

**Государственный музей-памятник  
«ИСААКИЕВСКИЙ СОБОР»**

**РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ  
ВОЗРОЖДЕННЫХ КУЛЬТОВЫХ  
ПАМЯТНИКОВ В ЖИЗНИ  
СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА**

**Материалы  
научно-практической  
конференции**

**Санкт-Петербург  
2007**

## **Редакционная коллегия:**

**Н.В. Нагорский (отв. редактор),  
профессор М.А. Ариарский (зам. отв. редактора),  
Н.Н. Коренева, А.В. Квятковский,  
Е.К. Чернышева, А.П. Витушкин (редактор)**

В 2007 году исполнилось столетие со дня освящения храма Воскресения Христова (Спаса на крови) в Санкт-Петербурге – редкого по изысканности и уникальности своего убранства собора.

Храм – это место молитвы, дом Божий, местопребывание Творца. Здесь человеку присуще чувство внутренней собранности, благоговения, он осознает неземную красоту Царства Небесного. Но предназначение храма – не только в этом, оно гораздо шире. Особенно ясно представляют это работники музеев, находящихся в храмах – памятниках архитектуры и искусства, являющихся частью нашего культурного наследия, передающегося из поколения в поколение. Они бережно сохраняют и реставрируют их убранство, ведут научные изыскания и исследуют историю создания, используя современные мультимедийные технологии, знакомят с ними многочисленных посетителей. Храм-памятник – это еще и центр культурной жизни города и региона, в нем проводятся выставки и конференции, организуются концерты духовной музыки. Об особенностях музейной деятельности в храмах-памятниках, об экскурсионной работе, о специальных программах, предназначенных для школьников, о реформах императора Александра II сообщается в статьях этого сборника.

Кафедра. Мат. науч.-практ. конф. «Роль и значение возрожденных культовых памятников в жизни современного общества». – СПб., 2007. – 207 с.



## ВОЗРОЖДЕНИЕ ХРАМА ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА

*Летним днем 19 августа 1907 года на улицах Санкт-Петербурга, прилегающих к Конюшенной площади и Марсову полю, наблюдалось небывалое стечение народа. Ожидали освящение нововозведенного храма Воскресения Христова, позже получившего название «Спас на крови». В почетном карауле выстроились гвардейцы столичных гарнизонов и дворцовые гренадеры. В торжестве принимали участие митрополит Санкт-Петербургский и Ладужский Антоний II (Вадковский), император Николай II, императрица Александра Федоровна, августейшее семейство и придворные.*

Храм Воскресения Христова был возведен по проекту архитектора А.А. Парланда за 24 года. Его смета составила 4 миллиона 606 тысяч 756 рублей, что для того времени представляло баснословную сумму. Это были средства государственной казны, пожертвования областей, губерний и городов Российской империи, граждан России.

Этот уникальный и удивительный по необычности своего декоративного убранства храм, возведенный на месте смертельного ранения Александра II, стал покаянием народа России перед невинно убиенным царем-мучеником.

В октябре 1883 года в присутствии императора Александра III, членов Государственного Совета, дипломатов и митрополита Исидора состоялась торжественная закладка фундамента. В честь этого события была выбита медаль, которую по традиции вместе с золотыми, серебряными монетами и закладной доской заложили в основание будущего престола.

Впервые в строительной практике Петербурга были решены сложнейшие технические задачи. В связи с тем, что собор был возведен на берегу Екатерининского канала, необходимо было изолировать от воды его фундамент. Это было сделано при помощи «глиняного замка» – деревянных шпунтовых перемычек, заполненных кембрийской глиной. Здание собора установлено на сплошной бетонной подушке толщиной 1,2 метра, выше которой – сплошная бутовая кладка на цементном растворе. Для фундамента стен использовалась путиловская плита. Пилоны и стены храма возводили из прочного кирпича, поставляемого заводом «Пирогранит», снару-



жи фасады облицованы зигерсдорфским глазурированным кирпичом из Саксонии.

В 1899–1907 годах на Спасе была установлена оригинальная система воздушного отопления, разработанная в бюро инженера С.Я. Тимоховича. В подвале собора находились два паровых котла, в отдельных отсеках — восемь калориферов. По каналам, проложенным в стенах храма, теплый воздух поступал в интерьер и выходил через квадратные отверстия, прикрытые декоративными решетками. Главный купол обогревали чугунные батареи, пар подавался по медному паропроводу через чердак большой апсиды. Вытяжные каналы располагались в нижней части стен, под каменными скамьями.

Изначально освещение храма было электрическим, трехфазного переменного тока напряжением 120 В. Длина магистральной скрытой проводки составляла 1250 м, распределительной — около 3 000 м. Собор освещали 1689 электроламп.

В Спасе было предусмотрено три вида освещения: дежурное, обычное и парадное. К обычному относились 6 люстр, 4 бра и 4 фонтаря. Парадное использовали не столько для освещения, сколько для подсветки «особо чтимых церковью» иконописных сюжетов. Так, для «Пантократора» в центральном барабане купола устроили орнаментальную корону с 288 электролампами.

На Спасе имелась надежная для того времени система защиты от попадания молний. Громоотводами служили кресты центральной главы и колокольни, а контуры заземления находились на южной и северной сторонах звонницы.

Потоки дождя и снега, падающие на крышу собора, собирались при помощи системы наклонных желобов и поступали к приемным чашам, расположенным по углам кровли. Затем по водосточным трубам, уходящим в тротуар перед храмом, влага отводилась в дождевой коллектор. Вся водоотводная система была выполнена из меди.

Убранство собора отличается богатством отделочных материалов.

Белокаменный декор на фоне коричневатого-красного облицовочного кирпича выглядят нарядным сказочным кружевом. Значительную часть наружного убранства составили выполненные из эстляндского мраморовидного известняка аркады, арочки, кокошники, пояски и ширинки. Широко применялись гранит и мрамор, особенно в наружной облицовке цоколя. Изящны по рисунку многочисленные изразцы, украшающие фасады и барабан центрального шатра. Их цветовой гамме вторит синяя, желтая, белая и зеленая черепица. Нарядность храма подчеркивают золоченые и эмалевые купола. Применение ювелирной эмали в покрытии пяти глав площадью



более 1000 квадратных метров не имеет аналогов в истории русского эмалирного искусства.

Особую неповторимость внешнему убранству храма придают его многочисленные мозаичные иконы, отличающиеся разнообразием цветовых сочетаний, и выполненные в технике мозаики 134 герба губерний, областей и городов Российской империи, жители которых внесли пожертвования на строительство Спаса.

В годы советской власти собор был национализирован государством: в январе 1920 года он передается церковной двадцатке и становится обычным приходским храмом; с августа 1923 года по декабрь 1927 года храм Воскресения Христова был кафедральным городским собором.

В ноябре 1934 года Комитет по охране памятников революции и культуры ВЦИК выносит решение об уничтожении этого храма. Временно, до технической проработки вопроса о его сносе, здание собора используют как склад. В 1938 году создается специальная Комиссия для определения степени художественной ценности мозаичного и каменного декора Спаса, часть которого предполагается разобрать и сохранить. Помимо представителей Ленинградского отделения Взрывпрома, в состав специальной Комиссии вошли ведущие сотрудники музеев города, а от Академии художеств — В.А. Фролов, под руководством которого создавалось мозаичное собрание храма. Можно только предположить, что чувствовали эти люди, отбирая единичные мозаичные произведения и обрекая на уничтожение остальные. Общая площадь мозаик храма составляла 7 000 квадратных метров, из которых сохранить предполагалось лишь 400. Некоторые из мозаик могли быть переданы в музеи, другие — проданы за пределы страны.

Разрушить собор было запланировано в 1941 году, но этому помешало начало Великой Отечественной войны.

В годы блокады Ленинграда осколки повредили купола храма, кровлю, испещрили его наружную мозаику, фугасный снаряд пробил бетонный свод, но, к счастью, не взорвался. Через разбитые стекла окон и пробитые осколками отверстия в куполах и кровле в собор беспрепятственно проникала влага.

Храм Воскресения Христова в 1968 году был взят под охрану государства и признан историко-художественным памятником. На основании решения Ленгорсовета № 535 от 20.06.1970 г. Спас на крови передан на баланс Государственному музею «Исаакиевский собор».

К этому времени здание собора находилось в аварийном состоянии. Для его воссоздания была разработана научная программа: начался поиск и изучение инженерно-технической документации,



документов предприятий и фирм, участвующих в строительстве и оформлении храма. Результаты этих исследований были положены в основу архитектурно-реставрационного задания.

После закрытия действующего храма Воскресения Христова в 1930 году он использовался как складское помещение. За этот период была нарушена гидроизоляция фундамента — «глиняный замок», все инженерные коммуникации пришли в негодность. Поэтому прежде, чем приступить к реставрации, необходимо было защитить основание собора от подтопления и восстановить все инженерные сети. Специалисты установили причины подтопления здания: при прокладке инженерных коммуникаций на площади возле храма в конце 1930-х годов надежный глиняный «замок» Парланда нарушили. Кроме того, его еще раз повредили в 1950-х годах, когда углубляли дно канала Грибоедова для проведения водных экскурсий по рекам и каналам Ленинграда.

Еще одной причиной подтопления стало строительство рядом с собором нового моста, для чего разобрали набережную у храма. Основание моста было свайным, но при проектировании и строительстве не обратили должного внимания на сопряжение устоев моста и конструкции набережной. В результате фильтрат воды из канала стал поступать в подвал Спаса на крови.

После обследований, изысканий и изучения архивных материалов ленинградские проектировщики и строители нашли техническое решение внутренней гидроизоляции всех подвальных помещений храма площадью 520 квадратных метров. Для этого установили стальной кессон, для устройства которого было затрачено 33,5 тонны металла, в том числе стального листа толщиной 4,5 миллиметра.

В 1973 – 1974 годах специалисты Главленинградинжстроя завершили установку кессона, и в соборе начали восстанавливать внутренние инженерные коммуникации. Мастера Треста № 3 Управления капитального ремонта прокладывали новые теплотрассу, электрический кабель, водопровод и канализацию.

Наибольшую проблему представлял монтаж отопительно-вентиляционной системы. В подвале установили теплоцентр, с его помощью в интерьере храма поддерживался необходимый температурно-влажностный режим, а в 1978 году был смонтирован электропривод отопительно-вентиляционной системы, и собор начал отапливаться.

Однако прогноз специалистов был следующим: прежде, чем приступать к реставрации уникального художественно-декоративного убранства, храм необходимо было просушивать в течение двух лет. И только по истечении этого срока начались реставрационные работы.



Одной из задач реставрации стало восстановление поврежденных эмалированных медных пластин куполов собора. Их замена оказалось делом достаточно сложным. Они не должны были уступать по качеству эмалям, которые в свое время изготовили на заводе Постникова. К разработке новой технологии привлекались различные организации, в том числе Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных ценностей в Москве. Но решение было найдено на Ленинградском комбинате химико-пищевой ароматики. Заведующая лабораторией М.М. Карабочинская провела множество экспериментов и сумела подобрать состав эмали и режим ее обжига. Новые эмалевые покрытия по всем показателям не только не уступали первоначальному, но даже превосходили их по механической прочности.

Цветную глазурованную черепицу для кровли Спаса на крови изготовили на Ленинградском заводе керамических изделий.

К началу реставрационных работ на фасадах собора недоставало 45 изразцов, сохранившиеся находились в неудовлетворительном состоянии, на поверхности эмали имелись трещины, наблюдались многочисленные сколы керамической основы и глазури.

Работы по их воссозданию начались в 1987 году. Прежде всего, требовалось очистить поверхность изразцов от стойких загрязнений, склеить расколотые детали и зафиксировать собранные фрагменты при помощи латунных креплений.

Под руководством реставратора М.Ю. Асеева в керамической мастерской на Васильевском острове были изготовлены 45 утраченных изразцов. Тридцать из них установили на фасадах собора, и пятнадцать — на барабане центрального шатра. На фасадах из двенадцати изразцов с изображениями двуглавых орлов сохранились только два, остальные сделаны заново.

Богатство внешней отделки храма дополняли кружева металлического декора. Без ухода металл постепенно покрывался коррозией, исчезали позолота и многие элементы отделки. Из девяти крестов храма два креста угловых глав были утрачены, на остальных главах находились в аварийном состоянии. Детали орнамента, выполненные из листовой меди, вызолоченные огнем способом, и детали растяжек были в различной степени повреждены и требовали реставрации.

Восстановлены были элементы металлоконструкций собора, утратившие несущие способности. При удовлетворительном состоянии они реставрировались на месте. В других случаях, например, в главах колокольни, большой апсиды, северо-восточной угловой главы и крылец почти полностью обновляли несущие конструк-



тивные элементы с демонтажем и воссозданием по образцу старых в новом материале, заменяя старый крепеж сваркой.

До признания Спаса на крови памятником архитектуры и искусства за состоянием его каменного убранства собора десятилетиями никто не следил, оно было угрожающим: вследствие воздействия атмосферных осадков, выветривания, резких колебаний температуры полировка и шлифовка поверхности камня утратилась, на ней появились трещины, в которых скапливалась влага; зимой вода замерзала, и, увеличиваясь в объеме, разрывала камень; на мрамор фасадов оседали пыль, копоть, смолистые вещества, которые образовали сплошную черную корку, под которой камень разрушался, на нем появились многочисленные трещины, сколы и выбоины.

Значительно пострадала каменная отделка внутреннего убранства. Через отверстия в поврежденных куполах и кровле вместе с атмосферными осадками в храм попадал раствор сернистой кислоты, образовавшийся из содержащегося в воздухе сернистого газа. Кислота губительно воздействовала на серпентинит и мрамор, «съедала» защитные полировку и шлифовку, проникала по трещинам вглубь и разрушала камень. Разрушилась лабрадоритовая облицовка на двух сторонах северо-восточного пилона, а также часть мраморного пола площадью около 50 квадратных метров. Пострадали серпентинитовые скамьи северной и южной стен. На великолепной резьбе иконостаса и киотов имелись многочисленные сколы и утраты деталей. Варварскому разрушению подверглась сень. Бесследно исчезли ее шатер с крестом, свод и антаблемент. Уцелели только четыре яшмовые колонны и два звена орлецово-балюстрады.

Реставрационные работы на фасадах начались с северного крыльца в 1977 году, а завершились на барабане центральной главы в 1995 году. Такие длительные сроки объясняются тем, что работы на фасадах приходилось проводить только в теплое время года, а осенью и зимой мастера занимались воссозданием интерьера.

К началу реставрационных работ итальянские мраморы иконостаса находились в плохом состоянии: их полировка была утрачена, поверхность стала неровной, бугристой, покрывалась бурными пятнами и потеками, появились участки вспучивания и отслоения камня, а также множество раковин, сколов, трещин и других повреждений.

С киотами дело обстояло несколько лучше: орлец и яшма более прочны, чем мрамор, но и они сильно пострадали от перепадов температуры, сырости, механических повреждений; сильно пострадали темные вкрапления марганца в малиново-розовом орлеце; имелись большие утраты изящной яшмовой резьбы. Многие ее детали исчезли бесследно. Такому же безжалостному разрушению подверглись композиции из пестроцветной орской яшмы на четырех каменных пластинах, установленных по краям киотов.



Из-за сложной конфигурации и обилия декоративных деталей реставрацию иконостаса и киотов пришлось осуществлять вручную. Кроме реставрации сохранившейся отделки, необходимо было воссоздать также ее утраченные детали. Утраченные звенья балюстрады сени изготовили в Екатеринбурге мастера производственного объединения «Уралкварцсамоцветы».

Уральские камнерезы исполнили их из прекрасного орлеца Кургановского месторождения, они же воссоздали четыре вазы и две полусферы на столбиках балюстрады.

Казалось, что мозаики храма Воскресения Христова вечны. Однако вместе с городом им пришлось пережить блокадные зимы, бомбежки и артиллерийские обстрелы. К началу реставрации состояние мозаики собора требовало срочного вмешательства. От осколков пострадали мозаики фасадов. Композиция в кокошнике колокольни «Святые равноапостольные Константин и Елена» была разрушена на 60 %, уцелели только фрагменты лика святой Елены и детали короны святого Константина. Полностью уничтожена икона святого апостола Петра в нише цоколя южного фасада, сохранились только часть фона и следы контура изображения апостола. Сильно поврежденной оказалась икона цоколя северного фасада «Святой епископ Спиридоний Тримифунтский». В «Распятии» на западном фасаде колокольни целиком была утрачена нижняя часть набора.

Фугасный снаряд, попавший в центральный купол, уничтожил более шести квадратных метров мозаики «Пантократор». Из-за пожара в годы блокады у композиции северо-восточного пилона «Святые апостолы Иоанн Богослов и Иоанн Заведеев» сохранились только отдельные кубики смальты и слабый контур изображения.

Обновлять мозаики начали с их очищения от слоев пыли, копоти и загрязнений. Наиболее сложной и требующей высокого мастерства работой стало восстановление значительно, а иногда и полностью разрушенных мозаичных композиций. Если мозаики были частично повреждены, но сохранилась часть набора, позволяющая определить цветовое решение и рисунок иконы, реставраторы могли восстановить поврежденный фрагмент самостоятельно. Используя архивные фотографии и аналоги, они готовили эскизы воссоздаваемых участков в цвете, а затем их картоны в натуральную величину.

Работа по реставрации уникального ансамбля мозаик Спаса на крови началась в 1980 году и завершилась в 1994 году.

Сегодня мозаики храма вновь поражают своими животворными немеркнущими цветами. Они не только свидетельствуют о таланте русских мозаичистов XIX века, но и об искусстве их преемников — современных реставраторов, сумевших возродить одно из крупнейших европейских собраний монументальной мозаики.

В огромной по своей сложности и объему работе по воссозданию храма-памятника приняли участие многие организации Ленин-



града, и, прежде всего, специалисты ЛенНИИпроекта, разработавшие документацию по воссозданию инженерных коммуникаций, архитекторы, инженеры и мастера СНПО «Реставратор», выполнившие основные проектные и реставрационные работы. Сотрудники Государственной инспекции по охране памятников Ленинграда осуществляли надзор за правильностью применения методик, качеством выполняемых работ, решали сложные вопросы, возникавшие в ходе производства. В возрождении храма Воскресения Христова участвовали и ученые, и производственники, в том числе специалисты кафедр «Металлические конструкции» и «Основания, фундаменты, механика грунтов» Ленинградского инженерно-строительного института, Горного института, Ленинградского высшего промышленно-художественного института им. В.И.Мухиной. На комбинате химико-пищевой ароматики купола собора покрывали ювелирными эмальями, малые осветительные короны серебрили на военно-промышленном комплексе «Прометей», в Центральном научно-исследовательском институте материалов изготавливали утраченные фрагменты мраморного пола.

Сегодня возрождается духовная жизнь собора. В 2004 году, впервые после закрытия храма, состоялась первая Божественная литургия, совершенная митрополитом Санкт-Петербургским и Ладожским Владимиром (Котляровым).

В год столетнего юбилея храма Воскресения Христова (Спаса на крови) хочется поблагодарить всех, кто принимал участие в воссоздании храма, который по праву является одним из символов нашего города и уже второе десятилетие радует своим редкостным и изысканным убранством.



## СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ И ОСОБЕННОСТИ УБРАНСТВА ХРАМА ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА

Л.И.БЕЛЕЦКАЯ

### ТРАГИЧЕСКИЕ СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ СПАСА НА КРОВИ

Храм Воскресения Христова (Спас на крови) в Санкт-Петербурге, возведенный на месте смертельного ранения императора Александра II, отчасти повторяет судьбу императора. Однако, несмотря на обвинения в художественном анахронизме и неодиокрытные попытки сноса этому собору все же удалось не только выстоять, но и по праву стать одной из архитектурных и художественных достопримечательностей города.

С августа 1907 по ноябрь 1917 года Спас на крови имел статус мемориального храма-памятника, и все расходы на его содержание отпускались из средств Государственного казначейства. В годы советской власти он разделил участь большинства православных храмов. В постановлении Народного комиссариата № 217 от 22.03.1918 года отмечалось: «храм Воскресения Христова и его сокровища переходят под управление и охрану Комиссариата народных имуществ Республики». Через месяц, 27 мая 1918 года, комиссариат устанавливает свой штат служащих в храме, а в январе 1920 года передает его на условиях полного содержания церковной двадцатке.

Однако, скудные пожертвования прихожан, составляли только 1/100 часть от прежних затрат и не могли покрыть даже эксплуатационные нужды здания. В актах проверок административного отдела исполкома регулярно указывалось на протечки, сырость и отсутствие отопления в здании, даже в зимний период. В местах протечек на мозаиках появляются первые высолы, наблюдается осыпание смальты.

В 1920-е годы, как и все православные храмы страны, Спас на крови подвергается опустошительным грабегам. С 1921 по 1923 год собор лишается большей части своих богослужебных предметов. Под предлогом помощи голодающим Поволжья комиссия по изъятию церковных ценностей неоднократно проводит конфискацию церковного имущества в соборе и его ризнице. Только в июне 1922 года «из церкви Воскресения на крови взято ценностей весом 1



пуд.18 ½ фунт драгметалла», в том числе оклады, лампы, ризы, диски, звезды, ковчеги для Святых Даров. Многие из них были выполнены мастерами ведущих ювелирных фирм. Так, оклад иконы северного киота «Корсунская Богоматерь» был выполнен на фабрике И.П. Хлебникова. Вместе с остальными 13 окладами киотов он был утрачен в 1920-е годы. К числу конфискованных вещей, отличающихся богатством своего оформления, относились и три на престольных Евангелия.

Вместе с постоянным давлением со стороны советских властей Спас на крови испытал на себе и пагубность раскола Русской Православной Церкви. Подчиненность храма Воскресения Христова неоднократно менялась. Это ухудшило его и без того тяжелое экономическое положение. В течение года, с июля 1922 по июль 1923 года, собор, будучи приходским, относился к Петроградской автокефалии. Затем с 5 июля по 9 августа 1923 года он был передан в распоряжение «обновленцев» – просоветски настроенного духовенства, и по декабрь 1927 года являлся кафедральным.

Новый статус только усилил негативное отношение городских властей к собору. Во времена варварского истребления наследия прошлого, и в первую очередь церковных сооружений, храм Воскресения Христова оставался единственным сохранившимся памятником императору Александру II. Санкционированные властями кампании по закрытию и сносу церквей проводились по определенной схеме. Как правило, служителей и прихожан закрываемого храма обвиняли в антисоветской деятельности, а в сохранившихся зданиях устраивались склады, либо их отдавали под «нужды культпросвета». Этот тернистый путь Спасу на крови суждено было пройти почти до конца.

Еще в 1922 году под давлением новых властей эксперты Академии истории материальной культуры занесли храм Воскресения Христова в число типичных памятников упадка русской архитектуры конца XIX века, не представляющих ни исторической, ни художественной ценности. Тем самым Спасу на крови на десятки лет был вынесен приговор, позволяющий беспрепятственно его грабить. Непосредственным поводом к закрытию собора послужило так называемое дело последователей «Истинно-Православной Церкви» или «иосифлян», получившего свое второе название по имени митрополита Ленинградского Иосифа (Петровых).

С сентября 1926 года митрополит Ленинградский Иосиф был зарегистрирован в качестве служащего при храме Воскресения Христова. Он и его сподвижники пытались противостоять церковному расколу, выступая за сохранение ортодоксальных традиций Православия.



Стремление сохранить единство Русской Православной Церкви власти расценили как попытку контрреволюционного заговора, направленного на восстановление монархии. Лидеры носифлян, в том числе настоятель Спаса на крови протоиерей В.М. Вероужский и многие прихожане были арестованы. В декабре 1930 года был организован судебный процесс, в обвинительном заключении которого указывалось: «Полномочным Представительством ОГПУ был вскрыт 27.12. 1930 года и ликвидирован существующий с 1928 года в Ленинграде церковно-административный центр все-союзной монархической организации церкви «истинно-православных», ставивших своей задачей объединение всего реакционного элемента города и деревни в целях свержения советской власти путем вооруженного восстания и объединения для этой цели верующих вокруг церкви Воскресения на крови». Число осужденных составило 132 человека. Судьба их трагична, почти все они, как и митрополит Ленинградский Иосиф, были расстреляны. Сохранившиеся следственные материалы свидетельствуют об откровенной фабрикации этого дела. Достаточно отметить, что одной из улики, обличающей духовенство в заговоре, становится картина А.А. Карелина «Освящение алтаря храма Воскресения в присутствии императора Николая II». На ней был запечатлен важнейший момент в жизни собора – завершение строительства и его освящение. Как документальное свидетельство этой знаменательной даты она хранилась в ризнице храма.

