отделения ВООПИиК), градозащитника Александры Тесаковой и искусствоведа Татьяны Княжицкой была сформулирована идея провести тотальную инвентаризацию витражей Петербурга. Отправной точкой стало осознание того, что без актуальной базы данных невозможно выработать полноценную стратегию сохранения этого хрупкого стеклянного наследия.

Изначально идеологи проекта ориентировались на принцип открытости данных — это был фундамент всей инвентаризации. Несмотря на предостережения части профессионального сообщества относительно возможных рисков и утрат, связанных с доступностью сведений, команда исходила из того, что публичность является одним из ключевых факторов сохранения подобных объектов в городской среде.



Ил. 3. Фрагмент потолка с витражным остеклением в доме, расположенном по адресу: Санкт-Петербург, Прядильный пер., 7 / Фонтанки р. наб., 165. Фото из архива авторов, 2020.

Fig. 3. Fragment of a ceiling with stained-glass glazing in a house located at 7, Pryadilny Lane, / 165 Fontanka River Embankment, Saint Petersburg. Photo from the authors' archive, 2020.

Цели и задачи инвентаризации

Стратегические цели проекта определили общие направления работы:

- выявить и зафиксировать витражи и декоративное остекление в исторической городской среде Санкт-Петербурга до 1917 г., обеспечив максимально возможный охват городского фонда;
- сформулировать культурную, художественную и историческую ценность витражей XIX–XX вв. как части культурного кода Петербурга и как значимого явления в истории русского искусства;
- сделать информацию о витражах публичной, открытой и доступной для использования всеми категориями институций и граждан;
- создать основу для стратегий сохранения, реставрации и охраны витражей, способствовать формированию практических и методических инструментов защиты.

Задачи проекта «Витражи С.-Петербурга: инвентаризация»

Работа проекта строится вокруг трех ключевых блоков: полевого сбора информации, научно-исследовательской работы и просветительской деятельности. Они дополняются организационными задачами по поддержке волонтерского сообщества.

1. Полевой этап и сбор данных:

- обследование исторической застройки для выявления витражей и декоративного остекления;
- фотофиксация объектов, описание их состояния;

- обработка цифрового материала, уточнение адресов и охранного статуса;
- подготовка первичных данных для последующего научного анализа.

2. Научно-исследовательские задачи:

- формирование исследовательского инструментария (описание, классификация, картографирование);
- разработка терминологического аппарата для различных видов стекла;
- атрибуция и систематизация разновидностей стекол, выявление типов фактур и происхождения;
- создание базы данных и написание адресных статей.

3. Просветительские и публичные задачи:

- публикация базы данных в открытом доступе;
- издание адресных каталогов и распространение их среди библиотек, КГИОП и управляющих компаний;
- лекции, публичные выступления, выставочные проекты, деятельность в медиа.

4. Организационные задачи и работа с волонтерским сообществом:

- координация работы добровольцев;
- посещение мастерских художников, производств и исторических зданий;
- поддерживающие мероприятия: экскурсии по городу, образовательные встречи;
- взаимодействие с государственными и общественными структурами.

Инвентаризация, таким образом, — это

Ил. 4. Витраж в доме,
расположенном по адресу:
Санкт-Петербург,
Лермонтовский пр., 8.
Фото из архива авторов, 2020.

Fig. 4. Stained-glass window at 8,
Lermontovsky Ave.,
Saint Petersburg.
Photo from the authors'
archive, 2020.



не только сбор данных, но и многовекторная деятельность, направленная на научное осмысление, популяризацию и общественное обсуждение ее предмета. Ее действие сравнимо с проектом: когда информация становится открытой и доступной, она высвечивает проблему и стимулирует общественные и административные усилия по ее решению.

Методика инвентаризации

Методика инвентаризации разработана как последовательная система учета декоративного остекления, созданного до 1917 г. в жилой и общественной застройке Петербурга. Она включает формулирование единицы учета, полевую фиксацию данных и их последующую научную обработку.

1. Предмет и единица учета

В качестве предмета инвентаризации рассматривается весь корпус исторического декоративного стекла конца XIX — начала XX в., сохранившегося *in situ*. Единица учета определяется как самостоятельный элемент остекления, заключенный в раму или конструкцию и обладающий признаками художественного стекла. В реестр включаются:

- традиционные витражи в свинцово-паечной технике;
- расписные, фактурные, травленные, гравированные, фацетные и иные декоративные стекла;
- объемные элементы: стеклоблоки Фальконье, половые плитки и т. п.;
- исторические рамы и конструкции, имеющие оригинальный вид и художественную ценность.

Такое определение позволяет учитывать не только «канонические» витражи, но и широкий спектр декоративного остекления, являющийся частью архитектурного декора здания.

2. Полевое обследование

Работа велась по топографическому принципу, с охватом территорий по административным районам. Полевой этап включает:

- поквартальный обход исторической застройки;
- фотофиксацию и описание состояния объектов;
- указание точного местоположения (адрес, этаж, ярус);
- учет конструктивных особенностей и степени сохранности.

Для систематизации данных был разработан «паспорт витража», в котором указывается местоположение, конструкция, тип стекла, технология исполнения, утраты и признаки поздних вмешательств.

3. Документирование и стандартизация

Все сведения поступают в единый электронный архив. Фотоматериалы снабжаются подписью, что обеспечивает однозначную привязку к объекту. Для унификации данных сформированы:

- стандарты фотофиксации;
- алгоритм описания;
- процедура проверки и верификации информации.

4. Научная обработка данных

Первичная фиксация служит основой для по-



Ил. 5. Витраж в доме, расположенном по адресу: Санкт-Петербург, Гороховая ул., 64. Фото из архива авторов, 2020.
Fig. 5. Stained-glass window at 64, Gorokhovaya St., Saint Petersburg. Photo from the authors' archive, 2020.

следующего научного анализа, включающего:

- описание, классификацию и картографирование объектов;
- систематизацию разновидностей стекол и их фактур;
- атрибуцию изделий по технологическим и стилистическим признакам;
- работу по формированию терминологии для типов архитектурного стекла, ранее не описанных в русскоязычной литературе.

Обработка данных сопровождается уточнением информации об объектах, выявлением аналогий и сопоставлением с архивными и литературными источниками.

5. Формирование корпуса данных

Результаты инвентаризации фиксируются в электронном виде и сопровождаются адресными статьями, включающими:

- технические и стилистические характеристики;
- сведения о состоянии и степени сохранности;
- исторический контекст и архитектурное окружение.

Таким образом, методика представляет собой многоэтапную систему, где натурная фиксация, стандартизированное документирование и научная атрибуция используются как последовательные звенья единого процесса изучения и учета исторического остекления.

Периодизация проекта

Пилотный этап учета витражей Васильевско-го острова был начат летом 2019 г. Первыми участниками стали волонтеры проекта ВООПИиК «Открытый город». В дальнейшем проект расширился за счет волонтеров, привлеченных через профессиональные и общественные сообщества, социальные сети и личные контакты кураторов. Кураторами проекта на всех этапах выступали Сергей Георгиевич Васильев, Татьяна Владимировна Княжицкая, Александра Александровна Тесакова. На втором и третьем этапах к этому составу присоединилась архитектор-реставратор Наталья Иосифовна Басс. Большую часть фотосъемки выполнил фотограф Сергей Викторович Васильев.

Работа велась поэтапно, в соответствии с административным делением города на районы. Каждый этап завершился изданием книги.

1 этап — Василеостровский район (2019 – март 2020) [Витражи Санкт-Петербурга... 2020].

2 этап — Петроградский район (весна 2020 – апрель 2021) [Витражи Санкт-Петербурга... 2021].

3 этап — Адмиралтейский район (весна 2021 – февраль 2022). [Витражи Санкт-Петербурга... 2022].

4 этап — Центральный район (весна 2022 – 2024) [Витражи Санкт-Петербурга... 2024].

5 этап — «Окраины и окрестности Петербурга». Издание книги запланировано на 2026–2027 гг.

Трудности инвентаризации

Ограниченные ресурсы волонтеров и специалистов

Изначально кураторы проекта рассчитывали на массовое участие волонтеров, однако по мере роста требований к качеству съемки и натурных обследований основной объем работы оказался сосредоточен на профессиональном ядре участников.

Кураторы столкнулись с некоторыми организационными и методологическими сложностями. Это, например, ресурсная ограниченность волонтерских и экспертных групп. Нерегулярность участия добровольцев, что приводит к неравномерности охвата территорий и замедляет общий темп работы. В ряде случаев выявляются ошибки в первичном описании и фиксации объектов, что требует повторной проверки и доработки материала.

Отдельную сложность представляет фотофиксация, особенно в условиях плохой освещенности и трудоемкости съемки стекла. В результате часть данных нуждалась в проверке *in situ* (повторный осмотр) и пересъемке на другую аппаратуру более опытным фотографом.

Эти обстоятельства привели к постепенной профессионализации основного состава проекта: вместо многочисленных добровольцев без опыта работу взяли на себя участники с высокой компетенцией — как в описании объектов, так и в их съемке.

Неохваченный минимум

Несмотря на масштаб и системность проведенной работы, небольшая часть исторической застройки осталась не обследованной. Этот объем оценивается примерно в 5 % от общего количества адресов. Это здания, которые по причинам отсутствия доступа (закрытые дворы, охрана, отказ управляющих компаний, недоброжелательное отношение жильцов) не были обследованы.

Эти объекты не исключены из базы данных: о них имеются сведения, и по мере появления доступа они будут обследованы и включены в электронный каталог. Вместе с тем такая работа выходит за рамки основных этапов проекта и осуществляется в рабочем порядке, требуя дополнительных ресурсов, которыми команда располагает ограниченно.

Основные результаты

На протяжении 2019–2025 гг. впервые в Петербурге создана открытая, общедоступная и максимально полная база витражного остекления. Четыре из пяти этапов работы завершены.

Предварительные итоги на декабрь 2025 г. таковы: выявлено 406 адресов исторической городской застройки с декоративным остеклением, это — 2142 единицы учета.

Собранные материалы опубликованы на общедоступных сайтах: Vitroart.ru и Citywalls.ru.

На основе базы данных подготовлены и изданы четыре книги. Они переданы в районные библиотеки, КГИОП, районные администрации и управляющие компании. Необходимо отметить, что сведения об исторических витражах, полученные управляющими компаниями, пока не интегрированы в процедуры контроля, сохранения и эксплуатации исторического жилого фонда: эта информация по-прежнему воспринимается как факультативная.

Проект обеспечил систематическое публичное освещение темы: проведены лекции, презентации, экскурсии, медийные сюжеты, консультации для жителей. Налажено взаимодействие с городскими структурами — КГИОП, КГА, районными администрациями и управляющими организациями.

Поставленные задачи выполнены примерно на 80 %, и проект перешел в финальную стадию. К 2027 г. планируется завершить пятый этап инвентаризации, посвященный окраинам и окрестностям Петербурга. После этого миссия проекта может считаться выполненной.

Финал проекта как точка отсчета новых задач

Необходимость мониторинга и актуализации данных

Инвентаризация почти завершена, однако данные неизбежно устаревают. Некоторые витражи уже исчезли, другие — восстановлены собственниками (19-я линия ВО, д. 14; Миллионная ул., д. 11), часть — приведена в порядок волонтерами ГЭНГ (Средний пр., д. 27 и др.) и жильцами (10-я линия, д. 27 / Средний пр., д. 45, Зверинская ул., д. 18 и др.)

Для большинства объектов требуется адресный мониторинг состояния: контроль сохранности, обновление сведений об утраченных, восстановленных или отреставрированных элементах.

Проект, однако, не располагает ресурсами для регулярного обновления данных.

Проблема хранения данных в долгосрочной перспективе

Все материалы — десятки тысяч фотографий и описаний — хранятся на частном ресурсе и опубликованы на частном сайте. Это обстоятельство ставит перед организаторами вопросы о риске

потери данных, зависимости от провайдеров, стоимости хранения, человеческого фактора и отсутствия механизма долгосрочного архивирования.

Дублирование материалов на сайте Citywalls.ru проблему не решает, так как этот ресурс тоже принадлежит частному лицу. Очевидным решением является передача цифрового архива в государственную или общественную структуру. Пока не найдена институция, которая готова не только принять на хранение базу данных, но и обновлять ее, а также поддерживать общедоступный публичный сайт.

II. СОХРАНЕНИЕ ВИТРАЖНОГО НАСЛЕДИЯ: ПРОБЛЕМЫ И ВОЗМОЖНЫЕ ПУТИ РЕШЕНИЯ

1. *Продолжающиеся утраты после завершения инвентаризации*

Завершение проекта и издание каталогов сами по себе не обеспечивают защиту витражей. В январе 2025 г. на инициированном уполномоченным по правам человека в Санкт-Петербурге (УПЧ) экспертном круглом столе были приведены многочисленные примеры незащитности петербургских витражей перед демонтажными работами при замене исторических окон на современные конструкции.

Среди показательных адресов с утратами — дома Утемана (Большой пр., 70–72), Япполутера (Зверинская ул., 33), Арнгольда (8-я Советская ул., 49), Петрова (Пионерская ул., 22), Бонштедта (5-я линия ВО, 32), Сагалова (6-я линия ВО, 47). Даже в тех случаях, когда виновные были оштрафованы, наказания не привели к восстановлению утраченных витражей. Уголовные дела не возбуждались.

Эти случаи демонстрируют, что наличие базы данных и каталогов не гарантирует сохранность объектов. Главный вопрос постинвентаризационного этапа заключается в том, как превратить накопленные сведения из справочного ресурса — в инструмент, обязательный к использованию в административной и хозяйственной практике.

2. *Основные угрозы для витражей сегодня:*

- плановые капитальные ремонты исторических домов по программе ФКР и инициированные управляющими организациями текущие ремонты парадных, которые приводят к замене исторических оконных рам;

- неосведомленность собственников, эксплуатирующих и ремонтных организаций о существующей витражной базе;

- отсутствие у них специфических навыков ухода за витражами;

- некорректные формулировки предмета охраны в составе объектов культурного наследия, позволяющие заменять оконные рамы с витражами на современные при сохранении рисунка расстекловки и внешних характеристик оконного заполнения;

- ошибки в датировке и определении ценности на стадии предпроектной подготовки.

Не только жилищные организации, но и КГА, в компетенцию которого входит защита декоративного остекления в зданиях, не имеющих охранного статуса, часто исходят из приоритета производственной целесообразности перед задачами сохранения. Историко-культурная ценность декоративных стекол и подлинных оконных рам оказывается второстепенной, когда собственники настаивают на замене окон на современные.

Поменять сложившийся порядок невозможно без взаимодействия собственников, экспертного сообщества и профильных комитетов. Требуются изменения нормативной базы в сфере капитального ремонта и регламентов проектирования. Нужны превентивные решения: подрядчики должны учитывать наличие витражей и техническое состояние оконных рам на стадии предпроекта, когда КГА формирует технические задания на проектирование. Именно на этом этапе, а не в процессе уже начавшихся работ, необходимо прописывать технологии ремонта и реставрации.

Первые шаги в этом направлении уже приняты.

3. *Адресная защита витражей: первые попытки*

В 2025 г. градозащитники инициировали мониторинг подлинных архитектурно-художественных элементов лестничного убранства, включая витражи, в домах, где ФКР уже проводил капитальный ремонт, чтобы оценить масштаб утрат, произошедших в ходе этих работ. Параллельно начата работа по сопоставлению адресных программ ремонтов с базой инвентаризации.

На Васильевском острове при посредничестве УПЧ успешно реализуется волонтерский проект по отмыву декоративного остекления с одновременным обучением сотрудников управляющих компаний алгоритмам ухода за ним.

Жилищный комитет положительно отреагировал на предложение экспертов-градозащитников о создании совместной с ФКР общественно-экспертной рабочей группы по выявлению ценных исторических окон и витражей. Однако год, прошедший после декларированной поддержки, показывает, что практическая

реализация этой идеи пока не входит в планы чиновников.

4. Законодательные задачи

4.1. Дома-памятники

В отношении объектов культурного наследия (ОКН) важнейшей задачей является включение витражей и подлинных оконных рам и переплетов в предмет охраны. Однако даже по тем адресам, где такие элементы формально внесены в предмет охраны, его формулировка зачастую позволяет заменить исторические окна на современные при сохранении рисунка расстекловки и внешних характеристик оконного заполнения.

Именно так в марте текущего года КГИОП согласовал демонтаж подлинных окон с декоративными стеклами в доме Долгополова (8-я линия ВО, 31), включенном в базу инвентаризации. Этот пример демонстрирует фактическую незащищенность даже охраняемых объектов и ставит задачу превращения формальной защиты в реальную, действующую.

4.2. Исторические здания без статуса ОКН

Для зданий, не имеющих статуса памятника, представляется необходимым включить в Правила благоустройства специальное упоминание витражей и исторических оконных конструкций в качестве ценных элементов благоустройства. Приложение 2 к Правилам благоустройства сегодня перечисляет различные элементы декора фасадов — русты, наличники, оконные тяги, подоконные плиты. Однако витражей в этом списке нет, хотя их утрата приводит к не менее серьезным искажениям художественного облика здания.

5. Проактивные меры сохранения

Инвентаризация показала, что для защиты витражей недостаточно фиксации утрат. Необходимы меры, направленные на предупреждение разрушений. Наиболее перспективными сегодня выглядят решения, ориентированные на поддержку собственников и развитие практики ухода за историческим остеклением.

Во-первых, требуется формирование понятных и обязательных правил работы с витражами для управляющих организаций и ТСЖ. Именно эти структуры несут ответственность за состояние общедомового имущества, однако действующие регламенты ЖКХ не учитывают специфику исторического остекления.

Во-вторых, при возникновении инициатив по сохранению исторического остекления со стороны жителей и собственников им требуется поддержка: профессиональные консультации, методические рекомендации, помощь в поиске специали-

стов и вариантов финансирования. Такие инициативы затруднены отсутствием четких алгоритмов, позволяющих организовать работы корректно и в соответствии с действующим законодательством и реставрационной практикой.

В-третьих, требуется развитие сотрудничества с профессиональными учебными заведениями. Пока в Петербурге нет специальной программы сохранения витражного наследия, инициативу проявляют собственники, которые самостоятельно ищут средства на реставрацию и исполнителей работ. Один из значимых примеров такой кооперации — взаимодействие собственников Доходного дома Ю. Бака (Кирочная ул., 24) с СПбГХПА им. А.Л. Штиглица. Переговоры начались в 2021 г., была подготовлена и утверждена проектная документация. Специалисты оценили стоимость работ и материалов. Лицензированная организация готова приступить к реставрации с привлечением студентов кафедры художественной керамики и стекла Академии в рамках учебной практики. В ближайшее время предстоит выбор конкретного объекта для выполнения работ.

Наконец, остается актуальной задача создания фонда реставрации для многоквартирных домов вне программ ФКР и разработки бюджетных механизмов поддержки таких инициатив.

Таким образом, постинвентаризационный этап обозначил принципиальный момент для защиты витражного наследия Петербурга: его сохранение невозможно рассматривать изолированно от вопросов эксплуатации зданий, нормативных требований и участия жителей.

6. Проблема рамы и заполнения: неделимость исторической оконной конструкции

Проблематика сохранения витражей в большинстве случаев связана не только с самим стеклом — носителем изображения или декоративной функции, но и с исторической оконной конструкцией, в которой стекло находится. Именно при ремонте рам и переплетов возникают основные риски утрат, и эти риски требуют отдельного рассмотрения.

Сегодня всем уже очевидно, насколько радикально меняется архитектурный облик фасадов после замены исторических окон на современные. При ремонте лестничных клеток окна, как правило, не ремонтируют, а меняют.

Между тем историческая оконная рама, переплет и декоративное заполнение представляют собой единую конструктивную и художественную систему. Экспертное сообщество подчеркивает: витражи не могут рассматриваться изолированно

от «родных» окон. Замена рам и створок на новые, даже выполненные по образцу подлинных, почти всегда приводит к утрате подлинного стекла.

Необходимо отказаться от стереотипного восприятия старых оконных конструкций как априори «ветхих» и «неремонтопригодных». Опыт нескольких лет работы реставрационных мастерских «Двери с помоек» и «Вместе» показывает, что подлинные деревянные рамы и створки ремонтпригодны и долговечны: качество старой древесины нередко превосходит современные аналоги, а после расчистки и восстановления становятся очевидны индивидуальность профилей рам и высокое мастерство столярной работы.

В ноябре 2025 г. градозащитные сообщества инициировали экспертный круглый стол с участием реставраторов, искусствоведов и представителей ремонтных организаций. На нем были представлены аргументы и примеры, подтверждающие ремонтпригодность подавляющего большинства исторических окон, проанализирована практика «дообследований», приводящая к корректировке в ходе ремонтных работ проекта благоустройства с ремонта окон на их замену, а также расчеты, показывающие, что стоимость их реставрации сопоставима со стоимостью замены.

Исторические здания нуждаются в бережном и качественном ремонте. Парадокс в том, что именно ремонт оборачивается утратой подлинных оконных рам с витражами. На конец 2025 г. это произошло, в частности, в домах по ул. Полозова, 23, а также на Бронницкой, 19, где соседское сообщество «Витражи. Семенцы» весной 2025 г., как казалось, сумело выстроить договоренность с ФКР и подрядчиком о ремонте существующих окон и воссоздании утраченных декоративных стекол. Обнадеживающий пилотный проект взаимодействия просвещенных собственников с ремонтными организациями сейчас близок к провалу: вопреки предварительным соглашениям подрядчик поменял первоначальный проект с ремонта на замену исторических заполнений на современные.

Подгонка подлинных декоративных стекол под новые конструкции практически невозможна, и это неизбежно ведет к утрате исторического остекления.

Таким образом, задача защиты витражей не может быть решена вне вопроса сохранения подлинных оконных конструкций, которые являются их неотделимой частью.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Инвентаризация витражей Петербурга стала первым системным шагом к осознанию масштаба этого явления в поле российской культуры и пониманию его уязвимости. Работа, выполненная волонтерами и профессиональным ядром проекта, позволила не только зафиксировать текущее состояние витражного наследия, но и сформировать открытую, научно достоверную и практически применимую базу данных. Она уже сегодня служит основой для анализа, просветительской деятельности и диалога между жителями, экспертами и городскими структурами.

Результаты инвентаризации выявили комплексные проблемы: продолжающиеся утраты витражей при капитальных ремонтах, заменах исторических рам и ошибках проектирования; недостаточную компетентность ремонтно-эксплуатирующих организаций; игнорирование базы данных по витражам при проектировании и проведении работ; а также риски долгосрочного хранения самого цифрового архива.

Тем самым первый этап — фиксация — логически привел ко второму: созданию системы защиты, опирающейся на данные инвентаризации. Эту систему необходимо выстраивать последовательно: через мониторинг состояния объектов, корректировку законодательства, включение витражей, оконных переплетов и рам в предмет охраны, работу с Правилами благоустройства, взаимодействие с ремонтно-эксплуатационными организациями, консультационную поддержку собственников, обучение профильных специалистов, развитие волонтерских и образовательных инициатив.

Показательно, что в публичных выступлениях чиновников все чаще звучат слова о том, что витражи — визитная карточка Петербурга и элемент культурного кода его жителей. Пока это скорее декларация: без нормативной защиты и регулярного мониторинга витражи остаются уязвимыми, а их сохранение — случайным. Однако именно результаты инвентаризации, сочетание экспертной и общественной работы, растущий интерес горожан и формирование профессиональных практик создают условия, при которых эта декларация может стать реальностью.

Инвентаризация закономерно привела к переосмыслению самого понятия витража в петербургском контексте: от произведения искусства и художественного объекта — к элементу городской инфраструктуры. Декоративное остекление во всех его вариантах включено в городскую среду

в тех же эксплуатационных и регламентных процессах, что и фасады, лестницы, двери и оконные конструкции. Это — переход от художественного взгляда к инфраструктурному, при котором витражи рассматриваются как часть системы эксплуатации, капитального ремонта и обслуживания зданий. Такое позиционирование выводит витражи из исключительной сферы «искусства» в сферу «городского ресурса» — и эта смена оптики определяет механизмы их сохранения.

Инвентаризация витражей Петербурга и окрестностей близка к завершению. Следующий этап — формирование устойчивой городской системы, в которой витражи рассматриваются не как второстепенная деталь парадной, а как значимый элемент исторического облика города. Достижение этого возможно только при совместных усилиях исследователей, органов власти, управляющих компаний, образовательных учреждений и самих жителей.

Примечание

1. *Corpus Vitrearum International*. Официальный сайт [Электронный ресурс]. URL: <https://corpusvitrearum.org/> (дата обращения 27.11.2025).
2. *Vitrocentre Romont* [Электронный ресурс]. URL: <https://vitrocentre.ch/> (дата обращения 27.11.2025).
3. *Vitrosearch Database* [Электронный ресурс]. URL: <https://vitrosearch.ch/> (дата обращения 27.11.2025).
4. *Vitroart* [Электронный ресурс] URL: <https://vitroart.ru/> (дата обращения 27.11.2025).

Список сокращений

КГА — Комитет по градостроительству и архитектуре, Санкт-Петербург;
КГИОП — Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры, Санкт-Петербург;
МКД — многоквартирный дом;
ОКН — объект культурного наследия;
СПГХПА им. А.Л. Штиглица — Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица;
ТСЖ — товарищество собственников жилья;
УПЧ — Уполномоченный по правам человека;
ФКР — Фонд капитального ремонта;
ЖКХ — жилищно-коммунальное хозяйство.

Список литературы

- Витражи Санкт-Петербурга...* 2020. Витражи Санкт-Петербурга: инвентаризация 2019–2021. Васильевский остров. Сост., науч. ред. Княжицкая Т.В. СПб., 2020. 148 с.
- Витражи Санкт-Петербурга...* 2021. Витражи Санкт-Петербурга: инвентаризация 2019–2021. Петроградский район. Сост., науч. ред. Княжицкая Т.В. СПб., 2022. 256 с.
- Витражи Санкт-Петербурга...* 2022. Витражи Санкт-Петербурга: инвентаризация 2019–2021. Адмиралтейский район. Сост., науч. ред. Княжицкая Т.В. СПб., 2022. 288 с.
- Витражи Санкт-Петербурга...* 2024. Витражи Санкт-Петербурга: инвентаризация 2019–2024. Центральный район. Сост., науч. ред. Княжицкая Т.В. СПб.: Келлер, 2024. 528 с.
- Волобаева* 1999. Волобаева Т.В. Витраж в русской культуре: Санкт-Петербург и его памятники: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 1999. 218 с.
- Зорина* 1989. Зорина А. Сохранить витражи Петербурга // Декоративное искусство СССР. 1989. № 6. С. 19–20.
- Иванов, Севастьянов* 1998. Иванов Е.Ю., Севастьянов К.К. Список утрат петербургских витражей (1917–1998). СПб.: Изд-во СПбГТУ, 1998. 44 с.
- Иванов* 2001. Иванов Е.Ю. Каталог-путеводитель по витражам Санкт-Петербурга (период до 1917 года). СПб.: СПбГТУ, 2001. 295 с.
- Иванов* 2003. Иванов Е.Ю. Фацетный витраж С.-Петербурга рубежа XIX–XX веков; Травленные и пескоструйные витражи С.-Петербурга на рубеже XIX–XX веков. СПб.: Изд-во СПбГПУ, 2003. 36 с. (Витражи Санкт-Петербурга; т. 1).
- Кириков, Зорина* 1991. Кириков Б., Зорина А. Витражи Петербурга // Наше наследие. 1991. № 4. С. 148–158.
- Княжицкая* 2006. Княжицкая Т.В. Петербургские витражи. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. 114 с.
- Коган* 1993. Коган С.Э. Витражное искусство в Петербурге // Газета «Санкт-Петербург». 1993. № 5. С. 4–5.
- Wais-Wolf, Weiss, Tinzl* 2022. Wais-Wolf C., Weiss P., Tinzl C. Austrian Stained Glass in the Interplay of Research and Conservation: Reflections on How to Preserve an Endangered Art Genre // Heritage. 2022. Vol. 5. P. 509–525. DOI: 10.3390/heritage5010029

References

- Ivanov, E.Iu., *Fatsetnyi vitrazh S.-Peterburga rubezha 19–20 vekov; Travlenye i peskostruinye vitrazhi S.-Peterburga na rubezhe 19–20 vekov*. Saint Petersburg: SPbGPU Publ., 2003. 36 p. (Vitrazhi Sankt-Peterburga; Vol. 1). (In Russian).
- Ivanov, E.Iu., *Katalog-putevoditel' po vitrazham Sankt-Peterburga (period do 1917 goda)*. Saint Petersburg: SPbGTU Publ., 2001. 295 p. (In Russian).
- Ivanov, E.Iu., Sevast'ianov, K.K., *Spisok utrat peterburgskikh vitrazhei (1917–1998)*. Saint Petersburg: SPbGTU Publ., 1998. 44 p. (In Russian).
- Kirikov, B., Zorina, A. *Vitrazhi Peterburga*, in: *Nashe nasledie*. 1991. No. 4. pp. 148–158. (In Russian).
- Knyazhitskaia, T.V., *Peterburgskie vitrazhi*. Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., 2006. 114 p. (In Russian).
- Kogan, S.E., *Vitrazhnoe iskusstvo v Peterburge*, in: *Sankt-Peterburg magazine*. 1993. No 5. pp. 4–5. (In Russian).
- Vitrazhi Sankt-Peterburga: inventarizatsiia 2019–2021*. Vasil'evskii ostrov, ed. by Knyazhitskaia T.V. Saint Petersburg, 2022. 148 p., (In Russian).
- Vitrazhi Sankt-Peterburga: inventarizatsiia 2019–2021*. Petrogradskii raion, ed. by Knyazhitskaia T.V. Saint Petersburg, 2021. 256 p., (In Russian).
- Vitrazhi Sankt-Peterburga: inventarizatsiia 2019–2021*. Admiraltejskij rajon, ed. by Knyazhitskaia T.V. Saint Petersburg, 2022. 288 p., (In Russian).
- Vitrazhi Sankt Peterburga: inventarizatsiia 2019–2024*. Tsentral'nyi raion, ed. by Knyazhitskaia T.V. Saint Petersburg: Keller Publ., 2024. 528 p., (In Russian).
- Volobaeva T.V. *Vitrazh v russkoj kul'ture: Sankt-Peterburg i ego pamyatniki*. The diss. ... kand. Saint Petersburg, 1999. 218 p., (In Russian).
- Wais-Wolf C., Weiss P., Tinzl C. *Austrian Stained Glass in the Interplay of Research and Conservation: Reflections on How to Preserve an Endangered Art Genre // Heritage*. 2022. Vol. 5. pp. 509–525. DOI: 10.3390/heritage5010029. (In English).
- Zorina, A., *Sokhranit' vitrazhi Peterburga*, in: *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*. 1989. No. 6. pp. 19–20, (In Russian).

Сведения об авторах

Васильев Сергей Георгиевич, градозащитник, куратор общественной инициативы «Витражи С.-Петербурга: инвентаризация» (Санкт-Петербург)

E-mail: samro3@mail.ru

Княжицкая Татьяна Владимировна, кандидат искусствоведения, независимый исследователь, куратор общественной инициативы «Витражи С.-Петербурга: инвентаризация» (Санкт-Петербург)

E-mail: vitrobox@gmail.com

ORCID ID: 0009-0007-9956-6985

Для цитирования: Васильев С.Г., Княжицкая Т.В. Витражи Петербурга: от инвентаризации к практике сохранения // *Terra artis. Искусство и дизайн*. 2026. № 1. С. 29–40. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_29

About the authors

Vasil'ev Sergei G., urban heritage activist, curator of the public initiative 'The Stained-Glass Windows of Saint Petersburg: An Inventory' (Saint Petersburg, Russian Federation)

E-mail: samro3@mail.ru

Knyazhitskaya Tatiana V., PhD in Art History, independent researcher, curator of the public initiative 'The Stained-Glass Windows of Saint Petersburg: An Inventory' (Saint Petersburg, Russian Federation)

E-mail: vitrobox@gmail.com

ORCID ID: 0009-0007-9956-6985

For citation: Vasil'ev S.G., Knyazhitskaya T.V., 'The Stained-Glass Windows of Saint Petersburg: from Inventory to Preservation Practices', *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2026, pp. 29–40. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_29

DOI: 10.53273/27128768_2026_1_41

Н.В. Лаврентьева, В.И. Черемхин, А.В. Шекурова

СПЕЦИФИКА РЕСТАВРАЦИИ ГИПСОВЫХ СЛЕПКОВ КОЛЛЕКЦИИ ДРЕВНЕГО ВОСТОКА ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА

Слепки с памятников искусства Древнего Востока в большинстве своем являются частью собрания слепков, относящихся к начальному периоду формирования коллекций ГМИИ, и были заказаны И.В. Цветаевым, основателем Музея изящных искусств (ГМИИ им. А.С. Пушкина, с 1937 г.) и Ю.С. Нечаевым-Мальцовым, одним из главных меценатов строящегося музея. Слепки заказывались в различных музейных собраниях в Каире, Лондоне, Париже, Берлине, Риме. Однако коллекция не стала лишь «капсулой времени»: предметы активно экспонировались и участвовали в выставках, перемещались, размещались в разных хранилищах. Это требовало постоянного мониторинга сохранности, проводимого хранителями и реставраторами. Памятники требовали профилактики и реставрации, особенно при возвращении из длительного пребывания в запасниках при монтаже экспозиции «Учебно-художественного музея им. И.В. Цветаева» (отдел ГМИИ в РГГУ), начиная с 90-х гг. За последние 30 лет экспонирования, изучения и проведения различных реставрационных мероприятий (от обеспыливания и реставрационной промывки до укрепления тонировок, замены каркасов и сложных склеек) стали очевидны некоторые особенности слепков, связанные с их созданием и бытованием, а также с изменением сохранности. На основании этого опыта выработаны способы профилактики и реставрации как самих слепков, так и тонировок. Эти подходы продемонстрировали свою эффективность как на исторических «цветаевских слепках», так и памятниках, поступивших в собрание в конце XX – начале XXI вв.

Ключевые слова: гипсовые слепки, реставрация, Древний Египет, музейная коллекция

N.V. Lavrentyeva, V.I. Cheremkhin, A.V. Shekurova

THE SPECIFICS OF CONSERVATION OF PLASTER CASTS FROM THE COLLECTION OF ANCIENT ORIENTS FROM THE PUSHKIN STATE MUSEUM OF FINE ARTS

The majority of plaster casts of Ancient Eastern monuments are part of the collection of casts formed during the early years of the Pushkin Museum. They were commissioned by Ivan Tsvetaev, the founder of the Museum of Fine Arts (now the Pushkin State Museum of Fine Arts, a title it had held since 1937), and Yury Nechaev-Maltsov, one of the main patrons of the museum during its construction. The casts were commissioned from various museum in Cairo, London, Paris, Berlin and Rome. Yet the collection was never merely a "time capsule": the objects were actively exhibited, moved and placed in various storage facilities. This required curators and conservators to monitor their condition constantly. The casts needed preventive care and conservation, especially when they were brought back from long-term storage for public display at the Tsvetaev Educational Art Museum, a department of the Pushkin Museum at the Russian State University for the Humanities, starting in the 1990s. Over the past 30 years of display, studying, and various conservation treatments — ranging from dust removal and aqueous cleaning to consolidating retouches, replacing iron armatures, and complex rejoining – certain characteristics of the casts pertaining to how they were made, their history of use, and changes in their condition have become evident. Drawing on this experience, conservation methods for both the casts themselves and the retouches have been developed. These approaches have proved effective both for the historic "Tsvetaev casts" and for objects that entered the museum collection in the late 20th and early 21st centuries.

Keywords: plaster casts, conservation, Ancient Egypt, museum collection

ИЗ ИСТОРИИ СОБРАНИЯ

Собрание слепков, находящееся на хранении отдела ГМИИ им. А.С. Пушкина «Учебный художественный музей», — это запечатленная в памятниках история самого музея. Первые памятники происходят из собрания Кабинета изящных искусств при Московском Императорском университете, из Румянцевского музея, большая часть — это заказы И.В. Цветаева для Музея Изящных искусств, есть и государственные передачи, и дары, влившиеся в это собрание. В годы Великой Отечественной войны слепки не эвакуировались и вместе с Музеем подвергались всем тяготам и лишениям военного времени. После войны, когда Музей был восстановлен и стал расти и когда его коллекции пополнились западноевропейской живописью — гордостью Музея, — многие слепки были перемещены в запасники, чтобы уступить место шедеврам импрессионистов, для которых нужно было найти экспозиционные пространства в здании музея. Постепенно экспозиции, в которых подлинники совмещались со слепками, как, например, в Египетском зале, где коллекция В.С. Голенищева соседствовала со слепками с шедевров древнеегипетского искусства, также были расформированы. Но Греческий и Итальянский дворики, античные и итальянские залы слепков продолжали оставаться одной из визитных карточек музея и хранить дух цветаевского времени. Однако для многих слепков наступило тихое время пребывания в запасниках, вдали от зрителей, хотя о них не забыли, о них заботились: реставрировали, изучали, находили места для хранения. В 80-е гг. большая часть тех слепков, что оказалась в запасниках, была перевезена на хранение в Загорск — фонды музея так расширились, что вместить все памятники стены цветаевского музея уже не могли. Но такая «ссылка» продолжалась по музейным меркам недолго. Уже в 90-е гг., когда менялась страна, менялись и музеи, а в эпохи реформ осмысление истории всегда обретает особую важность, поэтому музей обратился к своим началам — коллекции слепков. Усилиями директора ГМИИ им. А.С. Пушкина И.А. Антоновой по договоренности с ректором Российского Государственного Гуманитарного Университета Ю.Н. Афанасьевым слепки вернулись к зрителю: был создан отдел ГМИИ в здании РГГУ (Учебный художественный музей имени И.В. Цветаева), и в 1997 г. была открыта его экспозиция [Баканова 2023: 7–17]. В середине 90-х гг., когда созрела эта идея, проект был по-настоящему инновационным: музей не просто приходит к зрителю, он



Ил. 1. Слепок бюста Нефертити до реставрации.
 Фото А.В. Шекуровой.
 Fig. 1. Cast of the bust of Nefertiti before restoration.
 Photo by A.V. Shekurova.

приходит в университет, к студенту — будущему новой России. Значение связи музейной работы и просветительства, бытия в академической среде трудно переоценить. Кроме того, это своего рода «генетический код» Музея изобразительных искусств, который воплощается на новом этапе жизни общества.

Будучи музеем открытым, одновременно и классическим, и современным, стремящимся представить всю палитру мирового искусства, коллекция слепков также является свидетельством культурного многообразия. Традиционно, говоря о слепках, представляют воспроизведения шедевров классического искусства Греции и Рима. Однако в эту коллекцию были заложены идеи художественной многогранности, которые впитала на рубеже веков российская культура.

Поэтому среди слепков есть также воспроизведения памятников Древнего Востока и, в частности, Древнего Египта — в том числе благодаря слепочной части коллекции В.С. Голенищева,

который, кроме подлинников, приобретенных в Египте, а также на европейских аукционах и у антикваров, включил в свое собрание и гипсовые слепки. Некоторые специально были изготовлены для него в Египте, даже сохранилось несколько форм, например, рельефов из саккарской гробницы вельможи Ти или несколько слепков различных статуй Аменемхета III [Лаврентьева...]. Эти оттиски и отливки он заказывал исходя из своих научных интересов. Когда ему пришлось продать свою коллекцию, вместе с древностями он передал Музею изящных искусств в 1909 г. и ящик со слепками [Лаврентьева 2014: 40; Выдающийся русский востоковед...1987: 95].

Но и И.В. Цветаев, сам будучи «античником», считал необходимым задать начало рассказа об истории искусства в музее именно с Древнего Востока, поэтому в Музее были с самого начала в плане заложены Египетский зал и зал Передней Азии. И.В. Цветаев и его соратник, меценат Ю.С. Нечаев-Мальцов [Демская, Смирнова 1995: 9] собрали для Музея первые древнеегипетские подлинники, заказали первые слепки с памятников Каирского, Британского и Берлинского музеев, Лувра и итальянских музеев с коллекциями восточного искусства (Музей Григориано в Ватикане, музей античной скульптуры Джованни Баракко в Риме). Так в Музее появились воспроизведения памятников древнеегипетского, шумерского, ассирийского, персидского искусства. Когда под Пермью были раскопаны великолепные сасанидские блюда, которые сейчас находятся на хранении в Государственном Эрмитаже, еще до передачи в Санкт-Петербург, Музей сразу же приобрел гальванокпии этих великолепных предметов. В 20-е гг. коллекция слепков продолжала пополняться, несмотря на сложные времена для музеев, — ГМИИ получил из Эрмитажа партию слепков с подлинников петербургской коллекции египетского и ассирийского искусства. В 60-е гг. экспедиция под руководством Б.Б. Пиотровского трудилась над изучением памятников культуры Урарту, в экспедиции принимала участие сотрудник отдела Востока, а впоследствии и его руководитель С.И. Ходжаш. Большая часть памятников осталась в Армении, часть попала в Эрмитаж и ГМИИ, но тогда же и по настоянию С.И. Ходжаш были изготовлены слепки ключевых памятников урартского искусства, которые сейчас находятся в экспозиции «Учебно-художественного музея» РГГУ. В запаснике отдела есть даже воспроизведение головы гандхарской скульптуры. В экспозиции представлена также статуя лагашского

царя Гудеа, подлинник которой хранился в Иракском музее в Багдаде [Лаврентьева 2023: 108–109].

Большая часть коллекции слепков Древней Передней Азии (за исключением экспонирующихся в главном здании ГМИИ на Волхонке) и все слепки с древнеегипетских памятников с 1997 г. размещены в «Учебном художественном музее» в стенах РГГУ. Памятникам Древнего Востока посвящено три зала экспозиции. Когда в 1990-х гг. создавалась экспозиция отдела в РГГУ, (а над ней трудились сотрудники и руководители отделов Востока, Античности, Запада, реставраторы, методисты отдела популяризации, идеологами выступали И.Е. Данилова и А.И. Антонова), было принято решение сформировать ее таким образом, чтобы за малым исключением она не повторяла экспозицию слепков и подлинников на Волхонке. Только несколько слепков с подлинников ГМИИ были сделаны специально для экспозиции в методологических целях.

Подавляющее число памятников экспозиции — воспроизведения шедевров мирового уровня, находящихся в различных музеях мира. Цветаев писал, что слепок «внушает желание созерцания оригиналов» [Цветаев-Нечаев-Мальцов 2010: 77]. Он, как преподаватель Московского университета и деятельный просветитель, прекрасно понимал, что образование средствами искусства служит не только расширению кругозора и воспитанию художественного вкуса, оно воспитывает человека, мировоззрение которого не имеет границ. И.В. Цветаев создал Музей изящных искусств, который современники называли не иначе как «храмом муз на Волхонке», куда посетители действительно приходили как в храм искусства. И.А. Антонова, следуя этой традиции музейного просветительства, воплотила в жизнь идею университетского музея — Учебного художественного музея им. И.В. Цветаева

О СОСТОЯНИИ СОХРАННОСТИ ГРУППЫ СЛЕПКОВ ЕГИПЕТСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА

После возвращения слепков из здания на территории Троице-Сергиевой лавры в 1991 г. в Москву их решено было поместить в залы Академии Художеств (меньшую часть) и большую часть — в здание вновь образованного РГГУ. Около 20 лет они находились в неотопляемом помещении с постоянными протечками без укрытий от пыли — все это явилось причиной проблем для собрания гипсовой скульптуры.



Ил. 2. Повреждения на шее слепка. Фото А.В. Шекуровой.
 Fig. 2. Damage to the neck of the cast. Photo by A.V. Shekurova.

Состояние группы слепков египетского собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина сравнительно хорошее. Их немного по сравнению с античной коллекцией.

Очевидным последствием плохого хранения явилось состояние металлических каркасов. Близко расположенные к поверхности слепков, они получили повреждения в виде коррозии, что привело к появлению на гипсе характерных пятен ржавчины. Там, где есть возможность, металлические каркасы приходится удалять и заменять на нержавеющие. Окрашенный коррозией гипс также, по возможности, обесцвечивают, но в некоторых случаях он вынужденно удаляется и заменяется «здоровым» материалом.

Основные проблемы гипсовой скульптуры связаны с состоянием ее поверхностного слоя. Въевшаяся грязь, царапины, мелкие сколы у основания и по всей поверхности, потертости, шелушения тонировки, потемневшие пятна старых тонировок, изменившиеся со временем по тону и цвету, пятна ржавчины от корродирующего металлического каркаса, неаккуратный инвентарный номер, написанный масляной краской на лицевой поверхности экспоната, — вот перечень основных повреждений слепков, с которыми приходится иметь дело постоянно.

Одной из серьезных проблем тонировочного покрытия является непредсказуемая легкость его удаления от прикосновения ватного тампона с водой. Кажется, что уходит грязь, а уходит на самом деле и тонировочный слой. Казавшаяся



Ил. 3. Расшивка и удаление пирона. Фото А.В. Шекуровой.
 Fig. 3. Opening the joint and removing the pin.
 Photo by A.V. Shekurova.

прочной блестящая поверхность мгновенно размывается до гипсовой основы. Удаление устойчивых поверхностных загрязнений оказалось, увы, невозможным традиционной водно-бензиновой эмульсией (ВЭПОС). Пробы на определение связующего этого красочного слоя пока что не дали результатов. Удаленную во время тестирования тонировку приходится впоследствии восполнять традиционными материалами: акварельными красками с акриловыми белилами.

Гипс легко повреждается, а плохая тонировка, сделанная случайными мастерами, становится постоянной проблемой для реставраторов. Шелушащуюся тонировку приходится все время укреплять слабыми растворами реставрационных клеев. Уменьшение процесса шелушения оказалось возможным благодаря перемещению экспоната от двери, где был постоянный сквозняк, вглубь зала, где сквозняка нет. Это перемещение значительно уменьшило отставание тонирующего покрытия и стабилизировало поверхностный слой скульптуры.

Все небольшие утраты гипсовых слепков, сделанных по формам с памятников основного собрания, легко восполняются. Проблемы возникают при отсутствии очевидных аналогий или фотографий подлинников, которые порой бывает непросто найти среди зарубежных собраний египетского искусства. К тому же за годы существования слепков подлинники неоднократно перемещались, могли быть повреждены или утрачены.

Реставрация и профилактические работы сокращают повреждения экспонатов и продлевают экспозиционную жизнь памятникам искусства, а иногда и возобновляют эту жизнь, выводя экспонат из хранения в экспозиционные залы музея (Ил. 1).

РЕСТАВРАЦИЯ ГИПСОВОГО СЛЕПКА БЮСТА НЕФЕРТИТИ ИЗ СОБРАНИЯ «УЧЕБНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ»

Каждый слепок имеет свою историю бытования, которая и сближает его с оригиналом, и одновременно отличает самобытностью. Одним из сложных случаев реставрации стал слепок бюста Нефертити (инв. № Сл.І.1.435), оригинал скульптуры находится Новом музее в Берлине (инв. № АМ 21300) и датируется приблизительно 1345 г. до н. э.

Поступление этого памятника в Музей как части гипсовой коллекции, созданной И.В. Цветаевым, свидетельствует о том, что это собрание



Ил. 4. Слепок на выставке «Прекрасная вернулась».
Фото Н.В. Лаврентьевой.

Fig. 4. A cast at the exhibition "The Beautiful One Has Returned".
Photo by N.V. Lavrentyeva.

музейных предметов не только носит характер «капсулы времени», но может пополняться, причем важнейшими памятниками, являющимися неоспоримыми шедеврами.

Слепок был передан ГМИИ в дар от заведующей Сектором Древнего Востока С.И. Ходжаш в 2004 г. Памятник был подарен ей коллегами-египтологами, когда она посетила Государственные музеи Берлина. Мастерская при этом музеем объединении занимается изготовлением гипсовых воспроизведений этого шедевра египетского собрания, причем в разных размерах. Размер оригинала используется для изготовления репродукций музейного качества, которым и является данный экземпляр. К сожалению, памятник в процессе бытования, еще до передачи в



Ил. 5. Изображение слепка на афише выставки.
 Дизайн Н.В. Лаврентьевой.
 Fig. 5. Image of the cast on the exhibition poster.
 Design by N.V. Lavrentyeva.

Музей, был поврежден и склеен в домашних условиях (Ил. 2).

Главная проблема реставрации гипсового бюста Нефертити заключалась в работах по устранению последствий предыдущей непрофессиональной реставрации. При первой реставрации отбитая голова царицы была насажена со смещением: деревянный пирон, неправильно установленный внутри бюста, мешал полному совмещению плоскостей разлома головы и шеи. Не была произведена склейка головы с основанием шеи, что впоследствии привело к образованию сквозной трещины. Также отсутствовал фрагмент с левой стороны шеи. Для устранения и выявления последствий предыдущей любительской реставрации, потребовался полный разъем соединения головы и шеи бюста.

Чтобы приступить к реставрации слепка, для начала нужно было подвергнуть гипсовый бюст предварительной очистке, поскольку по всей поверхности имелись устойчивые загрязнения и пятна краски неизвестного происхождения. Очистка поверхности слепка и следов краски про-

изводилась мощной эмульсией, приготовленной по рецептуре и технологии ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря, — ВЭПОС (водно-эмульсионное поверхностное очистительное средство).

При очистке и отбеливании слепка от желтых ржавых разводов использовался раствор пергидроля ватными тампонами. Далее было проведено исследование внутреннего строения слепка с помощью эндоскопа, подключенного к компьютеру. Было выявлено, как именно вставлен внутри деревянный пирон, — он был вмонтирован с двух сторон в гипсовую прослойку в сочетании с паклеями.

После всех необходимых исследований начался этап расшивки головы от нижней части бюста и извлечение внутреннего деревянного пилона (Ил. 3). При помощи компрессов, пропитанных спиртовым составом, а также механического воздействия скальпелем, разъединялись фрагменты стенок бюста, скрепленные между слоями гипса внутри тканым пластырем.

На этом реставрационном этапе удалялись и некоторые докомпанованные гипсом реставрационные фрагменты, отличающиеся от общего тона слепка и мешающие разъединению.

Когда расшивка была завершена, деревянный пирон извлечен, последовало укрепление тонких внутренних стенок головы и основания бюста гипсом в сочетании с водой. Это нужно было для того, чтобы при стыковке головы с шеей под их общей нагрузкой не обломались края.

Перед тем, как приступить к непосредственной склейке головы с шеей, необходимо было решить следующую задачу. Композиция бюста Нефертити выстроена таким образом, что тяжелая корона царицы смещена назад, нарушен баланс скульптуры, что мешало правильно зафиксировать обе части слепка при стыковке и склейке. Для этого было придумано конструктивное крепление внутри шеи (около 5–7 см в высоту) — небольшой выступ, выполненный из гипса в сочетании с водой, на который в дальнейшем была насажена в полость непосредственно голова реставрируемого объекта. С его помощью удалось правильно установить, сбалансировать и твердо зафиксировать голову при склейке.

Склейка производилась с помощью акрилового герметика, но перед этим места стыковки были пропитаны акриловой грунтовкой глубокого проникновения для укрепления сильно впитывающих оснований.

После осуществленной новой склейки частей бюста, перед восполнением некоторых

утраченных фрагментов и мастиковок, необходимо было решить вопрос с теми реставрационными фрагментами, которые выделялись на фоне общего тона слепка. Было принято решение удалить на 0,2 мм верхний серый слой старого реставрационного гипса с помощью абразивной обработки бормашиной. В дальнейшем это дало возможность замастиковать до необходимого тона массой, приготовленной до рабочей консистенции, составленной из комбинации цинковых белил, талька, клея БМК-5, нанесенной шпателем на поверхность обработанного гипса и имеющиеся швы.

По доступным фотографиям, а также «методом инерции» — путем логического прогнозирования конфигурации утраченных фрагментов, — некоторые более крупные фрагменты были отлиты в гипсе. А с использованием той же приготовленной массы, что и для мастиковок, были восполнены сколы бюста, в том числе, на ранее приклеенной (по месту склейки) спинке носа. После того, как все восполнения и мастиковки просохли, они подверглись абразивной обработке бормашиной и наждачной бумагой, были слегка тонированы акварелью и акриловыми белилами под общий тон бюста (Ил. 4).

Все сделанные работы проводились с фотофиксацией, материалы которой отражают все проведенные реставрационные этапы. Во время реставрации бюст был очищен от загрязнений. Деревянный пирон, соединяющий голову и шею, был удален. Голова отделена и затем заново приклеена по месту склейки, при этом во внутренней части шеи сделан специальный гипсовый выступ для большего баланса и устойчивости головы. Старые реставрационные гипсовые вставки поверхностно высверлены и затем замастикованы под общий тон слепка. Все утраченные фрагменты, сколы и швы восполнены, замастикованы и фрагментарно затонированы. Памятник приобрел экспозиционный вид, и работа была завершена.

ВОЗВРАЩЕНИЕ К ЗРИТЕЛЮ

Реставрированная скульптура была представлена на выставке «Прекрасная вернулась» (Выставочный зал Музейного центра РГГУ, 21 ноября – 4 декабря 2019) (Ил. 5). Слепок с бюста Нефертити в голубой тиаре дополнили четыре памятника: это были различные воспроизведения меньшей по размеру головы Нефертити из песчаника, оригинал которой также хранится в Новом музее в Берлине. У каждого воспроизведения своя история, их создание преследовало различные цели. Например, одна из экспериментальных реплик изготовлена из бетона с целью имитации фактуры песчаника (в широком производстве такой слепок не поступил). Несмотря на пространство и время, отделяющее копии от подлинника, невольно поражаешься тому, что методы работы древних мастеров и современных формовщиков, отливщиков и реставраторов в чем-то схожи. И те, и другие работали с использованием гипсовых форм и последовательных отливок, занимались проработкой слепков, делали рабочие пометки и неоднократно возвращались к работе над скульптурой, стремясь к совершенству.

Открытие выставки было приурочено к проведению ежегодной египтологической конференции: «Язык(и) древнеегипетской культуры», проводимой на базе отдела «Учебный художественный музей» совместно с Центром египтологии им. Б.А. Тураева, и стало одним из центральных объектов научной дискуссии. Стоит отметить, что в собрании слепков ГМИИ им. А.С. Пушкина, которое в основном формировалось в первую декаду XX в., практически нет амарнской скульптуры. Амарнская мастерская Тутмоса, откуда происходит оригинал бюста Нефертити, была обнаружена только в 1912 г. — в год открытия Музея. Поэтому слепок одного из ключевых произведений этого периода так важен для музейной коллекции. Сейчас этот слепок выдающегося памятника эпохи поздней Амарны включен в постоянную экспозицию Учебного-художественного музея.

Список литературы

- Баканова 2023. Баканова И.В. Предисловие, или как все начиналось // Аполлон, фараон и другие... Учебный художественный музей имени И.В. Цветаева. М., 2023. С. 7–17.
- Выдающийся русский востоковед... 1987. Выдающийся русский востоковед В.С. Голенищев и история приобретения его коллекции в Музей изящных искусств (1908–1912): [Сборник] / Гос. Эрмитаж, Ленингр. отд-ние Ин-та археологии АН СССР; сост., авт. примеч. А.А. Демская и др. М.: Сов. художник, 1987. 343 с.
- Демская, Смирнова 1995. Демская А.А., Смирнова Л.М. И.В. Цветаев создает музей. М.: Галарт, 1995. 448 с.
- Лаврентьева 2014. Лаврентьева Н.В. «Лунный» мир египетских слепков. (Собрание слепков Древнего Востока ГМИИ им. А.С. Пушкина: специфика коллекции) // Искусство Востока: Вып. 5. «Оригинал и его повторение» / Отв. ред.-сост. П.А. Куценков, М.А. Чегодаев. М., 2014. С. 36–47.
- Лаврентьева... Лаврентьева Н.В. Аменемхеты из собрания В.С. Голенищева // Труды Государственного Эрмитажа — в печати.

Лаврентьева 2023. Лаврентьева Н.В. Искусство Древней Передней Азии // Аполлон, фараон и другие... Учебный художественный музей имени И.В. Цветаева. М., 2023. С. 92–109.

References

- Bakanova, I.V., Predislovie, ili kak vse nachinalos, in: *Apollon, faraon i drugie... Uchebnyj hudozhestvennyj muzej imeni I.V. Cvetaeva*. Moscow, 2023. pp. 7–17. (In Russian).
- Vydayushijysya russkij vostokoved V.S. Golenishev i istoriya priobreteniya ego kollekcii v Muzej izyashnyh iskusstv (1908–1912), Gosudarstvennoi Ermitazh, Leningradskoe otdelenie Instituta arheologii AN SSSR; comp. by A.A. Demskaya and others. Moscow: Sovetskii hudozhnik Publ., 1987. 343 p. (In Russian).
- Demskaya, A.A., Smirnova, L.M., I.V. Cvetaev sozdayot muzej. Moscow: Galart Publ., 1995. 448 p.
- Lavrenteva, N.V., «Lunnyj» mir egipetskih slepkov. (Sobranie slepkov Drevnego Vostoka GMIИ imeni A.S. Pushkina: specifiка kollekcii), in: *Iskusstvo Vostoka*, Iss. 5. «Original i ego povtorenie», ed. and comp. by P.A. Kucenkov, M.A. Chegodaev. Moscow, 2014. pp. 36–47.
- Lavrenteva, N.V., Amenemhety iz sobraniya V.S. Golenisheva, in: *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha* — in print.
- Lavrenteva, N.V., Iskusstvo Drevnej Perednej Azii, in: *Apollon, faraon i drugie... Uchebnyj hudozhestvennyj muzej imeni I.V. Cvetaeva*. Moscow, 2023. pp. 92–109.

Сведения об авторах

Лаврентьева Ника Владимировна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора искусства стран Азии и Африки, Государственный институт искусствознания (125009 Москва, Козицкий пер., д. 5); заведующая отделом «Учебно-художественный музей им. И.В. Цветаева» ГМИИ им. А.С. Пушкина, заместитель директора Музейного центра, Российский государственный гуманитарный университет (125047, Москва, Миусская площадь, д. 6, стр. 6)

E-mail: nika27-merty@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-5814-8399

Черемхин Владимир Ильич, художник-реставратор II категории, ГМИИ им. А.С. Пушкина (119019, Москва, ул. Волхонка, 12)

E-mail: vladimir.cheremkhin@arts-museum.ru

Шекурова Анна Владимировна, художник-реставратор II категории, ГМИИ им. А.С. Пушкина (119019 Москва, ул. Волхонка, 12)

E-mail: anna.shekurova@arts-museum.ru

Для цитирования: Лаврентьева Н.В., Черемхин В.И., Шекурова А.В. Специфика реставрации гипсовых слепков коллекции Древнего Востока ГМИИ им. А.С. Пушкина // *Terra artis. Искусство и дизайн*. 2026. № 1. С. 41–48. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_41

About the authors

Lavrentyeva Nika V., PhD in Art History, senior researcher, Asian and African Art Sector, State Institute of Art Studies (5, Kozitsky per., Moscow, 125009); Head of the Educational and Art Museum Department, Pushkin State Museum of Fine Arts, Deputy Director of the Museum Centre, Russian State University for the Humanities (6, stroenie 6, Miusskaya pl., Moscow, 125047)

E-mail: nika27-merty@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-5814-8399

Cheremkhin Vladimir I., restoration artist of the II category, Pushkin State Museum of Fine Arts (12, ul. Volkhonka, Moscow, 119019)

E-mail: vladimir.cheremkhin@arts-museum.ru

Shekurova Anna V., restoration artist of the II category, Pushkin State Museum of Fine Arts (12, ul. Volkhonka, Moscow, 119019)

E-mail: anna.shekurova@arts-museum.ru

For citation: Lavrentyeva N.V., Cheremkhin V.I., Shekurova A.V., Specific Aspects of the Conservation of Plaster Casts from the Ancient Orient Collection of the Pushkin State Museum of Fine Arts, *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2026, pp. 41–48. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_48

DOI: 10.53273/27128768_2026_1_49

И.В. Кудрявцева

УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ И ОСОБЕННОСТИ БЫТОВАНИЯ МУЗЕЙНОЙ КОЛЛЕКЦИИ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА В СВЕРДЛОВСКЕ В 1920–1930-е ГОДЫ

Статья посвящена истории формирования и бытования в 1920–1930-е гг. коллекции современного советского искусства в музейном собрании Свердловска. На основе архивных источников и публицистических материалов тех лет освещаются аспекты музейного комплектования, в том числе закупки, организация выставок, межмузейный обмен, проблемы хранения и экспонирования произведений в 1920–1930-е гг. Особое внимание уделяется характеристике взаимодействия музея с публикой и значению общественного мнения в процессе пополнения фондов и выставочной деятельности. Региональный опыт Свердловска рассматривается в контексте государственной культурной политики в области музейного дела.

Ключевые слова: советское искусство, искусство 1920-х, искусство 1930-х, Уралмузей, социальный заказ, музейное дело, Свердловская картинная галерея, художественная коллекция, комплектование музеев в 1920–1930-е

I. V. Kudriavtseva

THE ORIGINS AND LIFE OF THE MUSEUM COLLECTION OF SOVIET ART IN SVERDLOVSK, 1920s–1930s

This article discusses how the Sverdlovsk Museum collection of contemporary Soviet art originated and developed in the 1920s–1930s. Drawing on archival sources and periodical materials of those years, it examines different aspects of museum acquisition, including purchases, exhibitions, inter-museum exchange, and the challenges of storing and displaying works in the 1920s–1930s. It focuses on how the museum engaged with its audiences and the role public opinion played in shaping further acquisitions and exhibition activities. The regional experience of Sverdlovsk is analysed within the framework of the state cultural policy in museum management.

Keywords: Soviet art, art of the 1920s, art of the 1930s, Ural Museum, social commission, Soviet Museum management, Sverdlovsk Picture Gallery, art collection, museum acquisitions in the 1920s–1930s

ВВЕДЕНИЕ

Художественный отдел Уральского областного государственного музея (с 1936 г. — Свердловского областного краеведческого музея) в 1920-е – начале 1930-х гг. был одним из важных для региона собраний современного советского искусства, а в 1936 г. стал фундаментом для учреждения Свердловской картинной галереи (далее — СКГ) как самостоятельной институции. Коллекция начала формироваться в период создания многих произведений, а пик собирательской активности пришелся на первую половину 1930-х. По мере формирования выразительного языка

нового советского искусства создавался костяк музейного фонда, институционально представлявшего запросы социального заказа и художественные тенденции времени. История появления и бытования художественной коллекции советского искусства в Свердловске в 1920–1930-е гг. никогда не становилась предметом подробного описания и анализа. При этом рассматриваемое собрание имело немалое значение в регионе, выразившееся в том числе через практику межмузейного обмена предметами. В статье уделено внимание условиям появления и комплектования в Свердловске коллекции советского искусства,

а также особенностям ее экспонирования и бытования в конце 1920-х–1930-е гг. Многие процессы были продиктованы общегосударственной политикой, что позволяет соотнести региональный опыт с повесткой эпохи.

Музейная практика в первые годы советской власти являлась значимым направлением культурной политики нового государства. Уже в 1919 г. была проведена первая Всероссийская музейная конференция, на которой обсуждался вопрос государственного регулирования этой сферы, создания единого фонда и правовой базы [Сундиева 2019]. Осенью того же года при отделе ИЗО Наркомпроса было создано музейное бюро, центральными задачами которого стали закупка и распределение произведений современного искусства [Сарабьянов 2014]. К 1928 г. музейная сеть в СССР значительно расширилась до 805 учреждений против 151 в дореволюционный период [Ионин 1963: 84]. Не меньшее внимание уделялось на этом этапе проектированию экспозиций в контексте просветительской работы с аудиторией. Новые установки научно-исследовательской и пропагандистской деятельности были обозначены в Постановлении ВЦИК и СНК РСФСР «О музейном строительстве» от 20 августа 1928 г. По итогам 1-го Всероссийского музейного съезда, который прошел в Москве в декабре 1930 г., закрепилось понимание музея как политпросветского учреждения [Кузина 1991]. Обновлениям в проектировании подверглись и художественные отделы / музеи. Основной докладчик съезда, философ, автор концепции диалектического материализма И.К. Луппол последовательно выступал за перестройку принципов музейного показа. «Мы должны в наших художественных музеях, — писал он, — показать историю изобразительного искусства как художественной идеологии, как специфической идеологической надстройки» [Луппол 1932: 13]. В русле этой риторики формировались принципы марксистского комплексного метода устройства экспозиций.¹ Как отмечают современные российские историки Е.К. Леденцова и Б.Б. Овчинникова, вмешательство правительства в деятельность музеев было ощутимо как в центре, так и в регионах. По их мнению, «власть стремилась поменять задачу музея, сделать его орудием формирования мировоззрения масс, формировала для этого новые кадры и избавлялась от старых» [Леденцова, Овчинникова 2019: 69].

По данным Е.К. Леденцовой, к началу XX в. на Среднем Урале насчитывалось 8 музеев, крупнейший из которых был учрежден Уральским

обществом любителей естествознания (УОЛЕ) и располагался в Екатеринбурге (с 1924 г. — Свердловск) [Леденцова 2010: 190]. Его статус изменился в середине 1920-х гг., после ареста президента общества — М.О. Клера. В 1925 г. художественная коллекция Уральского областного государственного музея насчитывала 362 картины [1: Л. 5]. Спустя чуть более десяти лет, к 1936 г., она расширилась до 997 предметов [6: Л. 2–12], причем значительная часть поступлений приходилась на произведения современных авторов. В исследовании обратимся к разбору именно этого насыщенного периода в истории коллекции. Для характеристики разных этапов будем обращать внимание на внешние условия (требования времени, запрос публики), внутренние ограничения (финансирование, возможности здания и хранения) и источники комплектования (выставки, распределение, обмены).

КОЛЛЕКЦИЯ В 1920-Е ГГ.

Наиболее значимое пополнение художественной коллекции первой половины 1920-х гг. было связано с выставкой всех течений современной живописи (1920). Эта экспозиция была собрана музейным бюро Наркомпроса в Москве и задумывалась как передвижной проект для региональных центров. В мае 1920 г. выставка была показана в Екатеринбурге, в ее составе особое место занимали произведения ведущих авангардистов К.С. Малевича, В.В. Кандинского, М.Ф. Ларионова, Н.А. Гончаровой, И.И. Машкова, П.П. Кончаловского, А.М. Родченко, Д.П. Штеренберга, А.В. Куприна и др. Позднее многие работы поступили в фонд Уральского музея и стали неотъемлемой частью коллекции современного искусства. Между тем, художественный отдел, в состав которого входила галерея живописи и собрание каслинского литья, долго не имел помещения для развертывания экспозиции. О плачевном состоянии дел свидетельствует газетная заметка А. Бродского, опубликованная 4 сентября 1926 г. в «Свердловском рабочем». «Богатая для Урала, картинная галерея художественного отдела музея представляет форменный склад, — отмечает автор статьи, — По недостатку места, картины представлены у стен и друг к другу. При этих условиях они не только возможно для осмотра, но и подвергаются сильной порче» [8]². В октябре 1926 г. музей частично переехал в здание бывшего магазина Уралтекстиль на проспекте Ленина, 24 [13], на этой площадке разместились экспозиции естественно-исторического, промышленного и куль-

турно-исторического отделов. Художественная часть собрания расположилась в здании бывшей церкви Горного училища и стала доступна для публики лишь в конце 1927 г. Открытию картинной галереи была посвящена статья в газете «Вечерняя Москва», на материалах которой можно составить представление о первой экспозиции: в ней нашлось место образцам живописи передвижников и футуристов, полотнам уральского пейзажиста А.К. Денисова-Уральского и западноевропейских мастеров [10].

Другой источник информации о состоянии музейной коллекции и экспозиции — сохранившиеся книги отзывов Уралмузея [7]. Заметки и впечатления зрителей свидетельствуют о палитре вкусов публики, а также фиксируют наиболее общественно-одобряемые запросы к искусству. Если исключить многочисленные жалобы на оснащение галереи и обслуживание (освещение, теснота, отсутствие экскурсий, пояснений, подписей и других комментариев), среди отзывов найдутся немало суждений о художественном материале. Так, в записях зрители часто отмечают среди понравившихся картин работы И.Е. Репина «Собака» и В.В. Коновалова «В мертвецкой». Недовольство и разочарование вызывали произведения на религиозные сюжеты. Примером может служить отзыв от 25 апреля 1928 г.: «Я ничего особенного в художестве картин не заметил если они есть то это все старое не новых картин, возьмем например к чему нам сейчас разные бога когда лучше бы было показать современную картину, к чему мне видеть картину “Суд божий” когда я в него не верю, а если глядеть на художество то это несовременное, мне бы хотелось видеть картины больше о новом быте и старом. дать хотя не так то изящны напервых порах да за то современные» [7]. Произведения представителей «левых течений» также не входили в число фаворитов публики. «В части “Штеренберга” и “Куприна”. Картины слишком не понятны и место им не в музее, а где либо в кладовой <...> хоть сейчас выбрось, хоть немного погода» [7], — пишет один из посетителей. Основным лейтмотивом ожиданий массового зрителя стал запрос на произведения современных художников, в особенности работы, отражающие уральскую тему, социалистическое строительство, эпизоды Гражданской войны и современной истории нового государства. Для наглядности приведем несколько фрагментов заметок из книги отзывов за декабрь 1927 — октябрь 1929 гг.: «Слишком мало картин современных художников нового течения»; «В галлерее

Уральского музея не представлен Урал?!»; «Необходимо иметь работы современных мастеров-художников. Тем более что такой спрос у масс громадный...»; «Уральский музей?! Но где же Урал?! В бурной стройке новой жизни нам не нужны портреты слепых. Даешь новые картины! Даешь картины об Урале»; «Мое пожелание приобрести новые картины, т. е. с последних лет, а особенно желательно из революционных событий» [7] и пр. Таким образом, мы наблюдаем весьма характерную для конца 1920-х гг. тенденцию социального заказа на современность в искусстве. Похожие результаты дало анкетирование посетителей Третьяковской галереи, об этом упоминает в своей статье советский искусствовед А.И. Михайлов: «Служащие, учащиеся, пионеры, красноармейцы, рабочие одинаково требуют “подготовить смену старому искусству”, противопоставить пролетарское искусство дворяно-буржуазному, они желают “увидеть картины новых художников (не футуристов), рисующих новый быт и новые общественные отношения” предлагают приобрести картины из современной жизни» [12]. Практика изучения публики художественных музеев в 1920-е гг. стала актуальной на фоне укрепления социологических методов в искусствознании и музейном деле. Российская исследовательница Е.С. Милановская, рассматривая феномен книг отзывов, связывает их появление с «поиском коммуникативных форматов» [Милановская 2019: 68] в музейной работе. Внимание к коммуникации, требования доступности и наглядности стали следствием отношения к музею, в первую очередь, как к политико-просветительской организации.

Своего рода ответом на запрос публики стали приобретения произведений с Областной выставки уральских художников (1928). Среди поступлений — картины В.П. Дерябина «Голова татарина», В.И. Бояринцева «Весной повеяло», А.П. Давыдова «Кочегары», Г.А. Мелентьева «Швея (Портрет Лизы Овсянниковой)» и рисунки Н.С. Сазонова «Алтай. Ивановские белки», «Уральский пейзаж (Район Златоуста)», Ф.Ф. Хомякова «Уголок рабочего поселка» [Кудрявцева 2020: 34]³. Как видно, преобладали камерные пейзажи, никак не решавшие основную потребность музея в современной живописи. Тем не менее, попытки расширить художественную коллекцию предпринимались. Подтверждением тому служит переписка Уралмузея с Музеем Революции в Москве. В обращении от 21 ноября 1929 г. звучит просьба о «содействии в пополнении <...> полотнами ма-



Илл. 1. Здание бывшей типографии «Гранит», в котором в 1934 году разместилась Свердловская картинная галерея. Фотография начала XX в. Источник: Екатеринбургский музей изобразительных искусств
Fig. 1. The building of the former Granit printing house which became the home of the Sverdlovsk Art Gallery in 1934. Photo from the early 20th century. Source: Yekaterinburg Museum of Fine Arts

стеров новых школ с революционными сюжетами» [2: Л. 44]. Речь идет о возможном перераспределении на Урал произведений из «дублетных материалов» [2: Л. 44] и обменных фондов. Здесь стоит упомянуть о систематичности подобной практики в советской музейной среде. В исследовании Г.А. Кузиной фиксируется, что за 1920–1927 гг. по РСФСР было распределено 6772 музейных предмета [Кузина 1991: 138]. Поскольку политико-просветительская работа с массами ставилась во главу угла, подбор экспонатов в каждой коллекции являлся ее базой и должен был составлять своеобразный репрезентативный «минимум». Рассуждения о принципах комплектования художественных музеев в регионах находим в статье 1932 г. Е. Клемм: «В случае недостатка какого-либо из основных звеньев можно его пополнить путем обмена с другими музеями или путем изготовления нужной копии. <...> Для этого Сектор науки Наркомпроса должен выработать руководство по подбору экспонатов “минимум” по эпохам и стилям <...>, а при центральных музеях должны быть организованы мастерские для изготовления копий и фонды для снабжения местных музеев» [Клемм 1932: 117]. Результатом этой культурной политики государства в том числе стала отправка по приказу Главнауки от 15 мая 1928 г. из Государственной Третьяковской галереи в Уралмузей 32 произведений русского и современного искусства [2: Л. 41]. Из работ, созданных после революции, в эту передачу вошли живопись: «Пейзаж» Н.П. Крымова, «Натюрморт» А.И. Иванова, «Супрематизм (3-х цветная композиция)» И.В. Клуна, «Конструктивная композиция» В.Е. Пестель, — а также графика: «Группа из нескольких фигур» Л.Ф. Жегина, «Проун 1А. Мост» Л.М. Лисицкого,

«Демонстрация инвалидов» А.Г. Тышлера, «Пространственно-силовое построение» Л.С. Поповой, «Цирк» Ю.Ю. Черкесова. Таким образом, к концу 1920-х гг. художественная коллекция Уралмузея не только получила выставочное пространство для экспозиции, но и пополнялась время от времени, в том числе, произведениями современных авторов, включая местных. Еще сохранялась проблема технического и кадрового оснащения галереи, что вызывало трудности в хранении, а, следовательно, и активном пополнении фондов. Если вопрос размещения экспонатов оставался острым до середины 1930-х, то практика комплектования ощутимо набрала обороты уже в начале десятилетия.

КОЛЛЕКЦИЯ В 1930-Е ГГ.

Основным источником пополнения художественной коллекции Уралмузея в 1930-е гг. становятся крупные выставки современного искусства. В 1932 г. в Свердловске при активном организационном и творческом участии московских художников состоялись сразу два значимых смотра. В феврале прошла выставка «Новостройки Урала», на которую были привезены работы представителей АХР и РАПХ, в том числе Ф.А. Модорова, Е.А. Львова, Д.А. Топоркова, Б.А. Комарова, В.В. Хвостенко, П.Д. Покаржевского, Б.В. Иогансона, Г.М. Шегалю, Н.И. Шестопалова, И.Д. Чашникова, В.Н. Желуховцева, Н.Я. Белянина, Я.В. Титова [Кудрявцева 2020: 38]. Отличительной особенностью всех произведений была их непосредственная связь с современной социалистической тематикой, большое внимание уделялось образам нового героя-ударника, заводской архитектуре, демонстрации техники и ее обслуживанию, даже традиционный жанр пейзажа подавался в фокусе индустриальных преобразований эпохи. Такой материал выглядел свежо и актуально на фоне прежних выставок уральских художников. Большая часть произведений (198 предметов) [17: Л. 14] была приобретена Горсоветом за 43 тыс. руб. для пополнения местной галереи образцами живописи и графики на современную социалистическую тематику [18].

Второй крупной выставкой 1932 г. стал ноябрьский проект «Социалистическое строительство Урала», приуроченный к празднованию 15-летия советской власти. Обширная экспозиция развернулась в здании Дома Печати в Свердловске, включала в себя около 650 экспонатов [14] — произведения 70 московских, ленинградских и уральских художников [11]. Костяк выставки составили новые работы, созданные в ходе твор-



Ил. 2–4. Экспозиция Первой весенней выставки свердловских художников в мае 1936 года в залах Свердловской картинной галереи. Фото, 1936 г. Источник: Екатеринбургский музей изобразительных искусств

Fig. 2–4. View of the First Spring Exhibition of Sverdlovsk Artists held in May 1936 in the halls of the Sverdlovsk Art Gallery. Photo, 1936. Source: Yekaterinburg Museum of Fine Arts



ческих командировок в индустриальные центры Урала, также демонстрировались картины и рисунки последних лет из коллекции Уралмузея и привезенные из Москвы. После завершения работы выставки музейное собрание Свердловска пополнилось несколькими десятками произведений. Отсюда происходят картины «Долина на Чусовой» А.Д. Древина, «Чусовая» и «Пейзаж» Н.А. Удальцовой, «Кизел. Володарская шахта» и «Кизел. Шахта № 9» А.В. Щипицына, «Красная деревня» и «Старый Екатеринбург» Д.П. Штеренберга, «На стройке Уралмаша» С.Я. Адливанкина, «Сговор у кулака» Б.В. Иогансона, «Портрет землекопа Сангатуллы Сейфудинова» В.П. Андерсона, «Стройка городка чекистов» В.В. Крайнева, «Свердловск» В.А. Васильева, «Постройка домны. Кузнецкстрой» В.В. Почиталова, «Свердловск. Новое строительство» Н.Я. Беянина, серия портретов золотоустовских рабочих А.М. Нюренберга и многие другие. Согласно годовому отчету Уральского областного государственного музея за

1932 г., новые поступления картинной галереи насчитывали 260 предметов [19: Л. 66], что являлось беспрецедентным в количественном отношении показателем для региона. По итогам тематических выставок 1932 г. изменился и качественный состав художественного отдела Уралмузея. Когда-то существовавший дефицит современного искусства был преодолен.

Стремительный рост коллекции обострял проблему материальной базы музея. О нехватке помещений для хранения и экспозиций свидетельствует обращение в Уральский Обком ВКП(б) и Облисполком, датированное 1934 г. В документе говорится: «Основные здания Музея стары и непригодны, нужно обратить серьезное внимание на то, что некоторые, весьма нужные отделы музея, совсем не развернуты. В Музее богатая Картинная Галерея около 3-х лет лежит в свернутом виде; в таком же виде скульптура, фарфор, бронза. Всего около 500 ценнейших экспонатов различных видов искусства лежит в складе. Из-

за отсутствия помещения лежат в штабелях 180 картин юбилейной Выставки к Октябрю 1932 г., приобретенные для Музея за 163 тыс. рублей. <...> Такое совершенно недопустимое состояние Художественного Отдела лишает Урал возможности приобретать картины из Московских и Ленинградских музеев в порядке распределения и перераспределения. Мы не используем и того, что у нас есть» [3: Л. 13]. Вопрос с помещением имел решение, 23 ноября 1934 г. было подписано Постановление Свердловского Областного Исполнительного комитета, по которому музею для размещения галереи и художественной мастерской предоставлялось здание бывшей типографии «Гранит» [3: Л. 17] (Ил. 1). Спустя месяц, 24 декабря 1934 г., состоялось открытие картинной галереи для публики, о чем сообщила газета «Уральский рабочий». Корреспондент отметил, что в экспозицию вошли около 150 картин, включая образцы западноевропейского искусства, русской живописи XIX в., работы «левых» художников. «Наибольшее количество картин выставлено в отделе современной живописи, — указывается в публикации. — Полотна Иогансона, Покаржевского, Модорова и “Магнитострой” Львова общеизвестны по своей ценности. Бросается в глаза отсутствие полотен уральских художников» [9]. Экспозиция проработала до конца сентября 1935 г. и была демонтирована для организации выставки «Урало-Кузбасс в живописи» [4: Л. 4об.].

Накануне и сразу после обретения новой площадки музей активно пересматривал свою коллекцию и развивал практику обмена с другими учреждениями региона. Если в конце 1920-х приоритетом комплектования фондов являлось советское искусство, то к середине 1930-х Урал-музей сам предлагал работы современных авторов взамен на предметы русской реалистической живописи. Наглядно этот процесс иллюстрирует сохранившееся письмо от 19 мая 1935 г., адресованное руководству Шадринского районного музея. В этом обращении Свердловский музей предлагает к обмену произведения индустриальной тематики: «Имея в запасе до 30 вещей этого рода живописи маслом и до 80 акварелей на сюжеты Магнитогорска, Челябинска, Челябинской области и проч., Свердловский Областной Музей вносит предложение произвести обмен художественными произведениями, т. е. мы можем уделить для Вашего Музея сюжеты индустриального строительства (сюда входят и портреты ударников) исключительно работы москов-

ских художников. В обмен желательно получить от Вас картины довоенного периода, например, работы Бронникова и др. <...> Имея при музее Муляжную Мастерскую можем дополнительно предложить Вам в обмен на картины гипсовые изделия крупных размеров бюсты вождей тт. Ленина, Сталина, Энгельса, Маркса и др.» [5: Л. 21]. В годовом отчете Свердловского музея за 1935 г. упоминается об обмене экспонатами с Пермью, Тагилом, Кушвой, Чердынью, Соликамском, Березниками и Государственной Третьяковской галереей [4: Л. 11об.].

Наиболее крупный обмен в 1935 г. прошел с Пермской галереей. Причем полноценному взаимодействию предшествовал сумбурный эпизод с подготовкой вывоза в одностороннем порядке в Свердловск из Перми 108 картин. В качестве свидетельства сохранилась газетная заметка в «Уральском рабочем» от 28 ноября 1934 г. [5], других сведений о реальной передаче этих произведений не обнаружено. В конечном итоге, в 1935 г. состоялся обмен произведений живописи и графики «левых» направлений и индустриальной тематики (от Свердловска) на предметы иконописи и русского искусства (от Перми). К октябрю был подготовлен финальный список от Свердловской картинной галереи, в него вошли 56 произведений авангарда и советского искусства 1920–1930-х гг. [5: Л. 62–63]. Таким образом, по акту от 25 октября 1935 г. в Пермскую галерею отправились картины «Ударная бригада Багаутдинова» К.Я. Вейдемана, «Земляные работы на коксокомбинате Магнитостроя» К.В. Николаева, «Уралмашстрой (Мотив на стройке)» Д.П. Штеренберга, «Свердловск строится» В.И. Люшина, «Чугунщики» О.Д. Яновской, «Общий вид строительства Соликамского рудника» В.В. Почиталова, рисунки «На стройке домен» В.Н. Садкова, «Общий вид Березников из-за Камы» Ф.К. Лехта, «Электровоз» В.В. Хвостенко, «Стройка нового завода» Н.И. Шестопалова и др. [5: Л. 73–75].

Стремительное развитие художественного отдела Свердловского музея привело к выделению картинной галереи в самостоятельное учреждение. Этому способствовала и государственная культурная политика, направленная на профильное разделение музеев, целесообразное использование и распределение научных коллекций. Помимо этого, управленческие реформы привели к образованию в 1936 г. Всесоюзного комитета по делам искусств, под его руководство перешли художественные музеи и художественные отделы музеев. Почти три де-

сятка подобных специализированных собраний существовало к этому моменту в стране. Последовательное стимулирование их деятельности объясняют слова советского искусствоведа Н.Г. Машковцева, утверждавшего в статье 1920 г. «Принципы музейного строительства» задачи создания художественных центров посредством музеев [Машковцев 1920].

Свердловская картинная галерея в апреле 1936 г. была переведена в ведение Областного отдела по делам искусств [6: Л. 1]. Свою историю в новом статусе СКГ начала с открывшейся в мае 1936 г. крупной экспозиции Первой весенней выставки свердловских художников (Ил. 2–4). После ее закрытия фонды галереи пополнились картинами «У патефона» С.А. Михайлова, «Портрет стахановца УЗТМ (Портрет Покалова)» Т.А. Партиной, «Пруд на задворках» Б.Н. Рябова, «Старый Екатеринбург» Н.С. Сазонова, «Чугунолитейный цех» В.К. Славнина, «Дворик» А.Я. Утина, «Набережная» А.П. Давыдова и скульптурами «Красная армия» А.А. Анисимова, «Купальщица (Сказка)» И.А. Камбаров [Кудрявцева 2020: 43]. Другим крупным поступлением произведений современного искусства в 1936 г. стала закупка 32 картин московских и ленинградских авторов с выставки «Урало-Кузбасс в живописи». Собрание пополнилось полотнами «Машинист Лясковский. Пермская ж.д.» В.А. Апостоли, «Партизаны на Урале» К.А. Вялова, «Конец жатвы» и «С новой машиной» Н.А. Ионина, «Трепка льна» П.И. Смуровича, «Электромолотья в колхозе» П.Ф. Строева, «Колхозница с коровой рекордисткой» А.В. Ухановой, «Строительство моста через реку Исеть» Б.И. Цветкова, «Пугачев на Белорецком заводе» Н.И. Шестопалова, а также триптихом «Работницы Уралмаша» Ю.И. Пименова и др.

ВЫВОДЫ

За период 1920–1930-х гг. в Свердловске сформировалось ядро музейной коллекции советской живописи и графики межвоенных десятилетий. Появление и первые этапы комплектование художественного собрания советского искусства были спровоцированы запросом публики и так называемым социальным заказом на современную тематику в экспозициях. Посредством закупок с тематических выставок и межмузейному обмену дефицит подобных произведений за несколько лет превратился в своего рода избыток. Пик пополнения фондов современным искусством пришелся на первую половину 1930-х гг., время широкой индустриализации и большой востребованности Урала во всесоюзной повестке. Этот период связан кроме всего прочего с активной практикой творческих командировок художников в уральский регион и, следовательно, созданием большого разнообразного корпуса новых произведений, посвященных локальной истории и современности. Формирование художественной коллекции в Свердловске совпало с развертыванием государственной политикой по созданию культурных региональных центров на базе музеев, наделенных в эту эпоху политико-просветительскими задачами. Этот фактор стимулировал комплектование и развитие фонда, в то время как, скудное материальное оснащение музея, нехватка помещений для экспозиций и хранения предметов ограничивало и сдерживало эти процессы. Новый статус Свердловской картинной галереи с 1936 г. открыл следующий этап музейной истории, в дальнейшем коллекция отечественного искусства 1920–1930-х гг. пополнялась в ином ритме и масштабе.

Примечание

1. После музейного съезда 1930 г. опытная марксистская экспозиция была организована в залах Государственной Третьяковской галереи. Новый метод музейного показа вводился в практику музеев разного профиля, в том числе и на периферии. Так, известно, что в Свердловском краеведческом музее эксперимент с использованием марксистской комплексной экспозиции был реализован в показе коллекции Каслинского художественного литья в 1932 г. [19: 63].
2. Орфография и пунктуация в архивных и публицистических источниках приводится в оригинальной версии.
3. Здесь и далее все названия художественных произведений приводятся в соответствии с актуальной атрибуцией.

Список сокращений

АХР — Ассоциация художников революции (ранее — Ассоциация художников революционной России), 1922–1932

ВЦИК — Всероссийский центральный исполнительный комитет

Главнаука — Главное управление научными, научно-художественными и музейными учреждениями, 1921–1930

Наркомпрос — Народный комиссариат просвещения

Обком ВКП(б) — Областной комитет Всесоюзной коммунистической партии (большевиков)

Облсполком — Областной исполнительный комитет

РАПХ — Российская ассоциация пролетарских художников, 1931–1932

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства, Москва

РСФСР — Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика

СКГ — Свердловская картинная галерея

СОКМ — Свердловский областной краеведческий музей

ЦДООСО — Центр документации общественных организаций Свердловской области, Екатеринбург

Список источников

1. Архив СОКМ. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 3. Переписка о комплектовании, учете и хранении фондов музея за март 1924–январь 1925.
2. Архив СОКМ. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 38. Работа художественного отдела, 1928–1929.
3. Архив СОКМ. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 84. Документы о составе художественной коллекции и предоставлении помещения для развертывания картинной галереи при музее за 1934 год.
4. Архив СОКМ. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 100. Годовой отчет о работе музея за 1935 г.
5. Архив СОКМ. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 102. Документы о составе и пополнении художественных фондов музея; о передаче картинной галереи в ведение областного управления по делам искусств за февраль 1935 — май 1936 года.
6. Архив СОКМ. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 118. Акт передачи Картинной галереи Облоно в ведение областного отдела по делам искусств от 6 апреля 1936 года; приемо-сдаточные описи экспонатов и оборудования.
7. Архив СОКМ. Ф. 1. Оп. 2. Ед. хр. 5. Книга отзывов посетителей картинной галереи Уралмузея за 1927–1929 гг.
8. Бродский А. Какие ценности хранит Уралмузей // Свердловский рабочий. 1926. 4 сентября. С. 5.
9. В Свердловске открыта картинная галерея // Уральский рабочий. 1934. 30 декабря. С. 4.
10. Культурный праздник // Вечерняя Москва. 1927. 15 декабря. № 286. С. 2.
11. Львов Е. Первая на Урале. На свердловской художественной выставке // Уральский рабочий. 1932. 5 ноября. № 257. С. 4.
12. Михайлов А. Музеи на новых рельсах // Вечерняя Москва. 1928. 20 июля. № 167. С. 3.
13. Музей воскресает // Свердловский рабочий. 1926. 9 октября. С. 5.
14. По союзам. В ССХ // Советское искусство. 1932. 27 ноября. № 54 (192). С. 1.
15. Странный визит в картинную галерею // Уральский рабочий. 1934. 28 ноября. № 274 (5808). С. 4.
16. Постановление ВЦИК и СНК РСФСР «О музейном строительстве в РСФСР», 20 августа 1928 г. // Хронологическое собрание законов, указов Президиума Верховного Совета и постановлений Правительства РСФСР. Т. 1. 1917–1928 гг. М.: Госюриздат, 1959. С. 543–545.
17. РГАЛИ. Ф. 2650 Оп. 1 Ед. хр. 85. Письма Львова Евгения Александровича В.Н. Перельману, 11 июня 1931–10 февраля 1932.
18. Художественные картины о социалистическом строительстве Урала // Уральский рабочий. 1932. 13 февраля. № 38. С. 4.
19. ЦДООСО. Ф. 4. Оп. 10. Д. 614. Докладные записки, справки о состоянии работы музеев за 1932 год

Список литературы

- Ионин 1963. Ионин О.В. Музейное строительство в годы довоенных пятилеток // Очерки истории музейного дела в СССР. Вып. V. М., 1963. С. 84–118.
- Клемм 1932. Клемм Е. Задачи художественных отделов местных и республиканских музеев // Советский музей. 1932. № 1. С. 116–118.
- Кудрявцева 2020. Кудрявцева И.В. Роль художественных выставок в формировании коллекции отечественной живописи и графики 1920–1930-х годов Екатеринбургского музея изобразительных искусств // Музей на карте региона: исследование, сохранение, перспективы развития: сб. материалов Всероссийской научно-практической конференции. Киров: Лобань, 2020. С. 32–45.
- Кузина 1991. Кузина Г.А. Государственная политика в области музейного дела в 1917–1941 гг. // Музей и власть. Государственная политика в области музейного дела (XVIII – XX вв.). М., 1991. С. 96–172.
- Леденцова 2010. Леденцова Е.К. Формирование музейной сети на Среднем Урале в 1917–1929 гг. // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2010. № 1 (72). С. 190–200.
- Леденцова, Овчинникова 2019. Леденцова Е.К., Овчинникова Б.Б. Музеи Урала в истории России XX века. М.– Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2019. 140 с.
- Луппол 1932. Луппол И.К. Год работы (о перестройке музейной экспозиции) // Советский музей. 1932. № 1. С. 3–14.
- Машковцев 1920. Машковцев Н.Г. Принципы музейного строительства // Художественная Жизнь. 1920. № 4–5. С. 5–11.

- Милановская 2019. Милановская Е.С. Советский посетитель музея 1930-х годов: характер взглядов и восприятия на материале книг отзывов // Коммуникации. Медиа. Дизайн. 2019. Т. 4. № 4. С. 67–88.
- Сарабьянов 2014. Сарабьянов А.Д. Музейное бюро при отделе ИЗО Наркомпроса // Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. Том III. История. Теория. Кн. 1 / Авт.-сост. В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов. М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2014. С. 376–377.
- Сундиева 2019. Сундиева А.А. Интерпретация значения Всероссийской музейной конференции 1919 г. в современной литературе // Музей. Памятник. Наследие. 2019. № 1 (5). С. 5–11.

References

- Ionin, O.V., Muzeinoe stroitel'stvo v gody dovoennykh piatiletok, in: *Ocherki istorii muzeinogo dela v SSSR*, vol. V, 1963, pp. 84–118, (In Russian).
- Klemm, E., Zadachi khudozhestvennykh otделov mestnykh i respublikanskikh muzeev, in: *Sovetskii muzei*, 1932, no. 1, pp. 116–118, (In Russian).
- Kudriavtseva, I.V., Rol' khudozhestvennykh vystavok v formirovanii kollektzii otechestvennoi zhivopisi i grafiki 1920 – 1930-kh godov Ekaterinburgskogo muzeia izobrazitel'nykh iskusstv, in: *Muzei na karte regiona: issledovanie, sokhranenie, perspektivy razvitiia: sb. materialov Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii*, Kirov: Loban' Publ., 2020, pp. 32–45, (In Russian).
- Kuzina, G.A., Gosudarstvennaja politika v oblasti muzejnogo dela v 1917–1941 gg., in: *Muzej i vlast'. Gosudarstvennaja politika v oblasti muzejnogo dela (XVIII – XX vv.)*, 1991, pp. 96–172.
- Ledentsova, E.K., Formirovanie muzejnoj seti na Srednem Urale v 1917 – 1929 gg., in: *Izvestija Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 2. Gumanitarnye nauki*, 2010, no. 1 (72), pp. 190–200, (In Russian).
- Ledentsova, E.K., Ovchinnikova, B.B., Muzei Urala v istorii Rossii XX veka, Moscow–Ekaterinburg: Kabinetnyi uchenyi Publ., 2019, 140 p., (In Russian).
- Luppol, I.K., God raboty (o perestroike muzeinoi ekspozitsii), in: *Sovetskii muzei*, 1932, no. 1, pp. 3–14, (In Russian).
- Mashkovtsev, N.G., Printsipy muzejnogo stroitel'stva, in: *Khudozhestvennaia Zhizn'*, 1920, no. 4–5, pp. 5–11, (In Russian).
- Milanovskaia, E.S., Sovetskii posetitel' muzeia 1930-kh godov: kharakter vzgliadov i vospriiatii na materiale knig otzyvov, in: *Kommunikatsii. Media. Dizain*, 2019, Vol. 4, no. 4, pp. 67–88, (In Russian).
- Sarab'ianov, A.D., Muzeinoe biuro pri otdеле IZO Наркомпроса, in: *Entsiklopediia russkogo avangarda. Izobrazitel'noe iskusstvo. Arkhitektura*. Vol. III. Istoriia. Teoriia.1, Moscow: Global Expert and Service Team Publ., 2014, pp. 376–377, (In Russian).
- Sundieva, A.A., Interpretatsiia znachenii Vserossiiskoi muzeinoi konferentsii 1919 g. v sovremennoi literature, in: *Muzei. Pamiatnik. Nasledie*, 2019, no. 1 (5), pp. 5–11, (In Russian).

Сведения об авторе

Кудрявцева Ирина Владимировна, старший преподаватель, кафедра истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет (620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51); научный сотрудник, Екатеринбургский музей изобразительных искусств (620014, Екатеринбург, ул. Воеводина, 5)
Email: invelian@gmail.com
ORCID: 0009-0002-1061-6266

Для цитирования: Кудрявцева И.В. Условия формирования и особенности бытования музейной коллекции советского искусства в Свердловске в 1920–1930-е годы // Terra artis. Искусство и дизайн. 2026. № 1. С. 49–57. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_49

About the author

Kudriavtseva Irina V., senior lecturer, Department of Art History and Museology, Ural Federal University (51, pr. Lenina, Yekaterinburg, Russian Federation, 620000); researcher, Ekaterinburg Museum of Fine Arts (5, ul. Voevodina, Ekaterinburg, Russian Federation, 620014)
Email: invelian@gmail.com
ORCID: 0009-0002-1061-6266

For citation: Kudriavtseva I.V., The Origins and Life of the Museum Collection of Soviet Art in Sverdlovsk, 1920s–1930s, *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2026, pp. 49–57. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_49

DOI: 10.53273/27128768_2026_1_58

П.А. Калинина, У.А. Левина, А.А. Акентьева, А.В. Бахматова

КОМПЛЕКСНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПЯТИ ДЕРЕВЯННЫХ ПОЛИХРОМНЫХ СКУЛЬПТУР ИЗ ПЕРЕСЛАВЛЬ-ЗАЛЕССКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА

Статья посвящена комплексному исследованию пяти деревянных полихромных скульптур из собрания Переславль-Залесского музея-заповедника, датированных началом XIX в. В ходе музейной экспедиции в 1964 г. предметы были обнаружены в числе 17 резных фигур за иконостасом церкви св. Димитрия Солунского (1812 г.), село Дмитриевское Ярославской области. Актуальность их изучения обусловлена стилистическим единством, что позволило предположить их принадлежность к единой художественной группе. В рамках статьи ставится задача уточнить атрибуцию данной группы и предложить вариант ее реконструкции на основании результатов комплексного исследования.

Ключевые слова: деревянная полихромная скульптура, реставрация, поновления, исследование, реконструкция, Переславль-Залесский музей

P.A. Kalinina, U.A. Levina A.A., Akent'eva, A.V. Bakhmatova

A COMPREHENSIVE STUDY OF FIVE POLYCHROME WOODEN SCULPTURES FROM THE PERESLAVL-ZALESSKY MUSEUM RESERVE

This article presents a comprehensive study of five polychrome wooden sculptures dated to the early 19th century from the collection of the Pereslavl-Zalesky Museum Reserve. During a museum expedition in 1964, the objects were discovered among 17 carved figures behind the iconostasis of the Church of Saint Demetrius of Thessaloniki (1812) in the village of Dmitriyevskoye, Yaroslavl Region. The items' stylistic unity suggests they belong to a single artistic group. This explains the significance of this study. Drawing on the results of the comprehensive study, this article aims to clarify the attribution of this group and propose a reconstruction option.

Keywords: polychrome wooden sculpture, restoration, overpainting, research, reconstruction, Pereslavl-Zalesky Museum

Объектом исследования выступает группа из пяти полихромных деревянных скульптур (Ил. 1), датированных началом XIX в. [Попова 2009: 146–152], поступивших в феврале 2024 г. на кафедру живописи и реставрации СПГХПА им. А.Л. Штиглица из собрания Переславль-Залесского музея-заповедника. В группу входят фигуры Апостола (ПМЗ-9084/1), Богоматери (ПМЗ-9084/2), Марии Клеопы (ПМЗ-9084/3), апостола Иоанна Богослова (ПМЗ-9084/4) и Апостола (ПМЗ-9084/5)¹.

В каталоге музейного собрания сообщается об обнаружении в 1964 г. 17 резных фигур за иконостасом церкви св. Димитрия Солунского села

Дмитриевское [Попова, 2009: 17], тогда как предоставленные записи об экспедиции² за 4 сентября 1964 г. свидетельствуют о 13 скульптурах. Так, группа ПМЗ-9084 (5 ед.) включает фигуры апостолов, Богоматери и святых жен, ПМЗ-9085 (3 ед.) — фрагмент резного декора и образы Богоматери с апостолом Иоанном Богословом, а группы ПМЗ-9086 и ПМЗ-9087 (по 2 ед. в каждой) состоят из парных изображений ангелов. Отдельно инвентаризировано Распятие (ПМЗ-9088). Можно предположить, что остальные предметы, такие как «Христос в темнице» (ПМЗ-9070 Ск-74) и «Тайная вечеря» (ПМЗ-9083 Ск-177), происходят из иных локаций внутри церкви, что под-



Ил. 1. Скульптуры из коллекции Переславль-Залесского музея-заповедника. Фото авторов, 2025.
Fig. 1. Sculptures from the Pereslavl-Zalessky Museum Reserve. Photo by the authors, 2025.

тверждается устными свидетельствами местных жителей³.

Среди других предметов из собрания Переславль-Залесского музея-заповедника нельзя не отметить значительное сходство с исследуемой скульптурной группой пяти скульптур из церкви Спаса Нерукотворного Образа села Даратники (ПМЗ 2798–2802), поступивших в музей в 1928 г. в результате экспедиции. Данная группа изображает тех же святых в идентичных позах; схожа резьба волос, складок одежд, рук и обуви. Однако скульптуры имеют меньший размер (высотой не более метра) и отличаются наличием металлизированного покрытия на изображении одежд.

При сравнении фигур исследуемой группы прослеживаются следующие характерные особенности: единый размер (высота около 120 см), широкие плечи, сужение объемов к низу, крупные кисти рук, головы, непропорционально маленькие стопы. Также общей чертой является грубое решение складок одежд и проработанный мягкий рельеф ликов и рук. Фигуры выполнены из цельного массива с приставными элементами. Руки некоторых скульптур от локтя вырезаны отдельно и скреплены с основой на шканты. У скульптуры апостола Иоанна Богослова приставная голова.