Не дожидаясь завершения судебного процесса, в июне 1930 года президиум Ленсовета обращается в ВЦИК с просьбой утвердить решение о закрытии собора. Через четыре месяца, 30 октября 1930 года, президиум ВЦИК выносит постановление № 67: «церковь Воскресения на крови закрыть». Уже 18 ноября 1930 года здание храма снимают с учета в Главнауке, а в январе 1931 года были отправлены на переплавку все 14 колоколов его звонницы.

Дальнейшую судьбу храма решала Областная комиссия по вопросам культа, которая в ноябре 1930 года в спешном порядке выносит решение о ликвидации храма. До утверждения вынесенного приговора высшестоящими органами собор используют как склад. Об этом сообщается в отчете Центрального района Ленинграда за 1933 год: «Храм Воскресения на крови закрыт в ноябре 1930 года. Используется как склад временно. Не используется постоянно ввиду того, что указанное здание подлежит сносу». Однако, в 1934 году Общество политкаторжан и ссыльнопоселенцев, получив еще в ноябре 1930 года разрешение использовать здание храма для культурно-просветительских нужд, организует здесь экспозицию, посвя-



ценную событиям 1 марта 1881 года и истории народовольческого движения. Но выставка просуществовала всего несколько месяцев.

Комитет по охране памятников революции и культуры дает свое согласие на уничтожение Спаса на крови. Предполагается предварительно разобрать и частично сохранить некоторые мозаики. В 1938 году для определения степени художественной ценности его мозаичного и каменного декора создается комиссия, в состав которой входят ведущие сотрудники музеев Ленинграда. Они хотели сохранить большую часть мозаичного убранства, но в техническом отношении это выполнить было невозможно. Поэтому в дополнении к протоколу осмотра храма указывается, что «снятию и сохранению» подлежат только мозаики, исполненные по оригиналам В.М. Васнецова и М.В. Нестерова. Из числа настенных мозаик предполагалось целиком сохранить композиции «Евхаристия» и «Положение во гроб». Кроме того, высказывались пожелания сохранить отдельные фрагменты мозаик А.П. Рябушкина, Н.А. Кошелева, Ф.С. Журавлева, В.В. Беляева и несколько мозаичных орнаментов. С фасадов собора собирались демонтировать мозаики кокошников с изображениями святых, исполненных по оригиналам В.В. Беляева, А.П. Рябушкина, А.М. Афанасьева, а также 10 мозаичных гербов. Общая площадь мозаик, намеченных к сохранению, составляла около 400 квадратных метров. Часть мозаик планировалось передать в Государственный музейный фонд Эрмитажа.

С предложениями о размещении в своих хранилищах части декоративного убранства храма Воскресения Христова обратились некоторые ленинградские музеи, в том числе Государственный музей «Исаакиевский собор». 8 мая 1938 года дирекция музея направила в Монтажную контору Ленсовета письмо с просьбой при разборе Спаса на крови передать на хранение образцы всех видов поделочного камня и мрамора и две мемориальные доски «с указанием причин постройки храма» и «с текстом о развитии почтово-телеграфного дела в России», а также 72 мозаики. Среди них – мозаичные иконы киотов и иконостаса, включая изображения 12 афонских святых, а также «Положение во гроб» В.В. Беляева. Из фасадных композиций упоминались мозаики В.М. Васнецова, представляющие евангельский цикл «Страстей Господних», «Воскресение Христа», исполненное по оригиналу М.В. Нестерова, икона «Св. Евдокия» из Распятия А.А. Парланда и 2 мозаичных герба. Ходатайство сотрудников музея «Исаакиевский собор» поддержало Управление Государственного Эрмитажа. В свою очередь, Эрмитаж просил передать на хранение оставшиеся от сени четыре яшмовые колонны.

По завершению демонтажа указанных выше мозаик предполагалось приступить к разборке здания. Первоначально планирова-



лось разобрать колокольню собора, так как при подрыве она могла упасть на соседние здания. Основное здание храма «подлежало разрушению путем ряда последовательных взрывов пилонов и наружных стен». Заранее даже подсчитали количество строительного материала, который должен был быть получен в результате уничтожения собора. В частности, гранита облицовочного – 534 квадратных метров, свинца листового – 5 тонн, облицовочного мрамора – 400 квадратных метров и 5000 кубических метров щебенки. Вот и все, что должно было остаться от храма Воскресения Христова.

В связи с подготовкой проекта переустройства Михайловского сада, получившего в то время название МОПР (Международная организация помощи борцам революции), вопрос о ликвидации храма был временно отложен, но с начала 1941 года снова ведется активная подготовка к ликвидации здания. Казалось, что участь храма была уже решена. Уничтожить Спас помешало начало Великой Отечественной войны.

В годы войны собору был нанесен значительный урон. Немецкий фугасный снаряд пробил бетонный свод центрального купола. К счастью, он был на излете и застрял в перекрытии свода. Никем не замеченный, фугас пролежал там 18 лет и был случайно обнаружен верхолазами научно-производственных реставрационных мастерских. При осмотре оказалось, что это 240-миллиметровый фугасный снаряд массой около 150 кг. Работы по его обезвреживанию начались под руководством бывшего протехника В.И. Демидова утром 28 октября 1961 года, их проводили шесть человек: верхолазы Евгений Касьянов, Вячеслав Коробков, Владимир Майоров, Александр Мацкевич, Владимир Смирнов и бывший сапер Валентин Николаев. Это была уникальная операция, потребовавшая от ее участников не только мастерства, но и необычайного самообладания и мужества. Механизмы взрывателей снаряда проржавели, и было принято решение опустить его вниз, в центральную часть храма. К счастью, со времени строительства под куполом, у основания креста, сохранились лебедки. С их помощью, предварительно обвязав снаряд прочнейшими (из морской травы) веревками, опасную находку через отверстие в плафоне главного купола медленно, буквально по сантиметру, начали опускать вниз. «Был неприятный момент, – вспоминает В. Демидов, – когда снаряд вдруг начал раскручиваться, угрожающе отклоняться к стенам. Его чуть приподняли и дали успокоиться. Самое узкое место в барабане купола он прошел без приключений». Затем снаряд был мягко опущен на заранее подготовленные матрасы, погружен на машину и увезен в направлении Пулковских высот, где был уничтожен.



В конце 1960-х годов храм Воскресения Христова был признан историко-художественным памятником и взят под охрану государством. В 1970 году он передается на баланс Государственного музея «Исаакиевский собор», и обретает прежний статус памятника архитектуры и художественно-декоративного убранства конца XIX – начала XX вв.

Столетие уникального храма-памятника, последние события его существования позволяют надеяться на то, что мы сумеем сохранить его для потомков, и в будущем ничто не будет угрожать судьбе Спаса на крови. Наконец, сбудется то, о чем просил Господа в своей молитве во время чина освящения митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский Антоний: храм Воскресения Христова будет непоколебимым до скончания веков.

#### *Литература*

1. Черепинин Н.Ю., Шкаровский Н.В.. Справочник по истории православных монастырей и соборов Санкт – Петербурга 1917–1945. – СПб., 1996. – С. 74-76.
2. – //История Петербурга. – 2003. – № 1(11). Протоколы совещаний представителей музеев и прочих организаций по вопросу разборки храма «Спас на крови». – С.70-75.
3. Демидов В.. Снаряд в куполе. – //Санкт- Петербургская панорама. – 1993. – № 5. – С. 31-33
4. ЦГА СПб, ф. 506, оп. 1, д. 246; ф. 1000, оп.12. д.156; ф. 7384. оп 33, д.244.
5. ФСБ СПб, д.20500, т.5 «Обвинительное заключение по следственному делу № 2200 о контрреволюционной монархической церковной организации «Истинно-православных», 1931 г.



В.Г.БОНДАРЧУК

### НАЗВАНИЕ ХРАМА: ТРАГИЧНОСТЬ ПРОИСШЕДШЕГО ИЛИ НАДЕЖДА НА БУДУЩЕЕ?

Второе, общепризнанное название храма Воскресения Христова в Санкт-Петербурге – Спас на крови – стало настолько привычным, что употребляется едва ли не чаще, чем его полное официальное название. Если посетители храма-памятника просят объяснить, откуда оно появилось, то обычно сообщают, что этот собор был построен на месте смертельного ранения царя-Освободителя Александра II, что это единственный сохранившийся ему памятник в северной столице, и что в России есть и другие храмы, возведенные «на крови», например, церковь в Угличе, собор в Екатеринбурге. Нередко упоминают, что добавление к названию храма слов «на крови» является одним из традиционных вариантов именовании храмов – на месте гибели человека, однако других примеров существующих и ныне храмов, в названии которых стало привычным использование слов «на крови», не приводится.

Действительно ли настолько широко была распространена в России традиция называть храмы, возведенные на месте чьей-то гибели, храмами «на крови»? Почему это название, оставаясь неофициальным, закрепилось только за тремя вышперечисленными храмами? И если учитывать, что любое символическое название всегда имеет несколько значений, каковы эти значения для храма Воскресения Христова в Петербурге?

Для того, чтобы получить ответы на эти вопросы, следует вспомнить, как складывалось название «Спас на крови», а также необходимо сделать хотя бы беглый обзор других храмов, при описании которых упоминается о том, что они построены на месте чьей-то гибели.

По нашему мнению, петербургский храм стал именоваться «Спасом на крови» по прошествии довольно значительного времени после завершения его строительства.

Еще при создании проекта соавтор архитектора А.А.Парланда архимандрит Игнатий (Малышев) предложил освятить храм в честь Воскресения Христова. Так появилось название храма, ставшее после его освящения официальным названием. Но ответа на вопрос, когда и как появилось ставшее народным название «Спас на крови», в научной и популярной краеведческой литературе обнаружить не



удалось. В этой ситуации корректной попыткой решения проблемы представилось обращение к прессе того времени.

В петербургских газетах, вышедших в первые недели после гибели императора, содержится множество интереснейших сведений: сообщение о покушении, его описания, манифест о восшествии на престол Александра III и манифест о престолонаследии, принятие присяги, скорбные телеграммы, описания хода следствия, сообщение о результатах вскрытия тела, регламент, предписывающий порядок ношения траура, отмена театральных спектаклей, прекращение на два дня всех операций на петербургской бирже, сообщения о приношении памятных венков, церемониал перенесения гроба в Петропавловский собор, извещения о прибытии царственных особ в Петербург на похороны, порядок посещения Петропавловского собора, в котором был установлен гроб для прощания с покойным, церемониал погребения и описание всех траурных церемоний, состоявшихся 14 марта, описание богослужений, связанных с кончиной и похоронами. Газеты не только сообщают хорошо известные исторические факты, но и дополняют наше представление о реакции русского общества на печальное событие. Приведем лишь две цитаты, иллюстрирующие, во-первых, отношение к гибели Александра II крестьян (т.е. сословия, судьба которого коренным образом изменилась за время великих реформ) и, во-вторых, влияние этого события на экономическую жизнь: «За эти дни в Москве (...) замечается чрезвычайно сильный прилив крестьян из самых различных губерний, стремящихся в Петербург, чтобы поклониться праху усопшего Царя-Освободителя. Весьма значительное число крестьян, соседних с Петербургскою губернией, не имея средств на проезд, приходят сюда с тою же целью пешком» (//Санкт-Петербургские ведомости, 11 марта 1881г., № 68, с.3); «Ужасное событие 1 марта отозвалось вчера на заграничных биржах понижением цены нашего кредитного рубля. Но порядок и спокойствие, сопровождавшие перемену царствования в России, уже сегодня отразились отрезвляющим образом на настроении как здешней, так и иностранных бирж. Понижение вексельного курса не простиралось боле трех четвертых процента, а настроение фондового рынка сегодня вовсе не было таким слабым, каким его можно было ожидать...» (Там же, 3 марта, № 60, с.3).

Само место трагедии и в эти дни, и в последующие месяцы и годы называлось по-разному, причем слово «кровь» присутствовало в названиях довольно часто: место цареубийства, место покушения, место смертельного поранения, место, где пролилась царственная (мученическая) кровь, место, обгабренное кровью, место пролития мученической крови и т.д.



После освящения собора<sup>1</sup> в сообщениях о литургиях и панихидах, совершавшихся в нем в последующие годы, название самого храма нередко дополнялось уточняющими словами, но в первые годы выражение «на крови» в газетах не встречалось. Упоминание о пролитой крови появлялось лишь при подробном описании службы, в связи с тем, что литургию служили в основном пространстве храма, а панихиду обычно служили в его западной части, непосредственно возле места смертельного ранения императора Александра II. Этот постепенный переход от лаконичных названий храма к названиям, эмоционально окрашенным, наглядно прослеживается в «Санкт-Петербургских ведомостях».

В первые годы собор именовался храмом (церковью) Воскресения, храмом Воскресения Христова, храмом Воскресения, что на Екатерининском канале. Слова «на крови» впервые добавляются к названию храма в середине февраля 1911 г., при этом богослужение проводилось не в связи с кончиной императора, а в связи с отмечавшимся в эти дни 50-летием освобождения крестьян, иными словами, богослужение в храме было выражением не только памяти и уважения к личности царя-реформатора, но и ко многим другим общественным деятелям за осуществление важнейшей социальной реформы: «... в храме Воскресения Христова, что на Крови, по в Бозе почивающем Царе-Освободителе Императоре Александре II и скончавшихся сподвижниках его в деле освобождения крестьян служил панихиду в 2 часа дня земский отдел министерства внутренних дел...» (//Санкт-Петербургские ведомости, 19 февраля 1911, № 40, с.5). Такое название в 1911 г. встречается среди многочисленных кратких названий храма только один раз. В следующем, 1912 г. это название встречено в другой газете, причем также в тексте, написанном высоким стилем: «До сих пор капли мученической крови Нашего Незабвенного Монарха, обогрившие камни Екатерининского канала, сохраняемые под сводами храма Воскресения Христова, что на крови, с безмолвным укором показывают нам ...» (//Русское чтение, 1 марта 1912, № 48, с.1).

По-видимому, употребление того или иного варианта названия зависело и от общего стиля сообщения: чем больше значения придавалось, тем длиннее было название. Так, в 1914 г. сообщением о богослужениях, совершавшихся 1 марта в связи с гибелью императора, в газете отведен большой столбец с подробным описанием происходившего. В этом длинном ряду вполне уместно смотрелись и такие строки, как «в храме Воскресения, построенного на месте убиения в Бозе почивающего Императора Александра II, была совершена высокопреосвященнейшим Владимиром, митрополитом



санктпетербургским и ладожским литургия» (//Санкт-Петербургские ведомости, 2 марта 1914 года, № 50, с.3).

В 1915 г., первую военную весну, впервые появляется вариант названия, который часто используется для этого храма и в наше время: «В день годовщины кончины Императора Александра II, третьего дня в ряде церквей и соборов Петрограда были отслужены заупокойные обеды, панихиды и литургии. (...) Заупокойная литургия в храме Воскресения на-Крови была совершена архиерейским служением» (//Санкт-Петербургские ведомости, 3 марта 1915 года, № 49, с.1).

То же название употребляется и в следующем, 1916 году: «Вчера же на месте убийства Царя-Освободителя, в храме Воскресения на-Крови, высокопреосвященным Питиримом, митрополитом петроградским и ладожским, была совершена заупокойная литургия, а после нее на месте убийства Царя – панихида, на которую вышли члены Священного Синода. (...) Храм святого Воскресения был переполнен массою народа» (//Санкт-Петербургские ведомости, 2 марта 1916 года, № 49, с.1).

Следует особо отметить, что сначала слова «на крови» упоминались только в сочетании с официальным названием – «храм Воскресения»; просторечное «Спас», предположительно, появилось позднее (ввиду недостаточного количества материала этот вопрос заслуживает отдельного изучения).

1916-й стал последним годом, когда можно проследить название этого храма в официальных сообщениях главной столичной газеты. В 1917 году газета с 27 февраля по 10 марта не выходит, а в первом после перерыва номере печатаются уже не сообщения о богослужениях в связи со случившейся более тридцати лет назад кончиной императора, а акты об отречении от престола и об отказе от престолонаследия, состав нового правительства и другие важные материалы. В последующие годы была уже другая власть, с другим отношением к храмам.

Обнаруженные в других петербургских газетах немногочисленные упоминания храма в первое десятилетие его существования не содержат уточняющих слов «на крови». Можно отметить также единственный случай, когда был встречен широко применявшийся для многих других храмов, но непривычный для этого собора упрощенный вариант названия – «Воскресенский». «Состав причта при Воскресенском храме. Как мы слышали, при храме Воскресения Христова, на месте мученической кончины...»; //Петербургский листок. 1 марта 1906 года, № 59. с.3, рубрика «Церковный листок». Обычно употреблялись либо полное название, т.е. название с суще-



ствительным «Воскресение», позднее стало употребляться просторечное «Спас» с добавлением уточняющих слов «на крови».

Следует отметить, что сообщения о богослужениях в храме Воскресения, как и вообще сообщения о богослужениях, печатались в эти годы далеко не во всех газетах. Сколько-нибудь подробные сведения как о самом здании, так и о богослужениях были встречены только в нескольких августовских номерах «Русского чтения» за 1907 г. (№№ 176, 178, 179, 180, 181).

Обобщая сведения, почерпнутые из петербургских газет, можно утверждать, что нынешнее «народное» название храма возникает далеко не сразу. Лишь спустя несколько лет после освящения храма появляется и начинает закрепляться в названии уточняющее выражение «на крови». По-видимому, еще позже становится приемлемой и обычной замена полного названия «храм Воскресения Христа» просторечным «Спас».

Интересно сравнить это положение с тем, как прививалось название «на крови» к двум другим храмам, в названиях которых оно кажется естественным и привычным. Но проследить, как закреплялись слова «на крови» в названии церкви в городе Угличе, затруднительно из-за давности лет и отсутствия периодической печати в те годы. Что же касается храма в Екатеринбурге, то при его описании журналисты еще на стадии проекта часто употребляли слова «на крови», сравнивали значение нового собора с ролью петербургского храма, иногда упоминая при этом и углическую церковь; но екатеринбургский храм еще только построен, еще невозможно судить о том, какое название станет для него истинно народным со временем, т.е. по прошествии многих десятилетий.

Чтобы понять, что именно отличает эти три храма и является причиной того, что в их названии используются слова «на крови», напомним вкратце события, в память о которых они возводились. При этом будем иметь ввиду и некоторые другие храмы и монастыри, к названию которых не принято добавлять слова «на крови», но которые построены на месте чьей-то гибели. Эти сведения, хотя и не всегда за давностью лет строго документированные, многократно приводятся в краеведческой и научной литературе, или – если речь идет о современных храмах – сообщаются в прессе. Факты будут изложены в хронологическом порядке; краткие данные о часовнях на местах гибели вынесены в примечания, там же помещены данные о подобных храмах, находящихся за пределами России<sup>2</sup>.

На месте вероломного убийства была сооружена одна из первых русских церквей, а именно там, где, по преданию, в 882 г. новгородским князем Олегом были убиты и похоронены княжившие в Киеве Аскольд и Дир. В многочисленных описаниях истории этого



храма, как и многих других, упомянутых в этой статье, слова «на крови» в названии не использованы. Когда эта деревянная церковь совсем обветшала, архитектор А. Меленский на ее месте возвел в 1809 г. каменную церковь-ротонду, освященную во имя св. Николая Мирликийского. Это живописное место на берегу Днепра несколько столетий служило кладбищем, которое было ликвидировано в 1930-е гг., а прилегающая территория была включена в садово-парковую зону «Аскольдова могила». Церковь была перестроена в ресторан; несколько лет назад ее отреставрировали.

Первая каменная русская церковь – Десятинная – в Киеве была выстроена князем Владимиром в 990-х гг. на месте, где, по преданию, в 983 г. язычники убили двух варягов-христиан, отрока Иоанна и его отца Феодора. Князь Владимир, тогда еще и сам язычник, хотел человеческим жертвоприношением отблагодарить богов за удачный поход на ятвягов. Выбор по жребию пал на Иоанна. Его отец Феодор отказался выдать сына, и рассвирепевшая толпа подожгла их дом и растерзала обоих. Церковь эта, посвященная Богородице, была главным киевским храмом; во время обороны Киева в 1240 г. она стала последним оплотом защитников города и была разрушена.

На месте предательского убийства был построен один из древнейших русских соборов. В 1015 г., после смерти князя Владимира его старший сын Святополк, стремясь сохранить за собой всю полноту власти, подослал убийц к своим младшим братьям Борису и Глебу. Убийцы настигли Глеба в бухте малого притока Днепра, речки Смядыни (ныне – западная часть Смоленска). Уже зная о гибели брата Бориса, набожный Глеб не захотел начинать братоубийственную войну и принял мученическую смерть. Братья Борис и Глеб стали первыми святыми, прославленными Русской Православной Церковью. В 1145 г. на месте гибели Глеба смоленский князь Ростислав Мстиславич заложил каменный Борисоглебский собор, вокруг которого был построен одноименный монастырь, ставший крупным духовным центром. Храм и монастырь сильно пострадали в годы польско-литовской интервенции и в конце XVIII – начале XIX в. В XIX в. руины собора были разобраны на строительный материал; ныне сохраняются только остатки фундамента.

В конце XVI в. на Красной площади в Москве, от Спасских до Никольских ворот, родственники казненных на Лобном месте людей построили несколько маленьких деревянных церквочек «на крови»: после похода Ивана Грозного на Новгород в 1569 г. и «новгородского дела» летом 1570 г. на площади было казнено более ста человек, занимавших высокие посты как в опричнине, так и в приказах. (По некоторым источникам, существовало до пятнадцати таких церко-



вок; на так называемом Сигизмундовом плане, датированном 1610 г., отчетливо показаны пять из них. К середине XVII в. это пространство уже было застроено домами).

В XVII в. недалеко от Чердыни, у села Ныроба, царь Михаил Феодорович построил деревянную церковь, освященную в честь Святителя Николая. Она была возведена на месте ямы, где в 1601 г. после многих месяцев заключения был заморен голодом «ныробский мученик», дядя царя Михаил Никитич Романов. Похоронен он был неподалеку от ямы. Через несколько лет его останки были перенесены в Москву и захоронены в усыпальнице Романовых в Ново-Спасском монастыре. В Ныробской церкви сохранялся гробик с цепями-веригами, в которые он был закован в яме, и которые почитались чудотворными. В 1995 г. церковь была вновь открыта.

В конце XVII в. в Бурятии, на юго-западном берегу Байкала, был основан Спасо-Преображенский монастырь. Он был создан возле храма, построенного на месте, где были убиты и погребены царский посол к монгольскому хану Ерофей Заболоцкий, его сын и несколько человек из посольской миссии. С 1862 г. в монастыре находился центр забайкальской духовной миссии. После 1917 г. храм был закрыт, обитель использовалась как клуб, школа и больница. В 2000 году Святейший Синод принял решение о возрождении этого монастыря.

Наконец, в XVII в. был возведен храм, в названии которого также, как и в названии петербургского собора, на протяжении длительного времени сохраняются слова «на крови»: церковь Святого Димитрия в Угличе. Первоначально на месте, где, по преданию, наемные убийцы закололи и сбросили с лестницы последнего законного наследника правившей династии, была сооружена часовня, простоявшая до разорения города поляками. Царевича похоронили в дворцовой церкви, а в 1606 г. его мощи были перевезены в Москву. В 1630 г. на месте гибели была построена деревянная церковь. В 1692 г. по указу царей Ивана и Петра Алексеевичей была возведена ныне существующая каменная церковь. Расписан храм был в позднее (в 1772 г.; трапезная – в 1788 г.; нынешний иконостас выполнен в 1867 г.); многие живописные композиции посвящены сценам, связанным с гибелью царевича. Примечательная деталь – цветовая гамма наружного облика здания: декоративные элементы белого цвета на фоне ярко-красных стен. В храме представлены реликвии, связанные со страшным событием: обитые парчой носилки, на которых перевозили в столицу мощи, были переданы в церковь в 1630 г., так же, как и серебряный мощевик, в котором хранились орехи, бывшие у царевича в руках в момент гибели; и колокол, возвестив-



ший о смерти Дмитрия. В настоящее время в храме находится музей, а также проводятся богослужения.

В XIX в. возведением храма было увековечено место смерти военачальника на поле боя. Церковь Спаса Нерукотворного была построена вдовой генерала А.А. Тучкова в 1818 – 1820 гг. на Бородинском поле, на месте его гибели<sup>1</sup> и освящена во имя полковой иконы А.Тучкова. Это был первый памятник героям Бородина. Позднее усилиями вдовы была на этом месте создана женская Спасо-Бородинская обитель, в 1838 году преобразованная в монастырь, где М.М.Тучкова стала первой игуменьей. В 2000 г. этот храм был отреставрирован.

В конце XIX в. в Аркадии (Белоруссия, Брестский район Брестской области) была построена деревянная церковь в память погибшего на этом месте в 1648 г. Афанасия Филипповича, белорусского общественного и церковного деятеля. Церковь сохранилась, была отреставрирована. Восстановлен и является действующим мужской монастырь, посвященный, как и церковь, св. Афанасию Брестскому.

С 1990-х гг. появляются новые храмы, построенные на местах гибели «невинно убиенных». Наиболее известен среди них екатеринбургский храм.

Собор в Екатеринбурге возведен на месте дома, принадлежавшего инженеру Ипатьеву, в подвале которого 17 июля 1918 года по решению совета народных комиссаров были расстреляны бывший император Николай II, его супруга Александра Федоровна, их дети (великие княжны Ольга, Татьяна, Мария и Анастасия, царевич Алексей), а также четверо слуг. В 1990 г. Свердловский горсовет передал земельный участок для строительства храма Свердловскому епархиальному управлению. В июле 2003 г. (событие было приурочено к 85-й годовщине со дня расстрела) собор был освящен во имя Всех Святых, в земле Российской просиявших, и Новомучеников Российских. Общая площадь здания храма – около 3000 квадратных метров, высота – 60 м. При храме создан музей, экспозиция которого посвящена последним годам жизни Николая II и его близких; представлены элементы декора и обстановки Ипатьевского дома и подвала, портреты и фотографии, копии исторических свидетельств и документов.

В 1995 г. создается мужской монастырь во имя Новомучеников и Исповедников Российских в урочище «Межная» близ Алапаевска (в 180 км от Екатеринбурга), на месте, где в 1918 г. были убиты великая княгиня Елизавета Федоровна, инокиня Варвара и четверо князей – членов дома Романовых. Смерть их была отмечена особыми страданиями: они были сброшены в шахту живьем, забросаны гранатами и скончались от ран только через несколько дней, однако



ни в одном из просмотренных сообщений о создании монастыря в его названии не встречаются слова «на крови».

В московской области, в поселке Семхоз близ Сергиева Посада, были построены в конце 1990-х гг. Предтеченская церковь-часовня и в 2002 г. церковь во имя преподобного Сергия Радонежского на месте убийства известного священнослужителя протоиерея Александра Меня (в поселке открыт посвященный ему музей).

С 2004 г. рассматривается вопрос о строительстве храма в Беслане, на месте школы, разрушенной во время печально известного террористического акта.

В 2005 г. был заложен храм Рождества Христова на улице Коллонтай в Санкт-Петербурге на месте, где в 2001 г. был убит милиционер, пытавшийся остановить драку.

В мае 2007 г. Святейшим Патриархом Алексием II был освящен храм Воскресения Христова и Новомучеников и Исповедников Российских в Бутово, на бывшем подмосковном полигоне НКВД, где в годы сталинских репрессий были расстреляны десятки тысяч человек. Храм был построен возле Мемориального научно-просветительского центра «Бутово» всего за два года. На первом этаже, в притворе храма, на стенах можно увидеть предсмертные фотографии пострадавших; в двух витринах находятся вещи, изъятые из погребального рва во время раскопа 1997 года – отдельные детали одежды, гильзы и пули. Предполагается, что храм станет памятником всем пострадавшим в годы гонений.

Следует признать, что для подавляющего большинства храмов, построенных на месте чьей-либо гибели, название со словами «на крови» обычно не употребляется.

О судьбе названия со словами «на крови» для екатеринбургского храма, и в том, приживется ли оно и станет ли действительно народным, пока еще судить рано, но в настоящее время оно употребляется часто, нередко упоминается о пролитой крови в тех случаях, когда используется его полное официальное название.

Действительно привычным, обиходным и устоявшимся названием со словами «на крови» стало только для двух храмов – в Угличе и Петербурге.

Что же выделяет эти три храма из достаточно длинного перечня церквей и соборов, построенных на местах убийства?

По нашему мнению, важным в этом случае является не только и не столько вероломство и жестокость самого убийства, сколько социальное значение гибели этих людей.

Убийствами в Угличе и в Екатеринбурге были физически уничтожены последние прямые наследники правивших династий,



что сделало невозможным возврат к прежней власти. Эти убийства означали череду других кровавых событий, тяготы смутного времени, радикальную смену правившей элиты, повлекли за собой значительные изменения в обществе. Петербургская трагедия 1881 г. не означала смену элиты, но явилась одной из важнейших причин отказа на целые десятилетия от дальнейших социальных реформ и оказала большое влияние на развитие страны. Наконец, каждое из этих трех убийств вызывало очень большой общественный резонанс, было тяжелым психологическим шоком для многих современников. Строительство этих храмов послужило не только увековечению памяти погибших, но и выразило стремление осмыслить эти страшные страницы истории, выразить покаяние за содеянное (одно из косвенных подтверждений – характер финансирования строительства, многочисленные пожертвования людей и значительная доля государственных средств).

Мрачные обстоятельства смерти «первых лиц» государства или их наследников и большое значение их гибели для всего народа способствовало возникновению и закреплению в обществе чувства вины («как могло случиться?», «как допустили?»). В свою очередь, именно эмоциональная насыщенность воспоминаний, их мрачный и тягостный характер привели к устойчивому сохранению печальных названий «на крови», которые, по нашему мнению, отнюдь не являются широко распространенной традицией для многих храмов. Обычно возведением храма как бы искупается вольная или невольная вина перед погибшим, снимается тяжесть с души, как бы само собой возникает, наконец, право на поминаемую в молитвах «светлую память», переворачивается страница истории. Хотелось бы надеяться, что когда-нибудь наша жизнь настолько изменится, что даже убийства 1881 и 1918 гг. будут вызывать не чувство страха (и подсознательного опасения, что подобные ужас и кровь в России могут вновь повториться), но удивления – неужели такое могло случиться?

Этот мотив надежды хотелось бы выделить особо и обратить внимание на еще один важный смысл народного названия петербургского собора, особенно в том его варианте, когда сакральные слова «на крови» добавляются не к просторечному «Спас», а к торжественному и ликующему «храм Воскресения».

Обычно пишущие об этом соборе подчеркивают его значение как уникального храма-памятника<sup>4</sup>, великолепного, роскошного, но всегда – именно памятника, т.е. символа памяти и скорби. На наш взгляд, не менее важно его значение как храма-символа, символа надежды на возрождение всего лучшего, что было достигнуто в царствование погибшего императора, и, если смотреть шире, наде-



жды на то, что несмотря ни на какие невзгоды и горе у России найдутся силы для того, чтобы воспрянуть духом и вновь с оптимизмом смотреть вперед и работать для будущего. Пожалуй, наиболее точно это выразил неизвестный для нас журналист<sup>1</sup> в 1907 году, в день освящения храма: «И невольно припоминаются слезы русского народа при вести 1 марта 1881 г. «Счастье наше убили» – слышалось тогда в народе... Но да возродится счастье русского народа, как из чистой крови Царя-Мученика вознесся великолепный храм Воскресения Христова».

### Примечания

<sup>1</sup> Отметим два обстоятельства, отчетливо выявляющиеся при чтении газет той эпохи, связанные с датой, точнее, с годом освящения храма Воскресения Христова в Санкт-Петербурге.

Год освящения храма не привязан к какой-либо «круглой» дате со дня смерти императора, это был просто год завершения строительства и отделки здания. «Круглую» дату – 25-летие со дня гибели – отметили в храме годом ранее. Одна из петербургских газет, описывая в связи с освящением храма историю его строительства, сообщает: «...6 июля 1897 г. были подняты кресты на храме, а 1 марта 1906 г. совершили в храме, на месте смертельного поранения Царя-Освободителя, первую по нем панихиду» (Русское чтение. 1907, 22 августа. № 180. с. 1).

В августе 1907 г. печать описывала также другие официальные мероприятия, связанные с деяниями погибшего императора – торжества в Болгарии: «30 августа предстоит в столице Болгарии – Софии торжества освящения памятника Императору Александру II, Царю-Освободителю (...) Вместе с освящением в Софии памятника Императору Александру II предполагается открытие некоторых других памятников освободительной войны 1877–1878 гг. в других болгарских городах – Плевне, Парандиме, Горном Студене и Беле» (//Русское чтение, 1907, 17 августа, № 176, с.1).

<sup>2</sup> Среди часовен, построенных до 1917 г., в свое время была достаточно известна часовня, построенная в 1904 – 1908 гг. в Уфе, на месте убийства губернатора Н.М.Богдановича: Никольская-на-Крови часовня (не сохранилась).

За последние годы в прессе многократно упоминались две часовни.

Несколько лет назад в Москве, на месте пересечения московской кольцевой дороги и ул. Саломеи Нерис была построена часовня Феодоровской иконы Божией Матери на месте гибели известного хирурга-офтальмолога Святослава Федорова (построена на средства, собранные бывшими пациентами Федорова и его коллегами). Это достаточно большое белокаменное здание с фонариком, увенчанным золоченым куполом с крестом, по размерам вполне могло бы быть маленькой церковью.



В 2006 году часовня во имя св. Архистратига Михаила была освящена в Барнауле, на месте гибели алтайского губернатора Михаила Евдокимова.

Среди храмов, существующих за пределами России, о которых в исторических документах или – чаще – в преданиях сохранились сведения об их сооружении на месте гибели людей, ниже будут упомянуты наиболее известные (в хронологическом порядке).

Одним из самых ранних трагических событий, память о которых увековечена строительством храма, является казнь апостола Павла в 67 г.; на этом месте позднее была выстроена церковь св. апостола Павла «на трех фонтанах» (ныне – один из районов Рима).

В IV построен храм на территории современной Чехии, на месте гибели и погребения св. апостола Симона Канонита (возобновлен в X в.; ныне является действующим).

В V в. был построен храм на месте гибели Дмитрия Солунского в Салониках, на севере Греции.

В Армении, в Эчмиадзине, были сооружены в первой половине VII в. (618 г. и 630 г.) храмы Сурб Рипсиме и Сурб Гаянэ на местах, где приняли смерть девы-христианки Рипсиме и Гаянэ.

В XI в. начато строительство собора в Тронкейме на месте, где, согласно преданию, в 1030 г. во время сражения был убит король Олаф Харальдсон, обративший Норвегию в христианство. В настоящее время это один из красивейших скандинавских храмов.

В 1330 г. было начато строительство церкви в Белгород-Днестровске (Аккерман), посвященной памяти святого великомученика Иоанна Софийского. Храм находится на месте, где, по преданию, святой был жестоко убит за отказ отречься от христианской веры (был закрыт в XX в., сейчас отреставрирован и вновь является действующим).

В 1818 г. была построена маленькая деревянная церковь в Сербии, почти на том самом месте, где годом ранее во время сна был предательски убит своим кумом Карагеоргий (Джордже Петрович), возглавивший в 1804 г. первое сербское восстание против турок. Эту церковь построил сам раскаявшийся убийца, возле нее возник монастырь Покаяница.

В Сербии, близ селения Горни Адровац (недалеко от города Алексинац), в 1903 году была построена русская православная церковь Св. Троицы на месте гибели в 1876 году русского полковника Николая Раевского, сражавшегося в рядах трех тысяч русских добровольцев на стороне сербов против войск Османской империи. Церковь была построена на средства родных Раевского; сильно пострадала в годы второй мировой войны, в настоящее время частично отреставрирована, является действующей.

<sup>3</sup> Маргарита Михайловна Тучкова (1781–1852), урожденная Нарышкина, была в 16 лет неудачно выдана замуж, позднее родители выхлопотали ей развод, и лишь спустя четыре года родители дали согласие на ее брак с генералом Александром Тучковым, давно просившим ее руки.



Она прожила в браке шесть лет, не расставаясь с мужем даже во время походов (по обычаю, существовавшему в русской армии, жены военачальников имели право сопровождать своих мужей, однако решались на это немногие). Во время русско-шведской войны 1808 – 1809 гг., в знаменитом переходе русской армии через ледовую пустыню Ботнического залива, когда солдаты шли по колено в снегу, принимала участие единственная женщина – Маргарита. После Бородинского сражения она несколько недель размышляла тело своего мужа. Не найдя его и не смирившись с тем, что не сможет его похоронить, она решила поставить храм на месте, которое в точности соответствовало пометке на карте, обозначающей место гибели Тучкова, указанное очевидцами. Владельцы отдали ей бесплатно землю; ею были проданы драгоценности, 10 тысяч рублей пожертвовал император Александр I.

<sup>4</sup> Наиболее кратко и четко это сформулировала В.А.Зеленченко: «Собор увековечил память императора Александра II, его реформаторский курс преобразований, и выразил покаяние народа России». [www.cathedral.ru/saviour](http://www.cathedral.ru/saviour)

<sup>5</sup> – //Русское чтение. – 19 августа 1907г. – № 178. – С.1.



В.А.ЗЕЛЕНЧЕНКО

### ФОРМИРОВАНИЕ СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЯ В СПАСЕ НА КРОВИ

В 2007 году храм Воскресения Христова в Санкт-Петербурге отметил свой вековой юбилей. Возрожденный после долгих лет запустения благодаря подвижническому труду реставраторов, строителей, инженеров, ученых, музейных работников в то время еще Ленинграда, он открыл свои двери как музей-памятник «Спас на крови» в 1997 году.

Музей-памятник «Спас на крови» стал составной частью уникального комплекса культурных памятников – Государственного музея «Исаакиевский собор».

Деятельность современного музея строится исходя из конкретных условий, из объективно сложившейся социально-культурной ситуации. Процесс реставрации этого храма-памятника был достаточно длительным, за это время изменилась политическая и экономическая ситуация в стране, другим стало отношение к роли императора Александру II в судьбе нашего Отечества. Если в начале 1970-х годов не могла даже обсуждаться идея воссоздания мемориальной зоны в храме, реставрации гранитных досок с деяниями царя-мученика, то к моменту открытия храма значение реформ Александровской эпохи в истории России было полностью пересмотрено.

Судьбу России в будущем будет определять не только развитие нашей экономики, но и наша культура, умение сохранить и преумножить традиции и культурно-историческое наследие России. Место музея в XXI веке и его социальные функции предопределяются общим состоянием культуры, степенью развития цивилизации.

Переоценка и переосмысливание целых пластов отечественной истории, ее роли в мировом общественном процессе, необходимость сохранения культурной и национальной самобытности делают историко-культурное просвещение одной из первостепенных потребностей общества.

Незнание своей культуры, своих национально-культурных традиций, отсутствие ориентации на национальные и общечеловеческие ценности – нетерпимое явление сегодняшней ситуации. Средства массовой коммуникации, насыщенные сценами насилия, криминалом и «черным пиаром», активно воздействуют на современно-



го человека, серьезно меняя его мышление, стиль мировосприятия и тип культуры в целом. В этой ситуации музей обязан расширять свою палитру повседневно используемых методов идейно-эмоционального воздействия на посетителей.

Музей полностью реализует свои возможности только в том случае, когда он общедоступен, понятен и интересен для максимального количества людей; если он является составной частью единой системы формирования культуры современного общества.

Задача современного музея – служить обществу и способствовать его развитию. Он представляет собой центр непреходящих ценностей мировой и отечественной истории и культуры, собирает, хранит и пропагандирует национально-культурное наследие, являясь связующим звеном преемственности поколений.

Формирование постиндустриального общества, высшей ценностью которого становится человек, владеющий информацией и способами ее получения и использования, привело к информационной революции – резкому увеличению количества каналов и скорости передачи информации.

Проблемы становления и развития информационного общества, правомерно называемого коммуникационной цивилизацией, достаточно четко проявляются в музейной деятельности.

Музей XXI века – это учреждение, способствующее удовлетворению потребностей людей в историко-культурных и художественно-эстетических знаниях. Но, наряду с этими традиционными функциями, по мере преобразования музея в полифункциональный открытый и общедоступный центр духовной жизни, он становится базой интеллектуально насыщенного досуга, местом духовной коммуникации людей. В этом информационном богатстве отражаются два принципиальных преимущества музея. В условиях обилия мифов, подтасовок фактов и откровенной лжи музейная информация носит документальный, научно осмысленный и достоверный характер. Не следует забывать, что в отличие от природных или человеческих ресурсов, информационное богатство неисчерпаемо и его резервы безграничны. Задача музейных учреждений состоит в том, чтобы сделать его достаточно доступным, понятным, осознанным для любых групп людей.

Применение компьютерных технологий, проникновение глобальных информационных сетей в повседневную жизнь создают совершенно иную информационную ситуацию, отличную от той, которая была характерна для нашего общества еще десять лет назад. Современный человек должен не только уметь обращаться с технически сложными средствами для хранения и анализа информации, но и ориентироваться в лавинообразном ее потоке.



Сегодня происходит столкновение двух типов культурной информации. С одной стороны, существует традиционная историко-культурная информация первоисточников, хранимая человечеством в документах, оригиналах картин, музыкальных произведений, текстов книг, памятниках архитектуры, различного рода музейных экспонатов и т. д. С другой стороны, резко возрос объем культурной информации «второго уровня», вторичной, воспринимаемая которую, человек становится потребителем некоего культурного суррогата, содержащего в себе лишь малую толику оригинальной культурно-исторической информации.

Недопустимо, чтобы представление об отечественной или мировой истории, социально значимых событиях формировалось не на основе научно-обоснованной информации, а при помощи художественной литературы или мемуаров, авторы которых достаточно субъективны.

Просветительская, культурно-образовательная деятельность музея сегодня невозможна без формирования его общественных связей, без включения музейного учреждения в единую систему непрерывного образования. В этом случае существенная функция музея состоит в том, чтобы направить эти связи в нужное для общества русло, с учетом ярко выраженной, активной социально-культурной позиции. Создание системы устойчивых общественных связей и способность оперативно реагировать на ключевые проблемы социокультурного развития позволяют музею определять свое место в культурной жизни города и региона.

Коммуникативный подход к организации повседневной деятельности музеев заставил с качественно новых позиций учитывать динамичные и весьма разнообразные интересы и потребности посетителей музея.

Например, исходя из опыта работы музея-памятника «Спас на крови», можно отметить: сколько существует людей, столько мотивов для их посещения музея.

Одни посетители приходят сюда для того, чтобы увидеть более семи тысяч квадратных метров мозаичного убранства, набранного по эскизам знаменитых русских художников конца XIX – начала XX веков В.М. Васнецова, М.В. Нестерова, Н.Н. Харламова, А.П. Рябушкина, В.В. Белаяева. Других восхищает искусство отечественных и итальянских мастеров-камнерезов. Третьи хотят услышать в храме-памятнике русскую духовную музыку и получить то душевное и сердечное просветление, которое посещает человека в Доме Господнем.

Эти мотивы могут меняться в зависимости от времени года, настроения, ситуаций, других показателей.



Все это следует изучать и учитывать нашим специалистам. Работа по изучению посетителей — неперемнная функция музейной работы. Только тогда общение человека с музеем будет связано с приятными неожиданностями и открытиями, вызовет потребность снова и снова встретиться с полюбившимися шедеврами.

Обогащение содержания и форм деятельности привело к существенным изменениям в структуре музейных учреждений, к расширению их штатного состава. Наряду с традиционными хранителями, смотрителями, реставраторами, экскурсоводами, научными сотрудниками в нашем музейном комплексе в течении последних пяти лет начали работать экономисты, дизайнеры, программисты, сценаристы, специалисты по рекламе и связям с общественностью.

Возрастающий интерес к храму Воскресения Христова и его уникальному декору требует постоянного совершенствования работы музея. Одним из новых направлений стала реализация комплексной программы «Информатизация». За последние годы Государственный музей «Исаакиевский собор» выпустил в свет несколько изданий, посвященных храму Воскресения Христова. В рубрике «Великое наследие России» вышел альбом «Спас на крови (храм Воскресения Христова)», были изданы «Евангелие от Матфея. Мозаики Спаса на крови», «Мозаичные гербы храма «Спас на крови», художественный альбом «Второе рождение Спаса на крови» а также интерактивный лазерный диск «Спас на крови».

Кроме традиционных обзорных экскурсий, в настоящее время в Спасе на крови проводятся тематические экскурсии, посвященные архитектуре храма-памятника, евангельским сюжетам в мозаиках. Интерес не только у гостей города, но и у петербуржцев вызывает вечерняя экскурсия «Спас на крови в белые ночи».

Возрождается духовная жизнь храма-памятника. В 2004 году состоялась первая после закрытия собора Божественная литургия, совершенная митрополитом Санкт-Петербургским и Ладожским Владимиром. В апреле 2007 года с участием Синодального хора в рамках V фестиваля «Почетные граждане Санкт-Петербурга» был проведен вечер, посвященный Почетному гражданину нашего города Святейшему Патриарху Московскому и всея Руси Алексию II. На нем присутствовали заслуженные деятели науки и культуры, Почетные граждане города К.Ю. Лавров, Ж.И. Алферов, И.Д. Спасский, Л.А. Вербицкая и Т.Н. Москвина.

Храм Воскресения Христова (Спас на крови) изначально не мыслился оплотом только церковной жизни.

По убеждению высокообразованного и широко мыслящего протонерея Антонова, этот собор должен был стать «приютом» русской национальной музыкальной культуры, центром духовного песнопения.



ния, выступления хоровых коллективов. Следует подчеркнуть, что ни одно из предложений протоиерея, прозвучавшее на освящении храма Воскресения Христова в 1907 году, не устарело и в наше время. Особо следует подчеркнуть мысль, выраженную тем же Антоновым, о единстве церковного и светского искусства и о бесспорной руководящей роли государства в управлении жизнью храма.

С 2005 года в Спасе на крови звучит духовная музыка. В рамках фестиваля «Звезды белых ночей» здесь прошли концерты с участием хора Мариинского театра под руководством Валерия Гергиева, постоянно выступает Камерный хор Смольного собора под руководством Владимира Беглецова. Знаменательным событием в жизни северной столицы стал проведенный в стенах храма концерт, посвященный памяти жертв войны, насилия и террора. На нем прозвучал русский Реквием – «Братское поминовение» А.Д. Кастальского. Проникновенное звучание под сводами собора обретает ранее не исполняемое в храмах «Всенощное бдение» С.В. Рахманинова. Неизменный интерес у слушателей вызывают концерты произведений русских композиторов Д.С. Бортнянского, П.Г. Чеснокова, М.А. Балакирева, С.А. Дегтярева, С.И. Танеева, а также наших современников В.А. Гаврилина и Альфреда Шнитке.

Несмотря на то, что церковь отделена от государства, это не препятствует ее активному взаимодействию и сотрудничеству в решении важнейших общественных проблем нашей страны.

В феврале 2007 года в Российской Академии наук состоялась конференция «Духовно-нравственная культура подрастающего поколения России до 2010 года».

На конференции была разработана глобальная программа, руководителями которой являются Председатель Учебного комитета Русской Православной Церкви архиепископ Евгений (Верейский) и министр культуры Российской Федерации А.С. Соколов. Программа включает в себя долгосрочные направления в научной, образовательной, информационно-издательской, кинематографической, культурологической и социальной сферах.

Впервые столь масштабно был поставлен вопрос о разработке проектов, посвященных сохранению и приумножению духовно-нравственного и культурно-исторического наследия России. В этом приняли участие священнослужители, педагоги, социологи, ученые, журналисты и деятели российской культуры.

Духовное воспитание укрепляет в человеке целомудрие, трудолюбие, милосердие. Поэтому оно должно быть неотъемлемой частью любого педагогического процесса. Каким бы великим ученым не стал человек, если он будет безнравственным, то его знания пой-



дут во вред и ему самому и обществу. Еще Денис Иванович Фонвизин писал: «Без благонравия умный человек – чудовище».

Храм Воскресения Христова – это не только мемориальный храм, воздвигнутый на месте смертельного ранения императора Александра II. Его создание означало неприятие народом России фанатичного экстремизма. На примере Спаса можно успешно решать задачи гуманистического воспитания молодежи, формировать отрицательное отношение к любым формам терроризма. Храм Воскресения Христова может стать одной из опорных баз культурно-просветительской деятельности в поддержку международным анти-террористическим акциям, проводимым мировым сообществом.