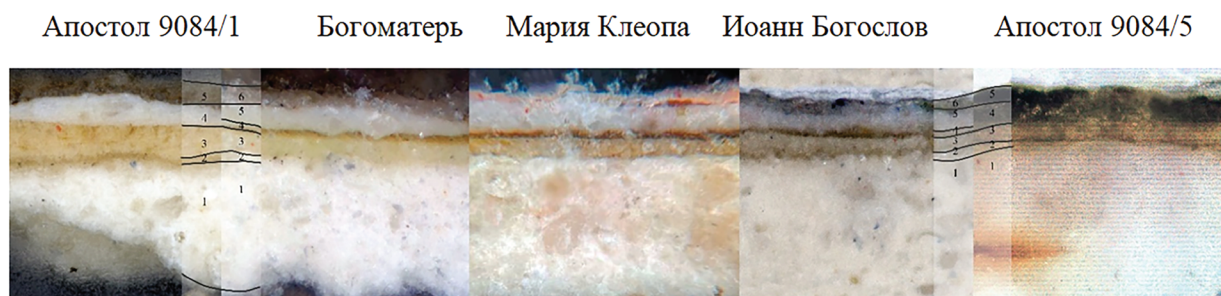
Однако более детальный осмотр позволяет выявить и ряд различий. Так, изображение Ма-

рии Клеопы (ПМЗ–9084/3) решено плоскостно и имеет меньший размер (высота 116 см), с тыльной стороны отсутствует грунт с красочным слоем. У фигур Богоматери (ПЗМ–9084/2) и ап. Иоанна Богослова (ПЗМ–9084/4) также уплощенная спина и отсутствует декоративная отделка с тыльной стороны, при этом скульптуры имеют больший размер и объем. Динамика движения поклона у фигуры ап. Иоанна Богослова активнее, чем у Богоматери. Качество резьбы и отделка скульптур апостолов (ПЗМ–9084/1 и ПЗМ–9084/5) с тыльной стороны не отличается от лицевой, что позволяет выделить их в отдельную группу. Решение складок одежд апостолов более упрощенное, выполненное прямыми линиями с грубоватой проработкой, тогда как на изображениях Богоматери и Марии Клеопы складки исполнены резко и динамично.

Следующей задачей исследования стало определение авторского колористического решения полихромной разделки всех фигур и уточнение стратиграфии. Для этого были отобраны пробы⁴ с целью определения связующих и наполнителей. Единственный колер, встречающийся на всех скульптурах группы — холодный светло-бежевый оттенок личного письма (Табл. 1). На фигурах Богоматери (ПЗМ–9084/2), Марии Клеопы (ПЗМ–9084/3) и Апостола (ПЗМ–9084/5) сохранились крупные участки авторского грун-

Табл. 1. Микрошлифы личного письма с лиц и рук.

Table 1. Cross-sections of the flesh tones from the faces and hands. A.I. Zhuravleva, U.A. Levina 2025.



5	Потемневший покровный слой (масляный лак, фрагменты древесного угля)	6	Полупрозрачный покровный слой (масляное связующее, спирторастворимые смолы)	5	Потемневший покровный слой (масляный лак, спирторастворимые смолы)
		5	Красочный слой белого цвета (свинцовые/свинцово-цинковые белила)		
4	Красочный слой белого цвета (свинцовые/свинцово-цинковые белила)	4	Слой потемневшего масляного связующего (масляный лак)	4	Слой серого цвета (свинцово-цинковые белила, фрагменты древесного угля)
3	Красочный слой светло-бежевого цвета (охра желтая, свинцовые белила, вкрапления киновари)				
2	Следы проклейки авторского грунта (протеиновый клей)				
1	Слой грунта белого цвета (мел, протеиновое связующее)				

та с красочным слоем, тогда как на скульптурах Апостола (ПЗМ–9084/1) и ап. Иоанна Богослова (ПЗМ–9084/4) они практически полностью отсутствуют — пробы взяты в углублениях рельефа. Анализ стратиграфии личного письма выявил единую технологическую схему, характерную для всех исследуемых фигур. Во всех случаях отмечается последовательность нанесения слоя грунта белого цвета и красочного слоя светло-бежевого цвета. Можно предположить, что это авторское колористическое решение.

Также на всех образцах присутствует второй красочный слой белого, либо сероватого цветов. В трех случаях Богоматери (ПЗМ–9084/2), Марии Клеопы (ПЗМ–9084/3) и Иоанна Богослова (ПЗМ–9084/4) красочные слои разделены тонко нанесенным потемневшим масляным связующим. Покровный слой варьируется от полупрозрачного у Марии Клеопы (ПЗМ–9084/3) и Богоматери (ПЗМ–9084/2) до темно-серого у Апостола (ПЗМ–9084/5). Общая картина стратиграфии всех проб схожа, но небольшие отличия при сопоставлении с состоянием сохранности каждой из скульптур подтверждают, что поновлялись они, вероятно, не одновременно и в некоторые промежутки времени хранились не вместе.

Наиболее характерные отличия в бытовании скульптур можно проследить на участках, например, часто встречающихся в группе зеленого и синего цветов одежд. Лица и руки очень разнятся по состоянию сохранности в пределах скульптурной группы (от полного отсутствия живописного слоя до сильных поновлений), в то время как одежды на большинстве памятников поновлялись, видимо, чаще и масштабнее.

Все исследуемые скульптуры, кроме Апостола (ПЗМ–9084/5), с 1960-х гг. были выставлены в часовне св. Георгия Победоносца [1] и отличаются гораздо более обширными поновлениями и большей сохранностью красочного слоя. Это подтверждают и микрошлифы. При этом совпадение первых нескольких красочных слоев (в том числе и по толщине) говорит о том, что до попадания в музейную коллекцию скульптуры могли находиться в одной церкви.

Стратиграфия проб с одежд зеленого цвета — накидки Апостола (ПЗМ–9084/1), хитона апостола Иоанна Богослова (ПЗМ–9084/4) и подризника Апостола (ПЗМ–9084/5) частично совпадает (Табл. 2). На всех исследованных объектах выявлена основа из слоя грунта белого цвета и темно-зеленого красочного слоя. Следующий красочный

Табл. 2. Микрошлифы зеленого цвета с одежд.
Table 2. Cross-sections of the green pigment from the garments.

Апостол 9084/1		Иоанн Богослов		Апостол 9084/5	
7	Слой теплого зеленого цвета (<i>хромовая зеленая</i>)	6	Красочный слой ярко-зеленого цвета (<i>хромовая зеленая</i>)		
6	Тонкий темный слой (<i>хромовая зеленая, органическая черная</i>)	5	Красочный слой зеленого цвета темнее предыдущего (<i>медная зеленая</i>)		
5	Красочный слой теплого зеленого цвета (<i>хромовая зеленая, вкрапления желтого</i>)	4	Красочный слой ярко-зеленого цвета (<i>медная зеленая, свинцовые белила</i>)		
4	Красочный слой ярко-зеленого цвета (<i>медная зеленая, свинцовые белила</i>)	3	Красочный слой зеленого цвета (<i>берлинская лазурь, железосодержащая желтая/ охра желтая, свинцовые белила</i>)		
3	Красочный слой зеленого цвета (<i>берлинская лазурь, железосодержащая желтая/ охра желтая, свинцовые белила</i>)	2	Красочный слой темно-зеленого цвета (<i>берлинская лазурь, железосодержащая желтая/ охра желтая</i>)		
2	Красочный слой темно-зеленого цвета (<i>берлинская лазурь, железосодержащая желтая/ охра желтая</i>)	1	Слой грунта белого цвета (<i>мел, протеиновое связующее</i>)		
1	Слой грунта белого цвета (<i>мел, протеиновое связующее</i>)				

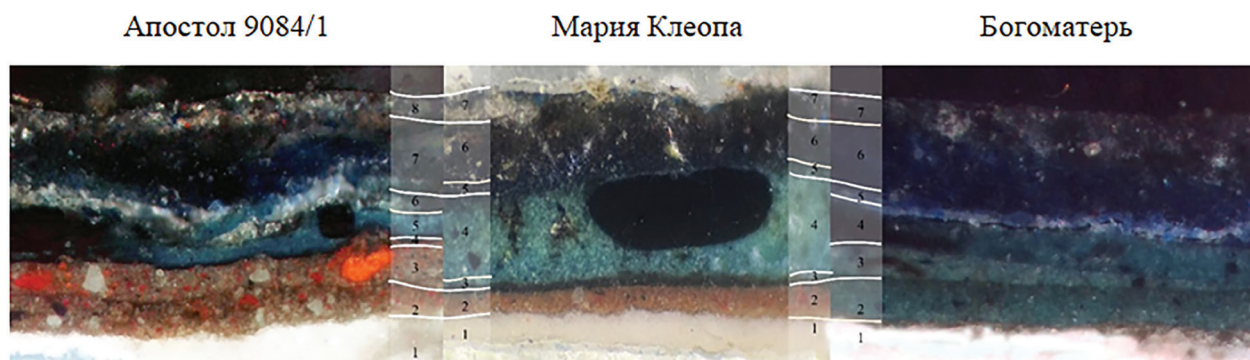
слой чуть светлее предыдущего, одинаков на всех образцах: это может быть авторская тональная моделировка или единовременные поновления. Далее скульптуры Апостола (ПЗМ-9084/1) и апостола Иоанна Богослова (ПЗМ-9084/4) имеют идентичную последовательность нанесения красочных слоев разных оттенков зеленого цвета, что является свидетельством их общего бытования. Апостола (ПЗМ-9084/5) можно визуально выделить среди остальных скульптур большими утратами красочного слоя и грунта до древесины. Сравнение образцов показывает, что толстый слой поновительской краски, совпадающий на скульптурах Апостола (ПЗМ-9084/1) и ап. Иоанна Богослова (ПЗМ-9084/4), на нем отсутствует. Возможно, этот красочный слой наносился по открытой древесине для придания скульптурам экспозиционного вида, в то время как Апостол (ПЗМ-9084/5), хранившийся тогда в другом месте, не поновлялся.

Образцы с одежд синего цвета (Табл. 3) с тонов Апостола (ПЗМ-9084/1) и Марии Клеопы (ПЗМ-9084/3), а также мафория Богоматери (ПЗМ-9084/2) демонстрируют различия в первоначальном цветовом решении. Общим для всех трех фигур является наличие грунта белого цве-

та, а также общая цветовая гамма. У первых двух скульптур использована схожая техника живописи: первый слой / слои коричневого цвета с белыми и красными вкраплениями, по ним — слой синей краски с черными вкраплениями. Несмотря на то, что верхние поновительские слои в трех случаях отличаются, можно заметить, что первый синий слой на всех образцах — светлый, голубовато-зеленый. Таким образом, можно заключить, что скульптуры выкрашены в похожей технике и колерами сходного состава — возможна как авторская техника, так и поновления, сделанные в церкви.

По итогам качественного анализа образцов со всех скульптур (Табл. 4) были уточнены состав грунта (мел, протеиновое связующее) и красочных слоев. Авторские красочные слои представлены либо яичной темперой (одежды), либо масляно-протеиновой (личное). Поновления выполнены масляной или синтетической краской. Сравнительный анализ стратиграфии показывает значительное сходство в технике авторской живописи, что может указывать на одновременное изготовление скульптур или на их происхождение из одной мастерской. Различия в поновлениях и общем состоянии сохранности указывают

Табл. 3. Микрошлифы синего цвета с одежд. Журавлева А.И., Левина У.А., 2025.
Table 3. Cross-sections of the blue pigments from the garments. A.I. Zhuravleva, U.A. Levina, 2025.



8/7	Слой пленки ПВА (синтетический полимер)				
7	Синий красочный слой (органическая черная, ультрамарин)	6	Толстый слой темно-синего цвета (ультрамарин, органическая черная, вкрапления кобальта)	6	Толстый слой темно-синего цвета (ультрамарин, поемневшее масляное связующее)
6	Прозрачный слой (масляное связующее)				
5	Ярко-голубой красочный слой (берлинская лазурь, свинцовые белила)	5	Тонкий слой синего цвета (ультрамарин)	5	Тонкий полупрозрачный слой (масляное связующее)
4	Тонкий темный слой (масляное связующее)	4	Красочный слой голубого цвета с вкраплениями черного (берлинская лазурь, свинцовые белила)	4	Красочный слой ярко-синего цвета (кобальт синий, свинцовые белила)
	3	Красочный слой коричневого цвета с вкраплениями (коричневая Ван Дейка)	3	Тонкий темный слой (масляное связующее)	3
2	Красочный слой коричневого цвета (коричневая Ван Дейка)	2	Красочный слой коричневого цвета (коричневая Ван Дейка)	2	Красочный слой синего цвета (берлинская лазурь, свинцовые белила)
1	Слой грунта белого цвета (мел, протейновое связующее)				

на то, что памятники, собранные в итоге в одну группу, не всегда находились в таком составе и не всегда экспонировались вместе. Все они, видимо, незначительно поновлялись уже в церкви, но наиболее радикальные закраски заметны на тех (4 из 5 скульптур), что выставлялись в качестве музейных экспонатов.

Из-за обширных утрат авторского грунта и поздней локальной неоднократной перекраски

поверхности прямо по древесине было принято решение не производить раскрытие и оставить только пробные участки для демонстрации авторского цветового решения. Цвета записей в основном совпадают с авторскими, а полное раскрытие приведет к потере памятниками экспозиционного вида. Были выбраны несколько участков, которые могли бы дать представление об авторских красочных слоях под записями на скульптуре. Про-

Табл. 4. Сравнительные результаты качественного анализа материалов памятников. У.А. Левина.
Table 4. Comparative qualitative analysis results for the objects' materials. U.A. Levina.

	Апостол 9084/1	Богоматерь	Мария Клеопа	Иоанн Богослов	Апостол 9084/5
Древесина основа	Липа (лат. <i>Tilia</i> sp.)				
Грунт	Мел, протеиновое связующее				
Личное письмо	-	Свинцовые белила, краплак	Охра	-	-
Руки	Свинцовые белила, свинцовая красная	Свинцовые белила	Свинцовые белила, органический краситель		Свинцово- цинковые белила
Зеленые одежды	Хромовая зеленая	-	-	Хромовая зеленая, органическая черная, кадмий желтый	Свинцовые белила, охра желтая, берлинская лазурь
Синие одежды	Свинцовые белила, берлинская лазурь, ультрамарин, органическая черная	Свинцовые белила, ультрамарин, кобальт синий	Умбра, ультрамарин, кобальт синий, органическая черная	-	-
Желтые одежды		Свинцовые белила, охра желтая	Охра	-	Стронциевая желтая, железосодержащие пигменты
Красные одежды	-	Охра желтая, охра красная, кадмий красный	-		Железный сурик, свинцовая красная

бы размером от 0,3 до 1 см были сделаны на стабильных участках с хорошей сохранностью и явным наличием под записями авторского грунта, установленным в результате исследования в инфракрасном диапазоне излучения⁵. Выполнялось послойное раскрытие. В рамках контрольных участков были сохранены образцы всех раскрытых слоев.

Основа скульптур выполнена из липы⁶. Древесина сухая, плотная, неоднородная по текстуре, светло-коричневого цвета; на ступнях и по ребрам

драпировок в нижней части скульптур — мягкая, рыхлая, крошащаяся, более темного и тусклого оттенка. Тильные стороны скульптур полностью покрыты поливинилацетатной пленкой, которая затрудняла процесс консервации деревянной основы. Ее удаление производилось ватным тампоном, смоченным в 96 %-м этиловом спирте, движениями по направлению волокон древесины. Загрязнения вместе с пленкой деликатно удалялись с основы, не травмируя поверхность. Очищенные участки вытирались сухим ватным



Ил. 2. Реконструкция авторского цветового решения. Автор: П.А. Калинина, 2025.
Fig. 2. Reconstruction of the original colour scheme. Author: P.A. Kalinina, 2025.

тампоном. При сильных загрязнениях процедуру повторяли 2–3 раза.

На одеждах (тунике) скульптуры Марии Клеопы (ПЗМ–9084/3) поновительский слой — краска на основе дисперсии ПВА. Для размягчения пленки ПВА использовался раствор ферментов, загеленный на базе Klucel G. В процессе удаления поливинилацетатной пленки открылись ранее неукрепленные участки, а в некоторых местах потребовалось повторное укрепление. Также появилась возможность провести укрепление мелких фрагментов грунта, приклеенных к основе, не попадающих в рисунок и заходящих друг на друга с нахлестом.

Предполагается, что скульптуры Богоматери (ПЗМ–9084/2) и ап. Иоанна Богослова (ПЗМ–9084/4) составляли часть композиции «Распятие с предстоящими», о чем свидетельствуют обращенные к центру позы. Такой сюжет также возможен с четырьмя предстоящими — Богоматерью, св. Марией Магдалиной слева и ап. Иоанном Богословом и Лонгином Сотником справа [Десятников 1972: 25]. Скульптура (ПЗМ–9084/3) — «Предстоящая жена», в данном случае может изображать св. Марию Магдалину, а ее плоскорельефное решение может говорить о том, что в композиции она находилась на втором плане. Как правило,

скульптурная группа «Распятие с предстоящими» устанавливалась на постаментах у подножия иконостаса, либо в качестве его навершия на карнизе [Преображенская 2011: 420].

Отсутствие характерных предметов в руках фигур апостолов (ПЗМ–9084/1 и ПЗМ–9084/5) осложняет их атрибуцию. Фигуры имеют одинаковые размеры, схожие по динамике и объему позы. У обеих скульптур присутствует характерная особенность — изображение руки перед собой на уровне пояса ладонью вниз. В пространстве храма изображения апостолов могут располагаться как над первым ярусом иконостаса на карнизах или тумбах, по бокам от Царских врат [Макарий 1857: 391–401], так и являться частью различных композиций [Серебрянников 1928: 213].

На основе анализа красочных слоев была выполнена визуальная реконструкция (Ил. 2) скульптур в авторской цветовой палитре. Исследование проб с участков зеленых и синих одежд позволило воссоздать первоначальное колористическое решение.

Несмотря на различия в состоянии сохранности, характере и количестве поновлений, указывающих на разное бытование скульптур, можно предположить, что данные произведения могли относиться к убранству одного храма, вероятно, находясь при этом в различных композициях.

Это подтверждается стилистическим единством, общностью технологических приемов: использование липы в качестве основы, идентичный состав грунта и красочных слоев, единая схема личного письма. Результаты исследования позволили

предложить реконструкцию первоначального вида скульптур с учетом авторских моделировок и цветового решения, что может лечь в основу дальнейших исследований и атрибуции изображенных святых.

Примечание

1. Наименования и инвентарные номера взяты из каталога «Коллекция деревянной скульптуры и декоративной резьбы в собрании Переславского музея» Т.Л. Поповой.
2. Выражаем благодарность хранителю и художнику-реставратору Переславль-Залесского музея-заповедника Юлии Павловне Братко за предоставление архивных материалов.
3. Выражаем благодарность настоятелю прихода церкви св. Димитрия Солунского села Дмитриевское протоиерею Димитрию Беляеву за предоставленную информацию.
4. Выражаем благодарность специалисту отдела химико-биологических исследований Государственного Русского музея Анастасии Ивановне Журавлевой за выполнение качественного анализа и консультацию по вопросам.
5. Выражаем благодарность заведующему научной лабораторией Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии Ивану Юрьевичу Прохину за помощь в выполнении опико-физических исследований.
6. Выражаем благодарность специалисту отдела химико-биологических исследований Государственного Русского музея Надежде Геннадьевне Артюшиной за выполнение дендрологического анализа.

Список источников

1. Новая должность часовни [Электронный ресурс]. URL: <http://projects.museumpereslavl.ru/redstring/skulptura/str4.html> (дата обращения 20.05.2024)

Список литературы

- Десятников 1972. Десятников В.А. Русская деревянная скульптура. М.: Знание, 1972. С. 25.
- Макарий 1857. Макарий (архимандрит). Памятники церковных древностей. Нижегородская губерния. СПб., 1857. С. 391–401.
- Попова 2009. Попова Т.Л. Коллекция деревянной скульптуры и декоративной резьбы в собрании Переславского музея. Переславль-Залесский, 2009. С. 146–152, 17.
- Преображенская 2011. Преображенская Г.А. Резное дерево в храме: Технология. Консервация. Иконография. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна, 2011, С. 420.
- Серебренников 1928. Серебренников Н.Н. Пермская деревянная скульптура: материалы предварительного изучения и опись. Пермь: Типография Пермского полиграфтреста, 1928. С. 213.
- Федосеева 2016. Федосеева Т.С., Реставрационные материалы. Курс лекций. М.: Индрик, 2016. С. 81.

References

- Desiatnikov, V.A., *Russkaia dereviannaia skul'ptura*. Moscow: Znanie Publ., 1972. P. 25. (In Russian).
- Fedoseeva, T.S., *Restovratzionnie materialy. Kurs lektsii*. Moscow: Indrik Publ., 2016. P. 81. (In Russian).
- Makarij (arhimandrit), *Pamiatniki cerkovnyh drevnostej*. Nizhegorodskaja guberniia. Saint Petersburg, 1857. pp. 391–401. (In Russian).
- Popova, T.L., *Kollekciia dereviannoj skul'ptury i dekorativnoj rez'by v sobranii Pereslavskogo muzeia*. Pereslavl'-Zal'skij, 2009. pp. 146–152, 17. (In Russian).
- Preobrazhenskaia, G.A., *Reznoe derevo v khrame: Tekhnologii. Konservaciia. Ikonografiia*. Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet tekhnologii i dizajna Publ., 2011, P. 420. (In Russian).
- Serebrennikov, N.N., *Permskaia dereviannaia skul'ptura: materialy predvaritel'nogo izucheniia i opis'*. Perm': Tipografiya Permskogo poligraftresta Publ., 1928. P. 213. (In Russian)

Сведения об авторах

Калинина Полина Александровна, художник-реставратор III категории, Лаборатория научной реставрации мебели, Государственный Эрмитаж, реставрационно-хранительский центр Старая Деревня (197183, Санкт-Петербург, Заусадебная ул., 37В)

E-mail: polina.k.1999@mail.ru

ORCID ID: 0009-0004-0066-1359

Левина Ульяна Александровна, художник-реставратор III категории, Лаборатория научной реставрации мебели, Государственный Эрмитаж, реставрационно-хранительский центр Старая Деревня (197183, Санкт-Петербург, Заусадебная ул., 37В)

E-mail: ulya.levina@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-2475-2058

Акентьева Анна Алексеевна, студентка 4 курс бакалавриата, кафедра живописи и реставрации, факультет изобразительного искусства и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

E-mail: akentevanna@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0008-0044-6033

Бахматова Ангелина Владимировна, студентка 4 курс бакалавриата, кафедра живописи и реставрации, факультет изобразительного искусства и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

E-mail: bakhmatovangelina@mail.ru

ORCID ID: 0009-0004-5859-2608

Для цитирования: Калинина П.А., Левина У.А., Акентьева А.А., Бахматова А.В. Комплексное исследование пяти деревянных полихромных скульптур из Переславль-Залесского музея-заповедника // Terra artis. Искусство и дизайн. 2026. № 1. С. 58–66. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_58

About the authors

Kalinina Polina A., restoration artist of the III category, Laboratory for Scientific Restoration of Furniture, State Hermitage Museum, Staraya Derevnya Restoration and Storage Centre (37B, Zausadebnaya ul., Saint Petersburg, Russian Federation, 197183)

E-mail: polina.k.1999@mail.ru

ORCID ID: 0009-0004-0066-1359

Levina Uliana A., restoration artist of the III category, Laboratory for Scientific Restoration of Furniture, State Hermitage Museum, Staraya Derevnya Restoration and Storage Centre (37B, Zausadebnaya ul., Saint Petersburg, Russian Federation, 197183)

E-mail: ulya.levina@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-2475-2058

Akent'eva Anna A., 4th-year BA student, Department of Painting and Restoration, Faculty of Fine Arts and Restoration, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russian Federation, 191028)

E-mail: akentevanna@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0008-0044-6033

Bakhmatova Angelina V., 4th-year BA student, Department of Painting and Restoration, Faculty of Fine Arts and Restoration, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russian Federation, 191028)

E-mail: bakhmatovangelina@mail.ru

ORCID ID: 0009-0004-5859-2608

For citation: Kalinina P.A., Levina U.A., Akenteva A.A., Bakhmatova A.V. A Comprehensive Study of Five Polychrome Wooden Sculptures from the Pereslavl-Zalesky Museum Reserve, *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2026, pp. 58–66. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_58

DOI: 10.53273/27128768_2026_1_67

*Л.А. Мalyutina***ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ПРИМЕНЕНИЕ АГАР-АГАРОВОГО ЗОЛЯ
В РЕСТАВРАЦИИ СТАНКОВОЙ ТЕМПЕРНОЙ ЖИВОПИСИ**

Статья посвящена экспериментальной апробации методики применения агар-агарового золя для удаления профилактических заклеек с произведений темперной живописи на гипсовом грунте. Золь агар-агара представляет собой жидкую коллоидную систему, в которой полисахаридные молекулы находятся в растворенном, догелеобразующем состоянии, что обеспечивает контролируемый влагоперенос при минимальном капиллярном проникновении в структуру грунта и красочного слоя. В ходе исследования определены оптимальные параметры концентрации, температуры нанесения и времени экспозиции золя. Практическая апробация на ряде икон подтвердила эффективность и безопасность предложенного подхода. Методика рекомендуется в качестве дополнения к традиционным способам удаления профилактических заклеек при условии обязательной адаптации рабочих параметров с учетом состояния сохранности конкретного памятника.

Ключевые слова: золь агар-агара, реставрация темперной живописи, профилактические заклейки, гипсовый грунт, контролируемое увлажнение, иконы, консервация, гелеобразные системы

*L.A. Malyutina***THE USE OF AN AGAR SOL IN THE CONSERVATION
OF EASEL TEMPERA PAINTINGS: AN EXPERIMENTAL STUDY**

This article presents an experimental study of a method using an agar sol to remove protective facings from tempera paintings on gesso ground. An agar sol is a liquid colloidal system in which polysaccharide molecules remain in a dissolved, pre-gel state. This ensures controlled moisture delivery with minimal capillary penetration into the ground and paint layers. The study identified optimal parameters for sol concentration, application temperature and exposure time. Practical tests on a number of icons confirmed the effectiveness and safety of the proposed approach. The method is recommended as a complement to conventional facing removal techniques, provided that working parameters are adapted to the specific preservation condition of each individual object.

Keywords: agar sol, tempera painting conservation, protective facings, gesso ground, controlled moisture delivery, icons, conservation, gel-based systems

**ЗОЛЬ АГАР-АГАРА
И ИСТОРИЯ ЭКСПЕРИМЕНТА**

Применение агар-агара в реставрации имеет глубокие корни. Японские мастера использовали клеи на основе водорослей (фунори) с конца XVII в. для подклеивания фрагментов живописи на бумаге и шёлке, а также для реставрации лаковой мебели. Однако систематическое исследование гелеобразных систем из агар-агара для удаления вспомогательных материалов началось в европейской консервационной практике позже — в конце XX в., когда не-

мецкие реставраторы применили водорослевый клей при реставрации казеиновой живописи на фанере, получив неожиданно эффективные результаты.

В реставрационной практике под золем агар-агара понимают нагретый до полного растворения раствор полисахарида, находящийся в жидком, догелеобразующем состоянии. Именно это состояние имеет решающее значение для консервационных целей, поскольку позволяет равномерно распределять вещество по поверхности обрабатываемого объекта, контролируемо вводить



Ил. 1. Удаление старой профилактической заклейки с использованием деревянного шпателя.

Fig.1. Removal of the old protective adhesive using a wooden spatula.

влагу в материал, регулировать вязкость системы путем варьирования температуры и концентрации, а также минимизировать капиллярный эффект благодаря структурированию жидкой фазы [Lahrech et al. 2005: 337].

Золь (от лат. solutio) в физической и коллоидной химии представляет собой дисперсную систему, в которой твердые частицы — дисперсная фаза — равномерно распределены в жидкой дисперсионной среде [Hunter 2001: 130]. Размер частиц в такой системе составляет от 1 до 100 нанометров, что обеспечивает их длительное пребывание во взвешенном состоянии и общую устойчивость коллоида [Everett 1972: 577].

Агар-агар — натуральный полисахарид, получаемый из красных и бурых морских водорослей, преимущественно родов *Gelidium*, *Gracilaria* и других представителей класса *Rhodophyceae*. С точки зрения химического строения агар включает два основных компонента: агарозу — нейтральный полимер, составляющий около 70 % смеси и обладающий выраженной способностью к гелеобразованию, — и агаропектин, на долю которого приходится около 30 % и который представляет собой кислый полимер, содержащий сульфатные и пируватные группы [Lahrech et al. 2005: 337].

Ключевым свойством агар-агара является термореверсивный, то есть термообратимый, фазовый переход между состояниями золя и геля. При нагревании выше 80–100 °С полисахаридные молекулы пребывают в состоянии золя: они принимают форму случайно ориентированных цепей, а тепловая энергия препятствует образованию упорядоченных спиральных структур. В этом состоянии система остается прозрачной, текучей и характеризуется низкой вязкостью — порядка 10–15 сП при концентрации 1 %. При охлаждении до 30–42 °С

запускается процесс гелеобразования, протекающий через ряд последовательных стадий: сначала молекулы агарозы формируют двойные спирали, выступающие узловыми точками трехмерной гелевой сетки (стадия Gel I); затем эти узловы точки агрегируют, что ведёт к нарастанию прочности геля (стадия Gel II); наконец, сетка дополнительно упрочняется за счет водородных связей между полисахаридными цепями. Характерной чертой данного перехода является гистерезис — разница между температурой гелеобразования и температурой плавления, достигающая 23–60 °С [Normand et al. 2000: 730].

Данное исследование началось с неожиданного наблюдения, сделанного во время реставрационных работ по очистке деревянной основы иконы агар-агаровым золем (концентрация 3 %, температура 50 °С). В процессе выяснилось, что раствор, попадая на поверхность старой профилактической заклейки из папиросной бумаги, установленной примерно 10 лет назад, вызывал выраженное размягчение слоя животного клея и значительно облегчал отделение заклейки.

Икона находилась в аварийном состоянии: гипсовый грунт с многочисленными грядами и вздутиями, с крупными утратами живописи и грунта до древесины, под старой профилактической заклежкой. Заклейка (тонкая папиросная бумага на животном клее), с которой началось наблюдение, была наклеена непосредственно на открытую деревянную основу. Первоначальной задачей была локальная очистка поверхности древесины, однако золь агар-агара, нанесенный на эту заклежку, продемонстрировал столь выраженный эффект размягчения клея и контролируемого отделения бумаги, что именно это стало отправной точкой для дальнейшего эксперимента и разработки методики.

Исходно удаление заклейки представляло серьезную реставрационную задачу: хрупкий гипсовый грунт не допускал традиционного водного увлажнения туго отжатыми тампонами, поскольку это грозило набуханием и размытием гипса, а прочный слой старого клея вынуждал бы прибегать либо к интенсивному механическому воздействию, либо к длительному локальному увлажнению с теми же рисками.

Применение агар-агарового золя неожиданно предложило выход: его гелеобразующая структура обеспечила строго локализованное, контролируемое увлажнение без избыточного проникновения в толщу грунта, мягкое размягчение животного клея позволило снять бумагу с ми-



Илл. 2. Пошаговое удаление профилактической заклейки и отделение информационной наклейки с инвентарным номером. Фото автора.
Fig. 2. Step-by-step removal of the protective facing and detachment of the informational label bearing the inventory number. Photo by the author.

нимальным механическим вмешательством. Высокая результативность этого случайного эпизода побудила перейти к исследованию параметров и ограничений применения агар-агарового золя для удаления профилактических заклеек в критических ситуациях, когда традиционные методы оказываются недостаточно безопасными.

ОТРАБОТКА МЕТОДИКИ

Для проведения эксперимента были отобраны иконы, выполненные в технике станковой темперной живописи на деревянной основе с гипсовым грунтом, находящиеся в различном состоянии сохранности — от удовлетворительного до аварийного. Такой подбор икон позволил оценить работу агар-агарового золя в условиях как стабильного, так и крайне уязвимого грунта, подверженного расслоению, утрате связующего и локальным деформациям.

Особое внимание уделялось разнообразию типов профилактических заклеек, с которыми реставратор сталкивается на практике:

- Заклейки из папиросной бумаги в 1–2 слоя, наклеенные 5–10 лет назад на животный клей средней концентрации.
- Заклейки середины XX в. из папиросной бумаги (от 1 до 4 слоев), выполненные на животном клее различной концентрации, что отражается на неодинаковой прочности сцепления с грунтом и красочным слоем.
- Заклейки середины XX в. из некачественной плотной бумаги (отдаленно напоминающую современную крафтовую бумагу) с высоким содержанием лигнина и включениями крупнофракционных частиц, наклеенные на крепкий животный клей и отличающиеся повышенной жесткостью и хрупкостью.

Отдельную группу составили экспонаты с разновременными служебными наклейками (от дореволюционных до современных), расположенными на лицевой стороне иконы. Эти наклейки содержали инвентарные номера, штампы и надписи, представляющие важную историко-документационную информацию и подлежащие не удалению, а аккуратному переносу на тыльную сторону основы.

Для первичной отработки методики была подобрана икона с удовлетворительной сохранностью живописного слоя, закрытого старой профилактической заклежкой из папиросной бумаги в один слой на животном клее. Такой объект позволял безопасно сравнить разные подходы, минимизируя риск повреждений.

На контрольных участках были выполнены последовательные пробы с использованием трех групп методов:

- Традиционное снятие профилактических заклеек при помощи смоченных в дистиллированной воде и туго-отжатых ватных тампонов, обеспечивающих локальное водное увлажнение клеевого слоя.
- Применение геля на основе агар-агара по методикам ориентированным на использование твердых гелей как контролируемых влагоносителей [Warda et al. 2007: 263; Цветаева 2019: 105].
- Использование агар-агарового золя в различных концентрациях, наносимого кистью и работающего в жидко-коллоидном состоянии до гелеобразования [Anzani et al. 2015: 161; Cremonesi 2013: 179].

Результаты показали, что все три подхода являются работоспособными и позволяют удалить заклежку. Однако наибольшую эффективность с точки зрения скорости, контроля влаги и ком-

форта работы продемонстрировал агар-агаровый золь концентрации около 3 % при времени экспозиции порядка 2 минут: за этот интервал клеевой слой успевал равномерно размягчиться, а риск избыточного увлажнения гипсового грунта оставался минимальным.

МЕТОДИКА

Для приготовления золя агар-агара используется сухое вещество пищевого или технического класса (производства ALGAMAR или аналогичное) в количестве от 2,5 до 5 г на 100 мл дистиллированной воды, что соответствует концентрации 2,5–5 % по массе. В качестве оборудования необходимы водяная баня либо микроволновая печь, стеклянная или керамическая посуда (использование алюминиевой тары исключается), электронные весы с точностью $\pm 0,1$ г, термометр с диапазоном измерения от -10 до $+110$ °С, а также синтетические кисти для последующего нанесения состава.

Процедура приготовления включает три последовательных этапа. На первом этапе отмеряют необходимое количество сухого агар-агара, заливают в стеклянную емкость 100 мл дистиллированной воды комнатной температуры и постепенно всыпают порошок при постоянном перемешивании, продолжая его в течение двух-трех минут до достижения однородной консистенции. На втором этапе смесь нагревают до полного растворения: емкость помещают в микроволновую печь при мощности 800 Вт на одну-две минуты, после чего извлекают, перемешивают и повторяют цикл нагревания до тех пор, пока раствор не станет прозрачным или слегка желтоватым. В качестве альтернативы допускается нагревание на водяной бане при температуре 80–100 °С в течение пяти-десяти минут. На третьем этапе полученный золь охлаждают до рабочей температуры 45–60 °С, контролируя ее термометром непосредственно перед применением.

Для информационных наклеек, несущих важную историческую информацию необходимо выполнить тест водостойкости надписей (при наличии служебных пометок): смочить микроскопический участок бумаги дистиллированной водой ватным тампоном; оценить растекание чернил или размывание пигмента; при нестойкости следует использовать иные методы переноса.

Нанесение золя на профилактическую заклепку проводят синтетической кистью с тща-

тельным контролем равномерности и точности покрытия. Золь наносят тонким слоем на выбранный участок поверхности заклепки, обязательно контролируя растекание состава за ее границы на смежные участки живописи или грунта.

Начинать следует с центральной зоны заклепки, нанося золь плавными мазками без давления, затем постепенно расширяя зону покрытия к периферии, обеспечивая непрерывное и однородное смачивание всей поверхности папиросной бумаги.

После полного покрытия поверхности проводится осмотр края заклепки, для выявления недостаточно увлажненных или пересушенных зон. При обнаружении локальных дефектов необходимо повторно точно нанести минимальное количество золя.

Продолжительность экспозиции золя на поверхности заклепки и выбранная концентрация агар-агара подбираются опытным путем, с учетом толщины бумаги, структуры многослойной конструкции и прочности клеевого слоя. Для каждой группы заклеек устанавливается ориентировочный диапазон параметров, который затем уточняется по результатам проб на небольших тестовых участках.

Для тонких заклеек, выполненных из 1–2 слоев папиросной бумаги на слабом животном клее, используют золь пониженной концентрации — в пределах 2,5–3%. Такой раствор обеспечивает достаточное размягчение клея при минимальном риске переувлажнения гипсового грунта. Время выдержки в этом случае, как правило, составляет 1–5 минут: за этот период золь успевает частично загустеть и перейти в состояние гелиевой пленки, которая визуально фиксируется как равномерный гляцевый слой. Как только пленка полностью сформировалась (бумага стала мягче при легком тактильном контроле) можно переходить к этапу удаления заклепки.

Для плотных или многослойных заклеек (несколько слоев бумаги, более концентрированный или старый крепкий клей) целесообразно применять золь повышенной концентрации — 3–5%. Время экспозиции в этом случае увеличивается до 5–25 минут и подбирается экспериментально: через каждые несколько минут необходимо осторожно приподнимать угол заклепки деревянным шпателем, оценивая сопротивление с поверхностью. Если бумага продолжает держаться жестко и приподнимается рывками, выдержку состава увеличивают; если же заклепка начинает отходить плавно можно приступать к ее снятию.

Во всех случаях экспозиция должна сопровождаться постоянным визуальным контролем: оценивается степень размягчения бумажной основы, поведение клеевого слоя под заклежкой и отсутствие признаков критического переувлажнения грунта (потемнение, локальные вздутия, изменение фактуры). При малейших признаках неблагоприятной реакции выдержку сокращают, а методику адаптируют под конкретные условия объекта.

Для снятия профилактической заклейки применяются исключительно деревянные шпатели различной ширины — от 2 до 15 мм, — изготовленные из мягких пород древесины (Ил. 1). Использование металлических инструментов категорически исключается ввиду высокого риска механического повреждения красочного слоя и грунта.

Работу начинают от края заклейки, выбирая наиболее отстающий или механически ослабленный участок — как правило, это зоны с видимыми микротрещинами или пузырями клеевого слоя. Весь процесс ведётся медленно, ритмично, без резких движений. Плоской стороной шпателя, расположенного под углом 15–20° к поверхности, аккуратно поддевают край бумаги, добиваясь начального отслоения на два-три миллиметра без разрыва волокон. Зафиксировав первоначальный отрыв, шпатель перемещают параллельно поверхности и медленно продолжают отслаивание. Если бумага удерживается слишком прочно следует немедленно прекратить и оставить участок на пять-десять минут, предоставляя агар-агару возможность продолжить размягчение клеевого слоя. При обнаружении локальных зон повышенного сопротивления на них наносят дополнительный слой золя и после двух-трёх минут выдержки возобновляют отслаивание. В результате заклежка удаляется вместе с застывшей плёнкой агар-агара, образующей единый снимаемый слой (Ил. 2).

ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Проведенные испытания убедительно подтвердили высокую эффективность агар агарового золя при удалении профилактических заклеек с икон, особенно в сложных реставрационных случаях.

Особенно ярко достоинства метода проявляются при работе с иконами, имеющими поврежденный гипсовый грунт. В отличие от традиционных методов, которые могут спровоцировать набухание и дальнейшую деструкцию хрупкого материала, золь обеспечивает строго дозированное увлажнение. Это позволяет безопасно размягчать клей профилактической заклейки, не затрагивая уязвимые слои грунта.

Не менее ценной оказалась способность золя деликатно взаимодействовать с многослойными заклежками: он позволяет снимать бумагу послойно, сохраняя целостность нижних участков. Кроме того, метод демонстрирует исключительную бережность по отношению к служебной информации — музейным этикеткам и инвентарным номерам. Они остаются неповрежденными, что дает возможность аккуратно перенести их в места постоянного документирования без потери исторической ценности.

Вместе с тем применение агар агарового золя требует взвешенного подхода и учета ряда ограничений. Прежде всего, метод не подходит для наклеек с надписями, выполненными водорастворимыми чернилами или красками. В таких случаях необходимо либо предварительно защитить информацию, либо выбрать альтернативный способ переноса.

Кроме того, нельзя забывать об индивидуальности каждого реставрационного объекта. Состояние сохранности, тип грунта, возраст и состав клея могут существенно варьироваться — это диктует необходимость обязательной адаптации методики под конкретные условия. Гибкий подход и тщательное предварительное тестирование на контрольных участках позволят максимально реализовать потенциал агар агарового золя, минимизируя возможные риски.

Список литературы

- Цветаева 2019. Цветаева П. Применение твердых гелей на основе агар-агара в консервации станковой живописи // Сохранение памятников изобразительного искусства и культуры: исследования и реставрация. СПб.: Институт имени И.Е. Репина, 2019. С. 105.
- Anzani et al. 2015. Anzani M., Senserrich-Espuñes R., Rabbolini A., Font-Pagès L. L'intervento con i gel di agar sulle pitture murali del Trecento nella Cappella di Sant Miquel, al Monastero Reale di Santa Maria de Pedralbes di Barcellona // XIII Congresso Nazionale IGIC – Lo Stato dell'Arte – Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale – Torino, 22–24 ottobre 2015. pp. 160–169.
- Cremonesi 2013. Cremonesi P. Rigid Gels and Enzyme Cleaning // Smithsonian Contributions to Museum Conservation. No. 3. New Insights into the Cleaning of Paintings: Proceedings from the Cleaning 2010 International Conference.

- Universidad Politécnica de Valencia and Museum Conservation Institute. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Scholarly Press, 2013. P. 179–183.
- Everett 1972. Everett D.H. Manual of Symbols and Terminology for Physicochemical Quantities and Units, Appendix II: Definitions, Terminology and Symbols in Colloid and Surface Chemistry // *Pure and Applied Chemistry*. 1972. Vol. 31, No. 4. P. 577–638. DOI: 10.1351/pac197231040577.
- Hunter 2001. Hunter R.J. Foundations of Colloid Science. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2001, 806 p.
- Lahrech et al. 2005. Lahrech Kh., Safouane A., Peyrelasse J. Sol state formation and melting of agar gels: rheological study // *Physica A*. 2005. Vol. 364. P. 337–344. DOI: 10.1016/j.physa.2005.06.105.
- Normand et al. 2000. Normand V., Lootens D.L., Amici E., Plucknett K.P., Aymard P. New insight into agarose gel mechanical properties // *Biomacromolecules*. 2000. Vol. 1, No. 4. P. 730–738. DOI: 10.1021/bm005583j.
- Warda et al. 2007. Warda J., Brückle I., Bezúr A., Kushel D. Analysis of Agarose, Carbopol, and Laponite Gel Poultices in Paper Conservation // *Journal of the American Institute for Conservation*. 2007. Vol. 46. No. 3. P. 263–279. DOI: 10.1179/019713607806112260.

References

- Anzani, M., Senserrich-Espuñes R., Rabbolini A., Font-Pagès L. L'intervento con i gel di agar sulle pitture murali del Trecento nella Cappella di Sant Miquel, al Monastero Reale di Santa Maria de Pedralbes di Barcellona, in: *XIII Congresso Nazionale IGIIC – Lo Stato dell'Arte – Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale – Torino, 22–24 ottobre 2015*. P. 160–169. (In Italian)
- Cremonesi, P., Rigid Gels and Enzyme Cleaning, in: *Smithsonian Contributions to Museum Conservation. No. 3. New Insights into the Cleaning of Paintings: Proceedings from the Cleaning 2010 International Conference. Universidad Politécnica de Valencia and Museum Conservation Institute*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Scholarly Press, 2013. P. 179–183. (In English).
- Everett, D.H., Manual of Symbols and Terminology for Physicochemical Quantities and Units, Appendix II: Definitions, Terminology and Symbols in Colloid and Surface Chemistry, in: *Pure and Applied Chemistry*. 1972. Vol. 31, No. 4. P. 577–638. DOI: 10.1351/pac197231040577. (In English).
- Hunter, R.J., Foundations of Colloid Science. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2001, 806 p. (In English).
- Lahrech, Kh., Safouane, A., Peyrelasse, J., Sol state formation and melting of agar gels: rheological study, in: *Physica A*. 2005. Vol. 364. P. 337–344. DOI: 10.1016/j.physa.2005.06.105. (In English).
- Normand, V., Lootens, D.L., Amici, E., Plucknett, K.P., Aymard, P., New insight into agarose gel mechanical properties, in: *Biomacromolecules*. 2000. Vol. 1, No. 4. P. 730–738. DOI: 10.1021/bm005583j. (In English).
- Tsvetaeva, P., Primenenie tverdyh gelej na osnove agar-agara v konservatsii stankovoj zhivopisi, in: *Sohranenie pamiatnikov izobrazitel'nogo iskusstva i kul'tury: issledovaniia i restavratsiia*. Saint Peter: Institut imeni I.E. Repina Publ., 2019. P. 105. (In Russian).
- Warda J., Brückle I., Bezúr A., Kushel D. Analysis of Agarose, Carbopol, and Laponite Gel Poultices in Paper Conservation, in: *Journal of the American Institute for Conservation*. 2007. Vol. 46. No. 3. P. 263–279. DOI: 10.1179/019713607806112260. (In English).

Сведения об авторах

Малютина Лидия Андреевна, художник-реставратор, Лаборатория научной реставрации темперной живописи, Государственный Эрмитаж (190000, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34)

E-mail: lumalyutina@gmail.com

ORCID ID: 0009-0002-7939-5238

Для цитирования: Малютина Л.А. Экспериментальное применение агар-агарового золя в реставрации станковой темперной живописи // *Terra artis. Искусство и дизайн*. 2026. № 1. С. 67–72. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_67

About the authors

Malyutina Lidiia Andreevna, artist-restorer, Laboratory of Scientific Restoration of Tempera Paintings, State Hermitage Museum (34, Dvortsovaia nab., Saint Petersburg, Russian Federation, 190000)

E-mail: lumalyutina@gmail.com

ORCID ID: 0009-0002-7939-5238

For citation: Malyutina L.A., The Use of an Agar Sol in the Conservation of Easel Tempera Paintings: An Experimental Study, *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2026, pp. 67–72. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_67

DOI: 10.53273/27128768_2026_1_73

С.А. Севастьянова

ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ КЛЕЯ ФУНОРИ ПРИ РЕСТАВРАЦИИ МИНИАТЮРЫ И. КЁНИГА «ГИППОМЕН И АТАЛАНТА» XVII В.

В статье представлен опыт реставрации миниатюры И. Кёнига «Гиппомен и Аталанта» (XVII в.) из собрания ГМЗ «Павловск». Основной задачей являлось укрепление сложных отставаний красочного слоя, вызванных деформацией бумаги, наклеенной на деревянную основу. После реставрационных исследований, выявивших многослойную структуру с неводостойким связующим, для консолидации был выбран клей фунори — натуральный полисахарид из красных водорослей. В процессе работы опробованы различные методики нанесения. Наибольшую эффективность показала последовательная обработка участков отставаний 96% этиловым спиртом с последующим нанесением теплого 0,5% водного раствора фунори. Данный метод позволил обеспечить глубокое проникновение клея, надежно зафиксировал деформированную бумагу и красочный слой без изменения колорита, размывания или осыпи. Работа завершена очисткой и возвратом миниатюры в историческую раму. Применение фунори в сочетании со спиртовой предварительной пропиткой доказало свою эффективность для укрепления подобных сложных произведений.

Ключевые слова: Государственный музей-заповедник «Павловск», реставрация миниатюры, Иоганн Кёниг, клей фунори, укрепление красочного слоя, отставание основы, бумага на дереве, консолидация, этиловый спирт

S.A. Sevast'ianova

USING FUNORI GLUE IN THE RESTORATION OF A 17TH-CENTURY MINIATURE: HIPPOMENES AND ATALANTA BY JOHANN KÖNIG

This article discusses the restoration of Johann König's miniature *Hippomenes and Atalanta* (17th century) from the collection of the Pavlovsk State Museum Reserve. The main task was to consolidate extensive areas of lifting paint layer caused by the deformation of paper glued onto a wooden support. Following pre-restoration investigations that revealed a multi-layer structure with a water-sensitive binder, funori glue – a natural polysaccharide derived from red algae – was chosen as a consolidant. Various application techniques were tested. The most effective approach constituted treating the loose areas with 96% ethyl alcohol followed by the application of a warm 0.5% aqueous solution of funori. This method ensured deep penetration of the glue, securely fixing the deformed paper and the paint layer without colour changes, smudging or flaking. The work concluded with cleaning and returning the miniature to its original frame. The combination of funori with an alcohol pre-treatment proved effective in consolidating such complex works.

Keywords: Pavlovsk State Museum Reserve, miniature conservation, Johann König, funori glue, paint layer consolidation, support detachment, paper on wood, consolidation, ethyl alcohol

ИСТОРИЯ И СЮЖЕТ

В рамках подготовки к выставке произведений из коллекции Государственного музея-заповедника «Павловск» в 2024 г. прошла комплексную реставрацию миниатюра И. Кёнига «Гиппомен и Аталанта» XVII в., которая является

частью исторического собрания Павловского дворца и, согласно описям, находилась в Общем кабинете.

Произведение, ставшее объектом внимания реставраторов, создано рукой Иоганна Кёнига (König, Johann, 1586, Нюрнберг — 1642,

С.А. Севастьянова.
Опыт применения клея фунори при реставрации
миниатюры И. Кенига "Гиппомен и Аталанта" XVII в



Ил. 1. Общий вид лицевой стороны до реставрации в прямом свете. Фото автора.

Fig. 1. General view of the front side before restoration in direct light. Photo by the author.

Аугсбург) [Павловск...2024: 53] — немецкого живописца, чей творческий путь служит ярким примером художественного диалога между Северной Европой и Италией. Его стиль, сформированный в начале XVII в. под влиянием итальянского Ренессанса и, в частности, камерного подхода Адама Эльсгеймера, нашел свое идеальное выражение в данной миниатюре. Миниатюра «Гиппомен и Аталанта» является характерным образцом его зрелого мастерства, выполненным после возвращения в Аугсбург, и отражает интерес художника к сложным повествовательным сюжетам из классической мифологии.

Сюжет произведения восходит к древнегреческому мифу, пересказанному Овидием, — истории любви, хитрости и воли богов. Аталанта, беотийская, дочь Схенея, прославленная своей скоростью и независимостью, обрекала на смерть любого жениха, который не сможет победить ее в беге. Гиппомен, сын Мегарейя, охваченный страстью, обратился за помощью к Венере. Богиня любви дала ему три золотых яблока с дерева в своих садах. Во время состязания юноша бросал яблоки перед бегущей Аталантой; и та, не в силах устоять перед их красотой, наклонялась, чтобы поднять их, и тем самым проиграла состязание. Этот миф, повествующий о торжестве ума над силой божественного вмешательства в человеческую судьбу, был чрезвычайно популярен в искусстве Ренессанса и Барокко.

ИСТОРИЯ БЫТОВАНИЯ МИНИАТЮРЫ И ЕЕ ИЗУЧЕНИЕ

Миниатюра «Гиппомен и Аталанта» поступила в реставрацию в металлической раме с фигурным навершием, имеющей утраты накладных декоративных элементов с лицевой стороны (Ил. 1). Внутренняя конструкция рамы включает прямоугольную рамку из черного дерева, закрывающую края произведения, стекло толщиной 4 мм имеет зеленый оттенок. В ходе демонтажа конструкции бумажные полосы (газета начала XX в., голубая бумага, обои), оклеивающие внутреннюю конструкцию по периметру, были разрезаны. После снятия стекла зафиксировано изменение цветоприятия живописи: колорит стал гармоничнее, визуально определились нежно-голубые тона, не читавшиеся ранее сквозь стекло (Ил. 2). Наличие газетного материала начала XX в. в окантовке указывает на факт предшествующего вскрытия рамы для замены стекла, когда предположительно и возникло механическое повреждение в виде смазанности синего пигмента в нижнем левом углу изображения.

После демонтажа Г-образных в сечении деревянных реек (1 × 0,7 см), закрепленных по периметру деревянной основы, проведено детальное изучение конструкции произведения. Основа выполнена из древесины бука с горизонтальным направлением волокон (определение Н.Г. Артюшиной), лицевая сторона основы сплошь оклеена черной

рыхлой волокнистой бумагой, заходящей на боковые, торцевые стороны и тыльную сторону миниатюры. Данный слой ошибочно идентифицировался на этапе визуального осмотра сквозь стекло как имприматура. Авторская живопись многослойная, пастозная, с применением белил, связующее неводостойкое. Визуально определяемые «горизонтальные грядки» являются рельефными приподнятиями бумажного слоя, деформированного вследствие усадки древесины. По завершении демонтажа реек открылись ранее скрытые участки, выявлены потертости красочного слоя по всему периметру миниатюры. На боковых и торцевых сторонах основы расположены парные отверстия, свидетельствующие о том, что демонтированные Г-образные рейки установлены в более позднее время и не являются авторскими.

Перед началом реставрационных работ выполнен анализ структуры и состава красочного слоя (образец отобран в верхнем левом углу). Исследование проведено Е.А. Морозовой, научным сотрудником Лаборатории физико-химических исследований Государственного научно-исследовательского института реставрации (ГОСНИИР). Установлена следующая послойная структура: нижний черный слой имеет связующее животного происхождения; синий слой содержит искусственный азурит, смальту и свинцовые белила на камеди; верхний зеленый слой состоит из медьсодержащего пигмента и свинцовых белил также на камеди, что соответствует датировке произведения.

В процессе исследования поверхности под микроскопом подтверждено, что многочисленные горизонтальные приподнятия на поверхности образованы деформацией бумажного слоя основы, а не грядками красочного слоя. Красочный слой тонкий, эластичный, повторяет рельеф



Ил. 2. Общий вид лицевой стороны в процессе реставрации в боковом свете (после размонтирования). Фото автора.
Fig. 2. General view of the front side during conservation in raking light (after dismounting). Photo by the author.

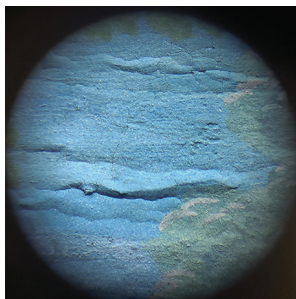
бумаги. Данная особенность определяет тактику укрепления: необходима технология, обеспечивающая глубокое проникновение укрепляющего состава под бумажный слой, на участках его деформации.

ФУНОРИ — УКРЕПЛЯЮЩИЙ СОСТАВ ДЛЯ ПАСТОЗНОЙ МАТОВОЙ ЖИВОПИСИ

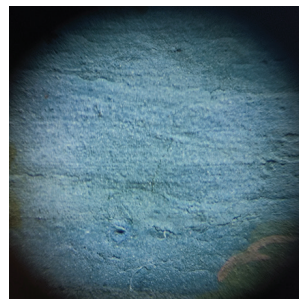
Для укрепления выбран клеевой состав из водорослей фунори, т. к. он не вызывает потемнение матового красочного слоя и не создает блеска на поверхности живописи.

Фунори получают из любого из трех видов красных водорослей, произрастающих преимущественно у побережий Японии: *Gloiopeltis tenax* (*mafunori*), *Gloiopeltis complanata* (*hana-funori*) или *Gloiopeltis furcata* (*fukuro-funori*), объединяемые под общим названием фунораны. Первое упоминание этого клея в японских источниках датировается 1673 г., где он описан как средство для склеивания текстиля и бумаги, а также в качестве связующего для изготовления плитки и строительных материалов. Водоросли культивируют в Японии круглогодично. Обработка сырья минимальна: водоросли промывают и замачивают для удаления загрязнений и солей. В современных технологиях после замачивания нередко применяют отбеливатели (гидроксид калия или пероксид натрия), придающие сырью оранжево-желтый оттенок. Из волокон формируют «коврики», которые традиционно высушивают и дополнительно отбеливают на солнце.

Обработанные водоросли легко растворяются в воде. Фунори представляет собой натуральный углеводный полимер, состоящий из повторя-



Ил. 3. Фрагмент изображения до укрепления в боковом свете. Фото автора.
Fig. 3. Fragment of the image before consolidation in raking light. Photo by author.



Ил. 4. Фрагмент изображения после укрепления в боковом свете. Фото автора.
Fig. 4. Fragment of the image after consolidation in raking light. Photo by the author.



Ил. 5. Общий вид лицевой стороны в процессе реставрации в боковом свете (перед монтированием). Фото автора.
Fig. 5. General view of the front side during conservation in raking light (before mounting). Photo by the author.

ющихся сахаридных звеньев. Гетерогенный полисахарид способен образовывать множественные водородные связи, что обеспечивает связывание большого объема воды и позволяет избежать образования затеков во время работы [Harrold, Wyszomirska-Noga 2017].

Существует несколько рецептов приготовления рабочего раствора фунори, объединенных общей последовательностью: сухие водоросли промывают проточной водой для удаления избытка солей, замачиваются в деионизированной или дистиллированной воде и нагревают на водяной бане при температуре 45–80° С. Согласно исследованиям способ приготовления фунори влияет на свойства клея — наименьшее изменение в цвете при старении происходит, если сухие пластины водорослей промывать в проточной воде не менее 30 минут, затем замачивать в дистиллированной воде не менее 8 часов и варить на водяной бане в течение 1 часа, а затем процедить через ткань, чтобы удалить примеси и не растворившиеся фрагменты [Бринцева...]. Однако при апробации данного метода наблюдалось активное набухание водорослей, а фильтрация даже через мелкую нейлоновую сетку создавала риск потери клеящего вещества.

В статье Е. Андриной [Andrina 2014] со ссылкой на японских исследователей рекомендовано использовать клей, приготовленный при комнатной температуре, что позволяет сделать раствор менее вязким, и пониженным содержанием слаборастворимых компонентов, экстрагируемых при нагревании. Большинство исследований сходится на том, что для максимальной экстракции и последующего укрепления оптимальной является 1% концентрация раствора.

ПОДБОР МЕТОДИКИ УКРЕПЛЕНИЯ

Для укрепления отставаний бумаги от деревянной основы (Ил. 3) были последовательно исследованы различные способы нанесения клевого состава фунори, поскольку выбор оптимальной методики в данном случае определяет сохранность красочного слоя.

Первоначально был опробован метод подведения клевого состава непосредственно под отставшую бумагу с использованием проколов тонкой иглой (0,3x13 мм) от шприца. Проба выполнена на краю изображения, на участке темного красочного слоя, где возможные повреждения были бы наименее заметны. Результат оказался отрицательным: даже мельчайший прокол неизбежно вызывает образование точечной утраты красочного слоя, сквозь которую отчетливо видна черная бумага-основа. Стало очевидно, что данная методика, при всей ее кажущейся деликатности, неприемлема для этого произведения.

В поисках щадящего решения под постоянным контролем микроскопа были испытаны два способа пропитки поверхности. В первом случае использован 0,25% водный раствор фунори, нанесенный после предварительного смачивания изопропиловым спиртом, а во втором — 0,3% водный раствор фунори, смешанный с изопропиловым спиртом в соотношении 3:1. В обоих случаях наблюдалась сходная картина: красочный слой набухал и заметно размягчался, а поверхность выравнивалась. Однако спустя сутки, после полного высыхания, становилось очевидно, что глубокой пропитки слоев не произошло. Бумага по-прежнему не имела надежной адгезии с деревянной основой, и даже тщательно выровненные участки были подвижны.

Тогда была выполнена следующая проба с использованием 0,5% водного раствора фунори, нанесенного после обработки поверхности 96% этиловым спиртом. Выбор этилового спирта не случаен: его динамическая вязкость почти в два раза ниже, чем у изопропилового, что обеспечивает значительно более глубокое и быстрое проникновение в структуру пористых материалов. Этот способ, наконец, показал достаточную эффективность. Красочный слой размягчается незначительно, при этом удается аккуратно выровнять отставания бумаги и надежно зафиксировать их, обеспечивая адгезию с основой (Ил. 4). Таким образом, сочетание этилового спирта как «проводника» и 0,5% водного раствора фунори как закрепляющего состава оказалось оптимальным для данной сложной структуры.

Ил. 6. Общий вид лицевой стороны после реставрации в прямом свете. Фото автора.

Fig. 6. General view of the front side after conservation in direct light. Photo by the author.



ПРОЦЕСС РЕСТАВРАЦИИ МИНИАТЮРЫ

Для решения главной задачи — укрепления отслоений бумаги от деревянной основы — был приготовлен клеевой состав на основе фунори в концентрации 1%, строго следуя методике, подробно описанной А.А. Бринцевой [Бринцева...].

На участок отставания бумаги мягкой кистью наносился 96% этиловый спирт и сразу же теплый 0,5% водный раствор фунори, предварительно нагретый до 40°C на электроплитке — такая температура повышала текучесть раствора. После пропитки отставший участок аккуратно укладывался на место с помощью фторопластового шпателя, изготовленного специально для работы под увеличением — этот материал не травмирует поверхность и позволяет деликатно работать в непосредственном контакте с красочным слоем. Весь процесс от начала до конца контролировался под микроскопом, чтобы своевременно заметить малейшие смещения даже мельчайших фрагментов красочного слоя. Каждый обработанный участок оставляли до полного высыхания, после чего тщательно оценивали качество адгезии, при необходимости процедура повторена до достижения необходимого результата. Так, шаг за шагом, удалось выполнить укрепление всей поверхности произведения (Ил. 5).

Затем лицевая сторона очищена с предельной осторожностью, мягкой беличьей кистью № 4, тыльная сторона обработана кистью и ватными

тампонами. Особого внимания потребовало удаление многослойных бумажных полос — газеты начала XX в., голубой бумаги и обоев, которыми в разное время была оклеена конструкция с тыльной, боковых и торцевых сторон. Чтобы снять их, не увлажняя напрямую основу, был применен метод отдаленного увлажнения, позволивший минимизировать воздействие влаги на структуру дерева.

Когда реставрационные работы с самой миниатюрой были завершены, встал вопрос о ее возвращении в раму и обеспечении дальнейшей сохранности. Для этого были изготовлены новые деревянные рейки из липы, окрашены в черный цвет акриловой краской. Крепление осуществили тонкими латунными гвоздями, используя уже существующие отверстия в авторской деревянной основе. С лицевой стороны миниатюра закрыта музейным стеклом, которое зафиксировано полосами черной бумаги, чтобы защитить живопись от пыли, механических воздействий и негативного воздействия ультрафиолета. В таком виде миниатюра была возвращена в свою историческую металлическую раму, при этом были сохранены все ее подлинные элементы.

Снятые в процессе реставрации бумажные полосы — газета и обои — сохранены: очищены, фрагменты соединены, по возможности, в единые листы и переданы в фонд. Теперь они служат документальным свидетельством истории бытования предмета, фиксируя факт реставрационного вмешательства начала XX в. (Ил. 6).

С.А. Севастьянова.
Опыт применения клея фунори при реставрации
миниатюры И. Кенига "Гиппомен и Аталанта" XVII в

Благодаря использованию клея фунори удалось выровнять и зафиксировать сложные приподнятости бумаги с красочным неводостойким слоем несмотря на то, что бумага достаточно толстая, использование этилового спирта, как веще-

ства, усиливающего проникновение клеящего состава вглубь слоев произведения, удалось выровнять поверхность так, чтобы не изменился колорит живописи, не было угрозы осыпи красочного слоя или его размывания.

Список литературы

- Бринцева... Бринцева А. А. Фунори как укрепляющий состав [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gosniir.ru/library/articles/conservation/funori.aspx> (дата обращения 30.04.25).
- Павловск...2024. Павловск. Полный каталог коллекций. Государственный музей-заповедник «Павловск». Санкт-Петербург: Павловск, 2007–. Т. 12. Миниатюра. Вып. 3. Сюжетная миниатюра XVII — начала XX века. Н.И. Стадничук. 2024. 183 с.
- Andrina 2014. Andrina Elisabetta, Potentiality of Funori to restore physical breaks of deteriorated cellulosic fibers, *CeROArt* [Электронный ресурс], Vol. 4, 2014, URL: <http://journals.openedition.org/ceroart/3899>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ceroart.3899> (дата обращения 25.12.2025).
- Harrold, Wyszomirska-Noga 2017. Harrold J., Wyszomirska-Noga Z., Funori: The use of a traditional Japanese adhesive in the preservation and conservation treatment of Western objects, in: *Adapt & Evolve 2015: East Asian Materials and Techniques in Western Conservation. Proceedings from the International Conference of the Icon Book & Paper Group*, London 8–10 April 2015 (London, The Institute of Conservation: 2017), pp. 69–79.

References

- Andrina Elisabetta, Potentiality of Funori to restore physical breaks of deteriorated cellulosic fibers, in: *CeROArt* (Online), Vol. 4, 2014, URL: <http://journals.openedition.org/ceroart/3899>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ceroart.3899> (дата обращения 25.12.2025). (In English).
- Brintseva, A. A., Funori kak ukrepliaushchij sostav (Online). URL: <https://www.gosniir.ru/library/articles/conservation/funori.aspx> (accessed on 30 April 2025). (In Russian).
- Pavlovsk. Polnyj katalog kollektzij. Gosudarstvennyj muzej-zapovednik "Pavlovsk". Sankt-Peterburg: Pavlovsk, 2007–. Vol. 12. Miniatiura. Iss. 3. Siuzhetnaia miniatiura 17 — nachala 20 veka., auth. N. I. Stadnichuk. 2024. 183 p. (In Russian).
- Harrold, J., Wyszomirska-Noga, Z., Funori: The use of a traditional Japanese adhesive in the preservation and conservation treatment of Western objects, in: *Adapt & Evolve 2015: East Asian Materials and Techniques in Western Conservation. Proceedings from the International Conference of the Icon Book & Paper Group*, London 8–10 April 2015 (London, The Institute of Conservation: 2017), pp. 69–79. (In English).

Сведения об авторе

Севастьянова Светлана Александровна, художник-реставратор произведений графики I категории, Государственный музей-заповедник «Павловск» (196621, Санкт-Петербург, Павловск, Садовая ул., 20); старший преподаватель, кафедра живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

E-mail: offort@list.ru

ORCID ID: 0009-0001-8983-9392

Для цитирования: Севастьянова С.А. Опыт применения клея фунори при реставрации миниатюры И. Кёнига «Гиппомен и Аталанта» XVII в. // *Terra artis. Искусство и дизайн*. 2026. № 1. С. 73–78. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_73

About the author

Sevast'ianova Svetlana A., Restorer of Graphics Works, 1st Category, Pavlovsk State Museum Reserve (20, Sadovaya ul., Pavlovsk, Saint Petersburg, 196621); senior lecturer, Department of Painting and Restoration, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)

E-mail: offort@list.ru

ORCID ID: 0009-0001-8983-9392

For citation: Sevast'ianova S.A. Using Funori Glue in the Restoration of a 17th-Century Miniature: *Hippomenes and Atalanta* by Johann König, *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2026, pp. 73–78. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_73

DOI: 10.53273/27128768_2026_1_79

А.И. Лельчук, В.Ю. Ратушняк

ИКОНА «ПРЕОБРАЖЕНИЕ ГОСПОДНЕ»: РЕСТАВРАЦИОННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ

Статья посвящена исследованию и реставрации иконы «Преображение Господне». В работе представлены результаты комплекса предреставрационных исследований, позволивших установить стратиграфию красочных слоев. Особое внимание уделено раскрытию правой части композиции и фрагмента с надписью, ранее скрытых под поздними записями. В ходе реставрации выявлено целостное колористическое решение произведения и уточнены особенности авторской живописной манеры. Полученные данные позволяют рассматривать памятник в контексте иконописных традиций XVIII в.

Ключевые слова: икона, темпера живопись, реставрация, преобразование Господне, поздние записи, исследования, иконография

А.И. Lel'chuk, V.Yu. Ratushnyak

THE ICON OF THE TRANSFIGURATION: CONSERVATION RESEARCH AND ATTRIBUTION ISSUES

This article discusses the examination and conservation of the icon *Transfiguration of the Lord* from the Khibinogorsky Convent of the Kazan Icon of the Mother of God in Kirovsk, Murmansk Region. It presents the results of comprehensive pre-conservation research, which established the stratigraphy of the paint layers. The article focuses especially on the uncovering of the right-hand part of the composition and the fragment bearing an inscription, both previously hidden beneath later overpainting. The conservation work revealed the icon's unified colour scheme and clarified key features of the artist's painting style. These findings make it possible to place the icon within the context of 18th-century icon-painting traditions.

Keywords: icon, tempera painting, conservation, Transfiguration of the Lord, later overpaints, research, iconography

ВВЕДЕНИЕ

Икона «Преображение Господне» написана яичной темперой на деревянной основе¹. Памятник поступил в реставрационную мастерскую СПГХПА им. А.Л. Штиглица из Хибиногорского женского монастыря Казанской иконы Божией Матери (г. Кировск, Мурманская область).

На момент поступления икона находилась под поздними записями, существенно искажавшими цветовое решение и целостность авторского замысла (Ил. 1).

Работы по раскрытию авторской живописи ведутся в мастерской на протяжении нескольких лет в рамках дипломного проектирования. Раскрытие выполнялось последовательно несколь-

кими студентами². На текущем этапе в работу были переданы два участка — фрагмент с надписью «Преображение», а также правая верхняя часть композиции с изображением ангела и пророка Моисея на облаке. Настоящее исследование отражает результаты продолжения комплексного раскрытия и научного анализа указанных участков.

ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА КОМПОЗИЦИИ

Сюжет Преображения Господня занимает особое место в православной традиции, раскрывая идею Божественного света как явления преобразенной природы Христа [Успенский 1996]. Как отмечал В.Н. Лазарев, иконография Преоб-



Ил. 1. Общий вид иконы «Преображение Господне» в прямом освещении до реставрации. Фото. А.О. Евстафьева.
Fig. 1. General view of the icon 'The Transfiguration of the Lord' in direct light before conservation. Photo by A.O. Evstaf'eva.

ражения относится к числу наиболее устойчивых композиций византийского и древнерусского искусства, сохраняющих каноническую структуру на протяжении столетий [Лазарев 2000: 312–318]. В то же время в пределах этой устойчивой схемы различные художественные центры вырабатывали собственные стилистические особенности — в трактовке горного пейзажа, моделировке фигур, построении мандорлы и колористическом решении [Алпатов 1974: 201–210].

Композиция рассматриваемой иконы строится в соответствии с устойчивой византийской схемой, окончательно сформировавшейся к XIV в. и закрепившейся в древнерусской традиции [Лазарев 2000: 312–318]. Ее основой является четкая вертикаль, воплощенная в фигуре Христа, и двухчастное деление пространства на небесную и земную сферы.

В верхней части композиции, в центре изображен Христос в сиянии мандорлы. Его фигура занимает строго фронтальное положение, формируя устойчивую ось всей композиции. Белые одежды Спасителя символизируют преображенную человеческую природу и явление нетварного Фаворского света.

Изображение мандорлы имеет сложную звездообразную форму, вписанную в круг. Подобное решение усиливает ощущение лучистости и концентрирует внимание на фигуре Христа. Лучи, исходящие от центральной фигуры, направлены к апостолам, подчеркивая драматический момент их духовного потрясения. Подобная развитая структура мандорлы характерна для памятников XVII–XVIII вв., где усиливается декоративная разработка светового ореола по сравнению с более лаконичными образцами XV столетия.

По сторонам Христа изображены пророки Моисей и Илия — ветхозаветные свидетели Божественного откровения. Их фигуры обращены к Спасителю и образуют устойчивую трехчастную группу, символизирующую единство Ветхого и Нового Заветов. Моисей традиционно изображен с книгой как носитель Закона, Илия — в пророческом облике. Особенностью рассматриваемой иконы является включение ангелов, переносящих пророков



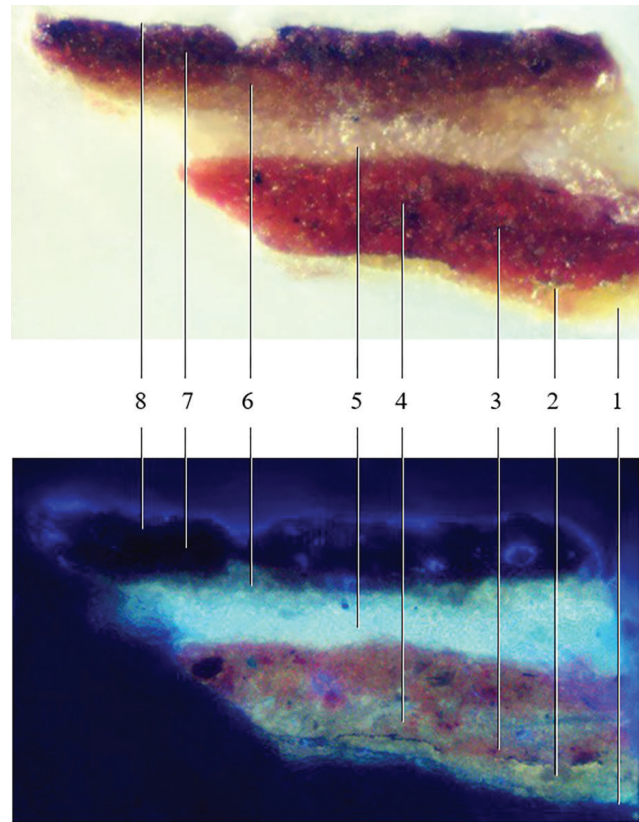
Ил. 2. Фрагмент верхней половины иконы «Преображение Господне» в прямом освещении до раскрытия от поздних записей. Фото В.Ю. Ратушняк, 2025.

Fig. 2. Fragment of the upper half of the icon 'The Transfiguration of the Lord' in direct light before removal of later overpaint. Photo by V.Yu. Ratushnyak, 2025.

на облаках. Эти фигуры расположены симметрично по сторонам от пророков. Ангелы не только подчеркивают небесный характер происходящего, но и усложняют композиционную структуру верхней части композиции. Их фигуры направлены к центру, усиливая общую композиционную симметрию.

Мотив ангельского перенесения встречается в памятниках XVII–XVIII вв. и свидетельствует о стремлении к более развернутой повествовательности. Для сравнения можно обратиться к иконе «Преображение» конца XVII в. из собрания Ярославского художественного музея (Ил. 12, Г), где аналогично разработан мотив небесного движения пророков. В поступившей на реставрацию иконе ангелы с пророками включены в общий ритм композиции: их фигуры направлены к центру, подчеркивая симметрию верхней части. Облака, на которых они изображены, формируют переход между мандорлой и горным пейзажем.

Гора Фавор представлена в виде уступчатых «горок», характерных для древнерусской традиции. Однако автор вводит в пределы этой символической формы повествовательные элементы — сцены восхождения и нисхождения Христа с учениками, расширяя временные границы события и объединяя в одной композиции различные моменты евангельского повествования. Восхождение символизирует движение к откровению, а нисхождение — возвращение к миру



Ил. 3. Фотография поперечного микрошлифа с изображения правого поля в правой верхней четверти иконы в прямом неполяризованном свете и в свете видимой УФ-люминесценции³.

Фото. В.Ю. Ратушняк, 2025.

Fig. 3. Photomicrograph of a cross-section from the right-hand border in the upper right quadrant of the icon, in plane-polarized light and in visible UV-luminescence. Photo by V.Yu. Ratushnyak, 2025.



Ил. 4. Микрошурф на изображении личного письма ангела⁴.
Фото. В.Ю. Ратушняк, 2025.

Fig. 4. Exposure window on the flesh painting of an angel.
Photo by V.Yu. Ratushnyak, 2025.



Ил. 5. Микрошурф на изображении личного письма ангела (фрагмент с изображением руки)⁵. Фото. В.Ю. Ратушняк, 2025.

Fig. 5. Exposure window on the flesh painting of an angel (fragment showing hand). Photo by V.Yu. Ratushnyak, 2025.



Ил. 6. Фрагмент надписи «Преображение» с пробными раскрытиями от поздних записей⁶.
Фото. В.Ю. Ратушняк, 2025.

Fig. 6. Fragment bearing the inscription 'Transfiguration' with test exposures on later overpaints.
Photo by V.Yu. Ratushnyak, 2025.



Ил. 7. Фрагмент с изображением надписи «Преображение» в прямом освещении до раскрытия от поздних записей.
Фото. В.Ю. Ратушняк, 2025.

Fig. 7. Fragment bearing the inscription 'Transfiguration' in direct light before removal of later overpaints.
Photo by V.Yu. Ratushnyak, 2025.



Ил. 8. Фрагмент с изображением надписи «Преображение» в прямом освещении после раскрытия от поздних записей.
Фото. В.Ю. Ратушняк, 2025.

Fig. 8. Fragment bearing the inscription 'Transfiguration' in direct light after removal of later overpaints.
Photo by V.Yu. Ratushnyak, 2025.

после явления Божественного света. Подобная многослойность повествования характерна для поздней древнерусской традиции, особенно для икон XVII–XVIII вв., где усиливается интерес к исторической развернутости сюжета.

Нижнюю часть композиции занимает группа апостолов — Петра, Иоанна и Иакова. Их динамичные позы контрастируют со статичной вертикалью центральной фигуры Христа, формируя напряженное взаимодействие небесного покоя и земного смятения.

Таким образом, иконографическая структура произведения сочетает каноническую строгость с развитой повествовательностью. Включение ангелов, переносящих пророков, наличие сцен восхождения и нисхождения, усложненная мандорла и пластически проработанная группа апостолов свидетельствует о принадлежности памятника к традиции XVII–XVIII вв.

КОМПЛЕКС ПРЕДРЕСТАВРАЦИОННЫХ ОПТИКО-ФИЗИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ И ОТРАБОТКА МЕТОДИКИ РАСКРЫТИЯ ОТ ПОЗДНИХ ЗАПИСЕЙ

В течение нескольких лет памятник постепенно раскрывался от поздних записей в мастерской в рамках учебного процесса: отдельные участки композиции выполнялись разными выпускниками. К моменту передачи иконы на текущий этап реставрации были раскрыты участки с изображением фона, фигуры Христа, пророков Моисея и Илии, ангела с пророком с левой стороны, а также фрагмент горы Фавор со сценой восхождения. Правая часть композиции сохраняла поздние записи, искажавшие авторский замысел.

Перед началом реставрационных мероприятий был проведен комплекс предреставрационных



Илл. 9. Правая верхняя четверть иконы с изображением фигур ангела и пророка Моисея в прямом освещении до раскрытия от поздних записей. Фото. В.Ю. Ратушняк, 2025.

Fig. 9 Upper right-hand quarter of the icon showing the figures of the angel and the prophet Moses in direct light before the later inscriptions were revealed. Photo by V.Yu. Ratushnyak, 2025.



Илл. 10. Правая верхняя четверть иконы с изображением фигур ангела и пророка Моисея в прямом освещении после раскрытия от поздних записей. Фото. В.Ю. Ратушняк, 2026.

Fig. 10. The upper right quarter of the icon depicting the figures of the angel and the prophet Moses in direct light after removal of later overpaints. Photo by V.Yu. Ratushnyak, 2026.

ных исследований заданных участков на раскрытие. Основной задачей являлось установление стратиграфии красочных слоев, выявления границ авторской живописи, определения характера поздних записей и степени сохранности первоначального авторского слоя. Особое значение в процессе изучения памятника имело исследование поперечных шлифов, позволившее получить

представление о последовательности нанесения слоев и характере поздних записей (Илл. 3).

Дополнительную информацию о состоянии сохранности авторского слоя дало исследование при помощи микрошурфов (Илл. 4–5). Они подтвердили наличие поздних записей, выполненных масляной краской, перекрывающих темперную живопись, а также удовлетворительную сохран-



Ил. 11. Фрагмент верхней половины иконы «Преображение Господне» в прямом освещении после раскрытия от поздних записей. Фото. В.Ю. Ратушняк, 2026.

Fig. 11. Fragment of the upper half of the icon 'The Transfiguration of the Lord' in direct light after removal of later overpaints. Photo by V.Yu. Ratushnyak, 2026.

ность нижележащего авторского красочного слоя.

Пробные раскрытия, проведенные на фрагменте с изображением надписи «Преображение» (Ил. 6), показали различную степень сохранности авторской надписи и позволили определить оптимальную методику для удаления записей.

На основании проведенных исследований было принято решение о поэтапном раскрытии отдельных участков композиции. До начала работ по раскрытию фрагмент с изображением надписи «Преображение» находился под плотной красно-коричневой записью и поздним текстом бордового цвета (Ил. 7). Раскрытие проводилось послойно, под стереоскопическим микроскопом, преимущественно механическим способом «всухую» при помощи микроскальпеля. В результате был полностью раскрыт авторский позолоченный фон (Ил. 8), на котором выявлены фрагменты первоначальных букв, отличающихся по расположению от поздней надписи. С учетом фрагментарной сохранности авторской надписи поздняя запись сохранена как исторический слой.

Далее проводилось раскрытие правой верхней четверти иконы с изображением фигур ангела и пророка Моисея. Изначально данный участок находился под плотным слоем записи масляными красками, существенно изменявшей первоначальный характер живописи. Личное письмо ангела и пророка Моисея были переписаны с утратой тональной нюансировки; светотеневая моделировка приобрела жесткий, контрастный характер, несвойственный авторской манере письма. Облачные массы трактовались плотными непрозрачными мазками, что лишало композицию ощущения воздушности и пространственной глубины. По-

слойное раскрытие под микроскопом позволило выявить первоначальную живописную структуру: голубовато-изумрудный фон, совпадающий по тону с ранее раскрытыми участками композиции, мягкую светотеневую моделировку ликов с плавными переходами полутонов, прозрачные розовато-красные облака, поверх которых нанесены тонкие белильные завитки, а также пластическую целостность фигур и согласованность цветовых отношений (Ил. 9–10).

После удаления записей верхняя половина композиции обрела общую колористическую целостность (Ил. 2;11). На данный момент проводятся работы по довыборке отдельных участков записи, подведению реставрационного грунта в местах утрат и подготовке поверхности к этапу реставрационных тонировок.

КОЛОРИСТИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ И УТОЧНЕНИЕ АВТОРСКОЙ ЖИВОПИСИ

Авторская живопись на раскрытых участках отличается единой колористической системой, основанной на взаимодействии холодного голубовато-изумрудного фона и теплых кинварно-розовых акцентов в одеждах и облаках.

Поздние записи правой верхней четверти иконы исказили авторскую живопись: лики ангела и пророка Моисея были переписаны плотным слоем краски, с утратой мягкой моделировки и с более жесткой трактовкой светотени. После раскрытия выявилась более деликатная авторская живопись — с тонкой градацией полутонов и световыми акцентами, отличающиеся прозрачностью и изяществом исполнения; мягкая моделировка складок

одежд свидетельствуют о высокой культуре письма. Основу облаков составляет розовато-красный полупрозрачный слой, поверх которого нанесены тонкие белильные завитки. Они не дробят форму, а создают ощущение мягкого движения и воздушности. В сравнении с поздней записью, облака стали более прозрачными, а их пластика более легкой.

Таким образом, раскрытие авторской живописи позволило восстановить первоначальное колористическое решение произведения и подтвердило его художественную целостность (Ил. 1; 12). Живописная манера свидетельствует о сохранении канонической традиции при одновременном усилении декоративности и колористической насыщенности, что характерно для иконописи XVIII в. [Алпатов 1974].

СОПОСТАВЛЕНИЕ С ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ ИКОНОПИСНЫМИ ШКОЛАМИ И АТРИБУЦИЯ ПАМЯТНИКА

Вопрос атрибуции рассматриваемой иконы требует сопоставления ее иконографических, колористических и технологических особенностей с традициями крупнейших художественных центров древнерусской живописи. Учитывая предполагаемую датировку XVIII в., анализ необходимо проводить прежде всего в контексте позднего развития региональных школ, прошедших этап расцвета в XV–XVII столетиях (Ил. 13).

Новгородская школа XV–XVI вв. характеризуется интенсивностью локального цвета, активной ролью линии и относительной плоскостностью трактовки формы [Лазарев 2000: 276–281]. В иконе «Преображение» конца XV в. из собрания Новгородского государственного музея-заповедника (Ил. 13, В) фигуры отличаются четкой графической очерченностью, а цветовые решения строятся на контрастах киновари и темно-зеленых тонов. В рассматриваемой иконе:

- отсутствует резкая графическая линия;
- моделировка складок мягкая и тонально развитая;
- цветовая система построена на сложных нюансах голубовато-изумрудной среды и приглушенных красных акцентов.

Кроме того, выявленный голубовато-изумрудный фон не характерен для новгородской традиции XV–XVI вв., где доминируют зеленые, красные и золотые оттенки. Однако полностью исключать новгородское влияние нельзя. В XVIII в. новгородская традиция существовала уже в измененном виде, и некоторые ее черты могли со-



Ил. 12. Общий вид иконы «Преображение Господне» в прямом освещении в процессе раскрытия от поздних записей. Фото. В.Ю. Ратушняк, 2026.

Fig. 12. General view of the icon 'The Transfiguration of the Lord' in direct light during the removal of later overpaints. Photo by V.Yu. Ratushnyak, 2026.

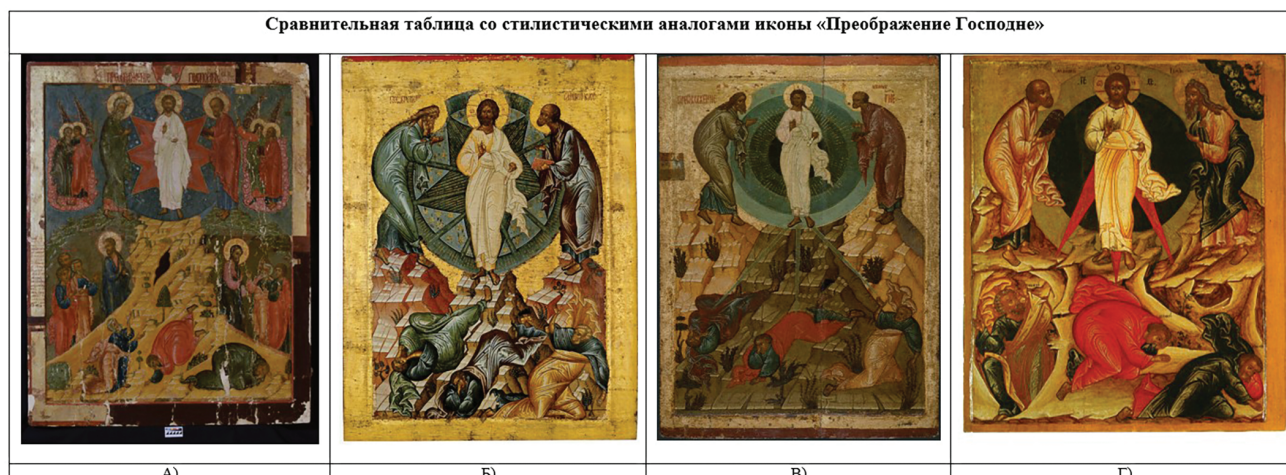
храняться в северных мастерских. Тем не менее, мягкость живописной моделировки и развитая тональность исследуемой иконы позволяют предположить, что создание иконы в новгородском художественном центре маловероятно.

Московская школа XVII в. отличается усложненной декоративностью, активным использованием киновари и более сложной пространственной организацией. С рассматриваемым памятником московскую традицию сближает:

- сложная звездообразная мандорла;
- стремление к пластической моделировке фигур;
- развитая повествовательная структура (включение сцен восхождения и нисхождения).

Тем не менее, московские памятники XVII в. зачастую отличаются большей декоративной насыщенностью и определенной дробностью композиции. В исследуемой иконе композиция более цельная, цветовое решение — более уравновешенное, а тональные переходы мягче.

Кроме того, выявленный технологический прием «двойника» (серебро с лаковым покрытием под имитацию золота) на изображении полей, широко применялся в центральной России, вклю-



Ил. 13. Сравнительная таблица со стилистическими аналогами иконы «Преображение Господне». Фото. В.Ю. Ратушняк, 2026.
Fig. 13. Comparative table showing stylistic analogues of the icon 'The Transfiguration of the Lord'. Photo by V.Yu. Ratushnyak, 2026.

чая ярославские мастерские, и не является специфическим признаком исключительно московской школы. Таким образом, московская школа представляется возможной для атрибуции, однако требует уточнения в пределах более узкого художественного круга.

Особое внимание следует уделить сопоставлению рассматриваемой иконы с памятниками вологодского художественного округа, в частности с иконой «Преображение» XV в. из собрания Кирилло-Белозерского музея-заповедника (Ил. 13, Б). В указанном памятнике мандорла имеет развитое многоярусное построение с окружностью (сферой) и вписанными в нее звездчатыми элементами, символизирующими нетварный свет. В рассматриваемой иконе также наблюдается сложная звездообразная мандорла, вписанная в окружность; конструктивная схема построения практически совпадает, включая звездчатые элементы внутри сферы. Важно подчеркнуть, что вологодская школа XVII–XVIII вв., демонстрирует менее развитую тональную моделировку по сравнению с рассматриваемой иконой. Это указывает не на прямую принадлежность к вологодской школе, а на наследование древней северной схемы мандорлы, переработанной в рамках более поздней живописной традиции.

Наиболее близкими по характеру выступают памятники центральной России рубежа XVII–XVIII вв., в частности ярославского круга. Для них характерны:

- сочетание ярких локальных цветов;
- усложнение повествовательной структуры;
- использование холодноватых зелено-голубых тонов в сочетании с кинноварно-розовыми акцентами.

В иконе «Преображение» конца XVII — на-

чала XVIII в. из собрания Ярославского художественного музея (Ил. 13, Г) наблюдается схожая цветовая система и аналогичная мягкость письма. Сопоставимы также трактовка облаков с белильными завитками и обобщенная пластика гор.

Таким образом, анализ позволяет сделать следующие выводы:

1. Прямая принадлежность к новгородской школе маловероятна ввиду отсутствия характерной графической проработки, стиля контура и локальной контрастности цвета. Однако не стоит исключать ее влияния.

2. Московская традиция XVII в. представляется возможной в широком смысле, однако живописная мягкость и колористическая уравновешенность иконы ближе к памятникам центральной России рубежа XVII–XVIII вв.

3. Наиболее вероятной представляется атрибуция памятника к одному из художественных центров центральной России.

При этом окончательная атрибуция требует дальнейших сравнительных исследований, включая анализ технико-технологических характеристик.

Икона «Преображение Господне» представляет собой цельный памятник поздней древнерусской традиции, сочетающей каноническую иконографическую схему с развитой живописной культурой XVIII в. Раскрытие авторского слоя позволило восстановить первоначальный колорит и выявить мягкую тональную моделировку, характерную для мастерских центральной России, а сравнительный анализ позволяет связать памятник с художественными центрами указанной части страны, исключив прямую принадлежность к новгородской и псковской школам.

Примечание

1. Размер иконы: 111 × 86,3 × 3,5 см.

2. Раскрытие иконы от поздних записей до момента передачи иконы на текущий этап реставрации было выполнено студентами-реставраторами: А.О. Евстафьевой, А.К. Гавриловой, Е.Д. Леоновой.

3. Стратиграфия выявленных слоев: 1) Слой авторского грунта; 2) Слой авторского металлизированного покрытия (предположительно двойник); 3) Слой записи красного цвета; 4) Слой записи светло-желтого, молочного цвета; 5) Слой записи охристо-коричневого цвета; 6) Слой записи темно-красного цвета; 7) Слой записи темно-коричневого цвета; 8) Тонкий, неравномерный слой лака.

4. Стратиграфия выявленных слоев: 1) Слой авторской живописи; 2) Слой записи

5) Стратиграфия выявленных слоев: 1) Слой авторской живописи; 2) Слой записи – пробела.

6. Стратиграфия выявленных слоев: 1) Слой авторского металлизированного покрытия — позолота (предположительно двойник); 2) Слой авторской живописи — изображение букв, выполненное краской красного цвета (предположительно киноварь); 3) Слой записи красно-коричневого цвета; 4) Слой записи — изображение букв, выполненное краской красного цвета.

7. А) Предположительно XVIII в., СПГХПА им. А.Л. Штиглица (из Хибинского монастыря), (предположительно художественные центры центральной России); Б) XV в.; Кирилло-Белозерский музей-заповедник, (Вологодская школа); В) Конец XV в.; Новгородский государственный музей-заповедник. (Новгородская школа); Г) Конец XVII– начало XVIII вв.; Ярославский художественный музей, (Ярославская школа).

Список литературы

Алпатов 1974. Алпатов М.В. Краски древнерусской иконописи. М.: Искусство, 1974. 114 с.

Лазарев 2000. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 2000. 538 с.

Успенский 1996. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М.: Изд-во Московской патриархии, 1996. 656 с.

References

Alpatov, M.V., *Kraski drevnerusskoj ikonopisi*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1974. 114 p. (In Russian).

Lazarev, V.N., *Russkaia ikonopis' ot istokov do nachala 16 veka*. Moscow: Iskusstvo Publ., 2000. 538 p. (In Russian).

Uspenskij, L.A., *Bogoslovie ikony Pravoslavnoj Tserkvi*. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskoj patriarii Publ., 1996. 656 p.

Сведения об авторах

Лельчук Анна Ивановна, профессор, кафедра живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

E-mail: anna.leľchuk.muha@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7926-9787

Ратушняк Валерия Юрьевна, студентка магистратуры, 2 курс, кафедры живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

E-mail: l.ratushnyak.3@gmail.com

ORCID ID: 0009-0005-8417-9582

Для цитирования: Лельчук А.И., Ратушняк В.Ю. Икона «Преображение Господне»: реставрационные исследования и вопросы атрибуции // *Terra artis. Искусство и дизайн*. 2026. № 1. С. 79–87. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_79

About the authors

Leľchuk Anna I., professor, Department of Painting and Restoration, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)

E-mail: anna.leľchuk.muha@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7926-9787

Ratushnyak Valeriya Yu., 2nd-year MA student, Department of Painting and Restoration, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)

E-mail: l.ratushnyak.3@gmail.com

ORCID ID: 0009-0005-8417-9582

For citation: Leľchuk A.I., Ratushnyak V.Yu. The Icon of the Transfiguration: Conservation Research and Attribution Issues, *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2026, pp. 79–87. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_79

DOI: 10.53273/27128768_2026_1_88

Л.М. Кирсанова, М.В. Лукьянова

АНАЛИЗ КЛАССИЧЕСКОГО ЖИВОПИСНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ОБУЧЕНИИ СТУДЕНТОВ МАГИСТРАТУРЫ КАФЕДРЫ ЖИВОПИСИ И РЕСТАВРАЦИИ СПГХПА ИМЕНИ А.Л. ШТИГЛИЦА

В статье рассматривается система комплексного анализа классического произведения живописи в рамках академической подготовки студентов-реставраторов магистратуры. Методология, основанная на последовательном изучении тонального, пространственного, светотеневого, ритмико-пластического и колористического строя, позволяет изучить композиционный замысел старых мастеров. Особое внимание уделяется дифференцированному подходу к классицизму и барокко, выявлению их формальных принципов через анализ симметрии, динамики и специфики ритмической организации. Приведенный пошаговый алгоритм работы от линейной схемы до итогового колористического решения формирует у будущих художников-реставраторов фундаментальные навыки построения сложной многофигурной композиции.

Ключевые слова: академический рисунок, композиционный анализ, классицизм, барокко, тональная структура, перспективный строй, светотеновой градиент, ритм, симметрия, колорит

L.M. Kirsanova, M.V. Luk'yanova

THE ANALYSIS OF CLASSICAL PAINTINGS IN THE INSTRUCTION OF MASTER'S STUDENTS AT THE DEPARTMENT OF PAINTING AND RESTORATION OF THE STIEGLITZ ACADEMY

This article article a method for the comprehensive analysis of classical paintings as part of the academic instruction for master's students in art conservation and restoration. The proposed approach — based on a sequential study of tonal values, spatial organisation, chiaroscuro, rhythmic and plastic structure, and colour schemes — enables the exploration of the compositional intent of the Old Masters. Particular emphasis is placed on differentiating between Classicism and the Baroque: students learn to identify their formal principles by examining symmetry, dynamics, and specifics patterns of rhythm. The step-by-step algorithm presented here — moving from a linear diagram to the final colour scheme — gives future art restorers the fundamental skills needed to construct complex multi-figure compositions.

Keywords: academic drawing, compositional analysis, Classicism, Baroque, tonal values, perspective, chiaroscuro, rhythm, symmetry, colour

ВВЕДЕНИЕ. ФОРМУЛИРОВКА ЗАДАЧИ

Живопись располагает арсеналом композиционных форм, исторически обусловленных и вместе с тем постоянно обогащающихся. Изучение этого арсенала композиционных форм и составляет задачу теории композиции [Волков 1977: 9]. Концепция подготовки художника-реставратора, предложенная Вячеславом Михайловичем Мошковым, основателем кафедры живописи и реставрации Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица, включала в себя,

помимо прочего, и программу по композиции. Построенная на глубоком знании законов формальной композиции эта программа позволяет осуществлять многоплановый анализ произведений искусства разных эпох и народов, находить «контакт» между разными видами и жанрами искусства [Горбунова 2017: 206].

Курс композиции для академического бакалавриата на кафедре живописи и реставрации СПГХПА им. А.Л. Штиглица является одной из базовых дисциплин, освоение которой необходимо для получения статуса высококвалифициро-

ванного специалиста. Переход студента-магистра к изучению многофигурной композиции на основе классического произведения представляет собой качественный скачок в профессиональной подготовке. Это этап перехода от копирования к аналитическому осмыслению и синтезу. Данные компетенции должны базироваться на глубоких знаниях истории искусства и навыках анализа классических произведений. Для этого необходима не только теория, полученная в рамках учебных курсов, но и практический опыт. Таким образом, для будущих реставраторов важно освоение всех этапов создания живописного произведения и его конструкции в рамках учебных работ, что позволяет, тем самым, сделать собственные аналитические и практические выводы.

Композиция картины создается единством смысла, возникающим в изобразительном изложении сюжета на ограниченной части плоскости. Хотя в выборе предметов для сюжета уже содержится смысловая нить, следует считать недостаточным анализ композиции только со стороны предметно-изобразительного содержания. Построение трехмерного пространства, перспективы и пластика, расположение предметов и фигур, жесты и движение — все это приобретает композиционное значение в связи со смыслом произведения [Волков 1977: 31–32].

Цель предлагаемых заданий — не механическое повторение, а выявление и усвоение универсальных законов формообразования, заложенных в произведениях классицизма и барокко. Несмотря на их стилистическую полярность, анализ строится на единой системе координат, включающей тон, пространство, свет, ритм и цвет. Это позволяет студенту понять, как различные формальные средства служат реализации художественной идеи: от строгого порядка классицизма до динамической экспрессии барокко. Перед практической работой необходимо четко разобраться в понимании стилистических парадигм двух направлений — классицизма и барокко.

Классицизм (XVII–XVIII вв.) утверждает культ разума, порядка и гармонии. Его композиционные основы — схематичность, ясная геометрия, ритм параллелей и статичных вертикалей. Все элементы подчинены единому метрическому строю, что создает впечатление строгой упорядоченности и равновесия. Композиции часто строятся на четких диагоналях, которые, однако, не разрушают общую статику, а организуют ее. Симметрия (часто зеркальная) является фундаментальным принципом.

Барокко (конец XVI–середина XVIII вв.) — это стиль динамики, драматизма и чувственности. Его отличает стремление к величию, театральность и витиеватость форм. Ключевые композиционные мотивы — круговорот, вращение, сложные кривые (S-образные линии), контраст и движение. Вопреки распространенному мнению, барокко не отвергает, но использует повторную (сдвинутую) или поворотную симметрию, что расширяет динамический диапазон композиции.

Важно отметить, что барокко и классицизм нередко взаимодействовали. Например, во Франции XVII в. сложился синтез, известный как «Большой стиль» или Стиль Людовика XIV, где барочная пышность сочеталась с классицистической упорядоченностью.

ПРАКТИЧЕСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА

Методика предполагает поэтапный разбор произведения, каждая стадия которого направлена на выявление конкретного структурного слоя.

Этап 1: *Линейный анализ*. Задача — абстрагироваться от цвета, выявить базовый линейный рисунок и пространственную структуру. Во избежание нарушения пропорций или композиционного строя, магистрам предлагается сделать копию произведения в формате А4 и, пользуясь калькой, произвести контурный рисунок с дальнейшим переводом на ватманский лист того же формата. Во время всех этапов анализа используется первоначальная калька.