Культовое искусство в рамках музейной экспозиции поднимается до общечеловеческого уровня, нравственно и эстетически воздействуя как на верующего любой конфессии, так и на атеиста.

Задача нашего музея – выполнение программы по сохранению и приумножению духовно-нравственного и культурно-исторического наследия России.

#### *Литература*

Нагорский Н.В. Музей в духовной жизни общества. – СПб, 2004. – 432 с.



А.В.КВЯТКОВСКИЙ

### ЧАСОВНЯ-РИЗНИЦА ХРАМА ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА

Храм Воскресения Христова построен на том месте, где 1 марта 1881 года народоволец-террорист И.Н. Гриневицкий смертельно ранил императора Александра II. Это было восьмое покушение на жизнь царя, давшего России суд присяжных, освободившего крестьян от крепостной зависимости и способствовавшего проведению реформ, подготавливающих страну к выборному конституционному правлению.

Вечером того же дня после кончины императора вокруг места покушения был возведен деревянный забор и поставлен часовой. Уже 2 марта на чрезвычайном заседании Городская дума просила Александра III «разрешить городскому общественному управлению возвести ... на средства города часовню или памятник», на что император ответил: «Желательно было бы иметь церковь, ... а не часовню». Но первоначально на месте покушения на деньги купца 1-й гильдии Громова была возведена часовня по проекту архитектора Н.Л. Бенуа, в которой ежедневно служились панихиды по убиенному императору. Когда в 1883 году начали строить собор, часовня была перенесена на Конюшенную площадь. Собор Воскресения Христова был вторым храмом Санкт-Петербурга, который был возведен и содержался на средства государственной казны, так же, как кафедральный собор св. прп. Исаакия Далматского. В храме Воскресения Христова не крестили, не отпевали, не венчали, не совершали обычных треб приходской церкви. Но здесь ежедневно служили панихиды и читали проповеди, которые привлекали в собор огромное количество верующих. К храму были приписаны три часовни: Громовская, о которой было сказано выше, часовня во имя св. Александра Невского в ограде Летнего сада, возведенная в 1866 – 1867 гг. по проекту Р.И. Кузьмина на месте первого покушения на Александра II, а также часовня-ризница Иверской иконы Божией Матери, возведенная по проекту архитектора А.А. Парланда в 1907 году.

В 1892 году напротив колокольни Спаса на крови сделали широкое деревянное перекрытие Екатерининского канала, наподобие Синего и Казанского мостов. Образовалась выложенная брусчаткой площадь перед входом в храм. Южная, восточная и северная стороны этой площади были оформлены дугообразной оградой, выпол-



ненной по проекту А.А. Парланда. Она состояла из 52 звеньев со стилизованным растительным орнаментом, кованных на петербургском заводе К.Винклера в 1903 – 1907 годах. Вдоль ограды устроили тротуар из лещадных плит с гранитным цоколем, с южной и северной сторон примыкавших к тротуару собора. Восточную часть площади перед храмом оформляли газоны и цветники.

Часовня по проекту архитектора Альфреда Александровича Парланда была построена в год окончания работ по возведению храма Воскресения Христова. 27 апреля (ст.ст.) 1908 года митрополитом Санкт-Петербургским и Ладужским Антонием II (Вадковским) часовня-ризница была освящена во имя Иверской иконы Божией Матери при храме Воскресения Христова (Спасе на крови). В ней были помещены пожертвования, поступившие во время постройки храма со всей России, среди них – «Распятие» (В.Л. Боровиковский?) и множество старинных образов. Здание ризницы использовалось для хранения и экспонирования икон, церковной утвари, пожертвований, поднесенных в память о кончине Александра II. Здесь также находились представленные на конкурс проекты храма Воскресения Христова, живописные эскизы мозаик, образцы материалов, использованных в отделке собора. Вот что писал по этому поводу высокообразованный и широко мыслящий протоиерей Николай Антонов: «Вот этот-то храм Воскресения Христова и прилегающий к нему район и надлежало бы сделать средоточием всего того, что имеет художественное отношение к императору Александру II и, проще всего, в области живописи и вообще изобразительного искусства». Как музей рассматривал о. Николай Антонов и часовню-ризницу Спаса, даже предлагал расширить этот музей (намечалось построить еще одно небольшое здание в Михайловском саду). Разумна и его мысль об устройстве своеобразного музея в самом саду – установке статуй деятелей русского искусства второй половины XIX века, и, прежде всего, самого императора Александра II. Почему же возникла идея построить часовню после сооружения храма-памятника, причем имевшего уже две памятные часовни, нарушив общепринятый порядок в системе сакральных памятников: поклонный крест – часовня – храм?

Часовни, небольшие церкви без алтарей, наверно, нигде не получили столь большого распространения, как на северо-западе России. Именно нехваткой церквей и удаленностью поселений от приходского храма объясняют большинство исследователей причину столь значительного количества часовен в северорусских приходах. Вследствие этого всякое церковно-религиозное общение прерывалось; священники, в свою очередь, не могли совершать, за дальностью, треб, богослужений и таинств. Тогда прихожане строили ча-



совню и организовывали приход, но лишь «часовенный приход», который был «паллиативом» приходского общения.

Некоторые исследователи видели причину постройки часовни в том, что для крестьян основное значение имели мелкие богослужебные чины и обряды на разные практические случаи жизни; для совершения таких служб церковь не была необходима, а стоило ее строительство значительно дороже часовни. Таким образом, считалось, что часовня заменяет церковь. Действительно, при переписи часовен крестьяне нередко говорили, что их часовня была построена «дальнего ради расстояния от церквей». От приходского храма, по данным переписи, часовни иногда отстояли на 20 и даже на 40 верст. Тем не менее, немалое количество часовен на протяжении веков успешно функционировали рядом с церквями – факт, который исследователи, как правило, упускают.

В этой связи более убедительной представляется точка зрения исследователей, акцентирующая внимание, прежде всего, на маргинальном характере часовенной топографии. Часовня всегда возводится на границе, отделяющей этот мир от иного мира. Освоение новых земель в религиозно-мифологическом плане и осмыслялось как наступление на нечистое пространство иного мира с целью его очищения (Воскрешения). Границы этой преобразенной земли закреплялись возведением пограничных застав: крестов и часовен. Но наступали времена, получившие в народе название «смутных», и за грехи человеческие некогда усмиренные пространства иного мира разрушали установленные православные границы, «дьявольская нечисть» врывается в мир людей. И тогда для обуздания вырвавшейся на свободу стихии вновь возводились кресты, часовни и храмы. Таким образом, возведение часовни либо утверждало незыблемость границ, разделявших двумирный русский космос, либо означало наступление кризисной ситуации, связанной с их разрушением и последующим восстановлением.

Примером подобного рода часовен могут служить обетные часовни, возводившиеся в случаях чрезвычайных происшествий, таких, как эпидемии, болезни, пожары, т.е. в случаях, в первую очередь связанных с кризисными, маргинальными ситуациями, когда распадался привычный порядок вещей и разрушались границы крестьянского мира. Часовни этого типа были самыми распространенными на территории северо-запада России, но не единственными. Местом поминовения усопших являлись надмогильные часовни, часовня могла служить также усыпальницей для местного святого.

Вокруг часовни образовывался так называемый часовенный приход, существовавший в границах церковного, и прихожане такой часовни – жители одной или несколько близлежащих деревень –



являлись также и прихожанами и той церкви, к которой часовня была приписана. В самом существовании таких часовенных приходов ярко выразилось постоянное стремление религиозных общин «к дроблению и к индивидуализации религиозного общения».

Еще явственнее это стремление проявилось в строительстве собственных часовен, причем в этих случаях оно перерастало уже в стремление «к личной, персональной встрече с Богом».

Такую часовню устраивала не вся деревня, а отдельное лицо. Причиной постройки, как правило, служило какое-нибудь постигшее этого человека или же члена его семьи несчастье (чаще всего болезнь). Часовня в этом случае почти всегда рассматривалась как частная собственность построившего ее лица, и ее владелец сам, на свои деньги, приглашал священника и служил молебен. Община, как правило, не вмешивалась в дела частной часовни, и при переписи крестьяне обычно сообщали, что данная часовня – «не мирское строение». И все же с течением времени часть таких часовен могла становиться мирской собственностью. Скорее всего, мирской становилась часовня после умножения и рассеивания потомков ее строителя. Частные часовни не были большой редкостью на Севере, и в то же время не были распространены повсеместно.

Обетные и поминальные часовни, часовни-усыпальницы – основные типы, распространенные на Русском Севере. Навряд ли можно согласиться с авторами, которые выделяют в отдельную группу памятные часовни, т.н. «меморанты». Уместнее было бы считать, что памятником является любое культовое сооружение. Крест, часовня, храм изначально являлись памятниками-меморантами, включавшими памятные даты мирской (местной) и священной (мировой) истории. В то же время, трудно себе представить храмовое сооружение, выполняющее только памятные функции.

На протяжении десятилетий судьба Иверской часовни-ризицы была неразрывно связана с испытаниями, выпавшими на долю храма Воскресения Христова в советский период.

Первым настоятелем храма Воскресения Христова стал протоиерей Петр Иванович Лепорский, профессор догматики в Духовной академии. 6 сентября 1907 г. резолюцией митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского Антония II (Вадковского) протоиерей Петр Лепорский был определен на вакансию настоятеля с оставлением в должности профессора академии.

14 сентября 1907 г. П.И. Лепорский был рукоположен во диакона, а 16 сентября – во священника с награждением набедренником. 3 октября 1907 г. указом Святейшего Синода (№ 11612) иерей П. Лепорский награждается камилавкой и наперс-



ным крестом, а 14 октября 1907 г. митрополит Антоний II возвел его в сан протоиерея.

Собор Воскресения Христова был вторым храмом Санкт-Петербурга, находящимся на государственном содержании. Такой же статус был у Исаакиевского собора и храма Христа Спасителя в Москве. Исключительность положения собора определила его назначение: он не являлся приходским и находился в ведении Министерства внутренних дел, не был рассчитан на массовые посещения. В храме служились панихиды, проводились отдельные службы, посвященные памяти Александра II, ежедневно читались проповеди. В причте храма среди других священнослужителей состоял также протоиерей Василий Верюжский, профессор Санкт-Петербургской Духовной академии, что подчеркивало просветительский характер деятельности собора.

В 1923 году Спас на крови становится кафедральным собором епархии, а через четыре года Президиум ВЦИКа (протокол № 67 от 30.10.1930 г.) постановил закрыть действующий храм Воскресения Христова. На длительный период духовно-просветительная роль собора-памятника, сначала как храма придворного, затем приходского, оказалась не востребовавшей.

Собор был передан Обществу политкаторжан, которое в 1934 году организует здесь выставку, посвященную деятельности организации «Народная воля». Однако через год экспозицию закрывают, храм снимают с государственной охраны, и этот шедевр русского зодчества собираются уничтожить. Перед войной был разработан соответствующий план.

И только в 1968 году Государственная инспекция по охране памятников при Главном архитектурно-планировочном управлении берет Спас на крови под охрану. Исполком Ленгорсовета 20 июля 1970 года принимает решение № 535 «Об организации филиала музея «Исаакиевский собор» в здании бывшего храма Спаса на Крови». Передача храма-памятника на баланс музея состоялась 12 апреля 1971 года. К этому времени храм Воскресения Христова и часовня-ризница находились в аварийном состоянии и требовали срочной реставрации. Непосредственно к реставрации ризницы приступили только в 1980 году, до этого здесь находились мастерские ПСО «Реставратор» и администрация филиала.

Наконец, 19 августа 1997 года музей-памятник «Спас на крови» впервые открыл свои двери для посетителей после реставрации. За год до этого знаменательного события горожане и гости Петербурга смогли посетить часовню-ризницу, в которой была открыта мемориальная выставка «Император Александр II. 1818–1881», посвященная жизни и деятельности царя-реформатора, на которой были



представлены мемориальные вещи императора, в том числе его гербарий, детская кавалерийская сабля и мундиры, многие из них экспонировались впервые.

Открывали экспозицию графические портреты родителей будущего наследника престола – императора Николая I и императрицы Александры Федоровны. Здесь же был представлен акварельный портрет известного русского поэта и переводчика В.А. Жуковского, руководившего обучением великого князя Александра Николаевича и составившим для этого специальную программу, целью которой было «воспитание для добродетели».

Будущему императору читали лекции выдающиеся ученые того времени: экономист и государственный деятель граф М.М. Сперанский, географ и статистик профессор К.И. Арсеньев, литератор, друг и издатель А.С.Пушкина П.А. Плетнев.

Великий князь владел пятью европейскими языками, получил блестящее военное образование. Еще до вступления на российский престол он занимался государственной деятельностью и выполнял дипломатические поручения своего отца, представляя Россию в Европе.

После окончания обучения наследник престола вместе с В.А.Жуковским путешествовал по России, во время которого Александр Николаевич встречался с губернаторами городов и дворянством, больше узнал о жизни будущих подданных.

Спустя год цесаревич отправляется в Европу, где знакомится с королевскими и императорскими домами Старого Света, а также с государственным и экономическим устройством наиболее развитых стран.

В 1841 г. состоялось бракосочетание Александра Николаевича и принцессы Гессенской Максимилианы-Вильгельмины-Августы-Софии-Марины, будущей императрицы Марии Александровны.

Со своей супругой Александр Николаевич познакомился в Дармштадте, во время дипломатической поездки по Европе.

В императорских и королевских династиях брак по любви совершался достаточно редко, но супружеский союз Александра Николаевича и Марии Александровны долгое время был счастливым и продолжался 39 лет. У них было восемь детей: Александра, Николай, Александр, Владимир, Алексей, Мария, Сергей и Павел.

Мария Александровна во всем поддерживала своего мужа. После вступления императора Александра II на престол круг ее обязанностей изменился: она активно занималась организацией женского образования в России, содействовала открытию женских гимназий и епархиальных училищ, по ее инициативе было создано общество Красного Креста и несколько благотворительных обществ.



Тем не менее, она не забывала и о своих семейных обязанностях, оставаясь любящей и заботливой матерью.

Окончательный разлад в отношениях императорской четы произошел в 1865 году, после смерти наследника престола Николая Александровича, умершего в Ницце от туберкулезного менингита. Мария Александровна была потрясена смертью сына. Ее и без того хрупкое здоровье было окончательно подорвано. Все больше времени императрица проводила на лечении вдали от Петербурга, забывая с собой младших детей.

Отдельный раздел экспозиции в часовне был посвящен мorganатической супруге императора, светлейшей княгине Екатерине Михайловне Юрьевской.

Незадолго до своей трагической кончины Александр II сделал все возможное для признания законных прав своей возлюбленной. В июле 1880 года он обвенчался с ней в Царскосельской походной церкви. В декабре того же года царь издал Именной указ Правительствующему Сенату о вступлении в брак с Е.М. Долгоруковой и о присвоении ей и их внебрачным детям княжеского титула и фамилии «Юрьевские». Особо оговаривались в указе присвоение прав и преимуществ детям императора и княгини Юрьевской Георгию, Ольге и Екатерине.

Восшествие Александра II на российский престол нашло свое отражение в коронационном альбоме, изданном в 1856 году в Париже. Это издание включает в себя хромолитографии известных графиков М. Зичи, В. Тимма и других. Красочные репродукции с документальной точностью передают праздничную атмосферу торжеств в Москве.

Период царствования императора Александра II справедливо назван эпохой Великих реформ. Знакомая по школьным учебникам отмена крепостного права в 1861 году – только малая часть преобразований, осуществленных просвещенным государем. Среди них: проведение без дополнительного бюджетного финансирования военной реформы, введение суда присяжных заседателей, земская реформа. При этом царь государственный бюджет России впервые становится открытым, начинают бурно развиваться торговля и банковский капитал, страна покрывается разветвленной сетью железных дорог. Русская армия становится мобильной и хорошо технически оснащенной, военно-морской флот – одним из лучших в мире. Недаром после подхода к берегам Америки российских эскадр Англия и Франция отказались от морской блокады молодых Североамериканских Соединенных Штатов.



Указы императора и преобразование страны, помимо документов, нашли свое отражение в памятных медалях и лубочных картинках. Наиболее интересные из них были представлены на выставке.

В области внешней политики император Александр II сумел восстановить международный престиж России. Все войны в период его царствования завершались для России победоносно. Вступив на престол, он прекратил кровопролитную Крымскую войну, выиграл русско-турецкую войну 1877 – 1878 гг., освободил балканские народы от турецкого ига. Участие русской армии в освободительной войне было раскрыто в литографиях А. Абрамова и И. Дмитриева-Оренбургского.

Александр II Освободитель присоединил к России территории Бессарабии и Средней Азии, завершил Большую Кавказскую войну.

Действенным фактором международной политики в годы правления царя-освободителя становится русский военно-морской флот. Это подтверждает дружественный визит двух русских эскадр к берегам Америки. На выставке можно было увидеть фотографии участников легендарного тихоокеанского похода, а также модели винтового клипера «Гайдамак» и фрегата «Олаф».

Трагически завершился жизненный путь императора. Правительственный вестник сообщил о кончине царя-освободителя, а граверы А. Бальдингера воссоздали события на Екатерининском канале 1 марта 1881 года.

В заключительном разделе выставки были представлены материалы, рассказывающие об истории проектирования и строительства храма-памятника Воскресения Христова (Спаса на крови). Несомненный интерес представляла модель храма, выполненная мастерами петербургской компании «Стэнли-Бушарт» в масштабе 1:180 из бронзы и олова, с использованием возрождаемой в России технологии художественного литья. Изготовленная в течение двух лет по заказу компании «Стэнли Пропети Корпорейшн», в дни празднования 300-летия Санкт-Петербурга модель была передана компанией в дар Государственному музею «Исаакиевский собор».

Перед открытием выставки в 1996 году в часовне-ризнице были установлены мозаичные иконы: «Св. Великомученик целитель Пантелеймон» и «Св. Прокопий» (на северной стене) и «Св. мученики благоверные князя Борис и Глеб» (на южной). Эти образа ранее находились в храме Воскресения Христова, после реставрации было принято решение установить их в ризнице. На свое историческое место вернулась мозаичная икона «Спас Нерукотворный» над входом в часовню-ризницу. Эта икона была установлена реставраторами ЗАО «Пикалов и сын».



В создании экспозиции в часовне-ризнице Спаса на крови приняли участие Государственный Эрмитаж, Государственный музей-заповедник «Царское Село», Государственный Русский музей, Институт русской литературы (Пушкинский дом), Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи, Центральный Военно-морской музей, Государственный музей городской скульптуры, Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств и другие организации.

На восточной стене часовни ранее находилась Иверская икона Божией Матери, занимавшая почти 2/3 ниши. Место нахождения этого образа сегодня не известно, но сохранились исторические фотографии в архиве ЦГА КФФД, посвященные часовне-ризнице. По этим снимкам в ноябре 2005 года была воссоздана и вновь воссияла на часовне-ризнице монограмма Господа – (христограмма). Она была установлена на куполе ризницы в 1907 году по проекту А.А. Парланда, но впоследствии утрачена и заменена шпилем.

Этот знак представляет собой один из самых древних, а с константиновских времен и самый распространенный символ Спасителя – монограмму имени Христова, состоящую из двух греческих букв Х (хи) и Р (ро). Она дополнена греческими буквами Альфа и Омега и объединены в круг. По преданию, императору Константину перед битвой с Максенцием (312 г.) во сне явился Христос и, указав на небесное знамение, произнес: «Сим победиши». Принято считать, что этот знак Господь даровал людям через императора Константина как символ победы над смертью, и сегодня христограмма по-прежнему, как столетие тому назад, сияет над часовней-ризницей храма Воскресения Христова, напоминающей о событиях 1 марта 1881 года. Подобно обетной часовне, ризница является неким знаком, предупреждением о недопустимости подобных трагедий в настоящем и будущем России.

#### *Литература*

1. Акты Холмогорской и Устюжской епархий. Кн. 3. – СПб., 1908.
2. Богословский М.М. Земское самоуправление на русском Севере в XVII веке. – М., 1912.
3. Бутиков Г.П. Музей-памятник «Спас на крови». – СПб., 1998.
4. Васильев Ю.С. Монастыри и святые Важского края. //История и культура Важского края. – Вельск, 1992.



5. Верюжский И. Исторические сказания о жизни святых, подвизавшихся в Вологодской епархии, прославляемых всею церковью и местно чтимых. – М., 1994.
6. Камкин А.В. Православная церковь на Севере России. – Вологда, 1992.
7. Лютикова Н.П. Пинежские часовни по письменным источникам XVIII – XIX вв. //Русский Север. Ареалы и культурные традиции. – СПб., 1992.
8. Нагорский Н.В. Музей в духовной жизни общества. – СПб., 2004.
9. Никольский Н.М. История русской церкви. – М., 1983.
10. Официальный сайт ГУК ГМП «Исаакиевский собор». [www.cathedral.ru](http://www.cathedral.ru).
11. Парланд А.А. Отчет о сооружении храма Воскресения Христова. – СПб., 1907.
12. Терехин Н.М. Сакральная география Русского Севера. – Архангельск, 1993.
13. Юшков С.В. Очерки из истории приходской жизни на Севере России в XV – XVII вв. – СПб., 1908.



### ЯШМА В ИНТЕРЬЕРЕ СПАСА НА КРОВИ

В отделке храма Воскресения Христова (Спас на крови) использованы яшмы, мраморы, порфир, родонит и другие редкие породы камня. «В искусстве эклектики мастерство обработки камня ценилось выше его природных эстетических свойств, а использование редких и ценных минералов подчеркивало исключительную значимость храма-памятника» [1].

При украшении храма было использовано пять различных сортов уральской и алтайской яшмы – камня исключительной красоты и прочности. Специалисты по поделочным камням относят к яшмам любую твердую горную породу с микротонкозернистой структурой, с красивой декоративной окраской или рисунком. Яшма содержит значительное количество кварца. Характерное свойство яшмы – способность хорошо полироваться. Полированная фактура является наиболее декоративной, при этом четко выявляются рисунок камня, а яркость и интенсивность окраски возрастает. Яшма представляет особый интерес по сложности обработки. Это самая твердая порода на Урале, которую можно было обрабатывать только режущими и шлифовальными инструментами. Она очень тверда на истирание, но в то же время очень хрупка – от малейшего удара или нажима на край от нее отскакивают небольшие чешуйки или отщепы [2].

Над каменным декором внутреннего убранства храма работали лучшие мастера Петергофской и Екатеринбургской гранильных фабрик и Колыванской шлифовальной фабрики. «Петергоф – Екатеринбург – Колывань – таковы три центра старой русской камнерезной промышленности. Сначала затеи царского двора, а потом – три единственные в мире по размаху учреждения, призванные выявлять красоту русского цветного камня...», – писал геохимик и минералог академик А.Е. Ферсман.

Петергофская Императорская гранильная фабрика, основанная в 1725 г., была первым крупным специализированным предприятием в России по обработке камня. Она была создана для обработки стекла и самоцветов, но уже через 10 лет оборудование фабрики было приспособлено для огранки камней – с 1730-х гг. здесь начали обрабатывать знаменитые орские яшмы. В дальнейшем сюда доставлялись также карельские мраморы, алтайские яшмы, кварцы и порфиры, цветной камень из других стран. Первоначально на



фабрику приглашались иностранные мастера гранильного и шлифовального дела, а в обучение к ним поступали русские ученики. Дальнейшая деятельность фабрики показала, что ее мастера не только освоили технику шлифовки, полировки и обработки камня, но и овладели умением распознавать структуру камня, научились извлекать из него «художественный эффект». Петергофская фабрика в течение двух столетий являлась своеобразной школой по подготовке кадров русских мастеров. Фабрика специализировалась на изделиях сравнительно небольших размеров, предназначенных преимущественно для внутреннего убранства интерьеров, и не могла удовлетворить спрос на крупные камнерезные работы для строящихся дворцов. Эти работы выполнялись на Колыванской и Екатеринбургской фабриках, а потом нередко отправлялись на детальную проработку на Петергофскую фабрику.

С 1886 по 1911 гг. Петергофской гранильной фабрикой руководил известный художник, архитектор, академик Андрей Леонтьевич Гун. Именно при нем выполнялись основные камнерезные работы для храма Воскресения Христова (Спаса на крови). Большой заслугой А.Л. Гуна явилось то, что он сохранил старые традиции обработки камня – камнерезы фабрики не употребляли искусственные приемы окрашивания или подсветки камня, не допускали составных частей, работали исключительно над монолитами. А.Л. Гун сделал ряд дополнений к авторскому проекту сени храма и осуществлял непосредственный надзор за ее исполнением.