Этап 2: *Тональный анализ (Монохромная схема) (Ил. 1)*. Монохромная копия необходима для тонального разбора, для распределения тональных пятен, для подготовки разбора по колориту. Ограничение цветовой палитры позволяет сконцентрироваться на тонких тональных различиях, и прежде, чем переходить к цвету, сосредоточиться на том, как свет и тень падают на поверхность фигуры, сцены, пейзажа, архитектуры. Задача — уйти от цвета и деталей, выявить базовую тональную массу и пространственную структуру. Действия — создание небольшой монохромной копии (гризайль). Определение и разделение пространственных планов: первого (ближайшего), второго (среднего), третьего (дальнего). Пространство моделируется через чередование планов, согласованное с линейной и воздушной перспективой (сокращение величин, смягчение контрастов). В результате — четкое понимание, как художник строит глубину на плоскости и распределяет тон в листе.



Ил. 1. Учебная копия картины К.Б. Вениг "Положение во гроб". 1859 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Пример монохромной схемы анализируемого произведения. Источник: методический фонд кафедры живописи и реставрации СПбХПА им. А.Л. Штиглица.

Fig. 1. Educational copy of "Entombment" by C. von Wenig, 1859, The State Russian Museum, Saint Petersburg. Example of a monochrome scheme of the analyzed work. Source: methodical Fund of Department of Painting and Restoration, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz.

Этап 3: Разбор по планам (Ил. 2). «Композиционные формы — лишь проявление оптики, оптики динамического пространства живописи. Композиционные формы — как бы зрительный след такого пространства» [Жегин 1970: 120]. Пространство расположения фигур, пейзажа, интерьера можно показать в последовательности, заданной перспективным строем. Глубина картины разделяется на несколько слоев, удаляющихся от действия на переднем плане; каждому слою отдается логичное тональное предпочтение (от светлого к темному или наоборот, в зависимости от характера произведения).

Этап 4: Светотеневой (валерный) анализ (Ил. 3). Расположение световых пятен является более сложным аспектом в анализе художественного произведения. Свет создает особенный пространственный порядок, свою собственную пространственную логику.

Градиент освещенности устанавливает субординацию пространств картины, регулирует их композиционную значимость. Световые акценты являются неотъемлемой частью любых композиций. Задача — изучить, как свет формирует пространственный порядок и композиционную иерархию. Анализ расположения главного источника света и световых акцентов. Исследование градиента освещенности — плавных переходов от света к тени. Свет в картине часто создает сферический градиент, распространяющийся от избранного центра (базы), устанавливая ключевой

уровень пространственного расстояния. Этот прием, известный как «кьяроскуро», был мастерски использован Караваджо для создания драматизма и объемности. При анализе произведения используется два тона: белый и черный. Далее три тона. В результате определение композиционного центра, созданного светом, и понимание того, как свет «лепит» форму и направляет взгляд зрителя.

Этап 5: Ритмико-пластический и структурный анализ (Ил. 4). Связывая компоненты изображения симметрическими отношениями, художник создает геометрически закономерную основу, отступления от которой приводят к сложению ритмического строя композиции. Симметрия и ритм взаимосвязаны в композиционной структуре. Вертикали и горизонталы выражают гравитационную структуру изображения, эти линии составляют систему отсчета, относительно которой ориентированы все прочие изобразительные компоненты. Диагональ — наиболее динамичная линия в плоскости изображения. Нарушая статическое равновесие поля, диагональ — в силу постоянства прямого угла — порождает формы поворотной симметрии. Так возникает S-образная. Дополнение поворотной симметрии до зеркальной дает композиционную «восьмерку» как форму замкнутого в себе движения. В силу этого в структурный анализ произведения будет включен пластический анализ. Известно, что во времена Рубенса существовало латинское выражение «Сумма всех». Его использовал Кеплер, вычис-

ляя объем тела. Впоследствии Лейбниц ввел знак интеграла — удлинённая буква S. В следующем веке Хогарт издал трактат «Анализ красоты», на титульном листе которого был изображен тот же знак, получивший название «линия красоты». Линия латинского S охватывает значительно более широкое и глубокое прошлое. В том числе и область древнерусского искусства, о котором Хогарт, разумеется, не имел ни малейшего представления. «Однако внимательный анализ заставляет нас утверждать, что линия латинского S образует как бы некоторый первичный конструктивный элемент, «живописный модуль» всего разнообразия и всей сложности композиционных систем. Но ее форма меняется в зависимости от глубины пространства» [Хогарт 1987: 104].

Необходимо выявить «каркас» композиции, ее скрытую геометрию и внутреннее движение. Первое — анализ симметрии и ритма. Обнаружение явной или скрытой симметрии (осевой, повторной, поворотной). Выявление ритмических повторов в положении фигур, линиях складок, архитектурных элементах. Вертикали и горизонталы задают гравитационную основу, относительно которой ориентированы динамичные диагонали. Второе — анализ композиционных кругов. Прослеживание основных направляющих линий, объединяющих фигуры, пейзаж, интерьер в единое целое. Третье — анализ пластического движения. Прослеживание основных направляющих линий, связывающих фигуры в единое целое. В барокко это будут сложные кривые и S-образные линии, в классицизме — более прямые и ясные диагонали. Результат — схематичный «каркас», построенный на усвоенных законах ритма и движения.

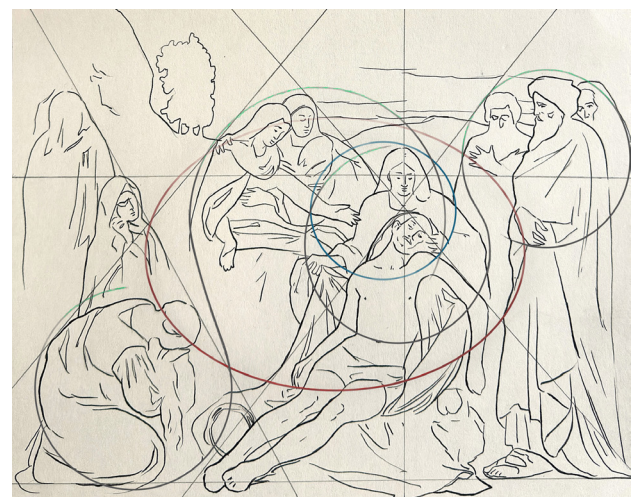
Этап 6: Колористический анализ и синтез. В своей книге «Заметки живописца» А. Маттис пишет: «Взаимодействие цвета должно быть непосредственным, и при установлении доли различных цветов в целом требуется большая точность, которая и дает определенность; неясные отношения цветов порождают и неясное, вялое выражение. Колористу очень важно взаимодействие красок, он может с их помощью получить самые прекрасные, самые определенные и самые нематериальные оттенки, не давая их материальным образом» [Маттис 2001: 108]. Задача — объединяя все предыдущие анализы в цветовом решении, понять логику колорита. На основе подготовленной монохромной схемы выполняется цветовое решение, в котором последовательно рассматриваются: тепло-холодный баланс (доми-



Ил. 2. Плановый разбор произведения (см. описание Ил. 1).
 Fig. 2. Planned analysis of the work (look the description of Fig. 1).



Ил. 3. Светотеневой анализ произведения (см. описание Ил. 1).
 Fig. 3. Chiaroscuro analysis of the work (look the description of Fig. 1).



Ил. 4. Ритмико-пластический и структурный анализ произведения (см. описание Ил. 1).
 Fig. 4. Rhythmic-plastic and structural analysis of the work (look the description of Fig. 1).



Ил. 5. Колористический анализ произведения (здесь и далее см. описание Ил. 1). Состояние «утро».

Fig. 5. Coloristic analysis of the work (hereinafter look the description of Fig. 1). The "Morning" state.

нанта теплого, холодного или смешанного колорита); цветовые контрасты (дополнительные цвета, контраст по насыщенности); тоновые отношения (светлота / темнота цвета). В итоге — завершенная аналитическая копия, демонстрирующая понимание неразрывной связи рисунка и цвета, тона и насыщенности. На самостоятельное колористическое решение, используя монохромную копию произведения, необходимо выполнить задание, разбор на 4 состояния (Ил. 5–8). Это могут быть: утро, день, вечер, ночь или зима, весна, лето, осень, а также — теплый, холодный, сближенный, контрастный. Перед выполнением данного упражнения, необходимо обратиться к классическим произведениям. Особого внимания заслуживают известные картины из собрания Эрмитажа, обычно объединяемые в серию «Четыре времени суток» Клода Лоррена. Единство эмоционального отношения к природе, лирическая окрашенность пейзажей позволяет сплотить «Времена» Лоррена в одно художественное выразительное целое:

а) В композиции «Утро», прибегнув к излюбленному приему — изображению против света, мастер создает впечатление, что свет идет навстречу и день зарождается на глазах у зрителя. Живописная поверхность соткана из тонко нюансированных цветов, с преобладанием серебристых оттенков.

б) «Полдень» имеет более теплый колорит, тональные контрасты приведены в соответствие с умеренной контрастностью цветового строя,

благодаря чему ландшафт проникнут ясностью и покоем.

в) В композиции «Вечер» колорит становится мягче, в небе присутствуют оттенки розовато-золотистого цвета. Туман, окутывающий землю, лишает пейзаж очертания дневной четкости.

г) «Ночь» представляет собой композиционно-колористическое единство. В картине доминирует глубокий тон, которому соответствует удивительно красивый холодный колорит, написанный из оттенков синего, зеленого, голубовато-серого и т.п.

ПРИМЕР АНАЛИЗА НА КОНКРЕТНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Никола Пуссен. «Аркадийские пастухи» (пример классицизма). Четкое деление на планы с помощью света и архитектурных элементов. Фигуры расположены как фриз на первом плане. Ровный, рассеянный свет, выявляющий пластику фигур и текстуру камня. Нет резких контрастов. Композиция статична, построена на устойчивом ритме вертикалей (фигуры) и горизонталей (саркофаг, линия горизонта). Движение организовано по ясной диагонали от руки пастуха к лицу женщины, замыкаясь в треугольник. Колорит сбалансированный, с доминантой теплых охристых и холодных сине-зеленых тонов неба. Цвет подчинен форме.

Питер Пауль Рубенс. «Снятие с креста» (пример барокко). Глубина создается не столько линейной перспективой, сколько нагромождени-

ем драпировок и тел, образующих сложную светотеневую массу. Резкое кьяроскуро. Источник света выборочно высвечивает драматические моменты: тело Христа, лица скорбящих, создавая мощный эмоциональный градиент. Композиция строится на динамичной диагонали тела Христа и сложной S-образной линии, пронизывающей группу фигур. Используется поворотная симметрия в расположении поддерживающих тело персонажей, что усиливает ощущение вращательного движения. Колорит напряженный, эмоциональный. Контраст теплых, жизненных оттенков тел и холодных синих драпировок. Цвет активен и участвует в драматургии.

Питер Пауль Рубенс «Похищения дочерей Левкитта» (пример барокко). Четкое деление на планы с помощью света и пейзажа. Композиция построена на мощной диагонали, создаваемой фигурами девушек. Их тела образуют сложную спираль, что типично для барокко (композиционный вихрь). Нет статичных точек, взгляд зрителя постоянно перемещается по кругу. Линия гибкая, подвижная, часто размытая. Контуры фигур не жесткие, они сливаются с окружающим пространством, что усиливает ощущение движения. Глубина создана не архитектурой, а переплетением тел, жестами и контрастом светлых фигур на темном фоне. Фигуры расположены на переднем плане, что усиливает эффект присутствия и драмы. Ритм задается чередованием поднятых и опущенных рук, поворотов голов, изгибов тел. Это создает ощущение единого энергетического импульса. Доминируют насыщенные, глубокие цвета — алый, золотистый, небесно-голубой, теплый телесный. Рубенс мастерски использует цветовые контрасты (красные плащи и светлая кожа, синие одеяния и золотистые волосы) для выделения ключевых элементов и усиления драматизма. Техника многослойного нанесения прозрачных красок придает коже девушек удивительную живую теплоту, перламутровый блеск и объем. Источник света неясный, рассеянный, что позволяет художнику гибко освещать нужные ему детали, усиливая пластику фигур.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предложенная методика анализа (тон — пространство, свет, ритм — структура, цвет) представляет студенту строгий научно-практический инструмент для деконструкции классического произведения. Она позволяет перейти от интуитивного восприятия к осознанному пониманию того, как художественный образ конструируется через формальные элементы. Дифференциация подходов к классицизму и барокко учит будущего



Ил. 6. Колористический анализ. Состояние «день».
Fig. 6. Coloristic analysis. The "Day" state.



Ил. 7. Колористический анализ. Состояние «вечер».
Fig. 7. Coloristic analysis. The "Evening" state.



Ил. 8. Колористический анализ. Состояние «ночь».
Fig. 8. Coloristic analysis. The "Night" state.

художника гибкости: одни и те же законы композиции (симметрия, ритм, контраст) могут служить для выражения диаметрально противоположных идей — разумного порядка или стихийного движения. Масштаб и пропорции, ритмический строй, тектонические закономерности, цветовые и тональные отношения — это тот самый минимум основ композиции, без знания которых

не будут понятны пластика и колористическое звучание произведений искусства» [Горбунова 2017: 175]. Усвоение этого метода является ключевым шагом на пути от аналитического копирования к самостоятельному творческому синтезу, формируя основу профессионального мышления художника.

Список литературы

- Волков 1977. Волков Н.Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. 263 с.
Горбунова 2017. Горбунова Т.В. В эпоху перемен. Наши ленинградские художники. СПб.: Алетея, 2017. 216 с.
Жегин 1970. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. (Условность древнего искусства). М.: Искусство, 1970. 123 с.
Матисс 2001. Матисс А. Заметки живописца. СПб.: Азбука, 2001. С. 108.
Хогарт 1987. Хогарт У. Анализ красоты. Л.: Искусство, 1987. 252 с.

References

- Gorbunova, T.V., V ehpkhu peremen. Nashi leningradskie hudozhniki. Saint Petersburg: Aleteia Publ., 2017. 216 p. (In Russian).
Hogart, U., Analiz krasoty. Leningrad: Iskustvo Publ., 1987. 252 p. (In Russian).
Matiss, A., Zаметki zhivopistsa. Saint Petersburg: Azbuka Publ., 2001. pp.108. (In Russian).
Volkov, N.N., Kompozitsiia v zhivopisi. Moscow: Iskustvo Publ., 1977. 263 p. (In Russian).
Zhegin, L.F., Iazyk zhivopisnogo proizvedeniia. (Uslovnost' drevnego iskusstva). Moscow: Iskustvo Publ., 1970. 123 p. (In Russian).

Сведения об авторах

Кирсанова Людмила Михайловна, профессор, кафедра живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер.,13)

E-mail: artmila@list.ru

ORCID ID: 0009-0002-4413-6981

Лукьянова Марина Вадимовна, преподаватель, кафедра живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер.,13)

E-mail: mrlmv@mail.ru

ORCID ID: 0009-0009-8645-4663

Для цитирования: Кирсанова Л.М., Лукьянова М.В. Анализ классического живописного произведения в обучении студентов магистратуры кафедры живописи и реставрации СПГХПА имени А.Л. Штиглица // Terra artis. Искусство и дизайн. 2026. № 1. С. 88–94. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_88

About the authors

Kirsanova Ludmila M., professor, Department of Painting and Restoration, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)

E-mail: artmila@list.ru

ORCID ID: 0009-0002-4413-6981

Lukyanova Marina V., lecturer, Department of Painting and Restoration, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)

E-mail: mrlmv@mail.ru

ORCID ID: 0009-0009-8645-4663

For citation: Kirsanova L.M., Lukyanova M.V. The Analysis of Classical Paintings in the Instruction of Master's Students at the Department of Painting and Restoration of the Stieglitz Academy, *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2026, pp. 88–94. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_88

DOI: 10.53273/27128768_2026_1_95

*М.Г. Рогозный, А.В. Карпов***МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА
В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ: К ИСТОРИИ БЫТОВАНИЯ И РЕСТАВРАЦИИ**

Предмет исследования настоящей статьи — история создания и бытования плафона зрительного зала Александринского театра в Санкт-Петербурге. В статье рассмотрены плафоны, созданные по эскизам А.К. Виги (1832) и Н.Л. Бенуа (1863), а также поновления живописного оформления зрительного зала на протяжении второй половины XIX — начала XX вв. Особый акцент сделан на живописном плафоне, спроектированном Г.И. Котовым и исполненном выпускниками и бывшими преподавателями Центрального училища технического рисования барона Штиглица в процессе реставрации Государственного театра драмы (б. Александринского) в 1932 г. Авторы вводят в научный оборот новые документальные свидетельства и визуальные источники.

Ключевые слова: монументальное искусство, монументальная живопись, Александринский театр, реставрация, Карл Росси, Антонио Виги, Григорий Иванович Котов, Владислав Матвеевич Измайлович, Центральное училище технического рисования барона Штиглица

*M.G. Rogozny, A.V. Karpov***CEILING AND WALL PAINTINGS OF THE ALEXANDRINSKY THEATRE
IN SAINT PETERSBURG: THEIR LIFE STORY AND RESTORATION**

This article looks at the creation and historical trajectory of the auditorium ceiling painting in the Alexandrinsky Theatre in Saint Petersburg. It discusses the ceiling lights paintings designed after sketches by Antonio Vighi (1832) and Nicholas Benois (1863), as well as the renovation of the auditorium's painted decor during the second half of the 19th and the early 20th centuries. A special emphasis is placed on the painted ceiling designed by Grigory Kotov and executed by graduates and former academic staff of the Baron von Stieglitz Central School of Technical Drawing during the restoration of the State Drama Theatre (formerly the Alexandrinsky Theatre) in 1932. The article introduces into academic discourse newly uncovered documents and visual sources.

Keywords: monumental art, monumental painting, Alexandrinsky Theatre, restoration, Carlo Rossi, Grigory Kotov, Vladislav Izmailovich, Baron von Stieglitz Central School of Technical Drawing

ВВЕДЕНИЕ

В 2025 г. отмечалось 250-летие знаменитого русского архитектора Карла Ивановича Росси (1775–1849). Спроектированный и построенный им Александринский театр (1828–1832) по праву считается одним из наиболее значительных архитектурных сооружений Санкт-Петербурга первой половины XIX в.¹ Визуальной доминантой зрительного зала театра был грандиозный живописный плафон, написанный итальянским мастером декоративной живописи Антонио Виги (1764–1844).

История создания, бытования и реставрации живописного убранства Александринского театра неоднократно описывалась и анализировалась в научной литературе [Белявская 1940; Тарановская 1956; Лалазаров, Чепуров 2005; Антонов 2008 и др.], однако участие в реставрации театра и его плафона бывших преподавателей и выпускников ЦУТР барона Штиглица оставалось вне поля зрения исследователей. Авторы настоящей статьи, обращаясь к этой теме, надеются, что впервые вводимые ими в научный оборот материалы станут важным вкладом в воссоздание истории Академии Штиглица, отмечающей в 2026 г. свое 150-летие.

АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР К.И. РОССИ И ЕГО ЖИВОПИСНОЕ УБРАНСТВО

Здание Александринского театра выдержано в строгих формах позднего классицизма. Создавая его, К.И. Росси опирался на последние достижения архитектурной и инженерной мысли своего времени. Стропильная система выполнялась из металла — редкое и новаторское решение для того периода. Потолок зрительного зала перекрыт медными листами. Даже система отопления была прогрессивной: в здании применялось паровое отопление, обеспечивавшее комфорт и равномерный обогрев помещений. Сценическая часть была оснащена сложными и совершенными механизмами, которые по уровню технического оснащения могли считаться одними из лучших в Европе. Не менее тщательно К.И. Росси продумал и техническое решение для зрительного зала. К примеру, большая бронзовая люстра убиралась во время спектакля в специальное помещение над залом, там же лампы чистились и заправлялись маслом [Тарановская 1956: 127].

Но особые надежды архитектор возлагал на декоративное убранство зрительного зала — монументальную живопись, которой в общей художественной концепции интерьера отводилась ведущая роль. При этом следует отметить, что подобный подход был характерен для всего творчества Карла Росси: во всех своих крупных постройках — Михайловском дворце, Елагиноостровском дворце, здании Главного штаба и других — он рассматривал декоративную живопись в интерьере не как второстепенное украшение, а как важнейший компонент архитектурного образа, усиливающий и завершающий художественное решение всего здания. В зрительном зале Александринского театра живопись также использовалась практически повсеместно. Все пять барьеров ярусов были расписаны на тонком коленкоре клеевыми красками на голубом фоне «под бронзу» с бликовкой сусальным золотом². Стены и потолки лож также были расписаны: на стенах размещались имитации свисающих драпировок, украшенные декором, над которыми проходили орнаментальные фризы с ампириными и театральными мотивами. В декоративной отделке Росси вводит элементы стилизованных римских арматур, усиливая ощущение торжественности и связи с античной традицией. В верхней части стен были выполнены под «лепную работу» изображения мощных фигур атлан-

тов, как бы поддерживающих карниз. Роспись ярусов и стен выполняли живописцы братья Яков и Василий Дадоновы³. Цветовое решение зала было задумано Росси в сочетании голубых, белых, серых тонов и позолоты [Тарановская 1956: 33].

Главным художественным акцентом богато украшенного зала стал живописный плафон⁴, исполненный итальянским художником Антонио Виги⁵. Плафон не сохранился; о нем мы можем судить лишь на основе сохранившегося эскиза (Ил. 1) и предварительных рисунков⁶. Композиционное решение плафона было весьма интересным. В нижней части плафон зрительно продолжал стены зала: по всему его периметру была изображена архитектурная аркада, в промежутках которой помещались фигуры кариатид, несущих балюстраду. Над балюстрадой раскрывался небосвод, где среди облаков парили античные божества — Аполлон, Марс, Юпитер, Нептун.

Изображение Юпитера было помещено над центральной — царской — ложей зрительного зала: главное небесное божество символически покровительствовало земному владыке. Юпитер восседал на облаке, под ним примостился орел с пучком огненных стрел — знаковая птица царя богов. Справа от Юпитера была изображена, торжественно восседавшая на облаке богиня войны и мира, покровительница искусства и ремесел Минерва в полном вооружении — с копьем и щитом; эгида прикрывала грудь девы-воительницы. Голову ее венчал блестящий шлем. Над ней в небесах возлежала фигура мужского божества. Слева от небесного владыки художник изобразил женскую фигуру, над которой располагалась полуобнаженная богиня с огромным серпом луны за спиной, вероятно, Диана. Под группой Юпитера с божествами на балюстраде Виги разместил изображение летящей богини Славы с венком в руке, словно венчающей победителя — царственного зрителя в главной ложе театра. Такая смысловая помпезность была характерна для идеологии ампира.

На противоположной стороне от Юпитера расположился играющий на лире Аполлон в окружении девяти муз, среди которых — покровительницы комедии и трагедии Талия и Мельпомена; их скульптурные изваяния украшали фасад здания. Так происходила переключка экстерьера и интерьера здания театра. Под группой дочерей Мнемозины на балюстраде была изображена трубящая богиня Славы. Композиция во главе с Аполлоном увенчивала портал сцены,

Ил. 1. А.К. Виги. Плафон
Александринского театра.
Россия. Санкт-Петербург.
1832. Холст, масло. Диаметр:
103 см. Санкт-Петербургский
государственный музей
театрального и музыкального
искусства, Санкт-
Петербург. Инв. № ОЖ 242.
© Санкт-Петербургский
государственный музей
театрального и музыкального
искусства, изображение.

Fig. 1. Antonio Vighi. Painted ceiling
of the Alexandrinsky Theatre.
Russia, Saint Petersburg. 1832.
Oil on canvas. Diameter: 103 cm.
Saint Petersburg State Museum
of Theatre and Music, Saint
Petersburg. Inv. number OZh 242.
© Saint Petersburg State Museum
of Theatre and Music,
Saint Petersburg, image.

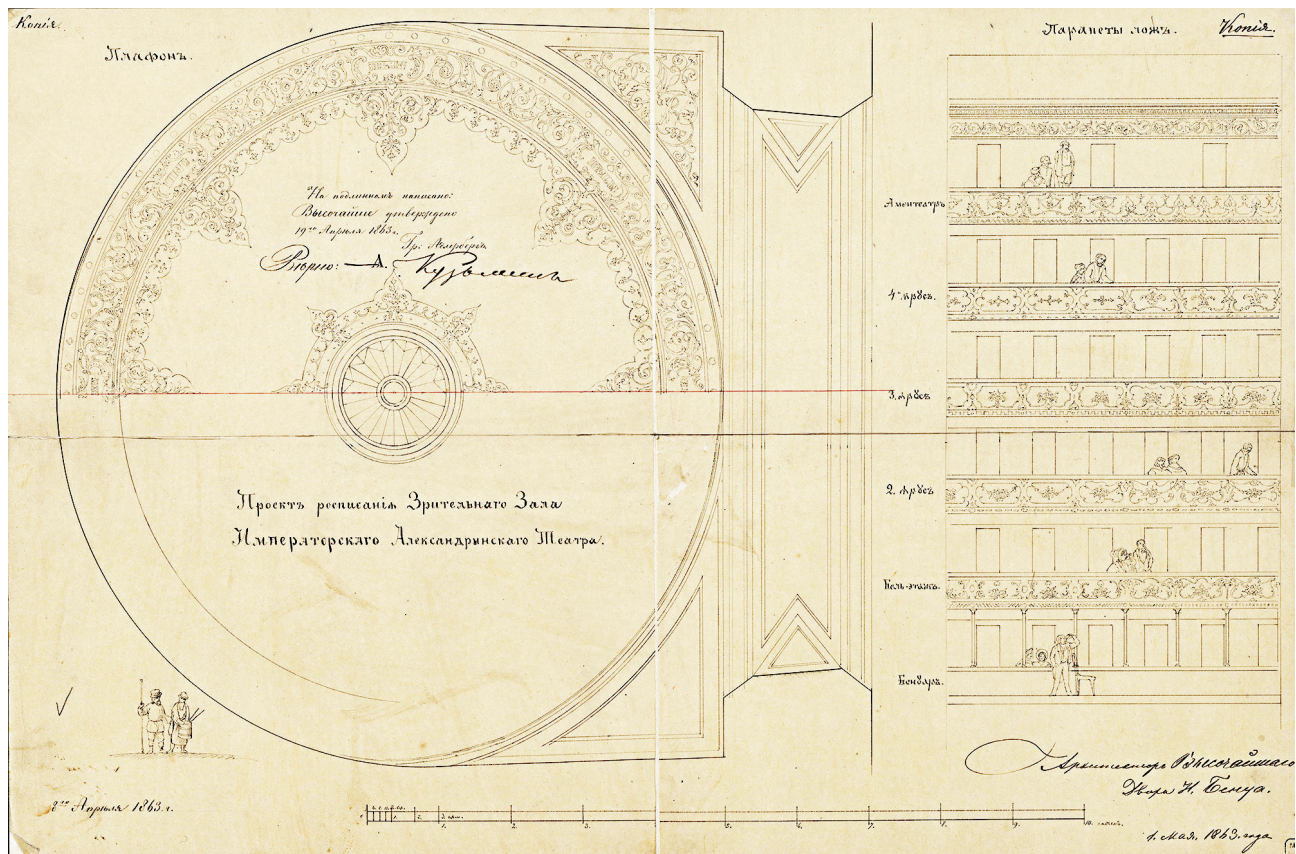


словно давая божественное покровительство актерам, играющим на ней, а Слава трубила в честь их триумфа. Фигуры кариатид балюстрады, располагавшиеся под группой божеств с Аполлоном во главе, были увенчаны изображениями золотых двуглавых орлов — гербом Российской империи, зримо напоминая о статусе Александринского театра как имперского и столичного.

На противоположных сторонах центральной оси располагались композиции с Марсом и Нептуном. Интересна сцена с Марсом. Здесь бог войны был представлен не как воитель, а как поклонник красоты. Он, хоть и в полном вооружении, но склонил копье перед Венерой, парящей в небесах. Над полуобнаженной богиней летают два целующихся голубя — атрибуты ветренной красавицы. Символический смысл этой композиции понятен: в храме искусств силы войны смиряют свои боевые порывы. Группа фигур во главе с Нептуном несколько обыденна. Здесь, пожалуй, выделялся только сам бог морей, словно указующий на Петербург как морскую столицу.

В центре плафона было изображено солнце, просвечивавшее сквозь облака, предвещающая зрителю, что в хмуром северном Петербурге искусство способно создать солнечную атмосферу.

Плафон был выполнен в масляной технике на холсте, который предварительно наклеивался на обшитый медными листами потолок⁷. Профессорам Академии художеств В.К. Шебуеву, А.Е. Егорову, М.И. Воробьеву, П.В. Басину было поручено составить отзыв о плафоне, написанном А. Виги. Вердикт их гласил, что плафон «написан согласно с эскизом, если есть некоторые отступления, то они созданы к лучшему. Ensemble живописи превосходен, рисовано хорошо, написано с большим искусством и ловкостью, вообще произведение делает честь художнику» [7: Л. 8]. Высоко оценивал живописный плафон, исполненный Виги, и сам архитектор, Карл Росси: «Я со своей стороны, видя с какой усердной деятельностью г. Виги старался произвести показанную живопись, употребляя весь гениальный талант свой, дабы только доставить



Ил. 2. Н.Л. Бенуа. Проект оформления зрительного зала Александринского театра в Петербурге. 1863. Калька; тушь. 40,8 x 61,8 см. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург. Инв. № А-19948. © Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств.

Fig. 2. Nicholas Benois. Design project for the auditorium of the Alexandrinsky Theatre in Saint Petersburg, 1863. Ink on tracing paper. 40.8 x 61.8 cm. Scientific Research Museum of the Russian Academy of Arts, Saint Petersburg. Inv. number A-19948. © Scientific Research Museum of the Russian Academy of Arts.

славу, соответствующую назначенному предмету <...> убеждаюсь <...> просить об исходатайствовании г. Виги <...> награды знаком отличия» [Тарановская 1956: 34].

Любопытное художественное описание изначального плафона Александринского театра сочинил писатель и декабрист А.А. Бестужев-Марлинский в повести «Фрегат «Надежда»», впервые опубликованной в 1833 г. Причем сам автор, будучи сосланным на Кавказ, плафона не видел, а основывался исключительно на письмах корреспондентов⁸: «Тысячи свеч горели букетами по раззолоченным стенам и поручням

лож; сливались в ослепительный метеор люстры. Гордо и легко смыкался потолок своими радужными облаками. Боги Олимпа с завистью смотрели на роскошь земную с высоты живописного неба. Богини, краснея от досады, чуть не прятались друг за друга, видя, что красота русских дам пересияла их. Старый грешник, Юпитер, заметив, что он одет не по вкусу времени, сердито косился на свою бороду: казалось, хотел сбрить ее и для последнего превращения облечься в гусарский долман. Три грации морщились на петербургских красавиц, будто хлебнули амброзии, которая скислась; девять сестриц Парнаса,



Ил. 3. Вид зрительного зала Александринского театра. Фотография-сепия. 1900-е гг. Фотобумага. 23,1 x 36,5 см. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург. Инв. № ОФ 32998.

Fig. 3. View of the Alexandrinsky Theatre's auditorium. Sepia photo. 1900s. Photographic paper. 23.1 x 36.5 cm. Saint Petersburg State Museum of Theatre and Music, Saint Petersburg. Inv. number OF 32998.

которые весьма поустарели со времен Гомера, ревниво смотрели на своих женихов, рассыпающихся жемчугом перед светскими вдохновительницами. Даже сова Минервы завистливо тарщила глаза. Только посланница любви, Ирида, весело расправляла свои голубиные крылышки да пролаз Меркурий лукаво заглядывал в ложи, будто дожидаясь письмаца. Вулкан же, глядя по головке сына своей жены с самодовольным видом немецкого барона, считал мужей, рисуемых по стенам для тени картины, и напевал песенку: *Нашего полку прибыло, прибыло!*» [Бестужев-Марлинский 1905: 169–170].

К сожалению, живописный плафон, выполненный Антонио Виги, не дошел до нашего времени, как, впрочем, и практически вся первоначальная отделка зрительного зала, созданная по замыслу К.И. Росси. Многочисленные ремонты и переделки интерьера, осуществлявшиеся на протяжении XIX в., привели к утрате большей части авторского декоративного убранства, а также к полному изменению исторического облика зала.

ИЗМЕНЕНИЯ ОТДЕЛКИ ИНТЕРЬЕРА АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА В XIX В.

В течение XIX в. отделка интерьеров Александринского театра неоднократно подвергалась изменениям. Причины этих переделок носили как эксплуатационный, так и эстетический характер. Помимо ремонтов, направленных на поддержание состояния помещений, существенное влияние оказывали изменяющиеся художественные предпочтения эпохи.

Одним из основных факторов регулярных вмешательств являлось быстрое загрязнение потолков и стен. Главной причиной этого процесса была копоть, образовывавшаяся в результате функционирования отопительной системы. Несмотря на отказ К.И. Росси от традиционного печного отопления и переход к паровой системе, при которой топочные устройства размещались в подвальных помещениях, поднимающий

ся по вентиляционным каналам теплый воздух продолжал оказывать негативное воздействие на интерьер. Существенный вклад в загрязнение поверхностей вносило также масляное освещение⁹. В условиях интенсивной эксплуатации театра косметические ремонты требовалось делать с высокой периодичностью, что неизбежно приводило к поновлениям и переделкам живописного убранства.

Например, в марте 1838 г. директор Императорских Санкт-Петербургских театров А.М. Геддеонов писал: «Настоящее положение плафонов Александринского и Михайловского театров требует по испорченности их исправления <...> без малейшего отлагательства времени», чтобы начать театральные представления к Пасхе [3: Л. 1]. Эта работа поручалась, согласно рапорту архитектора императорских театров А.К. Кавоса, «живописного цеха мастерам» Ширияеву и Зиновьеву¹⁰, причем исправления плафона Александринского театра должны быть сделаны по «высочайше утвержденному рисунку» [3: Л. 8]. Мастера обязывались расписать «плафоны, арки, углы и авансены; исправить парапеты и покрыть стены; со всеми своими материалами, как-то холстом, красками и собственными их рабочими людьми. <...> за что заплатить Ширияеву и Зиновьеву по окончании работы, если она найдена будет прочною и во всем соответствующую назначению всего девять тысяч девятьсот рублей за оба театра» [3: Л. 1].

Пять лет спустя, в 1843 г. во время «планового» ремонта Александринского театра, помимо прочих работ (драпировка лож, обивка поручней, перетяжка кресел) предполагалась и «перекраска плафона», порученная художнику-декоратору Журделю [4]. На покраску лож и плафона «с позолотой и лесами» отводилась сумма в 3 000 руб.

В феврале 1849 г., через семнадцать лет после открытия театра, император Николай I принимает решение о проведении комплексного ремонта здания: «Государь император высоко-



Ил. 4. Плафон зрительного зала Александринского театра в первоначальном его виде. Начало XX в. Бумага; хромолитография. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург. Инв. № ОГ 527.
Fig. 4. The auditorium's ceiling painting of the Alexandrinsky Theatre in its original shape. Early 20th century. Chromolithography on paper. Saint Petersburg State Museum of Theatre and Music, Saint Petersburg. Inv. Number OG 527.



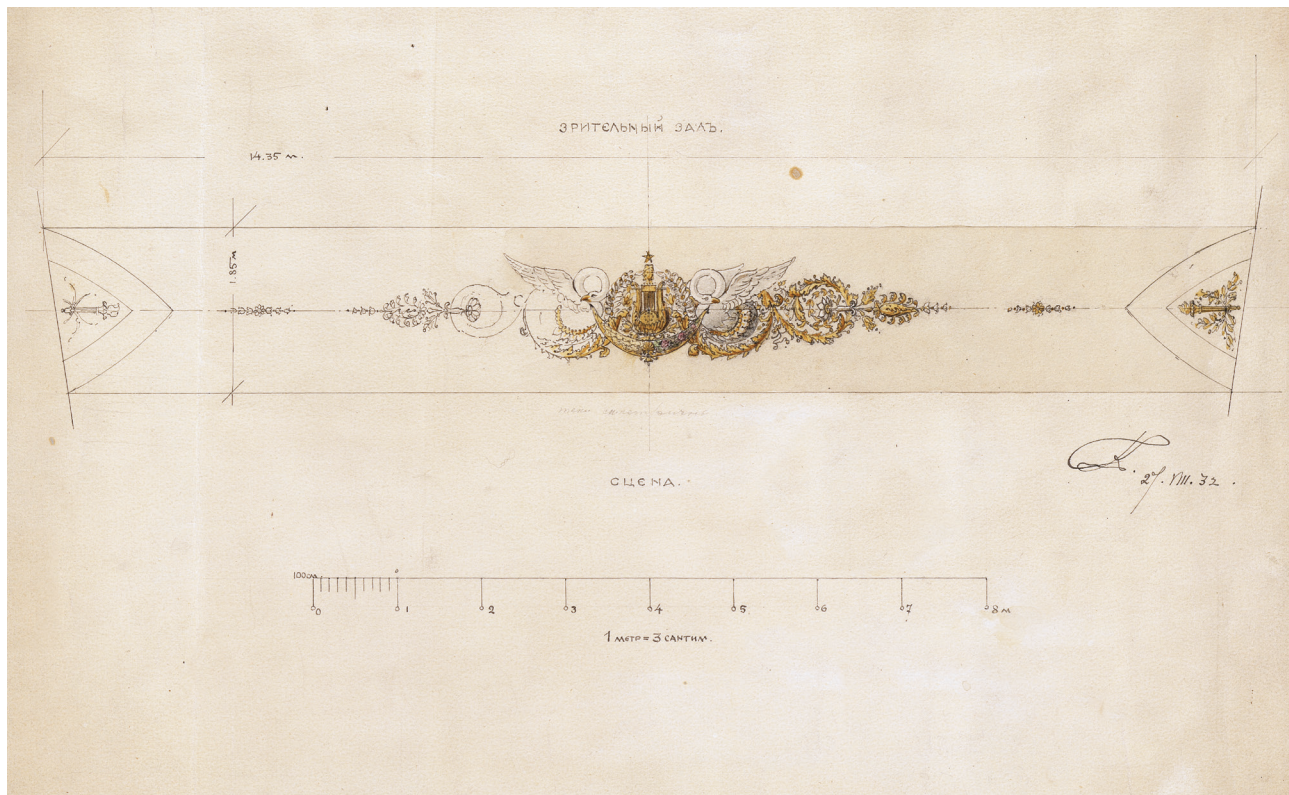
Ил. 5. Г.И. Котов. Проект реставрации отделки зрительного зала б. Александринского театра в Ленинграде. 1932. Картон; тушь, акварель. 34 x 24,4 см. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург. Инв. № А-12319. © Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств.

Fig. 5. Grigory Kotov. Restoration project for the auditorium decoration of the former Alexandrinsky Theatre in Leningrad, 1932. Ink and watercolour on cardboard. 34 x 24.4 cm. Scientific Research Museum of the Russian Academy of Arts, Saint Petersburg. I nv. number A-12319. © Scientific Research Museum of the Russian Academy of Arts.

чайше повелеть изволив, боковые Императорские ложи и бенуары, а также Министра двора, в Александринском театре, увеличить, согласно утвержденному Его Величеством <...> рисунку и плану и возложить сие на Строительное отделение кабинета, поручив исполнение г. архитектору Росси. Вместе с сим Его Величество повелел переменить в означенном театре обивку мебели и лож, сделать оную, вместо голубого, из пунцового трипа, и равно вычистить все украшения, потолок и стены <...>» [1: Л. 3].

Изменение голубой обивки на пунцовую естественно влекло и изменение всей цветовой палитры зрительного зала. На переделку живописной отделки К.И. Росси приглашает братьев Дадоновых, которые также участвовали в первоначальной отделке зала¹¹. Договор «1849 года февраля 24 дня гласил: «мы нижеподписавшиеся художники Императорской академии художеств заключили сей договор в Кабинет Его Величе-

ства в том, что обязываемся нашими людьми расписать клеевыми красками в зрительном зале Александринского театра по рисунку и указанию г. архитектора Росси плафон и все парапеты лож, в которых стены покрыть колером шамуа и вычистить в ложах Императорских и Министра двора и Директора театров потолки с освежением имеющих в них живописи, также и позади круглой комнаты протянуть филенки в потолках Императорского бенуара, а также потолки в новой пристройке и в бенуаре г. Директора театров равномерно и барельеф над авансценой также вычистить и освежить масляною краскою с получением за сию работу от Кабинета двух тысяч пятьсот рубелей серебром, которые и окончить непременно к 27 марта 1849 г. Для производства упомянутых работ, для возобновления всего плафона с двумя над оными углами авансцены, получить нам от дирекции подвижные леса, а для прочих от себя сделать. Художники живописи



Ил. 6. Г.И. Котов. Проект реставрации отделки зрительного зала б. Александринского театра в Ленинграде. 1932. Бумага с водяными знаками; тушь, акварель. 31 x 48,2 см. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Санкт-Петербург. Инв. № А-12320. © Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств.
Fig. 6. Grigory Kotov. Restoration project for the auditorium decoration of the former Alexandrinsky Theatre in Leningrad, 1932. Ink and watercolour on watermarked paper. 31 x 48.2 cm. Scientific Research Museum of the Russian Academy of Arts, Saint Petersburg. Inv. number A-12320. © Scientific Research Museum of the Russian Academy of Arts.

Яков Дадонов и Василий Дадонов» [1: Л. 19].

Степень изменения живописной отделки зрительного зала в указанный период проследить достаточно сложно. Согласно сведениям, содержащимся в договоре, выполнение работ осуществлялось «по рисунку и указанию» К.И. Росси. Учитывая характер формулировок документа, а также стоимость работ, можно предположить, что основные вмешательства были направлены преимущественно на переделку живописного убранства парапетов и лож. Что касается «возобновления» центрального плафона, то, по-видимому, речь шла главным образом об очистке и поновлении живописи, без существенного изменения его композиционного решения.

В начале апреля 1849 г. «по случаю внезапно приключившейся болезни архитектора Росси <...> надзор за окончанием отделки зала для зрителей в Александринском театре» были поручены архитектору Альберту Катериновичу Кавосу (1800–1863) [1: Л. 67]¹²; впоследствии, после смерти Карла Росси, назначенному главным архитектором Императорских театров. Именно

под его руководством спустя шесть лет, в 1855 г., в Александринском театре вновь были проведены ремонтные работы. В поданном Кавосом в Дирекцию Императорских театров рапорте отмечалось: «При назначении капитальных переделок в Александровском театре, полагалось зрительное зало, находившиеся в то время в лучших против других зданий состоянии, оставить в существующем виде; но во время производства работ, при всей заботливости сохранить зало, оное значительно запылилось, а в сравнении с другими отделанными внутренними частями еще более оказалась нечистота и копоть; посему предполагаю, как необходимость возобновить живопись на плафоне и парапетах и перекрасить вновь стены и ложи. По собранным мною сведениям, возобновление живописи, окраска и другие исправления в зрительном зале с оснасткою коренных лесов, может простираться до 4845 руб. серебром» [5: Л. 19].

К концу 1850-х гг. относятся проекты реконструкции отделки зрительного зала, созданные А.К. Кавосом и Н.Ф. Брюлловым и хранящиеся ныне в НИМ РАХ.



Ил. 7. Художники-реставраторы
плафона Александринского
театра (второй слева –
Е.Г. Лужковский).
Фотография, август 1932 г.
Источник: [12, фото № 37].

Fig. 7. Restoration artists working
on the Alexandrinsky Theatre ceiling
painting (E.G. Luzhkovsky, second
from left).
Photo, August 1932.
Source: [12, photo No. 37].

В 1863 г. главным архитектором Императорских театров был назначен Николай Леонтьевич Бенуа (1813–1898), сменив на этом посту своего тестя А.К. Кавоса. Под руководством Н.Л. Бенуа декоративное убранство Александринского театра было существенно переработано: по его проекту выполнено новое оформление ярусов и заново написан плафон над зрительным залом (Ил. 2).

Н.Л. Бенуа в композиционном решении плафона отказывается от иллюзорной живописи предшественника и создает строгую орнаментальную композицию. Ее основа — два венка: один располагается по центру, другой идет вдоль овала. Малый венок состоит из гирлянд, чередующихся с изысканной формой, напоминающей растительные ренессансные гротески. В овальном венке Бенуа применяет подобные конфигурации, но увеличивает их в объеме. Овальный венок словно опирается на гротесковый фриз, в картуши которого включены имена русских драматургов (Ил. 3), что было характерно и для творчества архитектора, и для оформления театральных плафонов эпохи историзма¹³. М.З. Тарановская оценивала плафон Бенуа как «эклехтичный» [11: Л. 3–4].

Весной 1914 г. Дирекция императорских театров планировала очередной ремонт, включавший в себя и поновления плафона: «с карниза плафона зрительного зала оскоблить клеевой колер и карниз вновь окрасить клеевым коле-

ром с нанесением рисунков сообразно существующему образцу»; с самого же плафона «снять холщовую оклейку и оклеить плафон новым холстом, расписанным по образцу существующего», в виду «значительной ветхости» оклейки и «затруднительности достичь ремонтom существенных результатов» [6: Л. 4 об., 5, 10, 10 об.]. Впрочем, живописные работы по согласованию между Кабинетом и Дирекцией императорских театров были отложены на следующий 1915 г.; были ли они исполнены, из архивного дела неясно. Ясно лишь, что о создании нового (в художественном и стилистическом отношении) или переделке старого живописного плафона речь не шла: только о росписи «по существующему образцу».

ЮБИЛЕЙ АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА И ВОССОЗДАНИЕ ЖИВОПИСНОГО ПЛАФОНА В 1932 Г.

В сентябре 1932 г. планировалось торжественно отметить столетие бывшего Александринского театра: дата была приурочена к открытию нового театрального здания, построенного К.И. Росси. Юбилей преподносился советской властью как «крупное событие в общественно-политической и культурной жизни страны», должный показать, как «самый реакционный из всех бывших императорских театров» изменяется «под благотворным воздействием нового класса, совершившего величайший

Ил. 8. С.А. Калугин (?).
Первый день нашей работы.
Фотография, 8 августа 1932 г.
Источник: [12, фото № 20].

Fig. 8. Sergey Kalugin (?). The first
day of our work. Photo, August 8,
1932. Source: [12, photo No. 20].



в истории человечества социальный переворот» [Сто лет 1932: III-IV]. Однако здание театра, как отмечалось в докладной записке заместителя председателя Леноблсполкома В.И. Шестакова, поданной Председателю Совнаркома СССР В.М. Молотову, «в продолжении целого ряда десятилетий», не имевшего «должного наблюдения и капитального ремонта» пришло «в такое состояние, что многие части его (архитектурные детали, резьба) грозят обвалами, что может привести к потере этого памятника, приковывающее к себе внимание иностранных и советских туристов и экскурсантов» [8: Л. 31об.].

Действительно, в «юбилейном» 1932 г. была осуществлена комплексная реставрация интерьеров Государственного театра драмы (так с 1920 г. назывался бывший Александринский театр). В перечне предстоящих ремонтно-строительных работ значились ремонт и окраска «зрительного зала, фойе и проч<их> вспомогательных помещений театра». В этот период была предпринята попытка вернуть художественному убранству зрительного зала исторический облик, соответствующий времени его создания. «К сожалению, — отмечала М.З. Тарановская, — когда производились эти большие реставрационные работы, еще не существовало достаточно научных данных и поэтому не удалось восстановить театр в первоначальном виде» [11: Л. 4].

Одним из ключевых направлений реставрационных мероприятий стала работа над живописным плафоном зрительного зала, которой руководил бывший директор ЦУТР барона Штигица, архитектор Григорий Иванович Котов (1859–1942)¹⁴.

В процессе поиска документальных и визуальных источников Г.И. Котов столкнулся с проблемой отсутствия достоверных сведений о первоначальной живописной композиции плафона. В качестве основы для реконструкции росписи им был использован эскиз, опубликованный в «Ежегоднике Императорских театров» за 1901–1902 гг. под названием «Плафон Александринского театра в первоначальном его виде» [14], тиражированный также в виде хромофотографии (Ил. 4). Почему же Г.И. Котовым был избран в качестве источника для воссоздания плафона эскиз, опубликованный в «Ежегоднике...»; тем более, что было хорошо известно, что плафон, написанный А.К. Виги, «изображал Олимп и Парнас» [Сто лет 1932: 15]?

Общая художественно-идеологическая установка реставрации театра 1932 г. — «приближение» внешнего и внутреннего вида здания театра «к замыслам его строителя — зодчего России». По словам архитектора и театрального художника Б.А. Альмедингена, «основная трудность заключалась в том, что ни в одном музее не имелось собрания архивных и литературных материалов по истории здания театра. В результате из различных архивов нам удалось извлечь многочисленные материалы, накопившиеся за 100 лет <...>. Удалось, наконец, установить время убранства зрительного зала и написания плафона <...>. Потолок зрительного зала изменялся и переписывался несколько раз. Подлинный эскиз плафона Антонио Виги до нас не дошел. Сохранился лишь утвержденный эскизный проект, который и лег за основу нового плафона, выполненного по рисунку проф. Котова» [По эски-

1932]. Утвержденный проект — это и есть эскиз из «Ежегодника...», который воспринимался участниками реставрации Александринского театра как подлинный и исторический, относящийся к эпохе Карло Росси. О несомненном знакомстве Г.И. Котова с этим эскизом свидетельствуют и его копия, хранящаяся в НИМ РАХ¹⁵.

Последующие научные изыскания привели, однако, к сомнениям в принадлежности эскиза историческому плафону Александринского театра [Белявская 1940: 116; Тарановская 1956: 126]. В качестве причин сомнений исследователи называли несоответствие эскиза размерам и форме реального плафона Александринского театра; отсутствие на эскизе подписи К.И. Росси; наличие визы члена управления Императорскими театрами, графа П.И. Кутайсова, а не министра двора, князя П.М. Волконского. По предположению М.З. Тарановской, эскиз, опубликованный в «Ежегоднике...», относился к плафону Каменно-островского театра (1827), строительство которого действительно курировал Кутайсов¹⁶.

В процессе адаптации «первоначального» эскиза Котов практически полностью перерабатывает композицию, сохраняя при этом общий замысел, словно объединив образы из первого плафона и композиционное решение, предложенное Бенуа (Ил. 5). Композиция росписи плафона, сочиненная Котовым, также состоит из двух венков. Главным элементом центрального венка является повторяющийся мотив пальметты. Пальметта — один из любимых элементов россиевского декора, который присутствует в оформлении барьеров ярусов зрительного зала, барьера центральной ложи, даже в декоре дверей фойе Александринского театра. Действительно, этот мотив был любимым во времена ампира. Овальный венок состоит из череды гирлянд. В сегменте их пересечения изображены пятиконечные звезды — символ СССР. В центре каждой гирлянды над гротесковой композицией изображены женские фигуры, попеременно чередующиеся. Одни из них — крылатые богини Славы, дующие в две трубы,

словно играющие на двойной флейте античных времен. Другие, поддерживающие обеими руками на голове корзину с цветами, — кариатиды. Трубящие Славы — также один из любимых мотивов периода ампира, который, как уже отмечалось выше, встречался и в первоначальном решении живописного плафона Антонио Виги. Но в новой интерпретации они прославляют театр постреволюционного времени. Во фризовой композиции также в картуше помещены «правильные» имена российских драматургов (Фонвизин, Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Островский, Толстой, Чехов), но теперь среди них есть и имя «пролетарского писателя» М. Горького.

Еще одним «античным» элементом художественного оформления с «советским» звучанием стал созданный Г.И. Котовым эскиз росписи портала сцены. В одном из вариантов рисунка цветочные гирлянды обрамляют фигуры двух лебедей, между которыми в картуше помещено изображение лиры, увенчанной головой Аполлона, над которой сияет красная звезда. Однако реализован был другой вариант: в картуш, образованный цветочными гирляндами, вписана голова Аполлона-Гелиоса¹⁷ (Ил. 6). Как и в первом варианте эскиза над Аполлоном сияет пятиконечная звезда.

Итак, эскиз плафона, подписанный и датированный Котовым 13 июля 1932 г., был передан в работу художникам¹⁸. Долгое время сведения о работе над плафоном и именах его непосредственных исполнителей оставались фрагментарными и противоречивыми. В отчете по ремонту Александринского театра за 1932 г. были указаны только виды исполняемых живописных и реставрационных работ в основном без упоминания имен (суммы выплат, сметы, материалы, и т.д.). М.З. Тарановская в качестве непосредственных исполнителей плафонной росписи указывала художников И.П. Степашкина и В.М. Измайловича [11: Л. 3], а Д.Л. Кричевский в качестве руководителя бригады художников, реставрировавших плафон, называл И.П. Степашкина [Кричевский 1941: 38]¹⁹. Эти сведения нельзя признать исторически точными.

В ходе исследования авторам настоящей статьи удалось выявить ценные архивные материалы, в том числе альбом с фотоотчетом одного из участников реставрационных работ (предположительно — С.А. Калугина) с запечатленным процессом создания художниками живописного плафона [12]. Альбом включает: эскизы в цвете, рисунки, а также подробную фотофиксацию



Ил. 9. Г.И. Котов. Плафон зрительного зала Александринского театра. 1932. Масло, холст, медь; живопись, выколотка. Диаметр: 1750 см. Музейный номер: Фмб-24.

Fig. 9. Grigory Kotov. Ceiling painting of the Alexandrinsky Theatre, 1932. Oil on canvas mounted on copper; painting, repoussé work. Diameter: 1750 cm. Inv. number: Fmb-24.

всех этапов проделанной работы от переноса калек на холст и раскрытий колерами до завершения росписей плафона на своде.

Альбом содержит машинописную копию договора, заключенного между художниками и театром на выполнение живописных работ. В нем указаны имена исполнителей: Михаил Дмитриевич Салтыков (1862–1936), Иван Алексеевич Мурзанов (1868–?), Евгений Георгиевич Лужковский (1887–1944) и Сергей Александрович Калугин (1881–1939) (Ил. 7). Все перечисленные художники являлись в разные годы выпускниками ЦУТР барона Штиглица (Лужковский также окончил ИАХ), а двое из них — Салтыков и Мурзанов — служили еще и преподавателями в училище. Неудивительно, что Г.И. Котов привлек их к участию в реставрации, будучи хорошо знаком с профессиональными возможностями мастеров. Следует отметить, что из всей «команды» художников, работавших в Александринском театре, наибольшим опытом в области монументально-декоративной живописи обладал Салтыков. Первый директор ЦУТР, архитектор М.Е. Месмахер неоднократно привлекал его к оформлению интерьеров в своих постройках: залы Музея училища барона Штиглица, Массандровский дворец, дворец великого князя Алексея Александровича и др. Во время преподавания в ЦУТР Салтыковым была разработана специальная учебная программа «Методика рисования клеевыми красками в декоративном классе», сыгравшая важную роль в формировании профессиональной школы декоративной живописи в Санкт-Петербурге.

Государственный театр драмы заключил с художниками трудовой договор на выполнение живописных работ в период с 10 июля по 1 сентября 1932 г., то есть в крайне сжатые сроки, за вознаграждение в 20 550 руб. Со своей стороны, театр обязался обеспечить исполнителей всеми необходимыми материалами, рабочими помещениями и вспомогательной рабочей силой.

Почти месяц художники посвятили подготовительным работам: в этот период были выполнены зарисовки и фотофиксация образцов монументальной живописи и декоративно-прикладного искусства эпохи классицизма, созданных под руководством К.И. Росси в Михайловском дворце, а также была сделана фотофиксация эскизов Ф. Торичелли, хранившихся в Музее города. Собранный художниками богатый иллюстративный материал, частично сохранился в отчете.

Непосредственные работы по росписи зри-

тельного зала начались 8 августа 1932 г. Были выполнены подготовительные рисунки, эскизы в натуральную величину и подготовлены холсты. Также известно, что в ходе реставрации проводились работы по «обнаруживанию старой живописи» и исполнялись «схематические рисунки зала» [10: Л. 19, 25].

Театр, судя по фотографиям, предоставил художникам помещения на верхнем ярусе, в декорационных мастерских (Ил. 8). Живопись исполнялась масляными красками на холсте, после чего холсты наклеивались на медное основание плафона, затем выполнялась живопись кессонов по краям плафона и осуществлялась доработка росписи по стыкам приклеенных холстов. Выполнение росписи плафона проходило под контролем архитектора Г.И. Котова, который запечатлен на одной из фотографий [12: фото № 46]. Примечательно, что в альбоме художников сохранился любопытное послесловие: «До января 1933 года театр нам не уплатил в 2-й половины зарплаты и нам пришлось обратиться в нарсуд. 9-ого января суд постановил выдать нам исполнит[ельный] лист» [12].

Г.И. Котовым также разрабатывались проекты росписи фойе Александринского театра²⁰, одним из визуальных мотивов которого стали римские театральные маски. Иконографическим источником, возможно, послужила мозаичная композиция из дома Фавна в Помпеях (конец II в. до н.э.; Национальный археологический музей, Неаполь). Исполнителем росписей в фойе был еще один выпускник ЦУТР барона Штиглица — петербургский-ленинградский художник Владислав Матвеевич Измайлович (1872–1959). В автобиографии, составленной для Союза художников в марте 1953 г., Измайлович писал: «В 1932 г. к 100-летию Александринского /ныне Пушкинского/ театра по эскизам К. Росси разработал и расписал фойе бельэтажа театра в бригаде трех товарищей» [10: Л. 17]. Имен «трех товарищей» художник, к сожалению, не называет.

ПЛАФОН АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА 1932 Г. В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕТРОСПЕКТИВЕ

Современники оценивали исполненный по эскизу Г.И. Котова плафон весьма сдержанно. Архитектор Д.Л. Кричевский в проблемной статье «Живопись в архитектуре», рассматривая примеры реставраций монументально-декоративной живописи, проведенных в 1930-е гг., отмечал следующее: «За последние годы во многих

зданиях Ленинграда произведена реставрация существующей живописи с частичной заменой ее по новым эскизам <...>. При недавней реставрации здания Театра драмы имени А.С. Пушкина (бывш. Александринский) был вновь написан плафон в зрительном зале, взамен старого, существовавшего с 60-х годов XIX века (*плафон по эскизу Н.Л. Бенуа — М.Р., А.К.*). Старый плафон, заменивший в свое время написанный по эскизу Росси, стилистически был оторван от изысканной архитектуры стены; поэтому правильно было решено заменить его новым, более подходящим ко всему ансамблю. Работа выполнялась в натуре по эскизу академика архитектуры Г.И. Котова, сделанному тактично и со вкусом, но несколько суховато. Однако, сам плафон <...> все же невысокого качества: в нем какая-то разорванность рисунка и слащавость цвета, в особенности, в фигурах, что, конечно, значительно снижает его достоинство. В декоративной росписи плафона чувствуется недостаточный профессионализм <...>» [Кричевский 1941: 38].

В 1950-е гг. М.З. Тарановская в исторической справке по б. Александринскому театру полагала возможным и необходимым воссоздание плафона на основе исторического эскиза А. Виги как части общей направленности реконструкции первоначального вида зрительного зала театра, что «по-новому без искажений» должно раскрыть перед советским зрителем «уникальный памятник классической архитектуры начала XIX века» [18: Л. 18].

В начале 1990-х гг. вопрос о воссоздании плафона А. Виги вновь обсуждался профессиональным сообществом в связи с планируемой реставрацией театра и «неудовлетворительным состоянием» плафона 1932 г. В ходе состоявшегося 14 февраля 1990 г. в Театре им. А.С. Пушкина выездного заседания Научно-реставрационного совета Ленинграда были высказаны полярные мнения.

По мнению одних экспертов (Ю.М. Денисов) плафон Виги «будет больше соответствовать архитектуре и интерьеру зрительного зала»; существующий же плафон надлежит заменить [17: 6]. Другие специалисты, в частности, Б.Н. Омётов, не разделяли, такую точку зрения, полагая, что существующий плафон — уже «история», а «исполнение нового плафона по эскизу Виги при отсутствии подлинника — это уже новодел» [17: 5]. По итогам обсуждения было принято решение о целесообразности сохранения «существующе-

го плафона и декора зрительного зала» [17: 10].

Комплексная реставрация и реконструкция Александринского театра, проведенная в 2005–2006 гг., основывалась на том, что «реставрации сегодня подлежит только ныне существующий плафон (*т.е. плафон, написанный по эскизу Г.И. Котова — М.Р., А.К.*), который находится в этом зале уже более семидесяти лет, хотя по времени своего эскиза восходит именно к эпохе строительства театра», а «воссоздание первоначального планировочного решения Карло Росси <...> не будет единственно уместным и возможным. На протяжении девятнадцатого и двадцатого веков в планировку зала были внесены добавления и изменения, которые также имеют исторически художественную ценность» [Лалазаров, Чепуров 2005: 33–34] (Ил. 9)

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

История бытования и реставрации художественной отделки Александринского театра на первый взгляд может показаться необычной и исключительной. Однако в более широком контексте истории реставрации монументальной живописи она представляется достаточно типичной и показательной. Более того, здание театра может рассматриваться как замечательный пример эволюции представлений о ценности художественного наследия: от периода первоначального создания и последующих ремонтов, поновлений и замены декора в соответствии с изменяющимися вкусами и модой к более позднему осознанию уникальности первоначального авторского решения, которое этому времени уже оказалось утраченным, и попыткам его воссоздания. При этом подобные работы нередко приводили к существенному изменению сложившегося облика памятника, формируя новый, фактически никогда ранее не существовавший вид.

Работы, выполненные в 1932 г. в Александринском театре, позволяют проследить формирование в отечественной реставрационной практике принципа приоритета первоначального авторского замысла над более поздними историческими слоями. Такой подход получил наиболее последовательное развитие в послевоенный период в Ленинградской реставрационной школе, целенаправленно ориентированной на восстановление интерьеров в «чистом стиле», освобожденных от многочисленных переделок и позднейших наслоений. Подобные работы проводились практически во всех дворцах Ленинграда: более поздняя отделка, несмотря

на художественную и историческую ценность, нередко уничтожалась и приносилась в жертву задаче восстановления интерьера в его предполагаемом первоначальном виде. Так в 1950-е гг. при реставрации дворца Петра III в Ломоносове роспись стен конца XIX в. в трех залах была демонтирована, а живописный плафон заклеен, как не соответствующий стилистике и первоначальному художественному решению [Эльзенг 2025: 323, 351]. Аналогичный принцип был применен при послевоенной реставрации Большого зала Екатерининского дворца в Пушкине: было принято решение воссоздать первоначальный плафон XVIII в. [Кедринский 1999: 25], а не сохранять частично уцелевшую живопись середины XIX столетия.

В последующие десятилетия подобная практика была подвергнута критическому переосмыслению. Это так же наглядно прослеживается на примере Александринского театра: предпринятые в 1990-е гг. попытки повторного воссоздания плафона не привели к практической реализации. К этому времени произошла переоценка так называемой «эпохи воссозданий», ориентированной на восстановление первоначального состояния памятников, и этот исторический этап оказался фактически завершенным. В современной реставрационной теории и практике такие методы оцениваются более критически, поскольку их применение неизбежно связано с утратой исторических наслоений и, как след-

ствие, с потерей подлинности памятника.

Подводя итог работам, выполненным в 1932 г., следует отметить, что они стали одной из первых попыток восстановления монументальной живописи с ориентацией на первоначальный период создания. И несмотря на то, что в ходе дальнейших научных исследований стала понятна ошибочность отождествления эскиза, опубликованного в «Ежегоднике Императорских театров», с первоначальным проектом плафона зрительного зала Александринского театра (оригинальный эскиз А. Виги был обнаружен лишь в 1947 г.), это обстоятельство не может быть поставлено в вину Г.И. Котову и работавшим с ним художникам, уверенным в исторической достоверности эскиза.

В целом работы, выполненные в 1932 г., могут быть оценены как достаточно успешные: живопись гармонично вписана в архитектурное пространство зрительного зала театра. В этом проявился не только профессионализм архитектора, но художественное мастерство исполнителей — выпускников и преподавателей ЦУТР барона Штиглица.

История реставрации плафона зрительного зала Александринского театра представляет собой важный пример, позволяющий проследить изменение принципов отношения к художественному наследию в отечественной реставрационной практике XX в.

Примечание

1. В дни, когда настоящая статья готовилась к публикации в Музее-квартире И.И. Бродского проходила выставка «Умел рисовать как никто...», посвященная ансамблю Александринского театра, созданному Карлом Росси.
2. Фрагменты декоративной отделки ярусом, обнаруженные при ремонтах, хранятся в СПбГМТМИ и НИМ РАХ.
3. Братья Яков и Василий Дадоновы (1-я пол. XIX в.), мастера декоративной живописи, специализировались в написании орнаментов и живописи с изображением цветов.
4. На эскизе К.И. Росси (развертка стен) плафон был нарисован Д.Б. Скотти (1776–1830) [16: 87].
5. Антонио Виги с 1798-го по 1844 гг. жил и работал в России. В литературе этот плафон иногда именуют «Триумф Марса» [Палазаров, Челуров 2005: 34].
6. Рисунок А. Виги к плафону Александринского театра хранятся в коллекции Государственного Эрмитажа.
7. «...академик живописи Антон Виги заключенным условием обязался: для потолка по медному большому своду и в арку авансцены новостроящегося Александринского театра написать масляными красками «...» плафон» [Цит. по: Антонов 2008: 334]. Стоимость работ по исполнению плафона составила 30 тыс. руб. 8. Воспоминания Бестужевых. М.: Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1951. С. 414.
9. «Запах и коготь в театре стояли страшные, и уже к 1838 году театр так закоптел, что потребовал ремонта...», — такую мрачную картину живописал сборник, изданный к столетию здания Александринского театра [Сто лет 1932: 16].
10. Ширяев Василий Григорьевич (1795–?), русский художник, мастер декоративной живописи. Зиновьев Иван Игнатьевич (1806–1884), русский художник, мастер живописных плафонов.
11. Автор живописного плафона Антонио Виги скончался в 1844 г., поэтому, вероятно, работу над всей живописью зрительного зала Росси поручает братьям Дадоновым.
12. К.И. Росси скончался 6 апреля 1849 г. в возрасте 72 лет из-за эпидемии холеры.
13. Например, в собрании СПбГМТМИ хранится эскиз неизвестного художника, изображающий плафон «неустановленного драматического театра» (1860-е гг.; бумага; карандаш, акварель; инв. № ОР 7641).
14. В отчетных документах по ремонту театра Г.И. Котов значился как «консультант»; общее же наблюдение за работой поручалось архитектору и реставратору Н.П. Никитину (1884–1971), занимавшему в 1932 г. должность старшего архитектора Управления дворцов и парков Ленсовета.
15. Г.И. Котов. Проект реставрации отделки зрительного зала б. Александринского театра в Ленинграде. 1932 г. Калька (бумажная); графит, акварель. 41 × 25,3. Инв. № А-12322.
16. К сожалению, в архивном деле [2] не сохранилось рисунков плафона, исполненного живописцем Михаилом Ширяевым (1789–1831).
17. набросок этого варианта хранится в НИМ РАХ. Проект реставрации отделки зрительного зала б. Александринского театра в Ленинграде. 1932 г. Бумага; тушь, акварель. 31 × 48,2. Инв. № А-12320.
18. Эскиз плафона Г.И. Котова был опубликован несколько лет спустя [15: 77].
19. Иван Петрович Степаншин (1882–1960), выпускник ИАХ, художник-реставратор, преподаватель монументальной живописи в ЛВХПУ им. В.И. Мухомой.
20. Г.И. Котов. Проект реставрации отделки фойе б. Александринского театра в Ленинграде. 1932 г. Бумага; графит, тушь, акварель. 58 × 87. НИМ РАХ (Инв. № А-12317); Г.И. Котов. Проект реставрации отделки фойе б. Александринского театра в Ленинграде. 1932 г. Калька (бумажная); тушь. 18 × 29,6. НИМ РАХ (Инв. № А-12318).

Список сокращений

СПбГМТМИ — Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
 НИМ РАХ — Научно-исследовательском музее при Российской академии художеств, Санкт-Петербург
 РГИА — Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург
 ЦГА СПб. — Центральный государственный архив, Санкт-Петербург
 ЦГАЛИ СПб. — Центральный государственный архив литературы и искусства, Санкт-Петербург
 ЦУТР — Центральное училище технического рисования барона Штиглица, Санкт-Петербург

Источники

1. РГИА Ф. 468. Оп. 35. Д. 398. О переделках в Александринском театре
2. РГИА Ф. 497. Оп. 1. Д. 3635. [Дело] с отчетами и сметами по постройке Каменноостровского театра
3. РГИА Ф. 497. Оп. 1. Д. 8005. Об исправлении плафонов в Александринском театре живописцами Ширяевым и Зиновьевым
4. РГИА Ф. 497. Оп. 1. Д. 9481. О перекраске лож и плафона декоратором Журделем в Александринском театре
5. РГИА Ф. 497. Оп. 2 Д. 14805. Рапорты архитектора А.К. Кавоса в дирекцию Петербургских императорских театров о необходимости производства ремонтных работ в Александринском театре
6. РГИА Ф. 497. Оп. 9. Д. 1439. Дело об окраске плафона и стен зрительного зала в Александринском театре
7. РГИА Ф. 789. Оп. 1, ч. 2. Д. 1528. Дело об откомандировании профессоров для освидетельствования плафона, написанного А.К. Виги в новостроящемся Большом театре
8. ЦГА СПб. Ф. Р-7384. Оп. 15. Д. 12. Материалы 100-летнего юбилея б. Александринского театра
9. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-78. Оп. 2. Д. 55. Личное дело живописца Измайловича Владислава Матвеевича
10. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-354. Оп. 1. Д. 53. Отчет по капитальному ремонту театра и его филиала за 1932 г.
11. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-423. Оп. 1. Д. 50. Тарановская М.З. Основные положения по восстановлению зрительного зала Государственного Академического театра драмы им. А.С. Пушкина (б. Александринского) в первоначальном виде
12. Альбом фотоснимков росписи Александринского театра [1932–1933]. Библиотека СПГХПА им. А.Л. Штиглица
13. Государственный академический театр драмы им. А.С. Пушкина. История строительства и эксплуатации здания театра / сост. Н.П. Величко. Л., 1989. Архив КГИОП. № 12104.
14. Ежегодник императорских театров. СПб.: Дирекция императорских театров, 1901–1902.
15. Ежегодник Общества архитекторов-художников. Л.: Ленинградский союз советских архитекторов, 1935. Вып. 14. 272 с.
16. Карл Иванович Росси. 1775–1849: Каталог архитектурных чертежей и проектов предметов прикладного искусства / сост. каталога и авт. вступ. статьи Н. И. Никулина, Н. Г. Ефимова; под общ. ред. Н. И. Никулиной. Л.: Искусство, 1975. 175 с.
17. Капитальный ремонт и реставрация здания Государственного академического театра драмы им. А.С. Пушкина. Пояснительная записка. Том III, часть 7. СПб., 1991. Архив КГИОП. № 12104.
18. Тарановская М.З. Академический театр им. А.С. Пушкина (б. Александринский). Историческая справка. Л., 1954. Архив КГИОП. № Н-930.

Список литературы

- Антонов 2008. Антонов В. В. Антонио Виги: с Тибра на Неву // Невский архив. Вып. VIII. СПб.: Лики России, 2008. С. 327–339.
- Белявская 1940. Белявская В.Ф. Росписи русского классицизма. М.; Л.: Искусство, 1940. 130 с.
- Бестужев-Марлинский 1905. Марлинский А. (А.А. Бестужев). Фрегат «Паллада». СПб.: Издание А.С. Суворина, 1905. 176 с.
- Кедринский 1999. Кедринский А.А. Основы реставрации памятников архитектуры: Обобщение опыта школы ленинградских реставраторов. М.: Изобразительное искусство, 1999. 182 с.
- Кричевский 1941. Кричевский Д.Л. Живопись в архитектуре // Архитектура Ленинграда. 1941. № 2. С. 34–38.
- Лалазаров, Чепуров 2005. Лалазаров С.В., Чепуров А.А. Слоенный пирог: Реставрация Александринского театра: зрительный зал // Реликвия: Реставрация. Консервация. Музеи. 2005. № 3 (10). С. 24–35.
- По эскизам 1932. По эскизам зодчего Росси // Красная газета. 1932. 3 сент. С. 3.
- Сто лет 1932. Сто лет. Александринский театр – театр Госдрамы. 1832–1932 / отв. ред. Я.О. Боярский. Л.: Дирекция Ленинградских государственных театров, 1932. XXII, 536 с.
- Тарановская 1956. Тарановская М.З. Архитектор К. Росси: Здание Академического театра драмы им. А.С. Пушкина (б. Александринский) в Ленинграде. Л.: Госстройиздат, 1956. 131 с.
- Эльзенгр 2025. Зоя Леонидовна Эльзенгр. Исследования по истории Ораниенбаума / сост. М.А. Павлова, Р.Х. Си-

багатова. СПб.: Петергоф, 2025. 735 с.

References

- Antonov, V.V., Antonio Vighi: s Tibra na Nevu in: *Nevskij arkhiv*. Vol. VIII, Saint Petersburg: Liki Rossii Publ., 2008, pp. 327–339. (In Russian).
- Belyavskaya V.F., *Rospisi russkogo klassitsizma*, Moscow; Leningrad: Iskusstvo Publ., 1940, 130 p. (In Russian).
- Kedrinskii, A.A., *Osnovy restavratsii pamyatnikov arkhitektury: Obobshchenie opyta shkoly leningradskikh restavratov*, Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1999, 182 p., (in Russian).
- Krichevskii D.L. *Zhivopis' v arkhitekture*, Arkhitektura Leningrada, 1941. no. 2, pp. 34–38. (In Russian).
- Lalazarov, S.V., Chepurov A.A., *Sloenyi pirog: Restavratsiya Aleksandrinskogo teatra: zritel'nyi zal*, Relikviya: Restavratsiya. Konservatsiya. Muzei, 2005, no. 3 (10), pp. 24–35, (in Russian).
- Sto let. Aleksandrinskii teatr – teatr Gosdramy. 1832–1932*, ed. by Ya.O. Boyarskii, Leningrad: Direktsiya Leningradskikh gosudarstvennykh teatrov Publ., 1932, XXII, 536 p. (In Russian).
- Taranovskaia, M.Z., Arkhitekto K. Rossi: *Zdanie Akademicheskogo teatra dramy imeni A.S. Pushkina (b. Aleksandrinskii) v Leningrade*, Leningrad: Gosstroizdat Publ., 1956, 131 p. (In Russian).
- Zoya Leonidovna Eh'zengr. *Issledovaniya po istorii Oranienbauma*, ed. by M.A. Pavlova, R.Kh. Sibagatova, Saint Petersburg: Petergof Publ., 2025, 735 p. (In Russian).

Сведения об авторах

Рогозный Михаил Геннадьевич, заведующий кафедрой живописи и реставрации, доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

E-mail: rogozny-misha@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4996-8998

Карпов Александр Владимирович, кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры теории и истории пространственных искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

E-mail: avkarpov12@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1301-2671

Для цитирования: Рогозный М.Г., Карпов А.В. Монументальная живопись Александринского театра в Санкт-Петербурге: к истории бытования и реставрации // Terra artis. Искусство и дизайн. 2026. № 1. С. 95–109. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_95

About the authors

Rogozny Mikhail G., associate professor, Acting Head of the Painting and Restoration Department, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia, 191028)

E-mail: rogozny-misha@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4996-8998

Karpov Aleksandr V., PhD in Cultural Studies, professor, Department of Theory and History of Spatial Arts, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia, 191028)

E-mail: avkarpov12@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1301-2671

For citation: Rogoznyi M. G., Karpov A.V. Ceiling and Wall Paintings of the Alexandrinsky Theatre in Saint Petersburg: Their Life Story and Restoration, *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2026, pp. 95–109. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_95

DOI: 10.53273/27128768_2026_1_110

Т.В. Праздникова, П.Л. Зыков

ПОСЛЕДНЯЯ РАБОТА ОГЮСТА МОНФЕРРАНА В ЗИМНЕМ ДВОРЦЕ

В статье на основе архивных документов и иконографического материала впервые подробно рассмотрена история создания, бытования и исчезновения из поля зрения исследователей последней работы Огюста Монферрана, исполненной архитектором для Николаевского зала Зимнего дворца. На основании сохранившихся материалов выполнено подробное описание и реконструкция монументальной архитектурной композиции, дошедшей до нашего времени лишь фрагментарно.

Ключевые слова: Огюст Монферран, Зимний дворец, Николаевский зал, Петергофская гранильная фабрика, архитектурная композиция, рама

T.V. Prazdnikova, P.L. Zykov

AUGUSTE MONTFERRAND'S LAST WORK IN THE WINTER PALACE

Drawing on archival documents and iconographic materials, this article offers a detailed first-time discussion of Auguste Montferrand's final work executed for the Nicholas Hall of the Winter Palace, tracing its creation, subsequent history and eventual disappearance from academic discourse. Based on the surviving materials, a detailed description and reconstruction of the monumental architectural composition — which has survived to this day only in fragments — is provided.

Keywords: Auguste Montferrand, Winter Palace, Nicholas Hall, Peterhof Lapidary Factory, architectural composition, frame

Имя французского архитектора Огюста Монферрана совершенно неотделимо от архитектуры Санкт-Петербурга. Три городские доминанты: Исаакиевский собор, Александровская колонна и конный памятник императору Николаю I, являющиеся неотъемлемой составляющей частью парадной архитектуры города, — своеобразная вершина его творчества. Именно в силу этого обстоятельства основной корпус научных публикаций, посвященных творчеству О. Монферрана сосредоточен в основном именно на этих трех памятниках¹.

Отдельное, самостоятельное значение имеют работы архитектора в Зимнем дворце. Во второй четверти XIX в., параллельно возведению монументальных сооружений, он заново отделяет ряд парадных залов и жилых помещений в императорской резиденции. Среди них интерьеры Тронного, Фельдмаршальского, Петровского, Яшмового (Малахитового) залов, Ротонды, парадной (Октябрьской) лестницы и комнат на половине императрицы Марии Федоровны. Кроме оформления интерьеров О. Монферран проектирует их убранство, создавая различные предметы прикладно-

го искусства, которые занимают в его творчестве не менее важное место, чем архитектура и строительство. Все эти аспекты творчества архитектора также освещены в научной литературе².

Однако среди работ О. Монферрана в главной императорской резиденции, до середины XX в. существовала архитектурная композиция, которая лишь вскользь упоминается исследователями его творчества. Между тем ее появление не только внесло существенные изменения в архитектуру одного из самых величественных парадных залов Зимнего дворца и придало этому залу мемориальный характер, но и стало последней работой архитектора в стенах императорской резиденции³ (Ил. 1).

История создания этой архитектурной композиции начинается практически сразу после смерти императора Николая I, произошедшей 18 февраля (2 марта) 1855 г. Взошедший на Российский престол Александр II, желая увековечить память о своем отце в стенах Зимнего дворца, заказывает немецкому живописцу Францу Крюгеру исполнить конный портрет императора Николая Павловича. В рамках данной работы мы не будем

Ил. 1. В.С. Садовников.
Николаевский зал в Зимнем
Дворце (Большой Аванзал)13.
Россия, Санкт-Петербург. 1857.
Бумага; акварель. 21,8x26,3 см.
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург. Инв. номер:
ОР-39931. Фото П.С. Демидова.
© Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, 2026.

Fig. 1. Vasily Sadovnikov. Nicholas
Hall in the Winter Palace (The Great
Antechamber). Saint Petersburg,
Russia. 1857. Watercolour on paper.
21,8x26,3. State Hermitage Museum,
Saint Petersburg. Inv. number:
ОР-39931. Photo by P.S. Demidov.
© State Hermitage Museum,
Saint Petersburg, 2026.

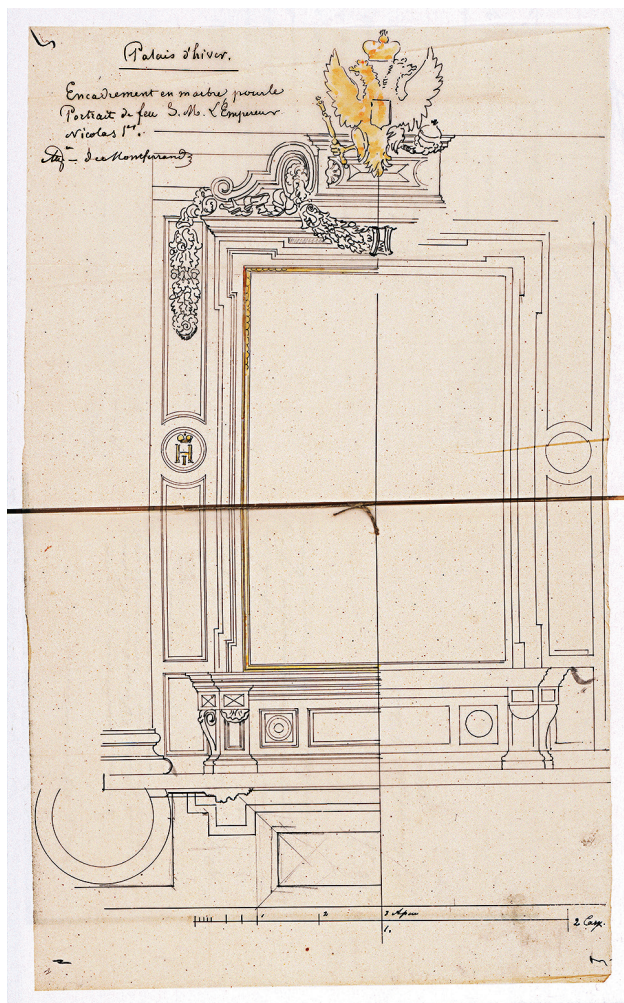


касаться истории написания и бытования самого портрета покойного императора, а обратимся к документам, связанным с созданием его монументального обрамления в одном из залов императорской резиденции.

В начале апреля 1855 г. Ф. Крюгер в своем письме из Берлина благодарит министра Императорского двора за «лестное поручение» [4: Л. 2] и приступает к работе по написанию портрета. Одновременно с этим, в Петербурге поднимается вопрос об изготовлении обрамления к будущему монументальному полотну.

Весь комплекс работ по оформлению во дворце места для установки портрета был поручен О. Монферрану. Первое упоминание имени архитектора, приступившего к разработке проекта, датировано 1 мая 1855 г., в нем Министр Императорского Двора граф Владимир Федорович Адлерберг пишет, что «место расположения (рамы — прим. авторов) будет назначено по совещании с арх. Монферраном» [4: Л. 5]. Уже через три недели, 24 мая, архитектор представляет В.Ф. Адлербергу для доклада императору свое видение вопроса не только о месте расположения рамы для портрета, но и о ее размерах и материале, из которого она будет исполнена: «по Вашему поручению имею честь послать Вам рисунок для обрамления портрета славной памяти покойного Императора Николая I. Обдумав наиболее подхо-

днее место для этого портрета в Зимнем дворце, я понял, что было бы предпочтительнее выставить его посередине большого зала⁴, на стене между двумя колоннами. — Галерея Помпеи слишком низкая, чтобы вместить его. — Портрет этот должен был быть написан профессором Крюгером в тех же пропорциях, что и портрет императора Александра I, но вместо того, чтобы быть в позолоченной деревянной раме, увенчанной бархатным балдахином, имею честь предложить Вашему Превосходительству обрамить его в мраморе, который мне кажется, более благородное, долговечное украшение и больше соответствующее прекрасному помещению, главным украшением которого оно станет. Ваше Превосходительство соизволит отметить, что в этом проекте не будет произведено никакого сноса ни в галерее, ни в большом зале, и что мраморная рама не будет выступать за колонны, за исключением единственной ступени вниз. Для облегчения этой работы я могу, господин граф, распорядиться мрамором из сбережений, которые я храню в Исаакиевском соборе. Эта мраморная рама, высотой в 3 сажени 1 аршин 8 вершков, в 2 сажени и 1 аршин, стоила бы примерно 5 тысяч серебряных рублей, ее изготовили бы заранее в мастерских Исаакиевского собора и поставили на место в течение трех недель. Имею честь быть Господин Граф, при глубочайшем уважении Вашего Превосходи-



Ил. 2. О. Монферран. Проектный рисунок мраморного обрамления для Большого Аванзала Зимнего дворца. Калька; тушь, акварель. РГИА. Публикуется впервые.
Fig. 2. Auguste Montferriand. Design drawing for the marble architectural surround for the Great Antechamber of the Winter Palace. Ink and watercolour on tracing paper. Russian State Historical Archive (RGIA). Published for the first time.

тельства скромным и очень послушным слугой. Ог. Монферранд»⁵ [4: Л. 15–16]. На основании этого письма можно говорить о том, что первоначально, возможно самим императором, было предложено достаточно традиционное решение установки портрета в позолоченной деревянной раме под балдахином, вероятно аналогично портрету Александра I в Военной галерее 1812 года, а местом выбрана «Галерея Помпеи», современная Восточная галерея Зимнего дворца, проходящая параллельно Большому Мраморному залу с его южной стороны.

Представленное О. Монферраном предложение по размещению портрета «посередине большого зала, на стене между двумя колоннами» и его мраморное обрамление было одобрено императором с небольшими дополнениями, о кото-

рых 29 мая, архитектор сообщает Министру Императорского двора: «Господин граф, Я счастлив, что Их Величества Император и Императрица, удовлетворились мраморной рамой для портрета славной памяти покойного Его Величества Императора Николая I; позвольте мне поблагодарить Ваше Превосходительство, которому я обязан этой благоприятной новостью. По желанию Их Величеств я поспешил добавить к мрамору золоченую бронзовую окантовку, уверен, что так будет выглядеть гораздо лучше» [4: Л. 31].

А 30 мая Обер-гофмаршал А.П. Шувалов получает из Министерства Императорского двора известие о распоряжении Александра II «заказываемый портрет, к которому рама будет сделана из мрамора, поместить в Зимнем дворце, на месте указанном Архитектором Монферраном, которому поручить и устройство сего помещения» [2: Л. 1], а «саму раму <...> и все устройство для нахождения портрета в Большом Мраморном зале, окончить ко времени переезда будущей осенью Высочайшего Двора из загородных мест в Зимний Дворец» [4: Л. 34].

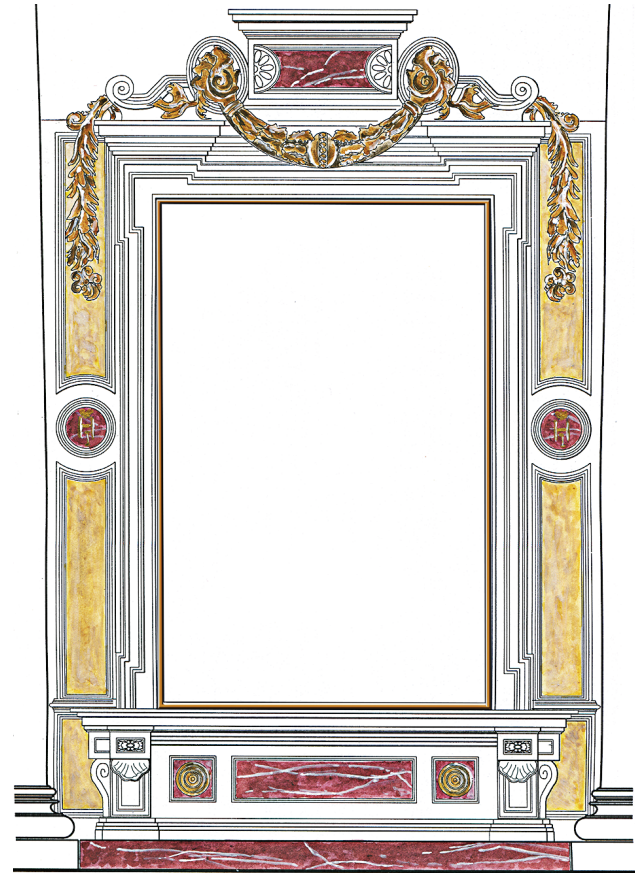
В начале июня 1855 г. «Государь утвердил составленный Архитектором Монферраном рисунок мраморной рамы <...> и Высочайше повелеть изволил потребный для сей работы мрамор отпустить из числа оставшегося в экономии от работ по сооружению Исакиевского Собора, и вместе с тем отвести при строении сего Собора мастерскую для работ по изготовлению рамы» [4: Л. 36]. Здесь важно отметить, что несмотря на то, что О. Монферран в это время был еще всецело занят отделкой интерьеров Исакиевского собора, председательствовал в Комитете проектов и смет для перестройки Санкт-Петербургских театров, занимался переделкой пола, печей и размещением знамен и трофеев в Петропавловском соборе [Шуйский 2005: 399], от момента привлечения зодчего к разработке обрамления для портрета Николая I до уже утвержденного Александром II не только его проекта, но и места расположения, прошло немногим больше месяца.

Работы по созданию мраморной рамы были поручены рабочим Императорской Петергофской Гранильной фабрики. 9 июня 1855 г. в письме директору фабрики Николаю Ефремовичу Бухгольцу О. Монферран пишет: «Господин Барон. Имею честь довести до Вашего сведения, что С. П. (Санкт-Петербургское — прим. авторов) Министерство Императорского Двора удостоило приказать, что-бы была сделана по моему проекту, в большой зал Зимнего Дворца, мраморная рама,



Ил. 3. Фрагмент облицовки стен Екатерининского предела Исаакиевского собора. 2025. Фото авторов.
Fig. 3. Fragment of the wall cladding in Saint Catherine's Chapel of Saint Isaac's Cathedral. 2025. Photo by the authors.

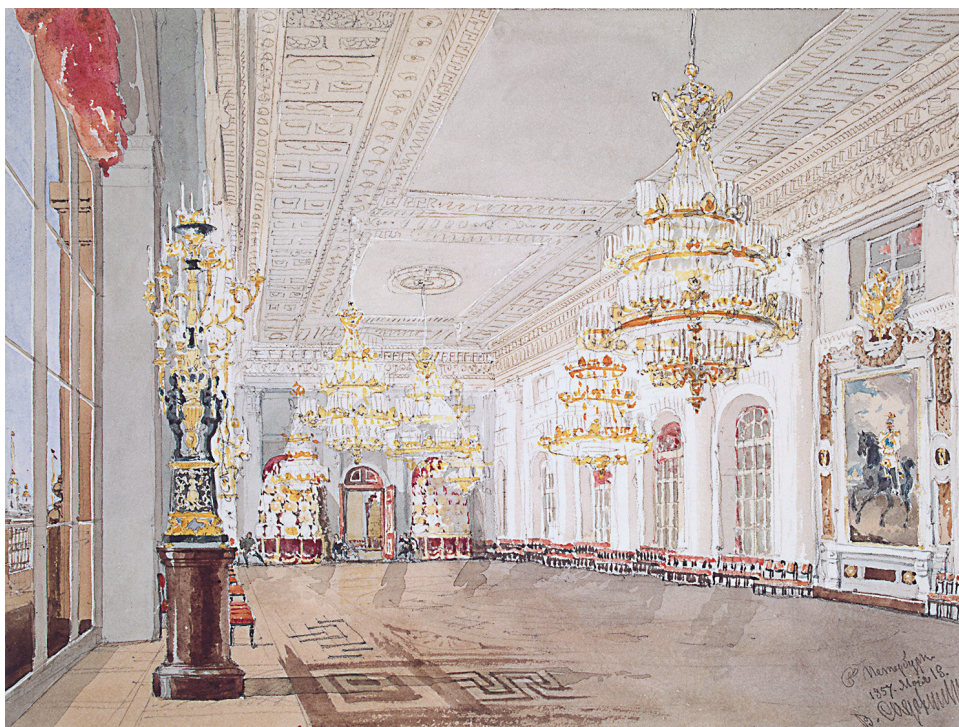
по прилагаемому рисунку. Цена то, Господин Барон, как хорошо исполнялись все мраморные работы в Императорском заведении, которым Вы управляете, мне было бы приятно, если бы Вы предприняли эту работу, для которой назначена сумма в 4.500 руб. сер. Итальянский мрамор, ровно как мастерская в палате Исакиевского собора, будут даны Вашему Превосходительству. <...> N. V. (Nota Bene — прим. авторов) Императорский герб, два вензеля и внутренняя рама, показанные желтым, должны быть сделаны из позолоченной бронзы и поручены Английскому магазину⁶ [7: Л. 3, 3об.]. На чертеже рукой О. Монферрана сделана следующая надпись: «Palais d'hiver. Encadrement en marbre pour le Portrait de feu S. M. L'Empereur Nicolas I^{er}. Aug. de Montferrand»⁷ [7: Л. 4об., 5] (Ил. 2). Это единственное на сегодняшний день известное авторское графическое изображение рамы, дающее полное представление о ее проектном решении, задуманном и реализованным архитектором. Остается открытым



Ил. 4. Т.В. Праздникова, П.Л. Зыков. Реконструкция цветового решения мраморной рамы, выполненной по проекту О. Монферрана для портрета Николая I. 2023 г.
Fig. 4. T.V. Prazdnikova, P.L. Zykov. Reconstruction of the colour scheme of the marble frame executed after A. Montferrand's design for the portrait of Nicholas I. 2023.

вопрос о материале, из которого была выполнена ажурная гирлянда, обрамляющая верхнюю треть рамы. Ни в одном из документов нам не удалось обнаружить упоминание этого декоративного элемента, и можно только предполагать, что материалом для ее исполнения могли служить гипс или дерево, покрытые позолотой.

Спустя всего два дня, О. Монферран уже держит отчет перед В.Ф. Адлербергом: «Господин граф, <...> 1 октября будет завершена работа из мрамора и позолоченной бронзы для портрета славной памяти покойного императора Николая I. Я молил <...> директора Петергофского Императорского завода, любезно взять на себя эту работу за сумму 4500 рублей серебром. <...> Я уже выбрал самые красивые мраморы и представил их в его распоряжение. «Английский магазин» соглашается взять на себя выполнение чеканной бронзы, позолоченной молотым золотом; орел Императорский, рамка и два вензеля на сумму 1500 р. Эти цены, господин граф, кажутся мне



Ил. 5. В.С. Садовников. Николаевский зал (эскиз). Россия. 1857. Бумага; акварель. 32x42,3 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. номер: ОР-38942. Фото П.С. Демидова. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2026.

Fig. 5. Vasily Sadovnikov. Nicholas Hall (sketch). Russia. 1857. Watercolour on paper. 32x42,3. State Hermitage Museum, Saint Petersburg. Inv. number: ОР-38942. Photo by P.S. Demidov. © State Hermitage Museum, Saint Petersburg, 2026.

умеренными; Императорская Фабрика, как и «Английский магазин», больше заинтересованы в том, чтобы удовлетворить Ваше Превосходительство, чем получить выгоду от этой работы. В моей первой записке указано 5000 рублей серебром за всю раму, очень смиренно прошу Ваше Превосходительство любезно заметить, что увеличение в 1000 рублей мотивировано дополнительной бронзовой позолоченной рамой, запрошенной Его Величеством Императором» [4: Л. 41].

12 июня Министр Императорского Двора граф Ф.В. Адлерберг сообщает, что директор Петергофской Гранильной фабрики, барон Н.Е. Бухгольц принимает на себя обязательства по изготовлению мраморной рамы «за выпрошенную цену четыре тысячи пятьсот рублей серебром, которые Высочайше повелено уплатить в свое время из Кабинета Его Величества» [4: Л. 45], а исполнение золотых и бронзовых украшений к раме разрешается «предоставить Английскому магазину <...> за тысячу пятьсот рублей серебром» [4: Л. 45].

В силу того, что размеры мраморного обрамления для портрета О. Монферрану предстояло вписать в уже сложившийся интерьер Большого Мраморного зала, без каких бы то ни было изменений последнего, ему приходится несколько раз корректировать размеры самого полотна, исполняемого Ф. Крюгером. В силу этих обстоятельств он вновь обращается к Министру Императорского двора: «пропорция 14 футов 7 дюймов на 9 фу-

тов 6 дюймов Прусских, эквивалентная высоте 6 аршин 6 вершков и ширине 4 аршин 2 вершков, кажется мне хорошей для размеров портрета покойного императора Николая I. По просьбе г-на художника Крюгера портрет имел бы почти квадратную форму, что я считаю неподходящим. Ваше Превосходительство оказало мне честь высказать свое мнение по этому поводу, и я считаю, что в мерах, принятых г-ном Крюгером, нет ничего, что нельзя было бы изменить. Мраморные конструкции для рамы, хотя и ограничены шириной интерколумния зала, не менее удачны, что дает мне основание полагать, что Ваше Превосходительство будет удовлетворено Портретом, как он изображен на утвержденном рисунке⁸» [4: Л. 56]. Анализируя письма О. Монферрана, необходимо отметить тот факт, что при проектировании рамы он позволяет себе некоторым образом корректировать не только размеры портрета, но и само изображение: «буду иметь честь, монсеньор Граф, сообщить вам точные размеры картины для отправки его г-ну Крюгеру; не нужно ли было бы также Вашему Превосходительству указать этому художнику, в каком костюме следует изобразить покойного Государя?» [4: Л. 31об.].

Для изготовления рамы «выбрано было Г. Глав. Архит. (Господином Главным Архитектором — прим. авторов) Монферрандом из имеющихся при Исакиевском Соборе остатков мрамора: Белого 1 сорта 2512 куб. четв. 35 верш. Желтого сиенского 710 куб. четв. Грютто красного

247 куб. четв. 32 верш. [7: Л. 15]. Те же разновидности мрамора встречаются в описаниях работ по постройке Исаакиевского собора: «стены облицованы белым Италианским мрамором и украшены пиястрами ... мрамора ... разных цветов: ... желтого — Сиенского и красного — Французского, известного под именем Грют (Griotte)» [8]. И действительно, в отделке интерьеров Исаакиевского собора можно не только увидеть все три вида мрамора, использованные при изготовлении рамы для портрета императора Николая I, но и некоторые декоративные элементы, отчасти повторяющие по своим очертаниям профилированные тяги с круглой розеткой в центре и волути подстоля, а также цветовое сочетание этих трех мраморов, выбранное О. Монферраном для обрамления портрета Николая I (Ил. 3). На основании проектного чертежа рамы, хранящегося в Российском Государственном Историческом Архиве, акварелей В.С. Садовникова из собрания Государственного Эрмитажа и Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, авторами статьи была выполнена реконструкция колористического решения рамы, задуманной и исполненной архитектором (Ил. 4).

В архивном деле Императорской Петергофской Гранильной фабрики сохранились ведомости отражающие сведения о блоках «назначенного мрамора, к портрету в Бозе почивающего Императора Николая I^{го}» [7: Л. 13], датированные 13-ым июня 1855 г. и «оставшегося мрамора в опилках от блоков <...> которые и находятся при Исакиевском соборе» [7: Л. 14], датированные 10-ым октября 1855 г., на основании которых можно не только достаточно точно фиксировать начало и окончание работ по изготовлению обрамления для портрета и количество затраченного на изготовление рамы мрамора, но и ту скрупулезность и педантичность, с которой и мастера и Министерство Императорского Двора подходили к производству подобных работ.

15 ноября 1855 г. О. Монферран докладывает Министру Императорского двора, что «за исключением позолоченного бронзового орла и нескольких других мраморных украшений, венчающих раму портрета славной памяти Его Величества Императора Николая I, эта работа будет завершена 25 числа сего месяца. По этому поводу имею честь просить Ваше Превосходительство дать мне разрешение временно установить алебастровую модель этого орла и украшения, которые будут позолочены, чтобы рама казалась завершённой. В качестве замены картины г-на Крюгера

было бы возможно установить красную или зеленую шелковую ткань». На основании этого доклада можно говорить о том, что, вероятно, к 25-му ноября 1855 г. основные работы по монтажу рамы в Большом Мраморном зале Зимнего дворца были окончены. Это подтверждается и записями в «Бухгалтерской книге по мраморному заведению на 1855 год»⁹, в которых ноябрем 1855 г. датированы записи о расходовании средств «за провоз рамы во дворец <...> за устройство лесов для постановки на место рамы <...> за приготовленную и поставленную на место раму для портрета в Бозе почивающего Государя Императора Николая I^{го}» [7: Л. 23 об., 31]. 1 декабря 1855 г. О. Монферран получает из Министерства Императорского двора письмо, в котором сообщается, что для драпировки рамы на время отсутствия в ней портрета «из числа возвращаемых у сего образцов шелковых материй, для рамы к изготовляемому Профессором Крюгером портрету в Бозе почивающего Императора Николая Павловича, — Его Величество изволил избрать материю, отмеченную на бумаге чернильным знаком» [4: Л. 64]. Однако, ни образцов шелка, ни самого документа с «отметкой Его Величества» обнаружить не удалось. Но с большой долей вероятности можно говорить о том, что Александром II для драпировки был выбран красный оттенок ткани, так как в архивных документах сохранился счет, датированный декабрем 1855 г. «за проведенные работы по случаю устройства в большом Аванзале рамы с атласом» [4: Л. 75], в котором, в числе прочих, фигурирует пункт «употреблено атласу пунцового для затягивания ... рамы» [4: Л. 75].