Работы по созданию каменного декора храма Воскресения Христова были велики по объему, поэтому с 1898 г. на Петергофскую гранильную фабрику периодически командировались мастера Екатеринбургской гранильной и Колыванской шлифовальной фабрик.

Основной причиной для развития камнерезного искусства на Урале послужило необыкновенное богатство его недр. Виды яшмы часто назывались по названию населенного пункта или озера, рядом с которым они добывались. Яшмовый пояс Южного Урала тянется от Миасса на юг почти по меридиану. Самое северное месторождение яшмы – Аушкульское. Она благородного цвета старой слоновой кости, с нежным черным рисунком. По соседству добывается мулдакаевская яшма – несколько мрачноватая, серо-синяя, зеленоватая и пепельная. Самая красивая из мулдакаевских яшм зеленоватосиняя, цвета штормового моря. Яшмы на озере Банное близ Магнитогорска кроваво-красные, в зеленых, желтых и черных пятнах. Сочетания их самые фантастические. Южный конец яшмового пояса – Орск. Из яшмы сложена Преображенская гора, на которой возвышается город. А по соседству находится другая знаменитая яшмовая



гора – Полковник. Академик А.Е. Ферсман считал, что лучшие яшмы – черные со светлыми полосками и вишневыми с желто-коричневыми полосками – находятся именно там. В Орске насчитывается свыше 200 разновидностей яшм по цвету и рисунку.

Екатеринбургская фабрика, основанная в 1765 г., наибольшего расцвета достигла в первой половине XIX века. Это предприятие, прежде всего, обеспечивало царский двор изделиями из мрамора, яшм и других камней, здесь также гранили драгоценные камни, работали по частным заказам. За свою долгую историю на фабрике выработался собственный стиль: мастера смело обращались к монументальным формам и большим по масштабу изделиям, а также предпочитали использовать твердые породы камня. Во второй половине XIX века камнерезы Екатеринбургской фабрики добиваются таких успехов в технике обработки камня, что выполняют причудливую резьбу по одному из наиболее твердых камней – яшме. Учитывая исторически сложившуюся специализацию Екатеринбургской фабрики, профессиональные навыки мастеров, работающих по яшме, фабрика получает заказ на изготовление киотов для храма Воскресения Христова. Крупный заказ для Санкт-Петербурга активизирует деятельность уральского предприятия. Для того, чтобы обеспечить высокое качество заказа и его скорейшее выполнение, в 1898 году при фабрике создается «школа рисования для гранильщиков», наиболее способные ученики которой привлекались для изготовления деталей орнамента киотов Спаса на крови.

Третий российский центр камнерезного искусства – Кольванская шлифовальная фабрика – находилась в предгорьях Алтая, на речке Белой. Появилась она благодаря богатству месторождений этого края. Фабрика была построена для того, чтобы делать различные вещи из местного материала. Официальной датой ее основания принято считать 1802 г., однако первые камнерезные работы фабрики датируются 1786 – 1787 гг. Обрабатывать твердые камни начали на Алтае еще до открытия Кольванской шлифовальной фабрики, на так называемой «шлифовальной мельнице» при бывшем Локтевском медеплавильном заводе. После открытия крупного месторождения порфиринов и яшм по реке Коргону для фабрики стали искать более удобное место. Самым благоприятным местом для этого был Кольванский медеплавильный завод, расположенный в 152 верстах от Коргонской каменоломни и в 45 верстах от горы Ревнухи – огромного месторождения зелено-волнистой яшмы. Опыт Петергофской и Екатеринбургской гранильных фабрик был использован при организации Кольванского производства. В ущельях Коргона, где располагалась фабрика, находились месторождения до 30 видов и оттенков различных яшм и порфиринов. С первых лет работы Коль-



ванская шлифовальная фабрика ориентировалась на создание крупных изделий. Она работала исключительно с алтайскими породами камня, многие из которых приобрели мировую известность. Особенно популярна была разнообразная по рисунку ревневская яшма, монолиты которой достигали грандиозных размеров.

С развитием Екатеринбургской и Кольванской фабрик, они становятся основными поставщиками камня для Петергофской гранильной фабрики, работавшей ранее на привозном сырье.

Несмотря на то, что все три фабрики в конце XIX века являлись центрами камнерезного искусства в России, они постоянно испытывали затруднение в получении заказов. Объявив монополию на продукцию этих предприятий, императорская фамилия сознательно создавала и поддерживала вокруг них ореол недоступности. Фабрики не имели свободных оборотных средств, лишены были права вольной продажи изделий, получения подрядов и приема частных заказов. К началу 1890-х годов Кольванская и Екатеринбургская фабрики сообщают о катастрофическом положении на предприятиях вследствие недостатка работы. Таким образом, сооружение храма Воскресения Христова и создание его декоративно-каменного убранства не только спасло бедственное положение на русских гранильных фабриках, но и стало толчком к дальнейшему развитию камнерезного искусства [3].

Кабинетом Его императорского величества, Комиссией по сооружению и управляющими гранильных фабрик после ряда переговоров были распределены заказы на изготовление каменного убранства храма. Петергофской гранильной фабрике было поручено выполнение сени, однако, в случае необходимости, разрешалось привлекать к обработке камня уральских мастеров. За изготовление двух киотов взяли мастера Екатеринбургской и Кольванской фабрик. При украшении храма было использовано пять различных сортов уральских и алтайских яшм.

Возведенная над местом смертельного ранения императора Александра II сень храма Воскресения Христова исполнена в виде шатра на четырех колоннах и воспроизводит формы деревянных царских мест XVI – XVII вв. Ее можно назвать шедевром камнерезного искусства. Сень была выполнена из различного поделочного камня по рисунку А.А. Парланда. В апреле 1903 г. был получен окончательный шаблон и акварельный рисунок сени, после чего сразу же начались работы по ее созданию, которые длились вплоть до освящения собора. Установка сени велась с января по июль 1907 г., а изготовление орлецово́й балюстрады, придавшей сени определенную художественную завершенность, продолжалось до 1913 г.



При изготовлении сени, наряду с другими драгоценными и поделочными камнями, были использованы ревневская, николаевская и коргонская яшмы.

Четыре колонны, их капители и базы были созданы мастерами Колыванской и Петергофской фабрик из коргонской серо-фиолетовой яшмы. Первоначально три колонны из серо-фиолетовой яшмы без капителей и баз были подарены храму Александром III и находились на Петергофской фабрике с 1893 года. Когда стали снимать каннелюры, выявился ряд дефектов их строения, вследствие чего в Коргонской каменоломне в срочном порядке были заказаны новые колонны. Четвертая колонна была обнаружена А.А. Парландом на Петергофской фабрике. В 1862 году она экспонировалась на Всемирной выставке в Лондоне. Ее размеры и техника обработки были приняты за образец для исполнения трех остальных колонн.

В 1896 г. был открыт новый выход серо-фиолетовой яшмы, пригодной для изготовления колонн. В 1900 г. яшмовые монолиты были доставлены в Петергоф, но опять оказались недоброкачественными. Первая колонна поступила на фабрику в 1901 г., вторая – в январе 1903 г., а третья – лишь в 1906 г. [4].

Учитывая красоту материала, камнерезы сделали колонны без каннелюр, с гладкой, тщательно полированной поверхностью, используя различные сложнейшие и трудоемкие приемы обработки монолитов. Для яшмы более эффектна гладкая полировка, т.к. за мелкой резьбой скрывается природный рисунок камня, и произведение теряет свою выразительность. Колонны сени были изготовлены к 1906 г.

Из зелено-волнистой ревневской яшмы были выполнены архитектурные части сени – надкапитальные столбики колонн, антаблемент и 24 кокошника.

Ревневская яшма относится к группе различного рода метаморфических сланцев, известняков и других осадочных пород, измененных позднейшими процессами окремнения [5]. Ревневская каменоломня была открыта в 1789 г. в 50 км к югу от Колывани, и «представляет собой огромный выход зелено-волнистой яшмы, где светлые и зеленоватые полосы идут более или менее параллельно, и парчовой яшмы, в которой светлый и зеленый цвета перепутаны до невозможности» [8]. Внешний вид ревневской яшмы обуславливается чередованием слоев зеленовато-черного, зеленовато-серого и зеленовато-белого цветов, которые или резко ограничиваются один от другого, или же постепенно переходят друг в друга. Особую красоту камню придают трещины, которые сдвигают и сбрасывают слои один по отношению к другому, создавая сложное соотношение



сводчатых гор со сбросами и сдвигами в миниатюре. Интересно, что по направлению этих трещин никаких разломов не наблюдается, и они не влияют на прочность куска яшмы [6]. Помимо кажущихся трещин, в ревневской яшме наблюдается ряд очень опасных при работе механических разломов, которые, скрываясь в волнистых полосах породы, обнаруживаются только при обработке камня.

В отделке ревневская яшма очень красива, и предназначена в основном на изготовление крупных камнерезных произведений. «Ревневская яшма подготавливалась по проекту А.А. Парланда для сени храма, и выделялась из огромных монолитов редкой красоты последовательно на всех трех гранитных фабриках. Отдельные детали карнизов, весом в 180 пудов каждый, в 1920 г. хранились на Петергофской гранитной фабрике» [7].

Прорезные и ажурные работы в кокошниках сени, а также чetyре вазы по ее углам выполнялись на Екатеринбургской фабрике из темно-зеленой с синим отливом николаевской яшмы. Николаевская (или мулдакаевская) яшма была открыта в 1896 г. мастером Екатеринбургской фабрики Шалимовым на Южном Урале. Во время поиска яшмового монолита для саркофага Александра II он открыл новую яшму в районе деревни Мулдакаево, недалеко от озера Аушкуль. Яшма была названа Новониколаевской в честь императора Николая II. «Это немного мрачная, серо-синяя яшма удивительной мягкости тона с мелкими и тонкими черными прожилками, или серо-зеленоватая со струйчатыми волнами синевато-серого или сплошного пепельного цвета. Иногда она приобретает дивный зеленоватый цвет и в этом случае не имеет себе равных по красоте» [9]. Из мулдакаевской яшмы сделана замечательная мозаичная карта Франции в Лувре.

К редчайшим произведениям камнерезного искусства следует отнести киоты храма Воскресения Христова. Архитектор А.А. Парланд выполнил акварельный эскиз киотов, общий чертеж и модели отдельных деталей, которые были одобрены императором. Каменное убранство киотов создавалось мастерами Екатеринбургской гранитной и Кольванской шлифовальной фабрик в течение 12 лет. Южный киот был установлен в 1904 г., а спустя 2 года закончились работы по созданию северного киота.

Киоты поражают красочностью рисунка, изяществом резного декора, а также сложностью рельефных и скульптурных вставок, выполненных с особой точностью. Нижняя часть киотов изготовлена на Кольванской фабрике из зеленой полосчатой ревневской алтайской яшмы, ниши в ней декорированы невысокими круглыми колонками из темно-красного коргонского порфира. Верхняя, более нарядная часть киотов сделана уральскими мастерами из яркого ма-



линово-розового орлеца и украшена орской и аушкульской яшмами. Подбор камня при создании киотов был не случайным и носил мемориальный характер. Из темно-зеленой ревневской яшмы изготовлен в Петропавловском соборе саркофаг императора Александра II, а саркофаг его супруги императрицы Марии Александровны высечен из цельной глыбы родонита. Александр III указал, чтобы остатки камней для саркофагов Александра II и Марии Александровны, которые в то время изготавливались на Петергофской гранитной фабрике, были по возможности использованы в храме Воскресения Христова.

Киоты украшают кресты и великолепная каменная резьба в виде завитков и розеток, выполненные из аушкульской яшмы. Аушкульская палевая яшма имеет цвет старой слоновой кости с черными и бурыми веточками марганцевых и железистых дендритов. Аушкульская яшма несколько мягче обычных яшм, она изобилует пустотами, образующими на полированной поверхности чуть заметные матовые пятна.

Яшма была открыта в 1778 г. и получила название от южно-уральского озера Аушкуль. Месторождения светло-желтой и нежно-палевой яшмы находятся на южной и юго-восточной части горы Ауш-Таш. В 1800 г. для ее добычи была заложена каменоломня. На протяжении четверти века добытые монолиты отсылались в Петергоф для изготовления каминов и столешниц.

Центральная часть киотов декорирована изящными резными колонками и орнаментальными пластинами, выполненными на Екатеринбургской фабрике из орской яшмы. Она сразу выделилась среди прочих яшм неповторимостью рисунка, пестроцветьем, неожиданностью красочных эффектов при восприятии крупной декоративной формы и способностью пробуждать глубокие ассоциации. Орская яшма очень твердая. Добывали ее вблизи г. Орска и по берегам реки Ори.

В северном киоте резные колонки изготовлены из орской яшмы нежных, пастельных бежево-серых тонов с ленточным рисунком. В южном киоте материалом для центральных колонок послужила пятнистая орская красно-бежевая яшма. Красные пятна этого камня похожи на капли крови.

По краям яркий орлец киотов украшен орнаментальными резными пластинами. Орнамент пластин северного киота вырезан из пятнистой орской яшмы палевого цвета с редкими неправильными красными пятнами, и прикреплен к фону из молочно-белого жильного кварца. В южном киоте орнамент такого же рисунка, что и в северном, исполнен из серовато-бежевой нежно-пятнистой орской яшмы на фоне грубо-пятнистой красно-белой яшмы.



Кроме того, на Екатеринбургской гранитной фабрике была выполнена из цветных камней дарохранительница в виде куполообразно сени на колонках с арочками из темно-зеленой николаевской яшмы, с венчающими крестиками из дымчатого топаза, с пьедесталом из орлеца, с гробницей внутри из вызолоченного серебра.

Использование редких и ценных поделочных камней для оформления сени, киотов, иконостаса, пола, пилонов создает эффект исключительности храма-памятника. Россия бесконечно богата самоцветными камнями. Но, кроме природных богатств, здесь были еще и блестяще владеющие техникой обработки камня мастера Петергофской, Екатеринбургской и Кольванской гранитных фабрик. В храм Воскресения Христова посылались самые редкие образцы замечательной работы, и его, безусловно, можно назвать музеем русского самоцветного камня.

#### *Литература*

1. Кириков Б.М. Храм Воскресения Христова. — //Невский архив. — М. — СПб., 1993. — С.234.
2. Матюшин Г.Н. Яшмовый пояс Урала. — М., 1977. — С. 102.
3. Ферсман А.Е., Влодавец Н.И. Государственная Петергофская гранитная фабрика в ее прошлом настоящем и будущем. — Пг., 1922. — С.29.
4. Белецкая Л.И. Роль Петергофской гранитной, Екатеринбургской гранитной и Кольванской шлифовальной фабрик в создании декоративно-художественного убранства храма Воскресения. Научная справка. Архив Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор». — Л., 1988. — С.44.
5. Ферсман А.Е. Драгоценные и цветные камни России. — Т.1. — Пг., 1920. — С.17.
6. Там же. — С.315.
7. Там же. — С.316.
8. Кольванская шлифовальная фабрика на Алтае. Краткий исторический очерк, составленный к столетию фабрики 1802-1902. — Барнаул, 1902. — С.50.
9. Матюшин Г.Н. Яшмовый пояс Урала. — М., 1977. — С.82.



### О ТРЕХГЛАВЫХ ОРЛАХ НАД КРЫЛЬЦАМИ СПАСА НА КРОВИ

Трехглавые орлы, символизирующие герб Российской империи, нередко встречаются в пространственных архитектурных композициях, например над крыльцами храма Воскресения Христова (Спаса на крови) в Санкт-Петербурге. Обычно это объясняется желанием архитектора сделать образ двуглавого орла видимым в объеме с разных ракурсов.

Однако такое объяснение не является исчерпывающим. При необходимости можно было поставить по углам крылец Спаса на крови два изображения двуглавых орлов под углом  $90^\circ$ . С другой стороны, герб страны является строго определенным геральдическим символом, и какие-либо принципиальные изменения в его изображении недопустимы. Геральдика – это наука с достаточно четкими и устоявшимися правилами, она не допускает новаций. Тем более что во второй половине XIX века в России был проведен серьезный труд по упорядочению гербов городов и страны в целом, уточнению старых дворянских гербов и разработке новых [1].

Вопрос о многоглавых символах в гербах интересен сам по себе. Среди них очень часто встречаются химеры – существа, соединяющие в себе черты нескольких животных и человека (в том числе древнеегипетские боги). Наибольшее распространение получили сочетания головы хищной птицы, тела хищника, хвоста змеи, крыльев, которые создают впечатляющий и легко расшифровываемый образ.

Зеркальное (с небольшими нарушениями) изображение многоголовых существ можно увидеть в традиционных буддийских символах (богиня Кали, боги и святые Тибета), а также на гербах России и Албании. Ранее двуглавый орел присутствовал в символике Сербии. Причем использование такой символики в гербах не совсем понятно и четко не сформулировано. Например, объяснение русского герба как направленность интересов государства и его владений на две стороны света – поздняя попытка, поскольку до XV века о значении этой символики не задумывались.

Когда на яхте «Александрия» император Николай II попросил матроса кратко описать русский герб, то он честно ответил: «Урод, Ваше Величество!», т.е. символика двуглавого орла для простого человека ни с чем не ассоциировалась.



На гербе сына Ивана III и Софьи Палеолог Великого князя Московского Василия III у двуглавого орла нет общей короны, лапы направлены в стороны и ничего не держат, хвост состоит из перьев или пучка змей. Любопытно, что на русских боевых знаменах даже в XIX веке наверху выполнялось в виде вписанного в острие двуглавого орла, хвост которого представлял собой пучок молний или чего-то наподобие змеиных хвостов, но никак не перьев. Кресты на коронах в то время отсутствовали [2].

На гербе первых Романовых уже имеется третья объединяющая корона, все они с крестами, но хвост птицы представляет собой весьма сложную композицию, мало похожую на оперение. Орлиные лапы становятся больше похожими на человеческие руки, они держат скипетр и державу. С небольшими вариациями этот символ сохраняется в гербах всех Романовых, кроме Павла I, который в лапы орла вложил молнии. Этот вариант частично стал деталью символики орлов на борту императорских яхт (например, яхты «Дружба» постройки 1830 – 1831 годов), хотя родовой герб Романовых представляет собой грифона с мечом и круглым щитом в четырехугольном поле, по контуру которого располагаются восемь звериных голов (иногда на более поздних изображениях герба встречаются изображения всадников) [3].

Известен уникальный случай использования трехглавого орла на государственных печатях Российской империи в то время, когда в ее состав вошла Украина, но впоследствии он был отменен. Возможно, память об этом – третья большая объединяющая корона над двумя коронами, венчающими головы орла.

Вышеперечисленные факты позволяют предположить, что первоначальное значение многоглавого орла следует искать в более древних источниках, а именно византийских. Герб Палеологов представлял собой двуглавого орла под одной короной с диском на груди, содержащим надпись, и хвостом в виде столба, упирающегося в подобие основания. Птичьи головы на едином туловище разные. Левая – с закрытым клювом, правая – с полуоткрытым. Точного объяснения этому обнаружить не удалось. Считается, что этот символ был гербом Византии (или Византийской империи), а поскольку Московия называла себя «третьим Римом», то использовала эту символику. Отметим, что вообще понятие «Византия» не означало государственное образование. Существовали две структуры, претендующие на статус наследников Римской империи: Западная Римская империя, номинально включавшая в себя практически независимые европейские страны, которые управлялись с благословения папы римского (а иногда и без него), и Восточная Римская империя со столицей в Константинополе (Новый Рим) до его захвата



турками 29 мая 1453 года при цесаре Константине Палеологе [8]. Еще в XIX в. историк Н. Лихачев отмечал, что Византия, как и Рим, не имела специальной государственной печати, а на печатях императоров двуглавый орел отсутствовал.

Упрощенный вариант черного двуглавого орла без короны, ничего не держащего в лапах и с коротким подобием хвоста был символом германской нации во времена Священной Римской империи (962 – 1806), а также древнехристианской Армении [4]. До этого в античной истории он встречался в виде наверхия значков (в нашем понимании – знамен) некоторых римских легионов. Следовательно, источник происхождения и символика двуглавого орла относится еще к дохристианскому периоду, предшествующему Византии.

В состав Римской империи входили земли на восточном побережье Средиземного моря, т.н. Передняя Азия, включая Египет [5]. Римляне, исповедуя политеизм, были достаточно терпимы к местным богам, если служители их культа не пытались отстаивать свою территорию и не протестовали против римского управления. Новые правители даже с определенным интересом изучали достижения завоеванных народов; математику, строительство, астрономию, алхимию, хранителями которых были египетские жрецы, многое перенимавшие из еще более древних культур Шумера, Месопотамии, Палестины и т.д. В частности, многие сведения зашифровывались различными религиозными символами, означавшими борьбу бога света (Ра) с силами тьмы.

Одним из наиболее почитаемых символов был знак солнечного затмения, когда тьму неизбежно побеждало светлое начало. Он представлял собой черный круг (закрывшая Солнце Луна), справа и слева от него располагались две королевские кобры с раздутыми кашононами, смотрящие в разные стороны. Хвосты змей были изогнуты в горизонтальной плоскости. Змеи как бы «подпирали» черный круг, стараясь не дать открыться свету [6, 7]. Справа и слева на достаточно большом расстоянии располагались светлые крылья.

Подобной символике имеется физическое объяснение. При полном солнечном затмении в силу оптических свойств атмосферы видны светлые горизонтальные области, сужающиеся к концам. Этот символ был очень распространен в Древнем Египте и применялся, в том числе, египетскими магами и алхимиками для зашифровки каких-либо сведений. В дальнейшем в Византии, где уровень астрологических знаний после распада Римской империи значительно снизился, первоначальный смысл этого символа был утрачен, а многократное его копирование людьми, не посвященными в тонкости египетской символики, потребовало осмысления этого рисунка. Головы кобр с высунутыми «жалами» легко преобразовались



в птицы, хвосты – в лапы, а крылья органично «присосли» к круглому туловищу. Остатки крыльев внизу стали неким подобием хвоста. Нижняя часть рисунка на первых византийских изображениях стала плоской или слабовыгнутой полоской, на которую опирается хвост двуглавой птицы. Дальнейшие изменения рисунка уже не носили принципиального характера.

### Литература

1. Винклер П.П. Гербы... Российской империи... с 1649 по 1900 год. – СПб., 1899.
2. Соболева Н.А., Артамонова В.А. Символика России. – М.:Панорама, 1993.
3. Татищев В.Н. История Российская с самых древнейших времен, через тридцать лет собранная и написанная. – Т.1. – М.-Л., 1962.
4. Похлебкин В.В. Международная символика и эмблематика (опыт словаря). – М., 1989.
5. История Древнего Египта (сборник). – М., 1987.
6. Франк-Каменецкий И.Г. Памятники египетской религии в фиванский период. – Ч.2. – М., 1918.
7. Мифы народов мира (сборник). – М., 1980.
8. Беляков А.А. Еще раз о двуглавом орле. Трактовка символов, предлагаемых в качестве государственных. – //Независимая газета. – 10.11.2000.



Е.Л.РЕПИНА

**ТОРЖЕСТВЕННОЕ ОТКРЫТИЕ И ОСВЯЩЕНИЕ  
ХРАМА ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА  
(СПАСА НА КРОВИ)  
Хроника событий**

Таинство освящения храма является исключительно важным и ответственным священнодействием. Долгое время этому вопросу не уделялось достаточного внимания в публикациях, а к архивным фондам, отражавшим данный аспект, не было доступа. Начиная с 1996 года, появилась возможность ознакомления с этими документами, а также с уникальными фотоматериалами, иллюстрирующими страницы духовной истории нашего государства, которые оказывают неоценимую помощь в процессе восстановления и реставрации памятников культового зодчества. Открытие храма Воскресения Христова, возведенного на месте смертельного ранения Императора Александра II, стало важнейшим явлением в жизни Санкт-Петербурга, о котором писали все газеты того времени. Хроника данных событий составлена по материалам столичной периодической печати за 1907 год.

В теплое солнечное воскресное утро 19 августа 1907 года все прилегающие к храму улицы были запружены народом, большое стечение которого находилось на Марсовом поле и на Большой Колюшениной улице. К месту торжества в десятом часу под звуки музыки начали прибывать отборные части гвардейских полков и кавалерии, располагаясь вокруг собора. Подразделения полков шпалерами построились на Марсовом поле, причем лейб-гвардии Павловский полк разместился вблизи своих казарм, а взводы гвардейской кавалерии со штандартами заняли место на противоположной стороне.

Государь Император Николай II, Государыня Императрица Александра Федоровна и Великие Князья прибыли на торжество из Петергофа на императорской яхте «Александрия», которая вошла в Неву и встала у пристани вблизи Николаевского моста (ныне мост Лейтенанта Шмидта) в 9 часов 40 минут утра. С яхты Их Величества перешли на паровой катер «Петергоф», который в сопровождении эскорта из двух миноносек подошел к специально устроенной пристани в виде красивого павильона на Неве у Мраморного дворца, украшенного тропическими растениями и зеленью. Августейшая



фамилия сошла на берег и в открытых колясках двинулась к храму через Марсово поле. На всем пути их следования, усыпанным цветами, Императора сопровождала музыка военных оркестров и громкие раскаты приветственного «ура!» скопившейся в несметном количестве публики. В это время в храме собралось духовенство, а на клиросах встала Императорская придворная певческая капелла. На площади выстроились отборные части от всех родов войск: гвардии, пехоты, кавалерии, артиллерии со знаменами и штандартами. У стен храма расположились редкие ряды дворцовых grenадер, а с правой стороны у главного входа в собор стоял элитный взвод grenадер с золотым знаменем своей роты в высоких медвежьих шапках и золоченой амуниции. Военные оркестры заиграли «Встречу», а затем – гимн «Боже, Царя храни». Николай II вышел из экипажа, войска взяли на-караул, штандарты и знамена склонились к земле. Его Величество принял рапорт командующего парадом командира гвардейского корпуса генерал-адъютанта Данилова, после чего в сопровождении Великих Князей и свиты обошел линии войск, здороваясь с ними. Государыня Александра Федоровна подъехала в экипаже к крыльцу собора, где ожидала Императора. На церемонии освящения храма из особ царской фамилии присутствовали Великие Князья Владимир Александрович, Борис и Андрей Александровичи, Дмитрий Константинович, Августейший Главнокомандующий Николай Николаевич, Николай Михайлович, Георгий Георгиевич Микленбург-Стрелицкий, князь Иоанн Константинович. После обхода войск Государь вошел в заполненный молящимися храм, где его встречали председатель строительной Комиссии Великий Князь Владимир Александрович, вице-председатель и ктитор храма генерал от инфантерии граф И.Д. Татищев, а также автор проекта памятника академик архитектуры профессор А.А. Парланд. Их Величества проследовали к алтарю, и началось совершение чина освящения храма членами Святейшего Синода: Антонием, митрополитом Санкт-Петербургским и Ладожским, архиепископом Никоном, экзархом Грузии, архиепископом Рижским Агафангелом, епископом Гдовским Кириллом с четырьмя архимандритами и духовенством Казанского собора.

В центре храма был установлен стол с на престольными предметами для проведения богослужения, а также для сооружения и освящения престола. После молебна митрополит, епископы и священники поверх роскошных золотых облачений надели белые запоны (передники), архимандриты внесли стол через Царские врата иконостаса в алтарь, которые закрылись для возведения престола. Митрополит возгласил начало псалмов, певчие их продолжили, затем он с помощью серебряного мастерка заполнил глубокие гнезда в полу



алтаря для четырех столпов разогретой воскомастикой. Священники установили в них деревянные столпы, стоявшие недалеко от Горнего места, предназначенного главному иерарху собора, и возложили на них окропленную святой водой верхнюю крышку. Раздав духовенству также окропленные святой водой гвозди и камни, митрополит забил первый гвоздь в заранее подготовленное в столешнице отверстие, священники последовали его примеру, а иерарх залил все углубления разогретой воскомастикой.

Так было утверждено место духовного присутствия Иисуса Христа – небесного покровителя храма. Открылись Царские врата, митрополит лицом к народу прочитал коленапреклоненную молитву, призывая Бога ниспослать Святой Дух для освящения храма, и удалился в алтарь. Царские врата снова закрылись для проведения обряда омовения престола растительным мылом на теплой святой воде, после которого иерарх крестообразно возливал на него красное вино, смешанное с розовой водой, ароматизированной духами. Священники насухо вытерли его окропленной святой водой губкой, после чего было проведено помазание престола святым миром и возложение первой белой одежды, символизирующей плащаницу, в которую обертывали тело Иисуса Христа в момент погребения. Ее опоясали суровым шнуром, напоминающим узы Христа. Таким образом, с каждой стороны престола появился крест. Поверх этого облачения Святая Святых храма накрыли блестящим шелковым платом с серебристыми нитями, означающим пелену, в которую был завернут родившийся младенец Иисус. При пении псалмов сверху возложили антиминос – еще один плат с изображением в центре сцены «Положение во гроб», а по углам – четырех евангелистов, с датой освящения храма во имя Воскресения Христова и именем митрополита Антония, проводившего священнодействие. Антиминос служит своего рода «паспортом» храма и должен находиться на престоле, пока он существует. Священнослужители сняли передники, митрополит совершил его каждение фимиамом (ароматизированной древесной смолой) из драгоценного кадила в предшествии протодиакона с невозженной свечей.

Затем начался чин освящения храма, во время которого один из архимандритов кистью на длинном шесте чертил на четырех стенах алтаря крест святым миром, преосвященный Кирилл кропил его стены святой водой, а митрополит совершал каждение. Выйдя из алтаря, процессия таким же образом обошла внутреннее пространство собора, освящая все четыре его стороны. После чтения молитвы иерарх из поданного ему кадила возжег первую свечу, водрузив ее в золоченом подсвечнике на Горнем месте, от которой священники зажгли свечи перед иконами в храме, и под пение хора включи-



лись электрические паникадила. Митрополит вышел из алтаря к образу Спасителя в иконостасе, перед которым на аналое лежали частицы святых мощей на дискосе (особом священном сосуде) в маленьком золотом ковчеге, покрытом парчовой пеленой. После пения духовного гимна «Святый Боже» и каждения иерарх поднял на свою голову дискос со святыми мощами, возглавляя крестный ход вокруг храма, чин освящения которого переместился на его территорию и представлял величественную картину.

В почетном строю стояли отряды элитных воинских частей столичного гарнизона, музыка играла «Коль славен», гулко звонили колокола. Из дверей храма выступила процессия с пением славословия «Слава Тебе, Христос Боже», впереди нее шествовал хор из ста человек придворной капеллы в ярких малиновых кафтанах и такого же цвета нарядных мундирных фраках, за ними следовало духовенство, облаченное в золотые одежды. За выносным фонарем с горящей свечой, символизирующей свет истины, излучаемой Богом, нес запрестольный крест бывший камердинер покойного Императора Александра II г. Кондратьев, а в руках архимандритов находилась храмовая икона «Воскресение Христово». Митрополит нес на голове сосуд со святыми мощами, поддерживаемый под руки священниками и осеняемый рипидами (опахалами с ликами херувимов незримо присутствующими при таинстве освящения), которые держали идущие по сторонам диаконы. Архиерей из серебряного сосуда кропил стены храма святой водой, хор певчих исполнял тропари о создании и утверждении храма Спасителем. За духовенством следовали Государь Император, Государыня Императрица, особы Августейшей фамилии, группа придворных высших военных и гражданских чинов, а также лиц царской свиты. Первый крестный ход вокруг возведенного собора в день его освящения служил знаком навечного посвящения нового храма Всевышнему.

Когда крестный ход снова подошел к южному крыльцу, митрополит сложил со своей головы дискос со святыми мощами, поставил его на крышку приготовленного аналая и благословил своих спутников. Тем временем певчие скрылись за дверью храма, на которую опустилась завеса. Между иерархом и хором произошел краткий диалог, предусмотренный чином освящения церкви. Митрополит возгласил: «Возьмите врата князи, ... и внидет Царь славы», певчие за занавесом спросили: «Кто есть сей Царь славы?», и так дважды. Диалог закончился молитвой иерарха с просьбой к Господу утвердить новосозданный храм непоколебимым до скончания века, после чего он взял дискос со святыми мощами с аналая, осенил им крестообразно двери собора, возглашая: «Господь сил – той есть Царь славы». Хор в храме подхватил эти слова, и завеса над входом откры-



лась. Митрополит с возложенным на голову диском вошел в залитый ярким светом собор и в сопровождении духовенства поднялся на солею, приближаясь через Царские врата иконостаса к престолу алтаря, где прошел заключительный акт его освящения. Опустив дискос со святыми мощами на престол, митрополит раскрыл ковчежец, помазав миром святые мощи, положил их частицу на антиминс. Золотой ковчежец с останками святых мощей был погребен в основание средокрестия столпов престола и залит разогретой воскомастикой. Все это священнодействие сопровождалось каждением престола с молитвой о создателях храма и надеждой, что слова ее вернутся к Всевышнему, как стремится вверх благовонный дым фимиама.

Окроплением святой водой стен алтаря закончился чин освящения собора, и в полдень, началось служение первой литургии на вновь воздвигнутом престоле с принесением бескровной жертвы, посвященной памяти оросившего это место мученической кровью Императора Александра II. Перед окончанием литургии митрополит Антоний вышел на солею и произнес «слово». Затем он вместе с членами Святейшего Синода, протопресвитером военного и морского духовенства направился к Сени, под которой находилось сохраненное в неприкосновенности место смертельного ранения Александра II, к ним присоединился Император Николай Александрович со своим семейством. Здесь они отслужили литию (усердную молитву) и провозгласили у места катастрофы «Вечную память». Молебен сопровождался пением хора «Со Святыми упокой» и «Вечная память», во время которого полторы тысячи верующих стояли на коленях в храме. Духовенство вернулось к алтарю, где закончилась литургия, а придворный протоиерей провозгласил «Царское многолетие». Члены Августейшей фамилии причастились, целуя святой крест в руках митрополита, и вышли из храма. Проходя парадным маршем перед новоосвященным собором, войска воздали почести Государю, при восторженных криках «ура!» Их Величества отбыли к пристани у Мраморного дворца.

Император Николай Александрович наградил вице-председателя строительной Комиссии храма Воскресения Христова графа И.Д. Татищева медалью, специально выпущенной по случаю кончины Александра II. Благодарностей и наград были удостоены автор проекта памятника архитектор А.А. Парланд, члены Комиссии – архитекторы и инженеры: А.Л. Гун, И.С. Китнер, А.И. Мало, Л.В. Шмеллинг, Э.И. Жибер, М.Т. Преображенский, а также наиболее ответственные специалисты и чиновники, причастные к его сооружению. На память об участии в возведении храма каждому рабо-



чему подарили серебряные карманные часы на цепочке с инкрустацией на крышке герба Российской Империи.

В отличие от обычных приходских церквей, где проводились обряды крещения, бракосочетания и отпевания умерших, в храме Воскресения Христова такие требы не исполнялись, как не соответствующие его статусу. Он находился в Епархиальном ведомстве, но на таком же особом положении, как Исаакиевский собор в Санкт-Петербурге и храм Христа Спасителя в Москве. Министерством Императорского двора из средств Государственного казначейства на содержание штата священнослужителей, певческого хора и других служащих храма отпускалось по 14 900 рублей в год, а на отопление собора и расходы по сохранению внутреннего убранства – 22 176 рублей, всего более 37 000 рублей в год.

Причт храма состоял из восьми священников во главе с профессором догматики Духовной академии протоиереем П.И. Лепорским. С 19 августа 1907 года в храме ежедневно проводились службы: по будням – краткие вечерние с 17 часов, в выходные и праздничные дни, дополняемые в 10 часов утра литургией, после которой священнослужители с певчими спускались к сени и над скорбным местом служили краткую заупокойную литию. Храм Воскресения Христова имел особый статус храма-памятника Императору Александру II, возведенному на месте смертельного ранения Государя.

#### *Литература*

1. – //Прибавление к Церковным ведомостям. – 907. – №№ 33 – 35.
2. – //Вечернее прибавление к «Правительственному вестнику». – 1907. – №№ 182, 183.
3. – //Государственная дума. – 1907. – № 195.
4. – //Россия. – 1907. – №№ 532, 533.
5. – //Колокол. – 1907. – № 461.



Э.А.ФИЛИПОВА

## ЦАРСКИЕ ВРАТА СПАСА НА КРОВИ К вопросу о реставрации

Существует множество описаний и определений Царских врат иконостаса православного храма. При всем разнообразии их можно свести к следующему: Царские врата – это двустворчатые двери напротив престола в алтаре. Царские врата ведут в алтарную часть храма и символизируют собой врата Рая. Как правило, на них изображены четыре евангелиста и Благовещение, символизирующие, что врата Рая снова открыты для людей. На иконостасе второй справа от Царских врат обычно располагается икона, которой посвящен храм.

Царскими вратами они называются еще и потому, что символизируют вход в Царство Божие, которое открыто нам через благою весть, поэтому на Царских вратах дважды изображается тема Благовещения: Дева Мария, которая была способна в Своей царственной человеческой свободе стать Матерью Сына Божия, отдавшего Себя для спасения мира, а также четыре евангелиста, благовествующие миру.

Воссозданные Царские врата храма Воскресения Христова станут одним из значительных достижений петербургской школы реставрации. Следует отметить, что в практике реставрационных работ бытует понятие о невозможности применения тех или иных ранее использовавшихся методов для воссоздания уникальных зданий и интерьеров.

Одни из этих методов не применяются из-за вредного влияния на здоровье исполнителей, другие просто утрачены или забыты. Вместе с тем благодаря технологиям и приемам старых мастеров стало возможным сохранить уникальные храмы, дворцы, предметы прикладного искусства.

Именно к таким методам принадлежит отделка храма Воскресения Христова (Спаса на крови), памятника архитектуры XIX – начала XX века.

Во время реставрации декоративного убранства этого храма были не только воссозданы утраченные приемы русских умельцев, но и разработаны новые технологии.

Одним из этапов, завершающих реставрацию этого уникального памятника архитектуры и искусства, является воссоздание отделки Царских врат иконостаса.



Первоначально необходимо было разработать технологический проект воссоздания Царских врат по немногочисленным сохранившимся архивным документам: описанию Царских врат в отчете архитектора А.А. Парланда, двум черно-белым фотографиям интерьера алтарной части храма, а также цветной литографии «Освящение алтаря» художника Н. Карелина (одного из авторов эскизов мозаик храма). Являясь, по оценке проектантов, достоверным источником, эта литография дает представление о высоте рельефа деталей оклада и их цветовом решении. Еще один объективный источник – сохранившиеся металлические створки Царских врат с отверстиями от крепления серебряного оклада и эмалевого декора.

Имеющийся материал представляет собой достоверный и достаточный источник для воссоздания этой детали убранства иконостаса, максимально приближенного к историческому. В своем предисловии к проекту изготовления образцов архитектор С.Г. Кочетова характеризует их следующим образом: «Царские врата – центральная часть всякого храма – в храме Воскресения Христова были выполнены особенно богато. Две мощные створки высотой более 3-х метров и шириной 1,7 метра были сплошь покрыты эмалевым растительным орнаментом по золоченому фону. Обвязки делившие полотна на шесть филленок, оформлены накладным объемным орнаментом с прочеканкой и серебрением».

На протяжении ряда лет проводились исследования и готовились проекты воссоздания Царских врат Спаса на крови. В своем отчете специалисты института «Ленпроектреставрация» пришли к выводу о том, что «поверхность врат была покрыта орнаментом, воспроизводящим традиционную резьбу, выполненную в металле с покрытием цветной эмалью».

Проектировал элементы декора, узлов и деталей Царских врат институт «Ленпроектреставрация» в 1993 – 1994 годах. В 1997 году как один из вариантов данного проекта было представлено графическое изображение эмалевого орнамента, выполненного на основе отчета А.А. Парланда и архивных фотографий 1907 года, а также отчета об исследовании лаборатории института ВНИМИ по определению высоты рельефа эмалевого орнамента. Исследования лабораторией фотограмметрии сохранившихся фотографий показали, как пишет в своей пояснительной записке кандидат технических наук Д.П. Кораблев, что «рельеф орнамента не превышает 15 мм. Царские врата храма были выполнены из металла с имитацией резьбы по дереву. Орнамент состоял из вьющейся лозы, в завитках которых расположены отдельно изготовленные по той же технологии цветы. Весь орнамент выполнен в цветной эмали».



В 2006 году рабочая группа в составе архитектора С.Г. Кочетовой, художника по эмали Л.А. Соломниковой и художника по металлу В.Ю. Никольского подготовила рабочий проект воссоздания Царских врат. Была проведена большая работа: учтены проблемы предыдущих проектов, получены подтверждения необходимых результатов в ходе подготовительной работы для разработки технологического проекта и методики воссоздания эмалевого декора.

Основной задачей воссоздания Царских врат было и остается сохранение утраченных высокохудожественных, уникальных ювелирных технологий, а также их воссоздание по историческим архивным документам, в соответствии с описанием А.А. Парланда в «Кратком отчете о постройке Храма Воскресения Христова»: «Царские Врата из серебра на металлическом каркасе с эмалевыми украшениями по золотому фону и эмалевыми же изображениями четырех Евангелистов и Благовещения по рисунку Н.А. Бруни».

Как уже упоминалось выше, основной и важнейшей частью подготовительной работы была разработка методики воссоздания эмалевого декора. Были сделаны выкопировки и с максимальным разрешением отсканированы изображения Царских врат 1907 года. Разработаны специальные файлы для эмалевого декора и серебряного оклада. Распечатаны в натуральную величину высококачественные фотографии этих деталей.

Началом работы над технологическим проектом Царских врат была установка их отреставрированного стального каркаса. Затем были выполнены пробные работы по исполнению эмали в размере 1/3 филенки. Одновременно при выколотке и многократном обжиге эмалей уточнили размеры листа металла и составили технологическую карту последовательности обжигов.

Тщательное изучение архивных фотографий, прорисовка и моделирование декора потребовали изменения пропорций деталей оклада, разработанных «Ленпроектреставрацией».

После проведения всех необходимых исследований в 2007 году на реставрационном совете Государственного музея «Исаакиевский собор» при участии КГИОП была отработана и предложена методика воссоздания эмалевых филенок с выколоткой цветочного орнамента из листа с последующим эмалированием и гальваническим золочением.

Для определения точного места всех деталей оклада, кнотов и орнамента эмалевых филенок был спроектирован и нарисован картон в натуральную величину Царских врат. Наиболее сложно было воссоздать эмалевый декор, о котором можно было судить лишь по архивным фотографиям и имеющейся литографии.



Оцифрованные, отработанные на компьютере и увеличенные до натуральной величины изображения позволили провести опытные работы, которые выполнялись перекрестно, уточняя друг друга. Результатом этой сложнейшей и скрупулезной работы стало изготовление чертежей и макетов оклада Царских врат.

В настоящее время проектная группа отработывает различные конструкции для сложных и разнообразных деталей оклада, а также различные технологии их изготовления.

Воссоздание Царских врат храма Воскресения Христова в Государственном музее-памятнике «Исаакиевский собор», на наш взгляд, имеет весомое значение для реставрационной практики музея, а завершение проекта еще раз подтвердит умение мастеров-реставраторов Санкт-Петербурга

#### *Литература*

1. Зеленченко В.А.. Научная реставрация убранства храма Воскресения (Спаса на крови). – //Кафедра. – 2005. – С.55-63.
2. Шулятева С.А.. Некоторые особенности декоративного убранства иконостаса храма Воскресения. Научная справка. Архив ГУК ГМП «Исаакиевский собор». – СПб., 2005
3. Парланд А.А. Краткий отчет о постройке храма Воскресения Христова.... – СПб., 1907.
4. Лазаревский И.. Храм Воскресения Христова. – СПб., 1906.
5. Соломникова. Л.А. Воссоздание эмалевого декоративного убранства Царских врат храма Воскресения Христова. – //Кафедра. – 2006. – С.50-55,
6. Архиепископ Аверкий. Значение Царских Врат в богослужении. – <http://www.liturgy.ru/docs/1hram7.p.hp>.
7. Кораблев Д.П.. Определение высоты рельефа Царских врат церкви Воскресения Христова (Спаса на крови) по архивным фотографиям. Отчет лаборатории института ВНИМИ. – СПб., 1992.
8. Кочетова С.Г. Проект изготовления образцов. – СПб.: РПНЦ «Специалист», 2007.
9. Никольский В.Ю., Проект воссоздания Царских врат храма Воскресения Христова (Спаса на крови). – Доклад на реставрационном совете ГУК ГМП «Исаакиевский собор», февраль 2007 года.



Е.К.ЧЕРНЫШЕВА

### ИЗОБРАЖЕНИЕ КРЕСТА В ДЕКОРАТИВНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ УБРАНСТВЕ ИНТЕРЬЕРА ХРАМА ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА

Крест всегда занимал особое место в России. Он сопровождал верующего человека на протяжении всей его жизни – от рождения до смерти, и все бескрайнее пространство нашей страны было пронизано силой Креста Господня.

Этим объясняется огромный интерес к изучению, описанию и сборанию сведений о крестах. Крест, как основополагающий символ христианства, является объектом изучения одного из направлений исторической науки – ставрографии<sup>1</sup>, которое изучает все типы и формы крестов.

Первые исследования по ставрографии в России проводились в начале XIX века церковными учеными – священниками, преподавателями и профессорами Духовных Академий [1]. Тогда же начало развиваться и второе направление – историческое, включающее в себя источниковедение, эпиграфику, церковную археологию, этнографию и историю искусства.

Значительный вклад в становление отечественной ставрографии внесли: архимандрит Макарий (Миролюбов), который одним из первых обратился к проблеме постановки монументальных поклонных крестов; профессор Киевской духовной академии Иван Игнатьевич Малышевский, написавший серьезное исследование о придорожных крестах; преподаватели Санкт-Петербургской духовной академии Иван Саввич Пальмов и профессор Николай Васильевич Покровский, а также многие другие ученые: заведующая сектором прикладного искусства Музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, руководитель Ставрографического центра, кандидат искусствоведения С.В. Гнутова, хранитель ризницы Троице-Сергиевой лавры Т.В. Николаева, заведующая отделом драгметаллов Исторического музея М.М. Постникова-Лосева, российские ставрографы А.В. Святославский и А.А. Трошин.

Целью данной статьи не ставится проблема описания креста, как многоценного мистико-догматического символа Святой Церкви.

<sup>1</sup> *Ставрография* – от греческого «stavros» (крест) и «grafos» (пишу), другими словами, «описываю крест».



Такой подход объясняется тем, что символика православного храма необъяснима с точки зрения эстетического (а посему статического) восприятия. Но, напротив, вполне раскрываема для осмысления именно в литургической динамике, так как почти все элементы храмовой символики, в разных местах богослужения, усваивают себе разные значения [2].

В данной статье, опираясь на исследования отечественной стенографии [3, 4] и многолетние исследования сотрудников Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор» (Н.С. Андреева, Л.И. Белецкая, И.М. Бышкина, В.М. Лившиц, О.А. Оснос, О.О. Мишура, Г.А. Сафронова, И.А. Сиднева, Т.И. Судакова, Н.М. Турцова, О.А. Федосеева) сделана попытка классифицировать и описать изображения крестов в декоративно-художественном убранстве интерьера Храма Воскресения Христова (Спаса на крови).

Собор, созданный в стиле московско-ярославского зодчества XVI – XVII вв., представляет собой собирательный образ русского православного храма. Создание единого образа декоративно-художественного убранства принадлежит архитектору собора А.А. Парланду и художнику А.П. Рябушкину.

В основу декоративно-художественного убранства интерьера собора положено богатство и возможности уникального художественного приема – орнаментики – «разновидности декора или совокупности элементов украшения, стилизованно (условно, схематично) воспроизводящего различные природные формы, большей частью растительные: листья, цветы, стебли, плоды» [5, 6].

Многообразная христианская символика в убранстве Спаса на Крови, позволила расширить границы традиционного убранства храма. В оформлении мозаичного убранства участвовали частная мастерская Фроловых, получившая самый большой заказ на мозаичные работы, мозаичное отделение Академии художеств, ряд зарубежных фирм. Целый ряд талантливых мастеров трудился над мозаиками собора (И.М. Баранов, Г.Ф. Батюшков, В.С. Кузнецов, М.А. Петров), эскизы для которых создавались большой группой художников: В.М. Васнецовым, М.В. Нестеровым, Н.Н. Харламовым и др.

Как отмечалось выше, среди многообразия христианской символики особое место в декоративно-художественном убранстве Храма Воскресения Христова (Спаса на крови) занимает изображение креста.