15 декабря 1855 г. директор Петергофской Гранильной фабрики Н.Е. Бухгольц доносит о том, «что заказанная в веренной мне Гранильной фабрике мраморная рама для конного портрета в Бозе почивающего Императора Николая Павловича кончена и в большой зале Зимнего Дворца на место поставлена» [7: Л. 16об.]. А двумя днями спустя О. Монферран направляет записку графу В.Ф. Адлербергу о том, что работа по устройству рамы «одобрена Его Величеством Государем Императором, посему я честь имею испрашивать Вашего Сиятельства разрешения об отпуске следующих за раму 4500 руб.» [4: Л. 65]. Приблизительно в это же время Английским магазином «исполнено: орел, бронзовая позолоченная рама и вензели для портрета покойного Императора» [4: Л. 72], и О. Монферран сообщает в Министерство Императорского двора что «Поставщики Двора Его Императорского Величества Никольс и Плин-



Ил. 6. Лазарет имени Его Императорского Высочества Наследника Цесаревича Алексея Николаевича в Зимнем дворце. Палата для раненых в Николаевском зале. 1915. Архив Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург. Инв. номер: ОПЗ-3. Фото С.В. Суевой. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2026.
Fig. 6. The Infirmary of His Imperial Highness the Heir Tsarevich Alexei Nikolaevich in the Winter Palace. The ward for the wounded in the Nicholas Hall. 1915. State Hermitage Museum Archive, Saint Petersburg. Inv. number: ОПЗ-3. Photo by S.V. Suetov. © State Hermitage Museum, Saint Petersburg, 2026.



Ил. 7. Фрагмент экспозиции Музея Революции в Николаевском зале Зимнего дворца с панно «В.И. Ленин», установленным в раму от портрета Николая I. 1925. Фотография. Архив Генри Сары, Центр современных документов, Уорикский университет, Великобритания (MSS.15B/5/1/12/16).
Fig. 7. Fragment of the Museum of the Revolution display in the Nicholas Hall of the Winter Palace featuring the panel "V. I. Lenin" installed in the frame of the portrait of Nicholas I. 1925. Photo. Original lantern slide is held in the Papers of Henry Sara at the Modern Records Centre, University of Warwick, UK (MSS.15B/5/1/12/16).

ки, просят об уплате им 1.500 руб. за бронзовые украшения, сделанные к мраморной раме в Зимнем Дворце» [4: Л. 71]. Кроме расчетов с Императорской Петергофской Гранильной фабрикой и Английским магазином Никольс и Плинке «Его Величество Всемилостивейше пожаловать изволил в награду участвовавшим в изготовлении сей рамы: заведующему мраморными работами Петергофской Гранильной фабрики, мастеру Каликову 50 р. и 39^{ти} рабочим¹⁰ [4: Л. 77] сей фабрики по 1 руб. серебром каждому» [4: Л. 82].

К концу декабря 1855 г. мраморная рама для парадного портрета императора Николая Павловича заняла свое место «в Зимнем дворце, по середине Большого мраморного зала, что на Неву, на стене между колонн, против балкона» [4: Л. 73].

Третьим января 1856 г. датирована «Памятная записка» [3: Л. 1] Министра Императорского Двора Графа Адлерберга, предназначенная Обер-Гофмаршалу Графу Шувалову о том, что «Государю Императору угодно, чтобы Мраморная Зала в Зимнем Дворце, именовалась отныне Николаевской» [3: Л. 2]. Именно с этого момента самый большой из парадных залов дворца приобретает свой мемориальный характер и новое название, сохраняющееся по сей день.

Мраморная рама, задрапированная «пунцовым атласом», установленная в центре южной стены Николаевского зала еще почти год простояла без предназначенного для нее портрета. Написанное Ф. Крюгером полотно с изображением императора Николая I было доставлено из Берлина в Канцелярию Министерства Императорского двора только 15 июня 1856 г. И лишь 10 октября, после представления «на Высочайшее воззрение» [1: Л. 20] портрета, сначала Александру II в Зимнем дворце, а затем Александре Федоровне в Петергофе, где вдовствующая императрица проводила летние месяцы, начальник 2-го Отделения Императорского Эрмитажа Федор Антонович Бруни доложил графу А.П. Шувалову, «что писанный Профессором Крюгером портрет в Бозе почивающего Императора Николая Павловича, помещен в Николаевском зале Зимнего Дворца» [2: Л. 12] (Ил. 5).

С точки зрения архитектурного оформления Николаевского зала, монументальная мраморная рама, исполненная О. Монферраном, обрамляющая и выделяющая полотно написанное Ф. Крюгером, с одной стороны воспринималась как архитектурный портал, создавая границу между внутренним, изобразительным пространством картины и внешним обликом зала, придавая ему

мемориальный статус, а с другой стороны — органично вписалась в общую ритмическую композицию интерьера, созданного В.П. Стасовым после пожара 1837 г.

Портрет Николая I в монументальном мраморном обрамлении находился в Николаевском зале Зимнего дворца, вероятно, до начала 1920-х гг. Последние из известных на сегодняшний день фотографии рамы с портретом императора относятся ко времени Первой мировой войны, когда парадные залы, по распоряжению Николая II, который «осведомившись о недостатке помещений для раненых, Всемилостивейше повелел предоставить для размещения <...> раненых воинов Императорский Зимний дворец» [9], были отданы под «Лазарет Его Императорского Высочества Великого Князя Алексея Николаевича» [5: Л. 35]. Перед открытием госпитальных палат в 1915 г. фотографам Петру и Иосифу Оцупами было выдано официальное разрешение посетить Зимний дворец «для производства снимков в помещении лазарета» [6: Л. 104] (Ил. 6). Именно эти фотографии и являются последними свидетельствами, фиксирующими нахождение в мраморной раме портрета Николая I работы Ф. Крюгера.

На фотографиях 1920–1930-х гг., когда часть помещений Зимнего дворца, и, в частности, Николаевский зал, были переданы в распоряжение Музея Революции, в монферрановскую раму был вставлен уже совсем другой портрет (Ил. 7). В это же время с мраморной рамы демонтируют внутреннюю позолоченную раму, некогда сделанную по инициативе Александра II, наверху в виде двуглавого орла и два вензеля Николая I¹, а гирлянду, обрамляющую верхнюю треть рамы тщательно декорируют тканью.

Последним свидетельством о том, как выглядела мраморная рама, изготовленная по проекту О. Монферрана, служат фотографии середины XX в., когда парадные залы Зимнего дворца, принадлежавшие Музею Революции, были переданы Государственному Эрмитажу (Ил. 8). В 1955 г., перед началом реставрационных работ в Николаевском зале, было принято решение о раскрытии центрального дверного проема, ведущего в Восточную галерею, как зафиксировано в дневниковых записях архитектора Эрмитажа Александра Владимировича Сивкова, с «восстановлением заново центральной части стены (против балкона), где была разобрана грандиозная мраморная рама, в которой до Октябрьской революции помещался портрет Николая I» [Сивков 2018: 512]. На фотографиях, запечатлевших раму перед раз-



Ил. 8. Николаевский зал Зимнего дворца перед началом реставрационных работ. 1955. Фотограф неизвестен. Инв. серия П.163-1 № 61931/1. Архив Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры.
Fig. 8. Nicholas Hall of the Winter Palace before restoration. 1955. Unknown photographer. Inv. series П.163-1 № 61931/1. Archive of the Committee for State Control, Use and Preservation of Historical and Cultural Monuments..



Ил. 9. Мраморное обрамление, исполненное по проекту О. Монферрана перед демонтажем. 1955. Фотограф неизвестен. Инв. серия П.163-1 № 61935/1. Архив комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры.
Fig. 9. Marble frame executed after A. Montferrand's design, before dismantling. 1955. Unknown photographer. Inv. series П.163-1 № 61935/1. Committee for the state preservation of historical and cultural monuments archive.



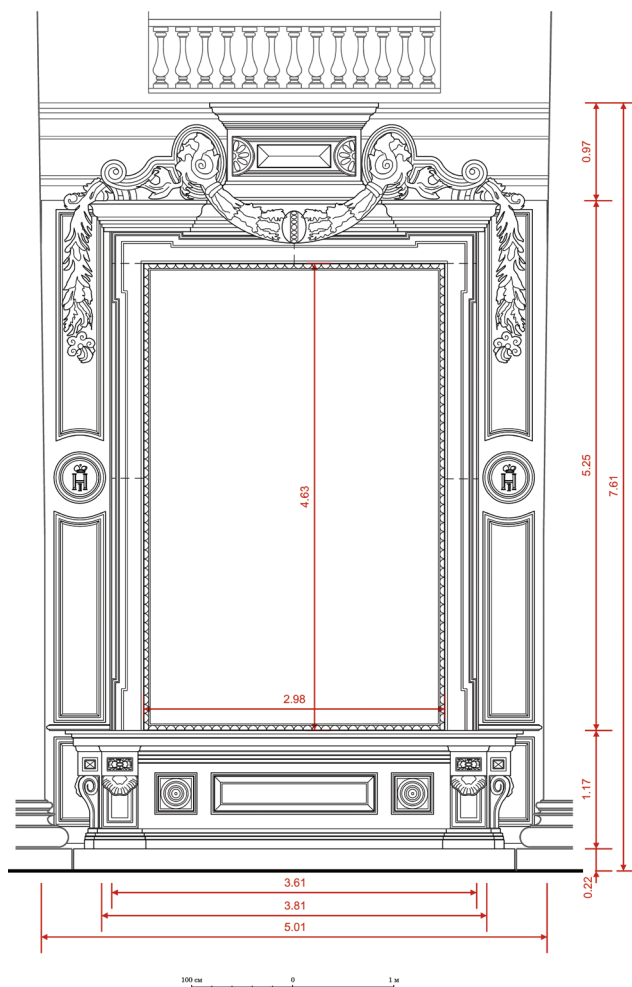
Ил. 10. Фрагмент мраморного обрамления рамы. Фотография авторов, 2025 г.
Fig. 10. Fragment of the marble frame. Photo by the authors, 2025.

боркой, отчетливо читается, что при установке мраморной рамы О. Монферран полностью уничтожает стасовскую отделку интерколумния из искусственного мрамора до уровня декоративного лепного карниза, обнажая фрагмент растреллиевской кладки стены и арочной перемычки проема, а сам проем закладывает кирпичом (Ил. 9). А.В. Сивков же, в процессе раскрытия дверного проема, разбирает кладку О. Монферрана. Детали от разобранной мраморной рамы были сложены в подвале Зимнего дворца, где они находятся и по сей день (Ил. 10), а Николаевскому залу был возвращен облик, созданный В.П. Стасовым.

Немногочисленные акварели и фотографии дают лишь общее представление о том, как выглядело мраморное обрамление, созданное для портрета Николая I работы Ф. Крюгера. Достаточно схематичный чертеж рамы исполненный О. Монферраном, при его сопоставлении с сохранившимися на сегодняшний день фрагментами, позволяют довольно точно реконструировать выполненную по проекту зодчего архитектурную композицию.

В одном из первых писем О. Монферран указывает, что рама должна быть вписана в пространство между колоннами центрального интерколумния «посередине большого зала». Обрамление портрета было сделано из белого мрамора, поддерживающего своим тоном цветовое решение зала, отделанного белым стюком. Для дополнительного членения массивной композиции и создания визуальных акцентов О. Монферраном были использованы вставки из цветного мрамора¹².

Декоративное обрамление портрета состояло из нескольких основных частей: профилированной рамы, подстоля, на которое она была установлена, развитого карниза, опиравшегося на раму, и панелей, заполнявших по бокам пространство между рамой с подстолем и колонна-



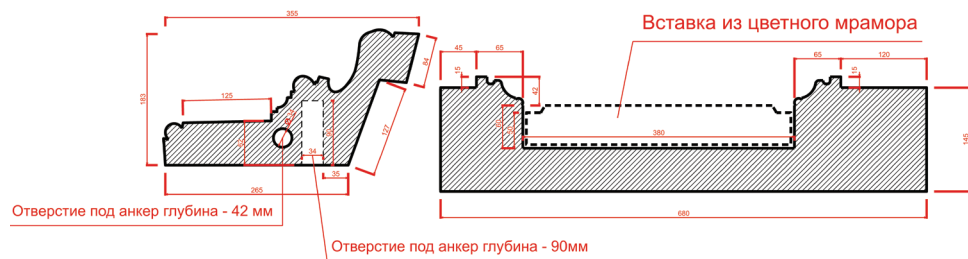
Ил. 11. П.Л. Зыков, Т.В. Праздникова. Реконструкция мраморного обрамления, выполненного по проекту О. Монферрана. 2025 г.
Fig. 11. Petr Zykov, Tatiana Prazdnikova. Reconstruction of the marble frame executed after A. Montferrand's design. 2025.

ми (Ил. 11). Общую композицию завершал бронзовый позолоченный орел, установленный над мраморным навершием. Дополняли мраморное обрамление портрета гирлянда в верхней его части, два золоченных вензеля Николая I по центру боковых панелей и золоченая окантовка по внутреннему краю рамы.

Подчеркнуто темная на общем белом фоне зала красная нижняя ступень, выполненная из мрамора Гриотто и лежащая в основании всей монферрановской композиции, соответствовала плитам баз колон и была вдвинута в интерколумний от лицевой плоскости плитов, что создавало ощущение обособленности всего обрамления и в тоже время органичной привязки его к общему ритму трехчетвертных колон, идущих вдоль стены.

На ступень было установлено подстолье с узкой столешницей, опиравшейся на консоли, две

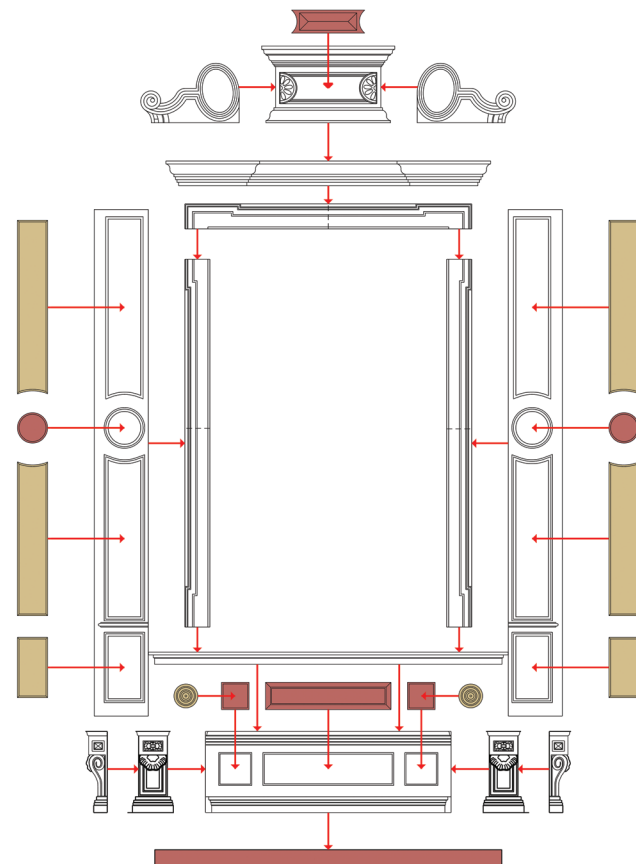
Ил. 12. П.Л. Зыков, Т.В. Праздникова. Профилировка деталей рамы и боковой панели мраморного обрамления. 2025 г.
 Fig. 12. Petr Zykov, Tatiana Prazdnikova. Profiles of the frame parts and the side panel of the marble frame. 2025.



фронтальные из которых обращены в пространство зала, а боковые развернуты параллельно стене. Консоли имели по бокам резной орнамент в виде волют, а на фасадной части профилированную панель с рокайлем. Верхняя часть консолей завершалась плинтусом с филенками, в поле которых вписан центрический растительный орнамент. В основании подстоля проходил классический развитый профилированный цоколь, состоящий из плоской базы полуовала и обратного гуська. Нижняя часть подстоля была декорирована тремя вставками из красного мрамора. Центральная вставка имела прямоугольную форму с выделенной филенкой, а боковые представляли собой квадраты с круглой профилированной розеткой.

Сама рама состояла из трех профилированных элементов раскрепованных в верхних углах: двух вертикальных стоек и архитрава. Каждый из этих элементов состоял из двух деталей. Детали соединялись между собой вероятно бронзовыми анкерами диаметром около 34 мм зачеканенных свинцом, следы которых хорошо читаются на сохранившихся фрагментах рамы. Такими же анкерами осуществлялось крепление элементов рамы к стене и примыкающим элементам. Боковые стойки и верхний элемент рамы имели сложную профилировку. Выбранная на тыльной стороне стоек рамы четверть перекрывала стык между рамой и боковыми панелями.

По бокам от рамы, драпируя плоскость стены, были расположены симметричные панели с филенками, из которых выступало подстолие и рама. В отличие от горизонтальных филенок, выполненных из красного мрамора Гриотто, все вертикальные филенки О. Монферран делает из желтого сиенского мрамора. Панели имели следующую систему членений: в нижней части располагались панели с филенкой, соответствующие высоте подстоля и отделенные от верхней части карнизом. Центральными композиционными элементами верхних частей боковых панелей были круглые вставки красного мрамора в профилированном



Ил. 13. П.Л. Зыков, Т.В. Праздникова. Раскладка элементов мраморного обрамления. 2025 г.
 Fig. 13. Petr Zykov, Tatiana Prazdnikova. Layout of the marble frame elements. 2025.

обрамлении, расположенные чуть выше горизонтальной оси рамы. В верхней и нижней частях панели располагались филенки с выкружками на сторонах, обращенных к круглым вставкам, в которых располагались золоченые вензеля Николая I, следы от которых видны на фотографии 1955 г. Ширина филенок и диаметр круглой вставки составлял 38 см (Ил. 12).

Архитрав рамы визуально был усилен развитым профилированным карнизом, выполненным из белого мрамора, верхняя граница которого подходила к нижнему поясу фризы стены. Углы карниза были визуально подчеркнуты креповками, соответствующими угловым креповкам рамы.

На верхнюю плоскость карниза на анкерах было установлено навершие, фланкированное по бокам беломраморными элементами с овальными «зеркалами» и волютами, в которые была вплетена гирлянда, скомпонованная из массивной бусины с жемчужником, лент и стилизованных листьев аканта. Центральная часть гирлянды, продетая через «зеркала», свисала до верхнего карниза, венчающего раму, а ее боковые части, выходящие из-за волют, спускались немногим более чем на половину верхних филенок из желтого мрамора.

Беломраморное навершие, расположенное на оси рамы, было построено на системе горизонтальных членений и состоял из профилированных нижней и верхней частей. Нижняя профилировка была подчеркнута вставкой их желтого мрамора. В центральной части навершия располагалась филенка красного мрамора с фацетами. По бокам филенка была акцентирована полукруглыми элементами, имитирующими цветков.

Монументальная композиция рамы для портрета Николая I завершалась бронзовой фигурой

двуглавого орла. Графические зарисовки Николаевского зала второй половины XIX в., фотографии, а также беглый рисунок О. Монферрана на эскизе не позволяют составить сколько-нибудь детального представления об этом художественном элементе.

Сохранившихся фрагментов мраморного обрамления и выявленных архивных и иконографических материалов было бы вполне достаточно для воссоздания этой монументальной архитектурной композиции (Ил. 13). Но после реставрации 1955 г., возвращение ее в Николаевский зал Зимнего дворца, стало невозможным. С исчезновением из его интерьера сначала портрета Николая I работы Ф. Крюгера, а затем и мраморного обрамления, зал утратил свой мемориальный статус и с 1958 г. традиционно стал использоваться для проведения временных выставок. А о последней работе О. Монферрана в Зимнем дворце напоминают лишь сохранившиеся следы от примыкания торцевых частей рамы на искусственном мраморе колонн, фланкирующих центральный дверной проем южной стены Николаевского зала.

Примечание

1. В подтверждение этому многочисленны работы таких авторов, как Н.П. Никитин А.Л. Ротач, М.Г. Колотов, О.А. Чеканова, О.А. Кривдина, Н.Ю. Толмачева.
2. Семенова Т.Б. О некоторых гарнитурах мебели по проектам К. Росси и О. Монферрана из Зимнего дворца // Прикладное искусство Западной Европы и России. СПб., 1999; Шуйский В.К. Огюст Монферран. История жизни и творчества. М., 2005; Гарманов И.А. Парадная мебель Зимнего дворца, созданная по проектам К.И. Росси и О.Р. Монферрана: стиль, материал, конструкция. СПб., 2019.
3. Традиционно принято считать, что последняя работа О. Монферрана в Зимнем дворце была связана с устройством траурного убранства залов по случаю кончины императора Николая I, в конце февраля 1855 года. Источник: РГИА. Ф. 472. Оп. 9 Д. 5. Дело о распоряжениях по Министерству императорского двора по случаю погребения тела в Бозе почивающего императора Николая Павловича.
4. Местом для установки портрета О. Монферраном был выбран самый большой из парадных залов Зимнего дворца, расположенный в северной анфиладе с окнами, выходящими на Неву. С момента создания зал сменил несколько названий: Большая галерея на Неву, Большой Аванзал, Большой Мраморный зал, и служил местом проведения приемов, празднеств и торжеств, великосветских выходов, парадных обедов и балов.
5. Приведенные в статье письма О. Монферрана в оригинале написаны на французском языке. Представленный в статье перевод писем архитектора выполнен П.Л. Зыковым.
6. Имеется в виду фирма «Английский магазин. Никольс и Плинке», являвшаяся Поставщиком Двора Его Императорского Величества.
7. Надпись О. Монферрана на чертеже приведена с сохранением авторской орфографии.
8. Вероятно, О. Монферраном были выполнены эскизы, показывающие, как будет выглядеть интерьер зала после установки в нем рамы с портретом Николая I. На сегодняшний день состав и местонахождение проектных материалов по устройству мраморной рамы установить не удалось.
9. Бухгалтерская книга Императорской Петергофской гранильной фабрики [7].
10. «Список рабочим людям при построении мраморной рамы для портрета в Бозе почивающего Государя Императора Николая Igo от Петергофской Гранильной фабрики». В списке указаны имена и фамилии 39 скульпторов, каменотесов и полировщиков, участвовавших в создании мраморной рамы.
11. Местонахождение демонтированных в первой трети XX в. позолоченных декоративных элементов рамы неизвестно.
12. Вставки из цветного мрамора не сохранились. На исследованных элементах из белого мрамора, фиксируются пазы под них, что позволяет реконструировать толщину, составляющую порядка 50–51 мм. Все цветные вставки были обрамлены профилировкой, приподнятой над плоскостью элементов из белого мрамора.
13. На месте открытой двери, ведущей в Помпейскую галерею, в 1855 году будет установлена мраморная рама, выполненная по проекту О. Монферрана

Список сокращений

АГЭ — Архив Государственного Эрмитажа
РГИА — Российский Государственный Исторический Архив

Список источников

1. АГЭ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 40.
2. РГИА. Ф. 469. Оп. 8. Д. 1448.
3. РГИА. Ф. 472. Оп. 14. Д. 1637
4. РГИА. Ф. 472. Оп. 18. Вн. 108/945. Д. 41.
5. РГИА. Ф. 475. Оп. 2. Д. 203.
6. РГИА. Ф. 475. Оп. 2. Д. 246.
7. РГИА. Ф. 504. Оп. 1. Д. 559.
8. Исаакиевский собор в С. Петербурге // Русский художественный листок № 18 от 20 июня 1858.
9. Приспособление Зимнего дворца под лазарет // Правительственный вестник от 6 апреля 1915 г.

Список литературы

Сивков 2018. Сивков А.В. Дворцы Эрмитажа в советский период. СПб., 2018. 541 с.

Шуйский 2005. Шуйский В.К. Огюст Монферран. История жизни и творчества. М., 2005. 413 с.

References

Sivkov, A.V., Dvortsy Ermitazha v sovetskij period. Saint Peterburg, 2018. 541 p., (In Russian).

Shujskij, V.K., Ogiust Monferran. Istoriia zhizni i tvorchestva. Moscow, 2005. 413 p., (In Russian).

Сведения об авторах

Праздникова Татьяна Владимировна, старший научный сотрудник Архитектурной службы, Государственный Эрмитаж (190000, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34)

E-mail: prazdnikova.t@gmail.com

ORCID ID: 0009-0007-6178-3204

Зыков Петр Леонидович, заместитель заведующего Отдела архитектурной археологии, Государственный Эрмитаж (190000, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34)

E-mail: zykov.p@gmail.com

ORCID ID: 0009-0006-4544-3667

Для цитирования: Зыков П.Л., Праздникова Т.В. Последняя работа Огюста Монферрана в Зимнем дворце // Terra artis. Искусство и дизайн. 2026. № 1. С. 110–121. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_110

About the authors

Prazdnikova Tatiana V., senior researcher, Architectural Service, State Hermitage Museum (34, Dvortsovaya nab., Saint Petersburg, 190000, Russian Federation)

E-mail: prazdnikova.t@gmail.com

ORCID ID: 0009-0007-6178-3204

Zykov Petr L., Deputy Head of the Department of Architectural Archaeology, State Hermitage Museum (34, Dvortsovaya nab., Saint Petersburg, 190000, Russian Federation)

E-mail: zykov.p@gmail.com

ORCID ID: 0009-0006-4544-3667

For citation: Zykov P.L., Prazdnikova T.V. Auguste Montferrand's Last Work in the Winter Palace, Terra Artis. Art and Design, no. 1, 2026, pp. 110–121. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_110

DOI: 10.53273/27128768_2026_1_122

П.В. Петров

ВОССОЗДАНИЕ СКУЛЬПТОРОМ В.Л. СИМОНОВЫМ ФОНТАННОЙ ГРУППЫ «САМСОН, РАЗДИРАЮЩИЙ ПАСТЬ ЛЬВА» В 1946–1947 ГГ.

История послевоенного воссоздания скульптурной группы «Самсон, раздирающий пасть льва», несмотря на ее большую известность, на самом деле очень редко становилась предметом серьезного научного исследования. Между тем, данная тема является крайне важной для истории восстановления Петергофа после войны, будучи одним из основных, краеугольных сюжетов в реставрации дворцово-паркового ансамбля. В биографии скульптора В.Л. Симонова воссоздание статуи «Самсона» также стало важнейшей вехой, знаменовавшей собой новый период его деятельности и признание его заслуг. Задача, поставленная перед скульптором, носила очень ответственный и крайне сложный характер. Из-за нехватки фотоматериалов Симонову пришлось создать свой оригинальный метод для создания модели скульптуры, сводившийся к совмещению ее контуров на фотографиях и специальном прозрачном экране. В ходе последующей работы скульптора над глиняной моделью, Симонову приходилось постоянно показывать ее специальной комиссии и вносить множество изменений. По итогам рассмотрения модели, она была утверждена, после чего приступили к отливке в гипсе. В самом конце июля гипсовая отливка скульптуры «Самсона» была передана на завод «Монумент-скульптура». В течение августа 1947 г. на заводе была выполнена отливка скульптуры из бронзы и в последний день месяца она была отправлена в Петродворец. По итогам приемки скульптуры, 14 сентября произошло торжественное открытие фонтанов второй очереди. Скульптор Симонов за свою работу был удостоен благодарности Ленсовета и получил заслуженное признание среди творческой общественности, а новая скульптура «Самсона» стала неотъемлемой частью обновленного ансамбля Большого каскада Петродворца.

Ключевые слова: музей, скульптура, фонтан, модель, глина, бронза, комиссия, завод

P.V. Petrov

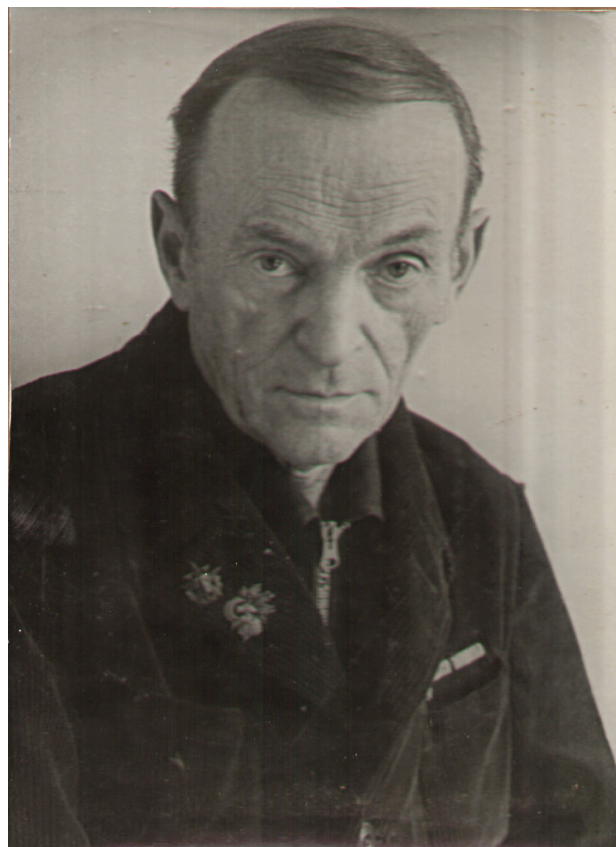
RECREATION OF THE FOUNTAIN GROUP SAMSON RENDING THE LION'S JAWS BY SCULPTOR VASILY SIMONOV IN 1946–1947

Despite its widespread popularity, the history of the post-war reconstruction of the *Samson Rending the Lion's Jaws* sculpture group has rarely received serious scholarly attention. However, this topic is crucial to the history of Peterhof's post-war restoration, being one of the main, pivotal themes in the restoration of the palace and park complex. In the biography of the sculptor Vasily Simonov, the reconstruction of the Samson statue also became a crucial milestone, marking a new period in his career and recognition of his achievements. The task assigned to the sculptor was both highly challenging and extremely complex. A lack of photographic materials led Simonov to develop his own original method for creating a model of the sculpture, which consisted of aligning its contours from the photographs with those on a special transparent screen. While subsequently working work on the clay model, the sculptor constantly had to present it to a special commission and make numerous revisions. Following the model's approval, the plaster casting process began. At the very end of July, the plaster cast of the Samson sculpture was delivered to the Monumentskulptura factory. During August 1947, the bronze casting was completed at the factory, and on the last day of the month it was shipped to Peterhof. Following the sculpture's acceptance, the grand opening of the fountains took place on 14 September as part of the second stage of the restoration. Sculptor Simonov received a commendation from the Leningrad City Council for his work and well-deserved recognition among the creative community. The new Samson sculpture became an integral part of the renovated Grand Cascade complex at Peterhof.

Keywords: museum, sculpture, fountain, model, clay, bronze, commission, factory

ВВЕДЕНИЕ

История послевоенного воссоздания фонтанной скульптуры «Самсон, раздирающий пасть льва» скульптором В.Л. Симоновым, на первый взгляд, может показаться довольно известной, хорошо освещенной темой. О ней очень часто говорят в различных монографиях и брошюрах, музейных альбомах, путеводителях, на экспозициях и выставках, в документальных фильмах или телевизионных передачах. Тем более покажется странным, что исследований, посвященных непосредственно истории восстановления «Самсона», на данный момент имеется крайне мало, и по сути, это единичные публикации. После выхода в свет в 1948 г. небольших воспоминаний самого Симонова о его работе по воссозданию скульптуры в альманахе «Изобразительное искусство Ленинграда» [Симонов 1948: 253–255], а также небольшой монографии В.М. Рогачевского, посвященной В.Л. Симонову, в конце 1950-х гг. [Рогачевский 1959: 34–39], далее очень долгое время не появлялось каких-либо работ по этой теме. Лишь в новейший период была опубликована обстоятельная научная статья Ю.Ю. Бахаревой, рассматривающая весь процесс подготовки и создания скульптуры и основанная на очень интересном документальном материале [Бахарева 2010: 37–48]. Чуть позже вышла уже более обзорная статья А.О. Смоляровой об истории изготовления и реставрации скульптуры «Самсон» [Смолярова 2023: 727–731], в которой упор делается на ее последней реставрации. Стоит приветствовать недавнюю публикацию усилиями КГИОП двухтомного сборника документов по истории восстановления дворцово-парковых ансамблей Санкт-Петербурга, в том числе Петергофа, где был помещен ряд интересных материалов по истории восстановления фонтана «Самсон, раздирающий пасть льва» [Восстановление дворцово-парковых ансамблей...2023: 92–96, 99–100]. Наконец, Государственным музеем-заповедником «Петергоф» в 2015-м г. была издана монография хранителя фонда скульптуры В.Я. Юмангулова об истории данной скульптуры [Юмангулов 2015], однако в той части, которая посвящена ее воссозданию в 1947 г., повествование построено не на архивных документах, а лишь на вторичных источниках информации [Юмангулов 2015: 50–54]. В связи с этим крайне важным является выявление всех возможных документальных материалов по данной теме и их комплексное изучение. Поэтому обнаруженные автором в последние годы ранее неизвестные архивные документы из ряда госу-



Ил. 1. Симонов Василий Львович, скульптор (1879–1960). Ленинградское отделение Худфонда РСФСР. Галерея портретов стахановцев-восстановителей фонтанов 2-ой очереди 1947 г. 1947 г. ГМЗ «Петергоф».
 Fig. 1. Vasily Simonov, sculptor (1879–1960). Leningrad Branch of the Art Fund of the RSFSR. Gallery of portraits of Stakhanovite restorers of the second-phase fountains in 1947. 1947. Peterhof State Museum Reserve.

дарственных и ведомственных архивов позволили впервые достаточно подробно реконструировать и проанализировать процесс воссоздания скульптуры «Самсон, раздирающий пасть льва» и увидеть все сложности, сопровождавшие ход этих работ.

ПРЕДЫСТОРИЯ

История фонтанной скульптурной группы «Самсон, раздирающий пасть льва», находящейся в ковше Большого каскада Петергофа, к настоящему времени насчитывает уже почти три столетия. Первый вариант скульптуры, выполненный скульптором Б.К. Растрелли из свинца и установленный в 1735 г. в Большом каскаде, оказался недолговечным. Из-за деформации статуи в царствование императора Павла I было решено ее обновить. С этой целью скульптор М.И. Козловский изготовил модель, по которой была отлита литейным мастером В.П. Екимовым и в 1802 г. установлена новая, уже бронзовая скульпу-

П.В. Петров.

Воссоздание скульптором В.Л. Симоновым фонтанной группы «Самсон, раздирающий пасть льва» в 1946–1947 гг.



Ил. 2. Скульпторы Симонов Василий Львович (1879–1960) и Суворов Иннокентий Иванович (1898–1947; главный художник по восстановлению скульптуры петергофских фонтанов) у модели «Самсона». 1946 г. ГМЗ «Петергоф».
Fig. 2. Sculptors Vasily Simonov (1879-1960) and Innokenty Suvorov (1898-1947; chief artist for the restoration of the sculptures of the Peterhof fountains) at the Samson model. 1946. Peterhof State Museum Reserve.

птура «Самсона» [Юмангулов 2015: 12–34]. Новая скульптурная группа простояла в ковше Большого каскада почти полтора столетия, вплоть до начала Великой Отечественной войны. В период немецкой оккупации Нового Петергофа скульптура «Самсон, раздирающий пасть льва», оставленная в ковше Большого каскада, исчезла. По некоторым сведениям, она была демонтирована и вывезена немецкими оккупантами в ноябре 1942 г. для последующей переплавки [Петергоф в Великой Отечественной... 2019: 18–21, 42–43].

ПОДГОТОВКА К РАБОТЕ ПО ВОССОЗДАНИЮ СКУЛЬПТУРЫ

После окончания Великой Отечественной войны и начала восстановительных работ в Петродворце встал вопрос о воссоздании статуи «Сам-

сон». Он рассматривался в общей связи с восстановлением петергофских фонтанов первой и второй очереди. После торжественного открытия 25 августа 1946-го г. первой очереди фонтанов Петродворца органы власти Ленинграда и Дирекция дворцов-музеев и парков решили продолжить работу по восстановлению фонтанной системы. На следующий, 1947-й г., был намечен второй этап ремонтно-восстановительных работ. 30 сентября 1946 г. Ленгорисполкомом принимается решение № 197-106, которым дается указание отделу культурно-просветительской работы начать работу по подготовке к восстановлению фонтана «Самсон» [Бахарева 2010: 42].

16 декабря 1946 г. Исполкомом Ленгорсовета было принято решение № 209-46, где было указано, что в целях восстановления фонтанной скульптуры Большого каскада в Нижнем парке, необходимо «утвердить перечень моделей скульптуры фонтанов, подлежащих восстановлению», а для «рассмотрения и утверждения проектных заданий и приемки выполненных моделей скульптур» создавалась комиссия при Исполкоме Ленгорсовета. Центральное место в этих работах занимало воссоздание скульптурной группы «Самсон, раздирающий пасть льва», поэтому заводу художественного бронзового литья «Монументскульптура» было предписано включить в свой производственный план на 1947-й г. ее изготовление «на основе утвержденной модели» [1: Л.7–8].

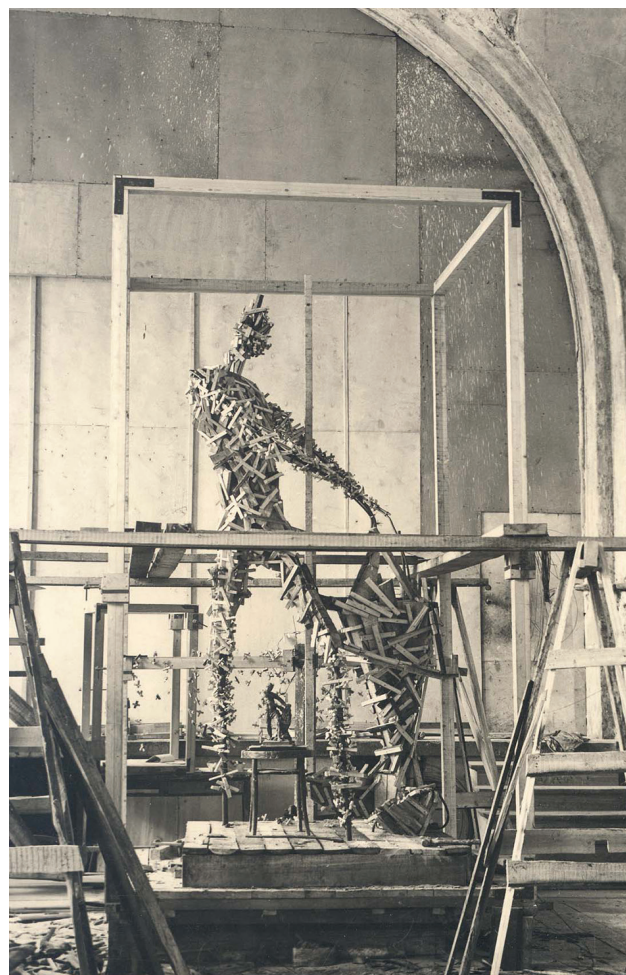
Немного ранее, 28 ноября 1946 г., Дирекцией дворцов-музеев и парков в Петродворце был заключен договор с известным скульптором, профессором В.Л. Симоновым на выполнение им модели скульптуры «Самсон, раздирающий пасть льва» вначале в глине, а затем в гипсе. При этом Дирекция музея выдала скульптору «Проектное задание к восстановлению скульптурной группы фонтана «Самсон» в Петродворце». Причем в задании сразу же оговаривалось, что «задача восстановления Самсона очень ответственна, так как необходимо заново создать скульптуру, которая являлась бы абсолютно точной копией утраченной, так как малейшее отклонение от оригинала, ввиду огромной популярности Самсона, недопустимо» [2: Л. 2]. Для выполнения этой сложнейшей задачи скульптору В.Л. Симонову предоставлялись следующие, довольно скудные материалы: 1) 22 фотографии «Самсона», выполненные с различных сторон и точек; 2) Статуэтка «Самсон» (гипс) размером 20 см; 3) Описание Самсона из инвентарной книги 1939-го г.; 4)

рукопись заведующего отделом русской скульптуры Русского музея, профессора Г.М. Преснова «Творчество Козловского и его работа над скульптурой «Самсон, разрывающий пасть льва»», где был дан детальный анализ произведения и собраны архивные и описательные материалы [2: Л. 2-2об.].

При этом в проектом задании Дирекции дворцов-музеев оговаривалось, что скульптором В.Л. Симоновым должна быть в точности соблюдена анатомия скульптуры М.И. Козловского, выявленная по обмерам его произведения: 1) голова помещается в фигуре 8 раз; 2) ширина плеч равняется 2 головам; 3) длина ног и рук равняется 4 головам; 4) ширина таза — $1\frac{1}{2}$ головы; 5) размер головы по высоте равен $3\frac{1}{2}$ длины носа. Высота же всей скульптуры составляла — 3 метра 29 см [2: Л. 2об.].

Работа Симонова по изготовлению модели скульптуры «Самсон» должна была приниматься государственной комиссией на следующих этапах и в следующие сроки: 1) модель (глина), в $\frac{1}{2}$ настоящей величины — срок сдачи 1 января 1947 г.; 2) модель (глина) настоящей величины (3 м 29 см) — срок сдачи 15 апреля 1947 г.; 3) модель (гипс) настоящей величины (3 м 29 см) — срок сдачи 1 июня 1947 г. [2: Л. 2об.].

Василий Львович Симонов (1879–1960), получивший это ответственное задание по рекомендации Ленинградского Союза советских художников (ЛССХ), закончил высшее художественное училище при Академии художеств в 1909 г. Он стал широко известен своими скульптурными композициями еще в 1930-е гг., создав такие скульптуры, как «За власть Советов», «Сталеваары Запорожстали», «Строители социализма», «Шахтер», «Горновой», «Сталевар», многие из которых впоследствии были переданы в Государственный Русский музей, Днепропетровский и Мурманский музеи. Он участвовал также в создании проектов памятников С.М. Кирову и В.В. Куйбышеву, памятника бойцам, погибшим в ходе советско-финляндской войны 1939–1940 гг., был автором барельефа «Все на защиту Ленинграда», неоднократно принимал участие во всесоюзных и ленинградских выставках (выставка индустрии социализма 1937 г., выставка ленинградских художников и др.). Во время Великой Отечественной войны В.Л. Симонов находился в эвакуации в Узбекистане [3: Л. 14–14об.; 4: Л. 1–2]. Его работа по воссозданию «Самсона» обеспечивалась и контролировалась Ленинградским отделением Художественного Фонда СССР.



Илл. 3. Стрекалов-Оболенский В.В. Скульптурная группа «Самсон, раздирающий пасть льва». Каркас для модели из глины в натуральную величину. Скульпторы В.Л. Симонов, Н.В. Михайлов. Июль 1947 г. ГМЗ «Петергоф».

Fig. 3. Vladimir Strekalov-Obolensky. Sculpture group 'Samson Rending the Lion's Jaws'. Armature for the life-size clay model. Sculptors V. Simonov, N. Mikhailov. July 1947. Peterhof State Museum Reserve.

ЗАМЫСЕЛ АВТОРА

Задача скульптора В.Л. Симонова осложнялась тем обстоятельством, что в его распоряжении имелось, по его собственным словам, всего лишь 17 фотоснимков¹, предоставленных Дирекцией дворцов и парков Петродворца, «но и эти немногие снимки были для самой группы случайными, снятыми в общем ансамбле фонтанов. На некоторых изображение фигуры не превышало 3-х сантиметров. Из всех снимков сколько-нибудь точное представление о группе давало только два: профиль справа и спина, снятая в три четверти» [5: Л. 2].

Прежде всего Симонову необходимо было понять сверхзадачу предыдущего автора, скульптора М.И. Козловского, чтобы затем и самому создать статую. И здесь В.Л. Симонов пришел к осознанному выводу, что «М.И. Козловский

П.В. Петров.

Воссоздание скульптором В.Л. Симоновым фонтанной группы «Самсон, раздирающий пасть льва» в 1946–1947 гг.



Ил. 4. Наровлянский И.А. Скульптурная группа «Самсон, раздирающий пасть льва». Воссоздание в бронзе на заводе «Монументскульптура». Рабочий момент. Август 1947 г. ГМЗ «Петергоф».
Fig. 4. Ilya Narovlyansky. Sculpture group 'Samson Rending the Lion's Jaws'. Recreation in bronze at the Monumentskulptura factory. Work in progress. August 1947. Peterhof State Museum Reserve.

стремился олицетворить своей скульптурой сознание нашим народом своей силы и уверенности в победе. Это не был образ человека, декоративно размашистой жестикуляцией кричавшего о своем торжестве, это не было изображение человека в напряженной борьбе со львом. Основное в образе Самсона — убежденность в своей внутренней силе и мощи, способного совершить не один подвиг» [5: Л. 2]. Отгалкиваясь именно от этой первоначальной идеи, скульптору и пришлось решать уже свою собственную сверхзадачу.

Говоря о тех фотографиях, которые были в распоряжении автора, необходимо учитывать, что снимки не давали полного и всестороннего представления о пластическом решении образа. Главной проблемой здесь было то, что протяженность предмета в глубину на фотографии часто оставалась неизвестной и глубина формы не чувствовалась. Поэтому, по словам В.Л. Симонова, «благодаря этому хорошо исполненный пластический рельеф при совершенно произвольном сокращении глубины наблюдаемого предмета может вполне точно передать иллюзию объемной формы. Этим недочетом глаза определяется трудность исполнения скульптурных работ по фотографическим снимкам, часто искажающим форму вследствие неправильно взятого фокусного расстояния, плохого отпечатка негатива, неправильной выдержки во время съемки и т. п.» [5: Л. 3].

В таких условиях скульптору необходимо было найти свой собственный, особый метод работы, позволяющий извлечь из имевшегося скудного фотоматериала представление о скульптурной группе, полученное по возможности с различных точек зрения. А уже дальше, руководству-

ясь содержанием художественного произведения и запасом знаний (натурой ввиду специфичности формы «Самсона» пользоваться не представлялось возможным), Симонову предстояло связать полученные с некоторых точек зрения представления о скульптурной группе в единое органическое целое.

Чтобы решить эту непростую задачу, В.Л. Симонов придумал свой собственный, оригинальный метод. Он заключался в следующем: «...Я скалькировал силуэты группы с фотографий на прозрачный экран, определив в каждом отдельном случае точку зрения и расстояние, с которого был сделан снимок в 50 см величиной. Свой скульптурный эскиз я помещал за экраном и, работая над ним, все время сличал его с контурами калек, изображавших силуэт группы с различных точек зрения и с разного расстояния, добиваясь полного совпадения силуэтов эскиза и силуэтов, скалькированных с фото. Когда я добился такого совпадения моего эскиза при всевозможных поворотах, со всеми силуэтами, сделанными мною на прозрачном экране, у меня появилась уверенность в том, что моя скульптура повторяет формы группы, уничтоженной немцами, и полностью соответствует ей» [5: Л. 4]. В дальнейшем, после утверждения эскиза, Симонов начал работу над моделью в $\frac{1}{3}$ натуральной величины. Работая над моделью, он применял тот же метод, что и для эскиза, «еще больше уточняя форму группы и влагаемое в нее содержание» [5: Л. 4]. Единственное, что позволил себе В.Л. Симонов внести в эскиз скульптуры от себя лично, так это «вложить в образ «Самсона» большую уверенность в своей силе, чем в силе покровительства свыше, которая чувствовалась в группе Козловского» [5: Л. 5]. Работа по созданию скульптуры велась Симоновым в его мастерской, предоставленной ему Ленинградским отделением Художественного Фонда: вначале по адресу улица Герцена, Д. 38², а затем — на проспекте Маклина, Д. 2.

ХОД РАБОТ ПО ВОССОЗДАНИЮ СКУЛЬПТУРЫ

10 января 1947 г. начальник Главного управления учреждениями изобразительных искусств Комитета по делам искусств при Совете министров СССР П.М. Сысоев поставил в известность начальника Главного управления промышленных предприятий Министерства коммунального хозяйства РСФСР И.Н. Яковлева и директора завода художественного бронзового литья «Монументскульптура» Р.И. Берилова о необходимости

включения в производственный план завода на 1-й квартал 1947 г. «изготовление скульптурной группы «Самсон» по заказу Исполкома Ленинградского Городского совета депутатов трудящихся на основе утвержденной модели» [6: Л. 5].

А тем временем, на совещании директоров музейных учреждений 11 января 1947 г. заведующий отделом культурно-просветительной работы Ленгорисполкома П.И. Рачинский сообщил, что глиняную модель скульптуры «Самсон, раздирающий пасть льва» скульптор В.Л. Симонов уже заканчивает, а к августу вторая очередь фонтанной системы Петродворца, в том числе и фонтан «Самсон», должна быть уже запущена [7: Л. 4об.-5]. При этом общие капиталовложения по восстановлению петергофских дворцов и парков должны были составить 7 млн. рублей. По мнению Рачинского, «когда будут пущены фонтаны, то по существу центральная часть и Нижний парк примут вид почти восстановленный» [7: Л. 4об.-5].

К 20 февраля 1947 г. скульптором В.Л. Симоновым была в основном выполнена глиняная модель статуи «Самсон» в $\frac{1}{3}$ величины [Григорьева 1947: 1], после чего велась доработка ее деталей. А 13 марта 1947 г. специальной комиссией, в которую входили председатель секции скульпторов Ленинградского союза советских художников, лауреат Сталинской премии В.И. Ингал, председатель Художественного совета В.Б. Пинчук, директор дворцов-музеев и парков г. Петродворца Я.И. Шурыгин, главный хранитель дворцов и парков Петродворца М.А.Тихомирова, главный художник по заказу г. Петродворца скульптор И.И. Суворов, автор воспроизведения утраченной скульптуры «Самсон» профессор В.Л. Симонов, директор Ленинградского отделения Художественного Фонда СССР М.Д. Артамонов, начальник Художественного Управления А.М. Бородов и бригадир художников М.С. Плоткин, был произведен осмотр работ «по воспроизведению утраченной скульптуры «Самсон», выполняемой профессором В.Л. Симоновым по договору с Дирекцией дворцов-музеев и парков в г. Петродворце за № 278 от 28 ноября 1946 г.» [8: Л. 1]. Членами комиссии было установлено следующее: «Выполненные работы, эскиз и кратная модель удовлетворяют требованиям к работе над «Самсоном» и составляет 50% объема работ предусмотренные договором» [8: Л. 1].

Поскольку эскиз модели в $\frac{1}{3}$ величины был одобрен, 15 марта 1947 г. между заводом художественного бронзового литья «Монументскульптура» и Дирекцией дворцов-музеев и парков



Ил. 5. Наровлянский И.А. Скульптурная группа «Самсон». Воссоздание в бронзе. Бригада рабочих завода «Монументскульптура», принимавших участие в отливке статуи. Август 1947 г. ГМЗ «Петергоф».

Fig. 5. Ilya Narovlyansky. 'Samson Rending the Lion's Jaws'. Recreation in bronze. Team of workers from the Monumentskulptura factory who took part in the casting of the statue. August 1947. Peterhof State Museum Reserve.