Крест можно увидеть в богатом мозаичном и каменном орнаменте, на облачении святых, и крест, как главный христианский символ, изображен под сводами и арками храма и в алтаре.



В орнаменте собора использованы изображения якоробразного (стилизованного) креста, катакомбного, или креста «Знамение Победы», мальтийского креста и осмиконечного православного креста, а также креста накупольного с полумесяцем.

В цветочные орнаменты стен и пилонов собора вплетены кресты «виноградная лоза», криновидный и лепестковый.

На облачении святых изображены мальтийский, катакомбный и древлерусский крест «корсунчик» (греческий).

На отдельных изображениях мы видим мальтийский (георгиевский), каплевидный, осмиконечный (православный накупольный) кресты, крест «терновый венец» и крест «монограмма Константина».

Ниже, основываясь на материалах исследований Ставрографического центра, мы приводим описания вышеуказанных крестов.

#### **Якоробразный (стилизированный) крест.**

Первоначально этот символ был обнаружен археологами на Солунской надписи III века, в Риме – в 230 году, а в Галлии – в 474 году. Как отмечает граф А.С. Уваров, *«еще в пещерах Претекстата находимы были плиты без всяких надписей, с одним изображением «якоря»* [7]. В своем Послании Апостол Павел поучает, что христиане имеют возможность *«взяться за предлежащую надежду (т.е. Крест), которая для души есть как бы якорь безопасный и крепкий»* (Посл. к Евреям. 16:1-9). Этот, по слову Апостола, «якорь», символически прикрывающий крест от поругания неверных, а верным открывающий подлинный его смысл, как избавление от последствий греха, и есть наша крепкая надежда. Церковный корабль, образно говоря, по волнам бурной временной жизни доставляет всех желающих в тихую пристань жизни вечной. Поэтому «якорь», будучи крестообразным, сделался у христиан символом надежды на крепчайший плод Креста Христова – Царство Небесное, хотя греки и римляне, тоже пользуясь этим знаком, усваивали ему значение «прочности» только дел земных [2, С. 4].

#### **Катакомбный, или крест «Знамение Победы».**

Архимандрит Гавриил в «Руководстве по Литургике» пишет: *«В катакомбах и вообще на древних памятниках несравненно чаще встречаются кресты четвероконечные, чем какой-либо другой формы. Этот образ креста особенно сделался важным для христиан с тех пор, как Сам Бог показал на небе знамение креста четвероконечного»* [8, С. 345].

О том, как все это произошло, сообщается в главе 28 «Книги первой о жизни блаженного Царя Константина» знаменитого античного историка Евсевия Памфала: *«Однажды, в полуденные часы дня, когда солнце начало уже склоняться к западу, – говорил Царь, –*



*я собственными глазами видел составившееся из света и лежавшее на солнце знамение креста с надписью «Сим побеждай!» Это зрелище обьяло ужасам как его самого, так и все войско, которое следовало за ним и продолжало созерцать явившееся чудо. Было это в 28-й день октября 312 года, когда Константин с войском шел против Максентия, заключившегося в Риме. Это чудесное явление креста среди белого дня засвидетельствовано и многими современными писателями со слов очевидцев».*

Далее, в главе 29 Евсевий Памфал приводит свидетельство исповедника Артемия перед Юлианом Отступником, которому при допросе Артемий говорил: *«Христос свыше призвал Константина, когда он вел войну против Максентия, показав ему в полдень знамение креста, лучезарно сиявшее над солнцем и звездовидными римскими буквами предсказавшее ему победу на войне. Быв сами там, мы видели Его знамение и читали буквы, видели его и все войско: много свидетелей этому и в твоём войске, если только ты захочешь спросить их».* А в главе 39 мы читаем: *«Силою Божией святой Император Константин одержал блистательную победу над тираном Максентием, творившим в Риме нечестивые и злодейские поступки».*

Таким образом, Крест, бывший прежде у язычников орудием позорной казни, стал при императоре Константине Великом знаменем победы – торжества христианства над язычеством, и предметом самого глубокого почитания. Вообще такая форма креста наиболее часто употребляется в орнаментах для украшения храмов, икон, священнических облачений и иной церковной утвари.

#### **Мальтийский (георгиевский) крест.**

Патриарх Иаков пророчески почтил Крест, когда *«верою поклонился, – как говорит Апостол Павел, – на верх жезла своего»* [8, стих 11, 21].

*«Жезла, – разъясняет святой Иоанн Дамаскин – служивший изображением креста»* [9, 10].

Св. Симеон Солунский пишет: *«... Вот поэтому сегодня над рукоятием архиерейского жезла имеется крест, ибо крестом мы, путеводимся и пасемся, запечатлеваемся, детоводимся и, умертвивши страсти, привлекаемся ко Христу»* [11, гл. 80].

Эта форма креста была официально принята орденом святого Иоанна Иерусалимского, образовавшимся на острове Мальта и открыто боровавшимся против масонства, и, соответственно появилось наименование «мальтийский крест».

Согласно российской геральдике, золотые «мальтийские» кресты имели на своих гербах некоторые города, к примеру: Золотоноша, Миргород и Зеньков Полтавской губернии; Погар, Бонза и Ко-



нотоп Черниговской губернии; Ковель Волынской, Пермская и Елизаветпольская губернии и прочие. Павловск С.-Петербургской, Виндава Курляндской, Белозерск Новгородской губерний, Пермская и Елизаветпольская губернии и прочие.

#### **Крест накупольный с полумесяцем.**

Накупольные кресты всегда расположены на самом видном месте храма. Неудивительно, что часто задается вопрос о кресте с полумесяцем. Эта форма накупольного креста часто встречается на Псковщине, например, на куполе церкви Успения Богородицы в селе Мелетово, воздвигнутой в 1461 году, и типична для домонгольского периода. Такими же крестами украшены купола собора Святой Софии Вологодской, построенного в 1570 году.

В «Откровении Иоанна Богослова» мы читаем *«И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце, — говорится в Откровении Иоанна Богослова, — под ногами ее луна»* (Откр. 12:1). А святоотеческая мудрость поясняет: эта луна знаменует купель, в которой Церковь, крестившаяся во Христа, облекается в Него, в Солнце правды. Полумесяц — это еще и люлька Вифлеемская, принявшая Богомладенца Христа; полумесяц — это чаша ехаристическая, в которой находится Тело Христово; полумесяц — это корабль церковный, ведомый Кормщиком Христом; полумесяц — это и якорь надежды, крестный дар Христа; полумесяц — это и древний змий, попираемый Крестом и полагаемый как враг Божий под ноги Христа [2].

#### **Крест «виноградная лоза».**

В «Новом Завете» мы читаем *«Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой — виноградарь»* (Ин. 15:1). Так назвал себя Иисус Христос, Глава насажденной Им же Церкви, единственный источник и проводник духовной, святой жизни для всех православных верующих, которые суть члены тела Его [2].

*«Я есмь лоза, а вы ветви; кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много плода»* (Ин. 15:5).

В книге «Христианская символика» граф А. С. Уваров писал: *«Эти слова Самого Спасителя положили основание символизму виноградной лозы»* [7].

#### **Криновидный крест.**

Белые полевые лилии назывались «кринями сельными». В альбоме-каталоге «Русское медное литье XII — XX вв. в собрании НХМ РБ» представлен натальный «крестик с криновидными концами из Серенска XI — XII веков. Такие крестики известны в византийских древностях XI — XII веков, а в XIV — XV веках были широко распространены на Руси» [12].

Вообще символическое изображение креста, состоящего из цветков лилии, напоминает нам «Ветхий Завет»: *«Я, — говорит*



*Господь, – лилия долин, преобразующих небесного Жениха» (Песн. 2:1).*

*«Ради меня, находящегося долу. Он сходит в долину, – пишет Ориген о Христе, – и, пришедши в долину, делается лилией. Вместо древа жизни, которое насаждено было в раю Божиим, Он сделается цветком целого поля, то есть целого мира и вся земли» [13].*

#### **Лепестковый крест.**

Многообразие форм креста всегда признавалось Церковью вполне закономерным. Очень часто встречается в церковном изобразительном искусстве «лепестковый» крест, который, к примеру, можно увидеть на омофоре святителя Григория Чудотворца мозаики XI века собора Святой Софии Киевской [2, 7].

#### **Крест «корсунич» (греческий).**

Традиционна для Византии и наиболее часто и широко употребляема форма так называемого «греческого креста». Этот же крест считается, как известно, и древнейшим «Русским крестом», так как, согласно церковному Преданию святой князь Владимир вывез из Корсуни, где крестился, именно такой крест и установил его на берегу Днепра в Киеве. Подобный четвероконечный крест сохранился и ныне в Киевском Софийском соборе, высеченный на мраморной доске гробницы князя Ярослава, сына святого Владимира Равноапостольного. Нередко для указания на вселенское значение Креста Христова как микровселенной крест изображается вписанным в круг, символизирующий космологически сферу небесную [2, 7].

#### **Каплевидный крест.**

Греческое Евангелие II века, находящееся в Российской национальной библиотеке, открывается листом с изображением красивого «каплевидного» четвероконечного креста. «Каплевидные» энколпионы<sup>2</sup> часто встречаются среди медных наперсных крестов, отлитых в первых веках второго тысячелетия.

В «Радостной Вести» мы читаем: *«Вначале Христовы капли крови, падающие на землю»* (Лк. 22:44), далее в «Послании к Евреям Святого Апостола Павла»: *«стали уроком борьбы с грехом даже «до крови»* (Посл. к Евреям. 12:4); и *«когда же на кресте из Него истекла кровь и вода примером научены были сражаться со злом даже до смерти»* (Ин. 19:34).

<sup>2</sup> Энколпионы – от греч. – «на груди», надренник, наперсных – небольшое изображение креста, Богородицы, святых, носимое верующими на груди. В энколпион полагали иногда мощи святых, просфору в честь Богородицы. В последнем случае энколпион называли «танагия» и «танагиара». Энколпионы существовали в средние века у русских и греков.



### **Осмиконечный (православный) крест.**

Восьмиконечие наиболее соответствует исторически достоверной форме креста, на котором был распят Христос, как свидетельствуют Тертуллиан, святой Ириней Лионский, святой Иустин Философ и другие [13].

Святитель Дмитрий Ростовский в главе 24 «Летописи, сказующей деяния от начала мира до Рождества Христова» писал: *«А когда Христос Господь на плечах Своих носил крест, тогда крест был еще четырехконечным; потому что не было еще на нем ни титла, ни подножия. Не было подножия, потому что еще не поднят был Христос на кресте, и воины, не зная, до какого места достанут ноги Христовы, не приделывали подножия, закончив это уже на Голгофе»* [15, 16].

### **Крест «терновый венец».**

Изображение креста с терновым венцом употребляется на протяжении многих веков у разных принявших христианство народов. Но вместо многочисленных примеров из древней греко-римской традиции приведем несколько случаев его применения в позднейшие времена по источникам, что оказались под рукой [2, 7].

Крест с терновым венцом можно увидеть на страницах древней армянской рукописной книги периода Киликийского царства [17, С. 100]; на иконе «Прославление Креста» XII века из Третьяковки [20, С. 11]; на Старицком меднолитем кресте-тельнике XIV века; на покровце «Голгофа» – монастырском вкладе царицы Анастасии Романовой 1557 года; на серебряном блюде XVI века [19, ил. 37].

В книгах Апостолов Матфея, Марка и Иоанна повествуется о том, что *«воины, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову»* (Мф. 27:29; Мр. 15:17; Ин. 19:2).

Отсюда ясно, почему с тех пор венок символизирует победу и награду, начиная с книг Нового Завета: *«венец правды», «венец славы», «венец жизни».*

### **Крест «монограмма Константина».**

*«Комбинация совмещенных букв, известная под именем монограммы Константина, составленная из двух первых букв слова Христос – «Хи» и «Ро», – пишет литургист архимандрит Гавриил, – эта Константиновская монограмма встречается на монетах Императора Константина»* [8, С. 344].

Церковный историк Евсевий Памфил в «Книге первой о жизни блаженного Царя Константина» (гл. 29, 30, 31) повествует: *«Святому Равноапостольному Царю Константину... во сне явился Христос Сын Божий с виденным на небе знаменем и повелел, сделав знамя, подобное этому виденному на небе, употреблять его для защиты от нападения врагов... Это знамя случилось видеть и нам*



*собственными очами, оно имело следующий вид: на длинном, покрытом золотом копье была поперечная рей, образовавшая с копьем знак креста, [...] а на нем символ спасительного наименования: две буквы показывали имя Христа [...], из середины которых выходила буква «Р». Эти буквы Царь впоследствии имел обычай носить и на шлеме».*

Как известно, эта монограмма получила довольно широкое распространение: отчеканена была впервые еще на известной бронзовой монете императора Траяна Декия (249 – 251 гг.) в Лидийском городе Меонии; изображена на сосуде 397 года; вырезана на надгробных плитах первых пяти веков или, к примеру, фресочно изображена на штукатурке в пещерах святого Сикста [7, С. 85].

Таким образом, мы постарались приоткрыть страницы истории изображения крестов, которые можно увидеть в декоративно-художественном убранстве Храма Воскресения Христова (Спаса на крови).

Несколько лет назад в России был создан Ставрографический центр. Это общественная организация, содействующая возрождению и развитию ставрографии. Основной задачей центра является прославление Креста Господня путем собирания образов креста и сведений о крестах, находящихся на территории России. Центр стремится к возрождению и развитию ставрографии, а также содействует созданию уважительного отношения к культурному достоянию и истории православной России. Он призван осуществлять несколько функций: накопительную, которая связана со сбором и хранением образцов крестов и информации о них, а также ознакомительную, направленную на восстановление связи духовной и светской культур.

### *Литература*

1. Крест в России: Альбом / Авт.-сост. С. В. Гнутова; Макет и художеств. оформ., подбор ил. – Б. В. Трофимов. – М.: Даниловский благовестник, 2004.
2. История развития формы креста. Краткий курс православной ставрографии. – М.: Альманах «Жизнь вечная», 1997.
3. – //Ставрографический сборник. – №№ 1-3.
4. Святославский А.В. Крест в русской культуре: Очерк русской монументальной ставрографии. – М., Древнехранилище, 2000.
5. Беляева С.Е. Основы изобразительного искусства и художественного проектирования. – М.: Академия, 2007. – 224 с.



6. Минервин Г.Б. Основные задачи и принципы художественно-го проектирования. Дизайн архитектурной сферы. Учеб. пособ. – М.: Архитектура, 2004. – 96 с.
7. Уваров А.С. Христианская символика. – М., 1908. – С. 114.
8. Архимандрит Гавриил. Руководство по Литургии. – Тверь, 1886.
9. Три слова в защиту иконопочитания / Пер. с греч. А. Бронзова; ред. В. А. Крохи. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 192 с.
10. Творения преподобного Иоанна Дамаскина: Источник знания. – Сер.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт: Святоотеческое наследие / Пер. с древнегреч., комм. Афиногена Д.Е., Бронзова А.А., Сагарды А.И. и др.). – 2002
11. Солунский Симеон. Разговор о святых священнодействиях и о таинствах церковных // Писания Св. отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения, 1856.
12. Русское медное литье XII – XX вв. в собрании НХМ РБ. Альбом-каталог. – Вып.2. – М., 1993.
13. История философии/А.А.Грицанов, Т.Г.Румянцева. М.А.Можейко, А.И.Мерцалова. Энциклопедия. – М.: Книжный дом Университет, Книжный дом, Мет, Интерпресс-сервис, 2002.
14. Византийская миниатюра. – М., 1977. – Табл. 30.
15. Попов М.С. Святитель Дмитрий Ростовский и его труды. – СПб., 1910.
16. Розыск веры Дмитрия Ростовского. Летопись, сказующая деяния от начала мира до Рождества Христова. – В 2 ч. – СПб., 1783.
17. Матенадаран, – М., 1991.
18. Лазарев В.Н. Новгородская икона. – М., 1976.
19. Новодевичий монастырь. – М., 1968. – Илл. 37.



## РЕФОРМЫ ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА II

Л.А.НАЛИВКИН

### ВОЕННЫЕ РЕФОРМЫ АЛЕКСАНДРА II (1861 – 1874 ГОДЫ)

Очевидно, прежде всего, следует начать с краткого обзора источниковой базы и историографии по данному вопросу. Это, конечно, «Свод Законов Российской Империи» и дневник военного министра кабинета Александра II: *Милютин Д.А.* Дневник. – Т. 1–4. – М., 1947 – 1950.

Наиболее известную дореволюционную и советскую историографию представляют издания *Джанишиев Г.А.* Эпоха великих реформ. 10-е издание, посмертное, дополненное. – СПб., 1907; *Татищев С.С.* Император Александр II. – СПб., 1907 (этот же автор был биографом Александра II); *Любош С.* Последние Романовы. – Л.-М., 1924; *Бескровный Л.Г.* Русская армия и флот в XIX в. – М., 1973; *Чернуха В.Г.* Внутренняя политика царизма с середины 50-х до начала 80-х гг. XIX в. – Л., 1978.

Среди постсоветской историографии можно отметить следующие книги.

Автор первой из них – «Александр II – человек на престоле» – академик Вячеслав Николаев. Книга экспонировалась в июне 2007 года на выставке новых поступлений Российской национальной библиотеки в серии «Россика». Монография была опубликована в Мюнхене, в 1986 году, и, по нашим сведениям, ознакомиться с ней можно только в РНБ.

Второе издание – «История династии Романовых» – представляет собой сборник статей, воспоминаний и документов. Книга вышла в свет в Москве, в 1991 году.

Монография А. Рамбо «История древней и новой России» была издана на русском языке в Смоленске в 2000 году. Эта книга известного французского ученого Альфреда Рамбо (1842–1905) впервые была опубликована в России в 1884 году и интересна, прежде всего, тем, что автор рассматривает российские события в контексте общеевропейской истории, преломляя их сквозь призму западноевропейского исторического опыта.



Императору Александру II посвящена последняя, тридцать шестая глава. Правда, собственно военные реформы отражены там поверхностно.

Среди справочно-энциклопедической литературы, освещающей эту тему, следует упомянуть «Энциклопедию российской монархии» (М.: Эксмо, 2003) и «Военный энциклопедический словарь. В 2-х томах» (М.: Большая Российская энциклопедия, РИПОЛ-КЛАССИК, 2001).

В принципе любая военная реформа является совокупностью существенных преобразований военной организации государства, направленных на ее приведение в соответствие с изменившимися внешними условиями. Реформа проводится по решению высших органов государственной власти по разработанным программам, и исторически ограничивается конкретными хронологическими рамками. Военная реформа обуславливается объективными обстоятельствами, связанными, как правило, с поражением либо с победой в войне, а также радикальными преобразованиями общественно-политического устройства государства и изменениями его международного положения, появлением в мире новых видов вооружения, экономическими соображениями, изменением уровня производства, форм и способов вооруженной борьбы и другими факторами. Реформа юридически закрепляется в законах, воинских уставах и прочих документах.

По завершении Восточной, или Крымской войны (1853 – 1856 гг.) 25 февраля 1856 года в Париже открылся конгресс, на котором собрались представители Англии, Франции, Австрии, Пруссии, Сардинии, Турции и России. Мир был подписан 30 марта на условиях, следствием которых Россия утратила дельту Дуная и право держать флот на Черном море. Поражение в Крымской войне, вскрывшее военно-техническую отсталость русской армии, на фоне дальнейшего роста вооружений и военной техники в Европе и усиления экспансии европейских держав, потребовало коренной реорганизации военного дела в России. Вот почему в 1860-х – 1870-х годах были проведены военные реформы, начавшиеся с преобразований в области военного управления и завершившиеся введением всеобщей воинской повинности, а также проведением ряда мер по перевооружению армии.

Военные реформы 1860-х – 1870-х годов значительно изменили военную систему России. Под руководством военного министра Д.А. Милютин они проводились в 1861 – 1881 годах и стали составной частью буржуазных реформ 1860-х – 1870-х гг. в Российской империи, вызванных формированием капиталистических отношений и гражданского общества, отменой



крепостного права. Цель реформ заключалась в создании массовой армии и ликвидации военной отсталости России, выявившейся в Крымской войне.

Дмитрий Алексеевич Милютин резко выделялся среди окружения Александра II в период реформ. Он был высокообразованным военным и государственным деятелем, известным своими прогрессивными взглядами.

Прежде всего, Милютин добился сокращения срока солдатской службы до 16-ти лет, затем был подготовлен и Высочайше утвержден Указ от 17 апреля 1863 года об отмене телесных наказаний (шпицрутенов, «кошек», кнута и плетей).

Еще в 1862 году Военному министерству было дано Высочайшее повеление подвергнуть излишне централизованную систему военного управления коренному пересмотру. Назрела необходимость усилить управление по местам расположения войск. В результате 6 августа 1864 года утверждается Положение о военно-окружных управлениях, на основании которого первоначально было устроено 10 военных округов, а затем 6 августа 1865 года еще четыре. (Число «14 округов» было отмечено автором только в «Энциклопедии Российской монархии». В остальных изданиях упоминаются «15 военных округов».) В каждом округе был поставлен, по Высочайшему усмотрению, главный начальник, носивший название командующего войсками определенного военного округа. Эта должность могла быть возложена и на местного генерал-губернатора. В некоторых округах назначался еще и помощник командующего войсками.

В 1867 году в подчинение Военному министерству была передана артиллерия, гвардия, инженерные войска, во время военных действий – действующая армия, а также военно-учебные заведения, ранее имевшие свои управления. Тем самым достигалась централизация военного управления. В этом же году был принят новый военно-судебный устав, разработанный на основе судебной реформы 1864 года. Вводились три судебных инстанции – полковой, военно-окружной и главный военный суд. На время войны учреждался главный полевой военный суд. Решения военных судов подлежали утверждению полкового и окружного военачальников.

В середине 1860-х годов была проведена реформа военно-учебных заведений. Кадетские корпуса были упразднены, вместо них стали появляться военные гимназии с общеобразовательным курсом обучения, близким по программе общеобразовательных дисциплин к средней школе. Для специальной подготовки воен-



ных инженеров, артиллеристов, кавалеристов были созданы юнкерские училища.

Например, предшественником Константиновского училища был Дворянский полк. Еще в 1855 году полк был переименован и стал Константиновским кадетским корпусом – в память своего первого шефа, великого князя цесаревича Константина Павловича. Через два года корпус был переведен к Обуховскому мосту, где он находится по настоящее время. Отныне здесь было разрешено проходить курс военных наук всем дворянам с высшим образованием в качестве приходящих.

В 1863 г., в соответствии с реформой военно-учебных заведений, кадетские корпуса были упразднены, а Константиновское училище было названо вторым Константиновским училищем (старшинство получило Павловское училище, по преемственности от Первого кадетского корпуса).

В 1867 году при втором военном Константиновском училище был установлен особый одногодичный курс для вольноопределяющихся в войсках, с целью дать им возможность быть произведенными в офицеры с правами юнкеров военных училищ. В это училище набирали уже не только дворян, но и представителей других сословий.

В таком виде училище без особых изменений просуществовало до 1894 года. Следовательно, положения данной военной реформы действовали (по крайней мере, в отношении Константиновского училища) более двадцати лет.

Расширялась система высшего военного образования и в специальных военных академиях – Генерального штаба, артиллерийской, инженерной, военно-медицинской и военно-юридической. Эти преобразования значительно улучшили боевую подготовку русской армии. Вместе с тем, коренная реорганизация военного дела могла быть осуществлена лишь введением новой системы комплектования армии: заменой старой рекрутчины всеобщей воинской повинностью, которая призвана была обеспечить создание запаса обученных резервов, необходимых для военного времени. Д.А. Милютин смог не только разработать новый прогрессивный устав о воинской повинности, но и отстоять его от реакционных поползновений таких мракобесов, как Д.А. Толстой. Главное, что ему самому удалось провести этот закон в жизнь.

Следует также отметить, что в 1867 году Россия присоединилась к Женевской конвенции о раненых.

Перемены в Европе, обусловленные развитием прусской военицины, побудили Российскую империю преобразовать свою



военную систему в рекрутскую. С этой целью был издан закон 1873 года, в силу которого всякий русский подданный, без различия звания и национальностей (раньше служили только русские), подлежал отбыванию рекрутской повинности. Но поскольку было невозможно принять в армию весь контингент молодых людей, из таковых поступала туда только треть, по жребию. Юноша призывного возраста тянул жребий, и после этого либо шел служить, либо освобождался от воинской службы навсегда. Обязательная шестилетняя служба в армии сокращалась: получившие образование в университетах и приравненных к ним учебных заведениях служили полгода, окончившие курс в уездных или приравненных к ним учебных заведениях – три года, ученики элементарных школ – четыре года. Следовательно, данный закон имел социально-уравнивательный характер и, помимо этого, назначал награду за образование. Можно было сократить срок службы, поступив добровольно или поступив «по охоте».