в г. Петродворце был подписан договор на «выполнение работ по отливке в бронзе фигуры «Самсон»» [9: Л. 7–9]. Предоставить бронзу для изготовления скульптуры должна была дирекция музея, но ввиду отсутствия у нее фондов на это, сам завод «Монументскульптура» выделял за счет своих фондов необходимое количество бронзы. Общая стоимость работ согласно договору, после проведенной корректировки, составляла 232 тыс. 703 рубля [9: Л. 7, 9]. Срок выполнения заказа заводом определялся в полтора месяца, а срок сдачи гипсовой модели — не позднее 1 июня 1947 г. [9: Л. 7]. Следует отметить, что в дальнейшем, ввиду ряда сложностей с согласованием модели, сроки сдачи скульптуры неоднократно сдвигались.

А скульптор В.Л. Симонов тем временем начал процесс перевода глиняной модели «Самсона» в натуральную величину (3 м 30 см). В исполнении этой работы ему очень много помогал скульптор

П.В. Петров.

Воссоздание скульптором В.Л. Симоновым фонтанной группы «Самсон, раздирающий пасть льва» в 1946–1947 гг.



Ил. 6. Наровлянский И.А. Автор скульптурной группы «Самсон» В.Л. Симонов и его помощник скульптор Н.В. Михайлов. 2 сентября 1947 г. ГМЗ «Петергоф».

Fig. 6. Ilya Narovlyansky. Sculptor V. Simonov, creator of the Samson sculpture group and his assistant, sculptor N. Mikhailov. September 2, 1947. Peterhof State Museum Reserve.

Н.В. Михайлов, «работавший без ограничения времени и с сознанием нашей ответственности за возложенную на нас почетную задачу восстановления одного из лучших памятников русской культуры» [5: Л. 5].

Городские власти Ленинграда решили вопрос воссоздания «Самсона», официально включив в повестку дня. Поэтому 17 апреля 1947 г. на заседании Исполкома Ленгорсовета было принято важнейшее решение № 229-146 «О восстановлении фонтанов 2-й очереди в г. Петродворце» [10: Л. 25–26]. В соответствии с ним в 1947-м г. предстояло: 1) изготовить и установить скульптуру «Самсон»; 2) восстановить Самсоньевские водоводы и выполнить ремонтно-строительные работы по дамбам каналов и прудов, связанных с пуском фонтанов 2-й очереди; 3) восстановить фонтаны «Большого Грота» и каскадов [10: Л. 25]. Управлению «Горпромстрой» предписывалось «изготовить и отпустить городскому отделу культурно-просветительной работы 12 тонн скульптурного гипса в срок до 5 мая с.г., для отливки модели скульптурной группы «Самсон». Работы по золочению скульптуры возлагались на Управление капитального строительства Ленгорисполкома [10: Л. 25]. Согласно утвержденному графику работ, к 20 мая предстояло изготовить гипсовую модель скульптуры «Самсон», к 1 июля произвести отливку бронзовой скульптуры, а к 20 июля — произвести отделку (позолоту) и установку скульптуры «Самсон, раздирающий пасть льва» [11: Л. 17].

10 мая 1947 г. комиссия по приемке и утверждению модели скульптуры «Самсон, раздирающий пасть льва», включающая в себя заместителя председателя Исполкома Ленгорсовета П.А. Тюркина, главного архитектора Ленинграда Н.В. Баранова, начальника Управления по делам искусств Исполкома Ленгорсовета Б.И. Загурского, директора Эрмитажа академика И.А. Орбели, заведующего отделом скульптуры Государственного Русского музея Г.М. Преснова, преподавателя Академии художеств С.К. Исакова, архитектора А.А. Оля, профессора Академии художеств Г.Г. Гримма, скульпторов В.И. Ингала и В.В. Эллонена, начальника ГИОП Ленинграда Н.Н. Белехова, заведующего отделом культурно-просветительной работы Исполкома Ленгорсовета С.В. Трончинского, директора дворцов-музеев и парков Петродворца Я.И. Шурыгина и главного хранителя музея М.А. Тихомировой и действующая на основании решения Исполкома Ленгорсовета № 209-46 от 16 декабря 1946 г., осмотрела и приняла полно-размерную глиняную модель. Комиссия отмечала, что «работа над моделью размером 3 м. 30 см., выполнена на основании имеющихся исторических материалов, фотографий и обмеров со скульптур работ скульптора Козловского, произведенных при участии тов. Преснова Г.М. и в основном удовлетворяет всем требованиям» [12: Л. 8]. Также комиссия разрешила скульптору В.Л. Симонову приступить к работе по воспроизведению скульптурной группы, к формовке ее в гипсе с последующей передачей в бронзолитейную мастерскую. В то же время Симонов попросил предоставить ему дополнительный срок для доработки деталей, а потому срок передачи скульптуры был обозначен в 10 дней после текущего осмотра [12: Л. 8об.].

14 июня главный архитектор Ленинграда Н.В. Баранов осмотрел исправленную В.Л. Симоновым модель скульптуры «Самсон» и пришел к выводу, который сообщил заместителю председателя Ленгорисполкома П.А. Тюркину. По мнению главного архитектора, основа композиции сомнений у него не вызвала и может быть одобрена, но в то же время он дал указания «о усилении мускулатуры правой ноги (в верхней части), увеличения грудной клетки и шеи льва и некоторого увеличения затылочной части головы» [13: Л. 7]. Скульптор Симонов согласился со всеми сделанными замечаниями и принял их к исполнению. Поскольку объявленный ранее комиссией 10-дневный срок доработки модели скульптуры оказывался недостаточным, Н.В. Баранов дал согласие «на доработку фигуры до 29-30 июня» [13: Л. 7].

В связи с необходимостью срочного внесения скульптором В.Л. Симоновым целого ряда серьезных изменений в модели скульптуры, директор дворцов-музеев и парков г. Петродворца Я.И. Шурыгин 19 июня 1947 г. проинформировал директора завода «Монументскульптура» Р.И. Берилова о необходимости продления сроков изготовления: глиняной модели в натуральную величину до 29 июня, а гипсовой модели до 20 июля. В связи со сдвигом сроков сдачи, директор просил сократить срок отливки скульптуры с 1,5 до 1 месяца с тем, чтобы завершить всю работу к 20 августа [14: Л. 21]. Завод поспешил 30 июня в своем письме упрекнуть руководство музея в неоднократном срыве намеченных сроков сдачи модели, подчеркнув, что полуторамесячный срок изготовления статуи «является минимальным» [15: Л. 22]. Однако директор музея Я.И. Шурыгин на это ответил, что сроки сдачи модели «Самсона» менялись государственной комиссией «в сторону их увеличения» и что Дирекция сама связана сроками выполнения модели с Художественным Фондом СССР, от которого она получает глиняную модель лишь 5 июля [16: Л. 23].

5 июля 1947 г., в 13 часов по адресу проспект Маклина³, Д. 2 происходил последний осмотр комиссией глиняной модели скульптуры «Самсон, раздирающий пасть льва» в натуральную величину, в ходе которой она была в целом принята. Скульптору В.Л. Симонову было дано 10 дней на устранение высказанных членами комиссии замечаний [«Самсон» принят...1947: 1; Восстановление дворцово-парковых ансамблей...2023: 95]. В частности, начальник ГИОП г. Ленинграда Н.Н. Белехов высказал ряд принципиальных замечаний по исполнению скульптуры («не доработана увязка ног с туловищем, не достигнуто сходство в лице, не проработана затылочная часть головы — затылок срезан, схематически показана в строении тела вся мускулатура»), что, по его мнению, делало ее приемку преждевременной, а принятое комиссией решение «не обеспечило качества работы» [Восстановление дворцово-парковых ансамблей... 2023: 95–96].

7 июля директор дворцов-музеев и парков г. Петродворца Я.И. Шурыгин поспешил проинформировать директора завода «Монументскульптура» Р.И. Берилова, что глиняная модель была ими получена еще 5 июля, после приемки государственной комиссией, и уже в настоящий момент она может быть отдана в отливку из гипса. Директором музея допускалось, что первые детали для отливки в бронзе могут поступить на завод

уже 12–14 июля, поэтому просил приступать к работе «по мере поступления деталей» [17: Л. 24]. В ответ на это директор завода Берилов 11 июля указал в своем письме на имя Шурыгина, что завод может приступить к отливке скульптуры в бронзе лишь после того, как «модель поступит полностью и будет собрана на заводе на предмет выявления точности совпадения швов и стыков», причем последнее обстоятельство должно быть закреплено актом [18: Л. 25].

Однако Шурыгин немного поторопился с обещаниями, и произошел очередной сдвиг по срокам сдачи модели на завод, ввиду необходимости ее доработки Симоновым. Здесь надо указать, что 23 июля начальник ГИОП г. Ленинграда Н.Н. Белехов направил первому секретарю Ленинградского горкома и обкома ВКП(б) П.С. Попкову письмо, где изложил свое мнение относительно хода работ по изготовлению скульптуры «Самсон». Белехов считал, что «излишняя торопливость и искусственное сжатие сроков выполнения не должны влиять на качество скульптуры и что установка ее к 30-летию Октября не является обязательной» [Восстановление дворцово-парковых ансамблей...2023: 99]. Он полагал, что комиссия напрасно приняла скульптуру «Самсон» и настаивал на том, что с этим не следует торопиться, а необходимо ее дорабатывать, проверять установкой на месте и окончательно принимать лишь весной 1948 г., «когда все фонтаны I-й и II-й очереди будут одновременно действовать» [Восстановление дворцово-парковых ансамблей...2023: 99–100]. Однако на такое изменение планов партийные и советские власти Ленинграда пойти не могли, поэтому скульптор В.Л. Симонов вносил необходимые исправления в авральном режиме.

ЗАВЕРШЕНИЕ РАБОТЫ ПО ИЗГОТОВЛЕНИЮ СКУЛЬПТУРЫ

С нарушением сроков по договору, лишь 30 июля 1947 г. гипсовая модель «Самсона», выполненная в натуральную величину, была наконец передана для отливки на завод «Монументскульптура». В протоколе заседания созванной на заводе в тот же день расценочно-конфликтной комиссии отмечалось, что «скульптурная группа «Самсон» должна быть окончена изготовлением в бронзе к 1 сентября 1947 г.», для чего рабочему коллективу потребуются сверхурочные часы «в размере 1500 часов» [19: Л. 27]. Чтобы уложиться в крайне сжатые сроки, на заводе было решено проводить сверхурочные работы силами 100 человек —

рабочих и инженерно-технических работников, которым предоставлялось усиленное питание [20: Л. 28]. Весь август ушел на изготовление скульптурной группы на заводе, в процессе чего отливки неоднократно осматривались комиссией.

Так, 15 августа состоялся просмотр рабочей комиссией на заводе «Монументскульптура» отлитых частей скульптуры, а также установлен «образец чеканки». Спустя два дня, 17 августа, комиссия произвела вторичный осмотр статуи и проверку ее поверхности [21: Л. 52об.]. 19 августа на заводе состоялся очередной осмотр уже выполненных образцов чеканки заводом отдельных элементов скульптуры, в результате которого было решено, что *«производимая чеканка под позолоту должна быть выполнена: для «Льва» так, как отчеканена правая лапа льва, а для «Самсона», как левая нога Самсона»* [22: Л. 29]. На завершающем этапе работ Дирекция дворцов-музеев и парков попросила завод «Монументскульптура» сделать в пасти льва скульптуры «Самсон» отверстие диаметром 165 мм *«для прохода насадки фонтана»* [23: Л. 31]. Наконец, 30 августа на заводе «Монументскульптура» завершился процесс отливки статуи «Самсон, раздирающий пасть льва», длившийся ровно месяц.

Согласно паспорту, составленному на заводе 31 августа, скульптура «Самсон, раздирающий пасть льва» имела вес 4 т 300 кг (т. е. она оказалась на полтонны легче скульптуры М.И. Козловского, весившей 4,8 т) [24: Л. 32; 25: Л. 20]. Здесь надо отметить, что встречающиеся в литературе утверждения о том, что вес воссозданной скульптуры составляет 3,5 т, не соответствует действительности. Толщина стенок разных элементов скульптурной группы составляла: плита с ногами — от 12 до 20 мм, торс — от 12 до 35 мм, руки и голова — от 8 до 20 мм [24: Л. 32]. При ее изготовлении особо отличились 57 мастеров, рабочих, инженерно-технических работников и лиц обслуживающего персонала с завода «Монументскульптура» [26: Л. 36–37].

УСТАНОВКА И ПРИЕМКА СКУЛЬПТУРЫ

31 августа 1947 г. готовая скульптура «Самсона» была отгружена на заводе, установлена на автомобильную платформу и затем торжественно провезена по центральным улицам Ленинграда, после чего ее повезли в Петродворец. Туда она была доставлена в 15 ч. 20 мин., после чего началась установка скульптуры в ковше Большого каскада и около 19 ч. бронзовая скульптура «Самсон» заняла свое место [Возвращение...1947: 1].

2 сентября состоялась приемка государственной комиссией скульптурной группы «Самсон», закреплённая соответствующим актом. Скульптура была принята с оценкой «отлично» [27: Л. 34–34об.; 28: Л. 35]. С 3 по 13 сентября выполнялось золочение скульптуры [21: Л. 54об.].

Наконец, 4 сентября Исполком Ленгорсовета принял решение № 251-146 «Об окончании работ по воссозданию скульптурной группы “Самсон” в парке г. Петродворца». Этим решением был утвержден акт государственной приемки и поощрены участники работ. Скульптору, профессору В.Л. Симонову была объявлена благодарность и вручена грамота Исполкома Ленгорсовета за воссоздание им скульптурной группы «Самсон». Была также отмечена положительная работа комиссии Ленгорисполкома, *«обеспечившей необходимое руководство, своевременное и высококачественное исполнение скульптурной группы “Самсон”»*, а всем ее членам объявлена благодарность [29: Л. 31–32].

В связи с окончанием работ по восстановлению фонтанов 2-й очереди, Исполком Ленгорсовета обязал городской отдел культурно-просветительной работы обеспечить пуск фонтанов 2-й очереди 14 сентября 1947 г. и организовать в этот день в Нижнем парке Петродворца народное гуляние, с проведением митинга, *«посвященного открытию фонтанов 2-й очереди»* [30: Л. 30–31].

В соответствии с утвержденным сценарием 14 сентября в Петродворце, на Большом каскаде, в торжественной обстановке состоялось открытие 2-й очереди фонтанов, центральным событием которого стал, конечно же, запуск фонтана «Самсон, раздирающий пасть льва». Затем в Нижнем парке прошло массовое народное гуляние, специально приуроченное к торжественному пуску фонтанов.

ВЫВОДЫ. ОЦЕНКА РАБОТЫ

Открытие фонтана «Самсон» стало знаковым событием в истории послевоенного восстановления Петродворца и одной из самых важных памятных дат для музея. Именно после открытия фонтана у музейных сотрудников и реставраторов появилась твердая уверенность в возможности восстановления всего дворцово-паркового комплекса.

Специалисты, в том числе коллеги Василия Львовича Симонова по Ленинградскому отделению Союза советских художников, очень высоко оценили его работу по воссозданию скульптуры «Самсон, раздирающий пасть льва». К примеру, в одной из характеристик, данных в то время

скульптору, говорилось: «...В.Л. Симонов в предельно короткий срок, в крайне трудных условиях успешно справился с порученным ему заданием, мастерски воссоздав в течение нескольких месяцев по отрывочным и случайным материалам прекрасное творение знаменитого русского скульптора Козловского. Эта работа тов. Симонова является выдающимся трудовым подвигом и замечательным достижением нашего Советского искусства» [31: Л. 33об.]. А председатель Ленинградского союза советских художников, член-корреспондент Академии художеств СССР В.А. Серов выразился еще более емко и точно

о работе скульптора по воссозданию «Самсона»: «...Тов. Симонов в предельно короткий срок, несмотря на свой возраст и болезнь, блестяще справился с этой задачей, создав заново прекрасную статую, олицетворяющую силу и могущество нашего народа» [32: Л. 47, 55]. В целом, надо признать, что скульптор В.Л. Симонов не копировал прежнее произведение искусства, а создал свою собственную, самостоятельную вариацию на тему Козловского, придав ей свои неповторимые, авторские черты. И данная скульптура как нельзя лучше передавала облик народа-победителя после завершения Великой Отечественной войны.

Примечание

1. Количество фотографий «Самсона», выданных В.Л. Симонову для работы, иногда варьируется в разных источниках.
2. В этом здании в советский период размещалось Ленинградское отделение Советского Союза художников, а ныне — Санкт-Петербургский Союз художников.
3. Ныне — Английский проспект.

Список источников

1. Решение Исполкома Ленгорсовета № 209-46, 16 декабря 1946 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-7384. Оп. 25. Д. 209. Л. 7–8.
2. Проектное задание к восстановлению скульптурной группы фонтана «Самсон» в Петродворце, ноябрь 1946 г. // Архив ГМЗ «Петергоф». ВУ 6401/15-ар. Л. 1–2об.
3. Характеристика заслуженного деятеля искусств РСФСР профессора скульптора Симонова Василия Львовича, 20 марта 1954 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-78. Оп. 3. Д. 133. Л. 14–15об.
4. Жизнеописание скульптора Симонова Василия Львовича, 1954 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-473. Оп. 1. Д. 26. Л. 1–3.
5. Симонов В.Л. Возрождение «Самсона», статья, 1956 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-473. Оп. 1. Д. 5. Л. 1–6.
6. Письмо начальника Главного управления изобразительных искусств при Совете министров СССР, 10 января 1947 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-9604. Оп. 1. Д. 92. Л. 5.
7. Стенограмма совещания директоров подведомственных учреждений о культурно-просветительной работе за 1946 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-277. Оп. 1. Д. 331. Л. 4об.–5.
8. Акт о производственном осмотре работ по воспроизведению утраченной скульптуры «Самсон», 13 марта 1947 г. // Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП 6734/9-ар. Л. 1.
9. Договор о выполнении работ по отливке в бронзе скульптуры «Самсон», 15 марта 1947 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-9604. Оп. 1. Д. 92. Л. 7–9.
10. Решение Исполкома Ленгорсовета № 229-146, 17 апреля 1947 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-7384. Оп. 25. Д. 311. Л. 25–26.
11. График работ по восстановлению фонтанов 2-й очереди в г. Петродворец в 1947 году, 17 апреля 1947 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-9604. Оп. 1. Д. 92. Л. 13–18.
12. Акт осмотра модели скульптуры «Самсон», 10 мая 1947 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-7384. Оп. 29. Д. 296. Л. 8.
13. Письмо главного архитектора г. Ленинграда, 14 июня 1947 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-7384. Оп. 29. Д. 296. Л. 7.
14. Письмо директора дворцов-музеев и парков г. Петродворца, 19 июня 1947 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-9604. Оп. 1. Д. 92. Л. 21.
15. Письмо заместителя директора завода «Монументскульптура», 30 июня 1947 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-9604. Оп. 1. Д. 92. Л. 22.
16. Письмо директора дворцов-музеев и парков г. Петродворца, 2 июля 1947 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-9604. Оп. 1. Д. 92. Л. 23.
17. Письмо директора дворцов-музеев и парков г. Петродворца, 7 июля 1947 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-9604. Оп. 1. Д. 92. Л. 24.
18. Письмо заместителя директора завода «Монументскульптура», 11 июля 1947 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-9604. Оп. 1. Д. 92. Л. 25–25об.
19. Протокол № 12 заседания Расценочно-конфликтной комиссии при заводе «Монументскульптура», 30 июля 1947 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-9604. Оп. 1. Д. 92. Л. 27.
20. Письмо заместителя директора завода «Монументскульптура», 1 августа 1947 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-9604. Оп. 1. Д. 92. Л. 28.
21. Дневник работ 1944 – 1949 гг. // Архив ГМЗ «Петергоф». ПДМП 6734/1-ар.
22. Акт осмотра работ по отливке в бронзе скульптуры «Самсон», 19 августа 1947 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-9604. Оп. 1. Д. 92. Л. 29.

П.В. Петров.
Воссоздание скульптором В.Л. Симоновым фонтанной группы
«Самсон, раздирающий пасть льва» в 1946–1947 гг.

23. Письмо заместителя директора дворцов-музеев и парков г. Петродворца, 22 августа 1947 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-9604. Оп. 1. Д. 92. Л. 31.
24. Паспорт скульптуры «Самсон, раздирающий пасть льва», 31 августа 1947 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-9604. Оп. 1. Д. 92. Л. 32.
25. Справка о размерах и весе утраченной скульптуры Большого каскада, 3 июня 1947 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-9604. Оп. 1. Д. 92. Л. 20.
26. Список рабочих, инженерно-технических работников и служащих, отличившихся в работе по отливке в бронзе скульптуры «Самсон, раздирающий пасть льва», 30 августа 1947 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-9604. Оп. 1. Д. 92. Л. 36–37.
27. Акт приемки и утверждения скульптуры «Самсон, раздирающий пасть льва», 2 сентября 1947 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-9604. Оп. 1. Д. 92. Л. 34–34об.
28. Телеграмма директора завода «Монументскульптура» о приемке скульптуры «Самсон, раздирающий пасть льва» 2 сентября и проведении ее открытия 14 сентября, 3 сентября 1947 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-9604. Оп. 1. Д. 92. Л. 35.
29. Решение Исполкома Ленгорсовета № решение № 251-146, 4 сентября 1947 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-7384. Оп. 25. Д. 393. Л. 31–32.
30. Решение Исполкома Ленгорсовета № решение № 251-136, 4 сентября 1947 г. // ЦГА СПб. Ф. Р-7384. Оп. 25. Д. 393. Л. 30–31.
31. Характеристика скульптора В.Л. Симонова, конец 1940-х гг. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-78. Оп. 3. Д. 133. Л. 33–34об.
32. Отзыв о работе скульптора В.Л. Симонова по воссозданию скульптурной группы «Самсон, раздирающий пасть льва», конец 1940-х гг. // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-78. Оп. 3. Д. 133. Л. 47, 55.

Список литературы

- Бахарева 2010. Бахарева Ю.Ю. К истории воссоздания скульптурной группы «Самсон, раздирающий пасть льва» // Послевоенная реставрация: век нынешний и век минувший. Сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф». СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2010. С. 37–48.
- Возвращение...1947. Возвращение // По сталинскому пути. 1947. № 66(166). 4 сентября.
- Восстановление дворцово-парковых ансамблей...2023. Восстановление дворцово-парковых ансамблей пригородов Санкт-Петербурга: 1941–1957. Сборник документов из архивного собрания Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Санкт-Петербурга. Том II / Сост. В.В. Воронин, Ю.Ю. Бахарева, В.А. Семенов. СПб.: КГИОП, Папирус, 2024. 248 с.
- Григорьева 1947. Григорьева Е. Фонтан «Самсон» // По сталинскому пути. 1947. № 17 (127). 20 февраля.
- Петергоф в Великой Отечественной...2019. Петергоф в Великой Отечественной войне: 1941–1945. Сост. П.В. Петров, Т.Г. Яковлева. Т. II. СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2019. 428 с.
- Рогачевский 1959. Рогачевский В.М. Василий Львович Симонов. Л.: Ленинградский художник, 1959. 47 с.
- «Самсон» принят...1947. «Самсон» принят! // По сталинскому пути. 1947. № 54 (154). 10 июля.
- Симонов 1948. Симонов В.Л. Возрождение «Самсона» // Изобразительное искусство Ленинграда. Альманах. Л.–М.: ГИЗ, 1948. С. 253–255.
- Смолярова 2023. Смолярова А.О. История реставраций фонтана «Самсон, раздирающий пасть льва» // Россия и мир в исторической ретроспективе. Материалы XXIX Международной научной конференции, к 320-летию основания Санкт-Петербурга. Том 3. СПб.: СПбГУПТД, 2023. С. 727–731.
- Юмангулов 2015. Юмангулов В.Я. Петергофский Самсон. Биография памятника. Альбом. СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2015. 138 с.

References

- Bahareva, Ju.Ju., K istorii vossozdaniia skul'pturnoi gruppy «Samson, razdiraiushchii past' l'va», in: *Poslevoennaia restavratsiia: vek nyneshnii i vek minuvshii*. Sbornik statei po materialam nauchno-prakticheskoi konferentsii GMZ «Petergof». Saint Petersburg: GMZ «Petergof» Publ., 2010. pp. 37–48. (In Russian).
- Grigoreva, E., Fontan «Samson», in: *Po stalinskomu puti*. 1947. No. 17(127). 20 February.
- Iumangulov, V.Ia., Petergofskii Samson. Biografiia pamiatnika. Al'bom. Saint Petersburg: GMZ «Petergof» Publ., 2015. 138 p.
- Petergof v Velikoi Otechestvennoi voine: 1941–1945, comp. by P.V. Petrov, T.G. Iakovleva. Vol. II. Saint Petersburg: GMZ «Petergof» Publ., 2019. 428 p. (In Russian).
- Rogachevskii, V.M., Vasilii L'vovich Simonov. Leningrad: Leningradskii hudozhnik Publ., 1959. 47 p. (In Russian).
- «Samson» priniat!, in: *Po stalinskomu puti*. 1947. No. 54 (154). 10 July. (In Russian).
- Simonov, V.L., Vozrozhdenie «Samsona», in: *Izobrazitel'noe iskusstvo Leningrada. Al'manah*. Leningrad–Moscow: GIZ Publ., 1948. pp. 253–255. (In Russian).

Smoliarova, A.O., Istoriiia restavratsii fontana «Samson, razryvaiushchii past' l'vu», in: *Rossiiia i mir v istoricheskoi retrospektive. Materialy XXIX mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, k 320-letiiu osnovaniia Sankt-Peterburga*. Vol. 3. Saint Petersburg: SPbGUPTD Publ., 2023. pp. 727–731. (In Russian).

Vozvrashchenie, in: *Po stalinskomu puti*. 1947. No. 66 (166). 4 September. (In Russian).

Vosstanovlenie dvortsovo-parkovyh ansamblei prigorodov Sankt-Peterburga: 1941–1957. Sbornik dokumentov iz arhivnogo sobraniia Komiteta po gosudarstvennomu kontroliu, ispol'zovaniuu i ohrane pamiatnikov istorii i kul'tury Sankt-Peterburga. Vol. II, comp. by V.V. Voronin, Iu.Iu. Bahareva, V.A. Semenov. Saint Petersburg: KGIOP, Papirus Publ., 2024. 248 p. (In Russian).

Сведения об авторе

Петров Павел Владимирович, доктор исторических наук, заведующий отделом музейных исследований, Государственный музей-заповедник «Петергоф» (198516, Санкт-Петербург, г. Петергоф, Разводная ул., д. 2)

E-mail: peterhof_petrov@mail.ru

Для цитирования: Петров П.В. Воссоздание скульптором В.Л. Симоновым фонтанной группы «Самсон, раздирающий пасть льва» в 1946–1947 гг. // *Terra artis. Искусство и дизайн*. 2026. № 1. С. 122–133. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_122

About the author

Petrov Pavel V., Doctor of Historical Sciences, Head of the Museum Research Department, Peterhof State Museum Reserve (2, Razvodnaia ul., Peterhof, Saint Petersburg, 198516)

E-mail: peterhof_petrov@mail.ru

For citation: Petrov P.V. Petrov P.V. Recreation of the Fountain Group *Samson Rending the Lion's Jaws* by Sculptor Vasily Simonov in 1946–1947, *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2026, pp. 122–133. DOI: 10.53273/27128768_2026_1_122

Ю.А. Филимонова

Рецензия на книгу В.С. Торбика «Реставрация художественной мебели в Санкт-Петербурге в XIX — начале XX века». СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2025. 186 с.

Iu.A. Filimonova

Review of: V.S. Torbik. *Restoration of Artistic Furniture in Saint Petersburg in the 19th and Early 20th Century*. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University Press Publ., 2025. 186 p. (In Russian)

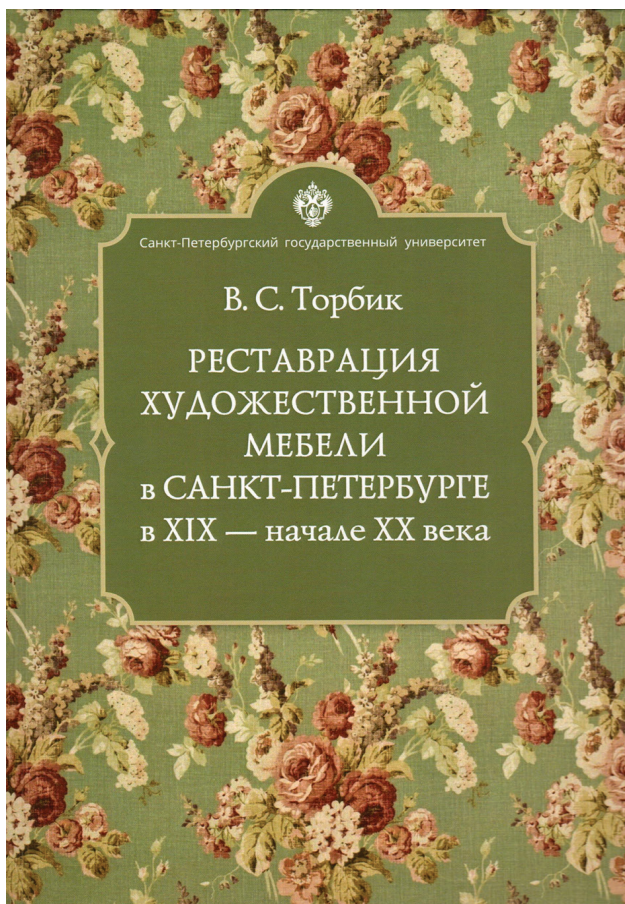
Книга Владимира Сергеевича Торбика, вышедшая в 2025 г., представляет собой фундаментальное исследование, восполняющее существенный пробел в истории отечественного прикладного искусства и реставрации. Работа посвящена сложной и малоизученной теме — эволюции подходов к ремонту, восстановлению и сохранению художественной мебели в столице Российской империи на протяжении более чем столетия.

Актуальность исследования продиктована растущим вниманием к сохранению культурного наследия и необходимостью осмысления исторических корней современных реставрационных практик. Автор на убедительном архивном мате-

риале реконструирует полный жизненный цикл предмета мебели в императорском Петербурге: от создания и многочисленных «поновлений» до утилизации. Он детально освещает интереснейшие организационно-хозяйственные механизмы отрасли: привлечения внештатных мастеров через газетные объявления; внимательное отношения к температурно-влажностному режиму в помещениях; организация регулярного мониторинга состояния сохранности предметов и др. Такая скрупулезная реконструкция повседневной практики прошлого предоставляет современному реставратору и искусствоведу богатейший исторический контекст для грамотного составления провенанса объекта и формирования глубоко аргументированного реставрационного задания.

Однако, эта же глубина погружения обнажает ключевую этическую и методологическую проблему реставрации. Когда предмет является «палимпсестом» с многочисленными слоями поновлений и изменений, встает сложнейший вопрос: к какому историческому состоянию возвращать объект (если речь идет о реконструкции) и как научно обосновать этот выбор? Торбик не дает прямых ответов, но его работа, точно расставляя исторические вехи и фиксируя традиционные вмешательства, предоставляет необходимый фундамент для такого обоснования. Таким образом, монография актуализирует важнейшую профессиональную дискуссию, выводя ее из плоскости абстрактных принципов в плоскость конкретных исторических прецедентов.

Научная новизна исследования заключается в принципиальном расширении источниковедческой базы за счет введения в научный оборот обширного корпуса делопроизводственных архивных документов и рассмотрения темы в новом ракурсе. Если существующие труды детально описывают мебель как памятник искусства, то В.С. Торбик фокусируется на ее «биографии»: на процессах поддержания, поновления и трансформации предметов в конкретных историче-



ских обстоятельствах. На примере отдельных гарнитуров и мастерских автор раскрывает институциональные и социальные аспекты реставрационного дела: систему взаимодействия с заказчиком, механизмы коммуникации чиновников и мастеров, вопросы обучения кадров.

Монография В.С. Торбика отличается четкой и логичной структурой, которая последовательно раскрывает заявленную тему. Книга открывается главой, посвященной процессу создания мебели для императорских резиденций. Центральная и наиболее объемная часть исследования детально анализирует организацию и методы реставрационной практики XIX — начала XX в., от общих принципов работы Гофинтендантской конторы до конкретных технологических приемов.

Особого внимания заслуживают страницы, посвященные забытым технологиям полировки, использованию красителей и лакированию. Здесь Торбик реконструирует целостный технологический процесс. Автор детально разбирает порядок работ, состав и приготовление протрав, этапы лакирования. Этот раздел имеет прикладную ценность, внося понимание в процесс полировки.

Отдельного упоминания заслуживают исследования, проведенные в лабораториях СПбГУ и работы, позволившие на практике проверить материалы и технологии, найденные в ходе архивных исследований.

Завершающая глава представляет собой глубокий разбор конкретных примеров (реставрация мебели после пожара Зимнего дворца, работы в Елагиноостровском дворце и др.). Такое построение работы — от общего к частному, от теории

к практике — обеспечивает ее системность, убедительность и демонстрирует важность знания полного провенанса объекта не только для искусствоведов, но и для реставраторов. Практическую ценность имеет словарь устаревших терминов. Таким образом, монография выступает не только как исследование, но и как ценный инструмент при работе и последующей интерпретации старинных рецептов или архивных документов.

Работа В.С. Торбика фокусируется на наиболее репрезентативных и документированных примерах, что исключительно плодотворно для реконструкции утраченных практик создания и реставрации предметов мебели дворцовой обстановки. Текст основывается на скрупулезной работе с первоисточниками и выстраивании четкой исторической канвы. При этом, как и любой подобный подход, он предполагает сознательный отбор материала. Очевидно, перед автором стояла сложная задача баланса между широтой охвата и глубиной погружения, и выбор был сделан в пользу последней. Это позволяет рассматривать монографию как прочную основу и отправную точку для будущих работ, которые смогут, опираясь на ее выводы, расширить фокус на сопоставительные или региональные аспекты.

Издание адресовано в первую очередь специалистам: искусствоведам, историкам, реставраторам, а также студентам соответствующих специальностей. Написанная ясным академическим языком, она, тем не менее, может представлять большой интерес для всех, кто увлечен историей русской культуры, декоративно-прикладного искусства и петербургского наследия.

Сведения об авторе

Филимонова Юлия Андреевна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

E-mail: julia.a.filimonova@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-0402-1859

Для цитирования: Филимонова Ю.А. Рецензия на книгу В.С. Торбика «Реставрация художественной мебели в Санкт-Петербурге в XIX — начале XX века». СПб.: издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2025. 186 с. // Terra artis. Искусство и дизайн. 2026. № 1. С. 134-135.

About the author

Filimonova Iulia A., PhD in Art History, associate professor, Department of Painting and Restoration, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)

E-mail: julia.a.filimonova@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-0402-1859

For citation: Filimonova Iu.A. Review of: V.S. Torbik. Restoration of Artistic Furniture in Saint Petersburg in the 19th — Early 20th Century. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University Press Publ., 2025. 186 p. (In Russian), *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2026, pp. 134-135.

Т.А. Кривулько

**«СОХРАНИТЬ, НЕЛЬЗЯ ЗАБЫТЬ».
РЕСТАВРАЦИЯ РУИНИРОВАННОЙ НАСТЕННОЙ ЖИВОПИСИ
ХРАМА ВЕЛИКОМУЧЕНИКА ГЕОРГИЯ С. КОСКОВО. ОПЫТ
РЕАЛИЗАЦИИ СОЦИАЛЬНОГО, ГРАНТОВОГО ПРОЕКТА 2025 ГОДА**

Т.А. Krivulko

**"PRESERVE, CANNOT FORGET."
RESTORATION OF THE RUINED WALL PAINTINGS OF THE CHURCH OF
GREAT MARTYR GEORGE IN KOSKOVO VILLAGE. THE EXPERIENCE OF
IMPLEMENTING A SOCIAL GRANT-FUNDED PROJECT IN 2025**

В 2025 г. студентами и преподавателями кафедры живописи и реставрации был реализован проект «Сохранить, нельзя забыть». Проект одержал победу и получил грант в рамках VII сезона всероссийского конкурса «Инносоциум» в номинации «Историческое наследие». Его основной целью стала реставрационная спасательная экспедиция в удаленное село Вологодской области, положившая начало длительной и кропотливой работы над восстановлением настенной живописи, которая еще недавно казалась утраченной навсегда.

Торжественная церемония вручения гранта состоялась на Петербургском международном экономическом форуме 20 июня 2025 г.

Кафедра живописи и реставрации на протяжении многих лет ведет активную работу по изучению и сохранению культурного наследия Русского Севера, студенческие выездные практики регулярно проходят в г. Вологда и Тотьма. В 2024 г. в академии состоялась выставка «Возрождая забытые имена. Небо над храмом», посвященная автору живописного комплекса храма вмч. Георгия в селе Косково — Пантелеймону Яковлевичу Кострову, устюжскому иконописцу и художнику, чье творчество активно изучается в последние годы [Мальшев, Вербицкая 2025: 142]. Над сохранением монументальной живописи этого храма выпускники и преподаватели кафедры работают с 2020 г. [Кривулько, Rogoznyy 2025:14].

Перед началом проекта научный руководитель, заведующий кафедрой живописи и рестав-



Ил. 1. Фото на торжественной церемонии вручения гранта на Петербургском международном экономическом форуме. Справа: А.Н. Кислицына, ректор СПГХПА им. А.Л. Штиглица; слева: М.В. Якушкина, автор проекта, студентка СПГХПА им. А.Л. Штиглица.

Fig. 1. Grant award ceremony at the Saint Petersburg International Economic Forum. Right: Anna N. Kislitsyna, Rector of Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz; left: Maria Yakushkina, author of the project, student of Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz.

Ил. 2. Фото команды во время экспедиции в храме вмч. Георгия с. Косково. Слева направо, первый ряд: А.А. Зырянова, М.А. Иевлева, Т.А. Кривулько; слева направо, второй ряд: Е.В. Иванова, С. Рогожникова, М.В. Якушкина, М.Г. Рогозный.

Fig. 2. Project team during the expedition at the Church of Great Martyr George in Koskovo Village. Left to right, front row: A. Zyrianova, M. Ievleva, T. Krivul'ko; back row: E. Ivanova, S. Rogozhnikova, M. Yakushkina, M. Rogoznyi..



рации Михаил Геннадьевич Рогозный отметил сложность предстоящей работы: «В советский период росписи западной стены, где изображен Страшный Суд, частично сбили и сбросили в межэтажное пространство. Мы уже извлекали оттуда несколько фрагментов для изучения, причем находили и резные элементы иконостаса. Работа предстоит непростая. В межэтажном пространстве пыльно и грязно. Фрагменты живописи лежат вперемешку с землей, футбольными мячами, кроссовками, банками из-под сгущенки. Сколько фрагментов росписей там находится, мы не узнаем, пока не рассортируем весь мусор... Найденные фрагменты сложим в специальные ящики и будем постепенно формировать базу материалов, с которой продолжим работать в Академии: живопись необходимо очистить, обеспылить и укрепить» [Махлина 2025a].

После получения гранта команда приступила к подготовке экспедиции. Финансирование позволило закупить реставрационные материалы, защитное снаряжение и оплатить дорогу. С июля по август в храме проводились практические работы под руководством преподавателя Кривулько Тимура Александровича. Сбитая живопись находится в труднодоступном месте: на своде первого этажа под полом второго этажа. Это тесное, непрветриваемое пространство со стропильным перекрытием и узким люком. Живопись извлекалась в три этапа: первоначально внутри подпольного пространства весь

материал отвала (строительный и бытовой мусор, грунт) перебирался вручную, крупные фрагменты штукатурки с росписью бережно укладывались на пронумерованные планшеты, при этом удалялся крупногабаритный мусор; далее материал отвала в ведрах выносился из храма на улицу и просеивался на грохоте (большом подвесном сите), на нем выбирались фрагменты красочного слоя более 5 мм. в поперечнике; в заключение на ручном сите выбирались мельчайшие фрагменты красочного слоя. За время выезда было извлечено примерно двадцать тысяч фрагментов живописи, среди которых уже можно было увидеть личное письмо и части орнаментального убранства.

Работы, которые проводились в храме, привлекали значительное внимание со стороны СМИ, местных жителей и туристов, которые нередко приезжают посмотреть на прекрасную настенную живопись, сохранившуюся без поновлений, — редкий местный памятник конца XIX — начала XX в. Так, 23 июля в сетевом издании «Культура в Вологодской области» вышла заметка: «Женский лик нашли студенты-реставраторы в подполье Георгиевского храма села Косково Кимченско-Городецкого округа» [Махлина 2025b]; а 12 августа в местной газете «Заря Севера» опубликована статья «Реставрация настенной живописи — тяжелый труд», представляющая подробную экскурсию по храму и знакомство с реставрационными работами [Ниткин 2025].

Важной частью проекта стала просветительская деятельность. Для всех желающих проводились экскурсии по храму, во время которых посетители узнавали об истории и бытовании церкви, о ее упадке и восстановлении, о живописи и о людях, которые трудятся, чтобы сохранить культуру и монументальную живопись Русского Севера. 25 июля Тимур Александрович Кривулько и автор проекта, студентка Мария Викторовна Якушкина выступили с докладом о результатах экспедиции на краеведческих чтениях, посвященных 245-летию образования города Никольска, «Никольский край в XVIII–XXI вв. Местная история глазами современников и исследователей». В мероприятии приняли участие представители музейных учреждений и академического сообщества региона.

По завершению полевого сезона команда сформировала фонд руинированной живописи, состоящих из более чем 180 планшетов с фрагментами живописи. В сентябре при активном участии местных жителей все они были тщательно упакованы, погружены и транспортированы в реставрационные мастерские академии для дальнейших реставрационных операций. В настоящий момент на живописи проводятся противоаварийные работы, начаты процессы подбора и стыковки фрагментов.

После завершения экспедиционного этапа проекта, команда продолжала реализовывать программу по популяризации памятника, знакомя профессиональное сообщество с проектом, историей храма вмч. Георгия и красотой его монументальной живописи. Был прочитан доклад на VII Всероссийском научно-практическом форуме «Реставрация: теория, обучение, практика» в СПГХПА им. А.Л. Штигица, в докладе особое внимание уделялось процессу подготовки проекта, особенностям участия в конкурсной программе и перспективам дальнейшей реставрации. В качестве преимущества были отмечены подробная визуализация идеи, профессиональный подход и продление позитивных результатов деятельности за пределы программы гранта — реставрация живописи будет продолжаться и в свое время завершится в мастерских академии.

С 4 по 7 декабря команда приняла участие в IV Всероссийской профильной выставке «ПРО-реставрацию. Импортзамещение в реставрационных материалах и технологиях», проходившей в Москве. На выставке в течение четырех дней работал стенд кафедры живописи и реставрации, где демонстрировались результаты проекта:



Ил. 3. Фото подобранных и состыкованных фрагментов личного письма.
Fig. 3. PMatched and joined fragments of flesh painting.

фрагменты живописи, мастер-показ по камеральной обработке фрагментов руинированной живописи и детский интерактивный мастер-класс по сбору макетов стенописи. В работе стенда участвовали студенты — члены команды проекта: Мария Якушкина, Магдалена Гардер, Анастасия Зырянова, Екатерина Иванова и Мария Иевлева. В рамках деловой программы выставки они также выступили с докладом о результатах проекта и перспективах его развития. По данным организаторов, выставку посетило более двадцати тысяч человек, и стенд кафедры вызвал заметный интерес у посетителей.

Заключительным мероприятием проекта стала запись эпизода «Реставрация как призвание, о проекте „Сохранить, нельзя забыть“» для подкаста «От слов к делу» на Русском Радио. Куратор и автор проекта рассказали о трудностях в процессе реализации, о перспективе реставрации храма и о значении сохранения памятников культуры для современного общества.

В реализации проекта по реставрации руинированной настенной живописи храма вмч. Георгия в селе Косково приняло участие множество людей и организаций. Помимо студентов и преподавателей академии поддержку оказывали жи-

тели села, местные предприниматели, районные музейные организации, средства массовой информации; приход храма. Методическую и консультативную поддержку оказывали специалисты реставраторы Центра реставрации монументаль-

ной живописи НГОМЗ и кафедры реставрации монументально-декоративной живописи РГХПУ им. С.Г. Строганова. Команда проекта благодарна каждому, кто внес свой посильный вклад в сохранение культуры и искусства Русского Севера.

Список литературы

- Кривулько, *Рогозный* 2025. Кривулько Т.А., Рогозный М.Г. Возвращая забытые имена. Росписи Георгиевского храма в Косково: итоги пятилетней работы, новые открытия // Кичменгский край: Материалы Глубоковских чтений. Вып. 7. Коряжма: ООО «Успешная», 2025. С. 13–19
- Малышев, *Вербицкая* 2025. Малышев С.А., Вербицкая Е.О. VI Студенческий научно-практический форум «Реставрация. Наш взгляд – 2024» // Terra Artis. Искусство и дизайн. 2025. № 1. С. 141–144.
- Махлина 2025a. Махлина А.М. Студенты Академии Штиглица выиграли грант на спасение сбитых росписей Георгиевского храма в Кичменгско-Городецком округе // Сетевое издание «Культура в Вологодской области» [Электронный ресурс]. URL: <https://cultinfo.ru/news/index.php?CODE=studenty-akademii-shtiglitsa-vyigrali-grant-na-spa&ysclid=mmhzbu87t0688929127> (дата обращения 09.03.2026).
- Махлина 2025b. Махлина А.М Женский лик нашли студенты-реставраторы в подполье Георгиевского храма села Косково Кичменгско-Городецкого округа // Сетевое издание «Культура в Вологодской области» [Электронный ресурс]. URL: <https://cultinfo.ru/news/2025/7/zhenskiy-lik-nashli-studenty-restavratory-v-podpol?ysclid=mmgmtij3c573441061> (дата обращения 09.03.2026).
- Ниткин 2025. Ниткин А. Реставрация настенной живописи — тяжелый труд // Заря Севера. 2025. № 88 (12886). С. 2–3

References

- Krivul'ko, T.A., Rogoznyi, M.G., Vozvrashchaia zabytye imena. Rospisi Georgievskogo hrama v Koskovo: itogi piatiletnei raboty, novye otkrytiia, in: *Kichmengskii kraj: Materialy Glubokovskikh chtenii*. Iss. 7. Koriashma: ООО «Uspeshnaia» Publ., 2025. pp. 13–19. (In Russian).
- Mahlina, A.M., Studenty Akademii Shtiglitsa vyigrali grant na spasenie sbityh rospisei Georgievskogo hrama v Kichmengsko-Gorodetskom okruge, in: *Setevoe izdanie «Kul'tura v Vologodskoj oblasti»* (Online). URL: <https://cultinfo.ru/news/index.php?CODE=studenty-akademii-shtiglitsa-vyigrali-grant-na-spa&ysclid=mmhzbu87t0688929127> (accessed 9 March 2026). (In Russian).
- Mahlina, A.M., Zhenskii lik nashli studenty-restavratory v podpol'e Georgievskogo hrama sela Koskovo Kimchmengsko-Gorodetskogo okruga, in: *Setevoe izdanie «Kul'tura v Vologodskoj oblasti»* (Online). URL: <https://cultinfo.ru/news/2025/7/zhenskiy-lik-nashli-studenty-restavratory-v-podpol?ysclid=mmgmtij3c573441061> (accessed 9 March 2026). (In Russian).
- Malyshev, S.A., Verbitskaia, E.O., VI studencheskii nauchno-prakticheskii forum «Restavratsiia. Nash vzgliad – 2024», in: *Terra Artis. Iskusstvo and Design*. 2025. No. 1. pp. 141–144. (In Russian).
- Nitkin, A. Restavratsiia nastennoi zhivopisi — tiazhelyi trud, in: *Zaria Severa*. 2025. No. 88 (12886). pp. 2–3. (In Russian).

Сведения об авторе

Кривулько Тимур Александрович, преподаватель, кафедры живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

E-mail: krivtarestor@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8098-1109

Для цитирования: Кривулько Т.А. «Сохранить, нельзя забыть». Реставрация руинированной настенной живописи храма Великомученика Георгия с. Косково. Опыт реализации социального, грантового проекта 2025 года // Terra artis. Искусство и дизайн. 2026. № 1. С. 136–139.

About the author

Krivulko Timur A., lecturer, Department of Painting and Restoration, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)

E-mail: krivtarestor@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8098-1109

For citation: Krivulko T.A. "Save, You Can't Forget." Restoration of the Ruined Wall Paintings of the Church of the Great Martyr George in Koskovo Village. The Experience of Implementing a Social, Grant Project in 2025, *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2026, pp. 136–139.

Научный журнал
Terra artis. Искусство и дизайн
№ 1, 2026
Реставрация

Выпускающие редакторы: **М.Г. Rogoznyi**
Корректор: **О.Ю. Nesterova**
Редактор текстов на английском языке: **Е.В. Mukhina**
Дизайн и верстка: **О.Ф. Nikandrova, Д.А. Revnitssev**
Дизайн обложки: **П.С. Kanaikin, А.Г. Zakirov**

На обложке:

А.К. Виги. Плафон Александринского театра. Россия. Санкт-Петербург. 1832. Холст, масло. Диаметр: 103 см. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург. Инв. № ОЖ 242. © Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, изображение

Scholarly journal
Terra Artis. Art and Design
No. 1, 2026
Restoration

Executive editors: **M.G. Rogoznyi**
Proofreader: **Olga Iu. Nesterova**
English language editor: **Elena V. Mukhina**
Design and page making: **Olga F. Nikandrova, Dmitrii A. Revnitssev**
Cover design: **Petr S. Kanaikin, Aleksandr G. Zakirov**

Cover art:

Antonio Vighi. Painted ceiling of the Alexandrinsky Theatre. Russia, Saint Petersburg. 1832. Oil on canvas. Diameter: 103 cm. Saint Petersburg State Museum of Theatre and Music, Saint Petersburg. Inv. number OZh 242. © Saint Petersburg State Museum of Theatre and Music, Saint Petersburg, image

Подписной индекс ВН019080 в Каталоге подписки Урал-Пресс

Журнал включен в перечень ВАК по специальностям:
5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)
5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология)
5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация
историко-культурных объектов (искусствоведение)
5.10.3. Виды искусства (с указанием конкретного искусства)
(искусствоведение)

Формат 60×90/8. Усл. печ. л. 14,9
Печать цифровая. Тираж 100 экз.
Подписано в печать 06.04.2025
Отпечатано в типографии 123book
Санкт-Петербург, шоссе Революции 102
www.123book.ru

Дата выхода в свет 30.04.2026

Цена свободная

Возрастные ограничения (12+)