Русская армия насчитывала 1 миллион 200 тысяч человек и разделялась на регулярные, резервные и иррегулярные войска.

Всеобщая воинская повинность, введенная соответствующим Уставом от 1 января 1874 года, уже давно существовала в развитых странах Европы, в то время как в России сохранялась система рекрутских наборов в армию, введенная еще при Петре I. Всеобщая воинская повинность касалась юношей возрастом 21 год, максимальный срок службы составлял шесть лет. Для сравнения вспомним, что раньше даже солдатские дети уже с рождения зачислялись в солдаты.

Однако введение всеобщей воинской повинности было эффективным лишь при условии быстрой мобилизации воинских резервов, а это напрямую зависело от состояния средств сообщения. Но рост железнодорожного строительства в России начался только в конце 1860-х – начале 1870-х годов, поэтому результаты этой и других военных реформ сказались не сразу.

Кроме того, в январе 1874 года Д.А. Милютин получил рескрипт, в котором император Александр II предлагал министру приводить закон в исполнение «в том же духе, в каком он составлен». Этот рескрипт особенно любопытен в том отношении, что доказывает, как ясно Александр II отдавал себе отчет о том, в каком духе воплощались эта и другие его реформы. Очевидно, что реформы искажались при сознательном его попустительстве.



- В основном содержание военных реформ заключалось в:
- замене рекрутчины всеобщей воинской повинностью;
  - создании обученного резерва запаса;
  - образовании военно-окружной системы управления (15 округов);
  - введении нового «Положения о полевом управлении войсками в военное время»;
  - перевооружении армии нарезным стрелковым оружием и артиллерией;
  - реорганизации боевой подготовки войск и офицерских кадров: замене кадетских корпусов военными гимназиями, учреждением военных и юнкерских училищ;
  - проведении военно-судебных реформ.

В заключение следует подчеркнуть, что, проводя реформы, власть, вместе с тем, поддерживала старые административно-полицейские методы управления и сословность во всех сферах общественно-политической жизни страны. Это и сделало возможным в дальнейшем переход к реакции и проведение серии т.н. «контрреформ» в 1880-х и 1890-х годах.



О.А.ОСНОС

## РЕФОРМЫ АЛЕКСАНДРА II

*Его сердце обладало инстинктом прогресса.*

*А.Ф.Тютчева*

Столетие храма Воскресения Христова (Спаса на крови), возведенного на месте смертельного ранения императора Александра II, напоминает нам о величайших событиях в жизни России, свершившихся в годы царствования этого императора.

Именуемый Царем-Освободителем, Александр II был одним из выдающихся государственных деятелей России XIX столетия. Его годы правления оставили глубочайший след в истории и вызывают неподдельный интерес историков и политологов в наше время.

Интерес к царю, с именем которого связана эпоха Великих реформ, далеко не случаен. Дело не только в интересе общества к дореволюционной истории. Эпоха Александра II интересна как попытка преобразования российской действительности, что удивительным образом перекликается с сегодняшним днем.

Реформы второй половины XIX века в России не случайно называют эпохой Великих реформ.

Это были действительно глубокие и серьезные преобразования, которые произвели значительные изменения в социальной, экономической и политической жизни страны.

Они стали «переломом», «поворотным пунктом» истории России. Именно в этом сходятся как современники императора Александра II, так и исследователи.

Однако если деятельность царя-реформатора не вызывает серьезных разногласий, его роль в проведении реформ еще не получила в современных исследованиях должной оценки. Попробуем проанализировать личность императора и его участие в преобразованиях Российского государства.

Как отмечает профессор Л. Ляшенко: «Вступив на престол, Александр унаследовал от своего преемника две главные проблемы. Первая: крепостное право, мешавшее созданию современной армии и промышленности. Вторая: взаимоотношения власти и общества. Общество постепенно становилось политической силой, к чему власть была не готова» [1].



Но это были далеко не все трудности, с которыми пришлось столкнуться царю. Александр II начинал свое правление после бесславного поражения в Крымской войне, которая «показала гнилость и бессилие крепостной России».[2]. Эта неудача России, вызванная ее военной и экономической отсталостью, стала одной из причин начала преобразований в стране.

В своей работе доктор исторических наук, профессор Л.Г. Захарова отмечает: «Инициатором преобразований выступала государственная власть и сам Александр II». Она перечисляет также причины, которые заставили императора и весь аппарат Российского государства последовать путем реформ: «Поражение в Восточной войне (1853 – 1856 гг.), превратившее полуторжественное победоносное продвижение к Черному морю, и понесенное на собственной территории, сдача Севастополя, условия Парижского мира, который лишил Россию военного флота и военно-морских баз на Черном море, части Бессарабии и поставил под сомнение престиж России как великой державы, - все это обнажило отставание страны от развитых европейских стран. Устаревшее вооружение и несовременная система комплектования армии, отсутствие железных дорог и телеграфной связи с югом страны и множество других очевидных признаков отсталости страны не оставляли сомнения в неизбежности перемен» [3]. Таким образом, как считает М.П. Погодин, «прежняя система отжила свой век» [4].

Приступая к преобразованиям в Российском государстве, Александр II четко осознавал всю сложность сложившейся ситуации и нависшую над страной опасность. Но, несмотря на это, встал на путь осуществления значительных перемен в стране, отказавшись от принципов политики своего отца

Александр II становится на путь реформ не в силу своих убеждений и гуманных идей, которые привил ему в юные годы первый воспитатель В.А. Жуковский, а «как военный человек, осознавший уроки Восточной войны, как император и самодержец, для которого превыше всего были престиж и величие державы. Не являясь реформатором по призванию и темпераменту, Александр II стал им, учитывая потребность времени и будучи человеком трезвого ума и доброй воли. Его характер, воспитание, миропонимание способствовали адекватной оценке сложившейся ситуации, принятию нетрадиционных решений, а отсутствие фанатизма, приверженности жесткой политике не мешало искать выход на новых путях, а рамках самодержавно-монархического строя и, оставаясь верным заветам предков, короне, начать достаточно радикальные преобразования» [3]. Другими словами, в силу сложившейся исторической ситуации, император оказался как бы реформатором поневоле.



В ряду первоочередных перемен в Российском государстве была ликвидация крепостного права. Этот вопрос тревожил русское общество многие десятилетия и стал проблемой, решение которой правящим кругам вряд ли можно было откладывать – и царь это хорошо понимал.

Обращаясь 30 марта 1856 г. к московским предводителям дворянства, он пытался убедить их в правильности своего выбора: «Слухи носят, что я хочу объявить освобождение крестьян. Я не скажу вам, чтобы я был совершенно против этого. Мы живем в таком веке, что со временем это должно случиться. Я думаю, что вы одного мнения со мною, следовательно, гораздо лучше, чтобы это произошло свыше, нежели снизу» [5]. Можно предположить, что инициатива в решении этого важнейшего вопроса исходила от самого Александра II, и что именно он призывал дворянство опередить крестьян, не дожидаясь давления «снизу».

Обсуждение возможных перемен в положении крестьянства, либеральных изменений в цензуре, отмену всеобщего запрета на выезд российских подданных за границу и огромных пошлин за заграничные паспорта, отмены целого ряда притеснений в законах о воинской службе, ликвидации наиболее одиозных положений николаевской политики – все эти перемены сделали Александра II необычайно популярным в обществе.

Его имя объединяло представителей различных течений прогрессивной общественной мысли России. По словам А.И. Герцена, «имя Александра II принадлежит истории; если бы его царствование завтра же окончилось – все равно начало освобождения сделано им, грядущие поколения этого не забудут» [6]. Н.Г.Чернышевский тоже видит в то время в царе величайшего политического деятеля, и в своей статье пишет: «Император начал дело, с которым по своему величию и благотворности может быть сравнена только реформа, совершенная Петром Великим» [7].

Не подлежит сомнению, что огромная работа по подготовке ликвидации крепостного права могла быть доведена до конца лишь под личным руководством императора. Сам день подписания манифеста – 19 февраля 1861 года – выбран далеко не случайно. Александр II хотел завершить работу к очередной годовщине своего вступления на российский престол. Поэтому Величайший манифест был обнародован 19 февраля 1861 года, 5 марта был оглашен в Петербурге и Москве, а затем по всей стране.

Вопрос об освобождении крестьян, «позор России», перед которым в нерешительности останавливались предшественники Александра II, наконец, был решен.



«Отменив крепостное право, Александр II начал переворот, равного которому в истории России не было и нет до сих пор. Даже преобразования Петра I происходили на старых основаниях, укрепляя крепостное право и абсолютизм. А реформы Александр II уничтожили фундамент прежнего Российского государства – крепостное право. Оно определяло все сферы жизни – политику, культуру, социальные отношения» [1].

Именно с отмены крепостного права начинается эпоха Великих реформ. После этого становится понятно, что назрела необходимость буржуазных реформ в различных областях государственной жизни. В своих воспоминаниях военный министр, историк, профессор Д.А. Милютин писал: «Закон 19 февраля 1861 года не мог остаться отдельным, изолированным актом: это был краеугольный камень общей переработки всего государственного строя».[3]. Вскоре свет увидели и другие реформы: судебная (1864 г.), земская (1864 г.), военно-судебная (1865 г.), реформа городского самоуправления (1870 г.), военная (1874 г.), реформы в сфере образования, временные правила о цензуре (1865 г.).

Эти преобразования решали многие вопросы: «во-первых, аграрный вопрос: кто будет владеть землей и на каких условиях; во-вторых, создание независимой судебной системы, вызывающей доверие у населения; в-третьих, создавалась система местного самоуправления со своим бюджетом и функциями; в-четвертых, отношения власти и СМИ, цензурный устав; в-пятых, реформа образования; в-шестых, реформа армии. Следует отметить, что реформы тех лет вполне современны, ведь спустя столько лет мы пытаемся решить все те же вопросы» [1].

В работах исследовавших реформы ученых подчас высказывается недовольство их половинчатостью и непоследовательностью. Рассмотрение данного вопроса не входит в задачу данной работы, но следует отметить, что реформа – не революция. Как замечает Л. Ляшенко, «реформы – это надолго» [1]. Поэтому при их оценке можно говорить лишь о том, что они открыли дорогу постепенному, достаточно медленному развитию России по капиталистическому пути.

Очевидно, что для успеха любых преобразований в стране, в том числе при проведении реформ, должны быть учтены многие факторы, в том числе:

– финансовое обеспечение. После поражения в Крымской войне экономика и финансы страны были расстроены, отставание от ведущих государств Европы стало таким, что России грозила опасность оказаться навсегда вне путей мировой цивилизации. Финансирование реформ, и не малое, надо было изыскивать внутри самого



государства. Поэтому во многом темпы преобразований определялись финансовым положением России;

– наличие единомышленников, «людей, готовых взять на себя грандиозный труд по преобразованию России» [3], или, выражаясь современным языком, команды. Царь нашел такую поддержку у своего брата, великого князя Константина Николаевича, а также у и великой княгини Елены Павловны. Среди активных сторонников реформаторской деятельности необходимо также выделить Я.И. Ростовцева, много сделавшего для подготовки крестьянской реформы, Д.А. Милютин, разработавшего и проводившего в жизнь основные идеи военной реформы, Н.А. Милютин, государственного деятеля, автора проекта крестьянской реформы, Ю.Ф. Самарина, известного писателя и общественного деятеля и др.

Проведение реформ – это процесс длительный, сложный, в котором вполне возможны ошибки, и, как отмечал Н.А. Милютин: «Ошибки всегда и везде возможны, а главное, обстановка такова, что не всего можно достигнуть разом. То же ожидает и нас, и хорошо, если успеем бросить семя, которое вырастет в свое время» [8].

Спустя годы историк Леонид Ляшенко, проанализировав деятельность императора Александра II, отмечает просчеты, допущенные им в реформировании: «Общество не было привлечено к реформированию страны. Без его поддержки реформы повисли в воздухе. Преобразования можно проводить либо при помощи могучего бюрократического аппарата, либо при поддержке общества. Александр II выбрал первый вариант. Поэтому для общества реформы очень скоро превратились в правительственную затею, и оно потеряло к ним интерес. Если в начале 1860-х годов говорили о реформах, то в середине 1860-х годов о них уже никто не вспоминал.

Вторая ошибка состояла в методах проведения преобразований. Кроме военной, все остальные реформы разрабатывали и начинали одни люди, а проводили в жизнь другие. Точнее, начинали либералы, а заканчивали консерваторы - чиновники. Так было с отменой крепостного права, когда сразу после 19 февраля заместитель министра внутренних дел Николай Милютин был отправлен в отставку. Так было с реформой высшей школы и с цензурой, когда через несколько лет Александр Головин был отправлен в отставку с поста министра просвещения. Так было и с судебной реформой, когда министр юстиции Дмитрий Замятин был отправлен в отставку» [1].

Следует отметить, что реформы продолжались и после 1861 года, но личная активность императора, его реформаторские усилия с середины 1860-х годов утратили прежнюю энергию и инициативу. И причин этому не мало. После успешно начатых реформ, различ-



ных преобразований в стране Александр II столкнулся с неожиданными трудностями и глубокими личными переживаниями.

В апреле 1865 года он пережил серьезное потрясение. Неожиданно умирает его старший сын, наследник престола цесаревич Николай, которому исполнился 21 год. В апреле 1866 года происходит покушение на жизнь Александра II, в него стреляет у решетки Летнего сада революционер Д. Каракозов. Однако не сам факт покушения потряс императора, а известие о том, что Каракозов русский. Как отмечает Л.Г.Захарова, после этого «император потерял вдохновение, которое сопутствовало ему и поддерживало его в первые, самые светлые и плодотворные 10 лет царствования» [3].

Выстрел у решетки Летнего сада predetermined поворот правительственной политики к отказу от реформаторства. «После выстрела Каракозова 4 апреля 1866 года правительство окончательно порвало с реформами» [9]. Но не только он послужил причиной застоя и последующих контрреформ. На государственную деятельность Александра II серьезный отпечаток наложили и усталость, накопившаяся за долгие годы стремительных перемен, и качества его характера. Будучи, безусловно, умным и просвещенным правителем, Александр II не отличался сильными волевыми качествами, что подчеркивал В.О. Ключевский, опираясь на свидетельства современников. Он охарактеризовал Александра II как человека нерешительного и мнительного, способного при опасности на решительные действия, но за вспышками решимости которого, «следовали долгие паузы раздумий, опасений и молчаливых уступок» [9].

Повлияло на судьбу царя и его личная жизнь. Долгие годы он был связан с княгиней Екатериной Долгорукой, которая после смерти императрицы Марии Александровны стала его мorganaticкой супругой. Рождение детей в новой семье, необходимость постоянно разрываться между долгом и любовью, сплетни и пересуды в аристократических кругах – все это отвлекало от дел и одновременно обременяло тяжестью двойной жизни.

По мере свертывания преобразовательной деятельности расширялась пропасть между царем и обществом. Разбудив общественное мнение, дав надежду на коренное изменение всей жизни России, он был уже не в состоянии затормозить начатое движение. Попытки свертывания реформ вызывали активный протест в среде радикально настроенной молодежи. В июне 1879 года на съезде революционной организации «Народная воля» император был приговорен к смерти, на него начинают готовиться покушения. Седьмое покушение, состоявшееся 1 марта 1881 года на Екатерининском канале, привело к гибели императора.



Бомба народовольца И. Гриневицкого оборвала жизнь Александра II. Не будучи реформатором по призванию, он стал им в ответ на потребности времени как человек трезвого ума и доброй воли. Оказавшись во главе России, он сумел достойно принять вызов времени, ведя страну по пути коренных преобразований. Реформы, проведенные им в жизнь в 1860-1870-х годах, являли собой настоящий переворот, следствием которого были кардинальные изменения в социальной, государственной и народной жизни. Снаружи, в цокольной части храма Воскресения Христова, возведенного на месте трагической гибели императора, имеются 20 мемориальных досок из красного норвежского гранита. На них указаны выдающиеся деяния царствования Александра II с 19 февраля 1855 года по 1 марта 1881 года. Петербуржцы и гости нашего города, проходя мимо этого храма, могут еще раз убедиться в величии замыслов царя Александра Николаевича, по словам Э. Радзинского, «последнего великого императора России».

#### Литература

1. Ляшенко Л. Александр II не успел закончить реформы. – // Родная газета. №7,22 февраля 2006 г.
2. Ленин В.И. Полное собрание сочинений.3-е изд. – Т 20, М.-Л.: Гос. изд., 1926 – 1937. – С.173
3. Захарова Л.Г. Великие реформы 1860-х – 1870-х годов: поворотный пункт российской истории? – //Отечественная история. – 2005. – № 4.
4. Погодин М.П. Историко-политические письма и записки в продолжение Крымской войны. – М.,1873. – С.315
5. – //Голос минувшего. – 1916. – №5-6. – С.393.
6. В кн.: История России в портретах. – Т.1. – С.92.
7. Чернышевский Н.Г. О новых условиях сельского быта. – //Современник. – 1858. – №2.
8. Трубецкая О. Материалы для биографии князя В.А.Черкасского. – Т.1. – Кн.2. – Ч.3. – М., 1902. – С.43.
9. В кн.: История России в портретах. – Т.1. – С.86-102



Д.И. РАСКИН

## АЛЕКСАНДР II КАК РЕФОРМАТОР СИСТЕМЫ УПРАВЛЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИЕЙ

Император Александр II навечно вошел в историю как освободитель и реформатор. Великие реформы, осуществленные во время его царствования и во многом по его инициативе, были и неоднократно будут предметом исторического изучения. Но при этом до настоящего времени наибольшее внимание уделялось социальной составляющей этих реформ (прежде всего крестьянской, а также земской, городской и военной), и историко-правовой (в связи с судебной, земской и городской реформами), и гораздо меньше реформированию системы управления империей. Между тем, этот аспект реформаторской деятельности Александра II и его ближайших сотрудников важен и с точки зрения изучения исторических судеб российской имперской государственности, и с точки зрения оценки личной роли императора в преобразованиях, происходивших в период его правления.

Возможность мирной эволюции «регулярного» государства в правовое зависела не только от введения в России представительных учреждений (проекты которых серьезно рассматривались и в начале 1860-х, и в конце царствования императора, который буквально накануне гибели успел одобрить проект М.Т. Лорис-Меликова, открывавший дорогу к появлению зачатка этих учреждений), но и от модернизации всей системы центрального и местного управления.

Личная роль Александра II в любых преобразованиях системы управления была особенно велика, т.к. наиболее близко затрагивала самого императора и входила в круг его непосредственной повседневной деятельности.

Александр Николаевич получил в наследство довольно развитую и действовавшую по накатанной колее систему высших, центральных и местных учреждений. Главными ее недостатками были слабая способность к реформированию и малая эффективность, прежде всего, на уровне местного управления. Эти недостатки царь хорошо осознавал. Поэтому все преобразования в структуре, компетенции и организации деятельности как высших и центральных, так и местных учреждений, произведенные во время его правления, бы-



ли не только вынужденной реакцией на общественный кризис и даже не только неизбежным дополнением к основным реформам, но и сознательным шагом, направленным на модернизацию и повышение эффективности государственной машины.

Высшим законосовещательным учреждением Российской империи был Государственный совет. По мысли М.М. Сперанского и по букве закона, предварительному рассмотрению Государственного совета подлежали «все предметы, требующие нового закона, устава или учреждения», государственный бюджет и внебюджетные ассигнования, а также важнейшие вопросы внутренней политики: объявление войны, заключение мира и другие вопросы<sup>1</sup>. На практике к концу царствования Николая I все вопросы военного законодательства и военного управления перешли в подчиненный военному министру Военный совет. Многие правоустанавливающие акты законодательного свойства принимались в обход Государственного совета либо после обсуждения их в Комитете министров, либо по докладам отдельных министров. В целом, как указывал министр финансов Е.Ф. Канкрин, Государственный совет при Николае I стал «совещательным местом, куда государь посылает только то, что самому ему рассудится»<sup>2</sup>.

При Александре II роль Государственного совета значительно возросла, хотя формально законодательные основы его деятельности существенно не изменились. Это было связано как с личностными особенностями императора, склонного прислушиваться к мнению опытных государственных деятелей, так и с объективными потребностями проводимой им политики. Осуществляя необходимые, но затрагивающие интересы дворянства реформы (например, отмену крепостного права), было необходимо проводить либеральную политику руками консерваторов, опираться на авторитет коллегии опытных и заслуженных сановников, сделавших карьеру в николаевское царствование. При этом консервативный по своему составу Государственный совет был преградой для либеральных реформаторов зайти в преобразованиях дальше, чем это позволяли основы существующего строя.

Сама новизна вводимых порядков требовала особо тщательного и квалифицированного обсуждения всех подробностей принимаемых законов. Каждая из проводимых реформ порождала, в свою очередь, необходимость издания новых или изменения существующих законов, уставов и положений. Так, например, земская и городская реформы потребовали изменений структуры и функций губернских учреждений, изменений в законодательстве о налогах и сборах, о социальном обеспечении и т. д.



Одновременно существенно усилилась роль Государственного совета в бюджетном процессе, что также было связано с проводимыми реформами. Если до 1862 г. рассмотрение в Государственном совете росписи общих государственных доходов и расходов было достаточно формальным, после преобразования 22 мая 1862 г. сметной системы<sup>3</sup> рассмотрение в Департаменте государственной экономики государственной росписи доходов и расходов и смет отдельных ведомств превратилось в серьезную и кропотливую работу, в результате которой отдельные сметы были значительно сокращены. Теперь министры для получения необходимых ассигнований должны были найти общий язык с Государственным советом (с мнением большинства которого, как правило, соглашался император), а не только с министром финансов.

В течение всего царствования Александра II роль Государственного совета в процессе законодательства оставалась неизменно высокой, а объем его деятельности как высшей судебной инстанции (в связи с проведением судебной реформы) значительно снизился.

В структурном отношении в это время был окончательно упразднен Департамент военных дел (фактически прекративший свою деятельность еще в 1854 г.)<sup>4</sup>, и в 1862 г. – департамент дел Царства Польского<sup>5</sup>.

Законодательную деятельность Государственного совета дополняли комитеты и комиссии, как правило, создаваемые при нем специально для подготовки отдельных реформ и различных законопроектов. В течение царствования Александра II было создано 17 таких временных учреждений. Важнейшими из них были Главный комитет по крестьянскому делу (с Редакционными комиссиями при нем) и сменивший его 19 февраля 1861 г. Главный комитет об устройстве сельского населения, Комиссия для составления проектов законоположений и преобразования судебной части при Государственной канцелярии, а также Комиссия для работ по преобразованию судебной части (1865 – 1870 гг.) и Комитет для введения судебного преобразования (1865 – 1869 гг.), а также Особое присутствие о воинской повинности<sup>6</sup>.

Важным преобразованием в системе высших государственных учреждений Российской империи стало разделение в 1865 г. должностей председателя Государственного совета и председателя Комитета министров<sup>7</sup>. Это было связано как с тем, что во главе Государственного совета был поставлен брат и единомышленник императора, видный реформатор великий князь Константин Николаевич, так и с большим обособлением законодательных и административных функций высших государственных учреждений.



Высшим коллегиальным административным учреждением империи оставался Комитет министров. В царствование Александра II он не претерпел существенных изменений. Но поскольку этот орган не обеспечивал полного единства действий отдельных министров и не был достаточной гарантией против ведомственной разобщенности, 19 декабря 1857 г. был создан (поначалу негласно) новый высший совещательный орган под личным председательством императора – Совет министров. В него вошли все министры и главноуправляющие, входившие по должности в Комитет министров (в том числе начальники I – III отделений Собственной е.и.в. канцелярии), председатель Комитета министров, главноуправляющий IV отделением Собственной е.и.в. канцелярии, а также, по личному назначению императора, великий князь Константин Николаевич, наследник престола великий князь Александр Александрович, Я.И. Ростовцев. 12 ноября 1861 г. Совет министров был официально конституирован как орган для содействия соблюдению единства действий министерств и главных управлений и рассмотрения (наряду с Комитетом министров) дел высшего государственного управления. Свободная (в отличие от Комитета министров) от текущей административной рутины, деятельность Совета министров с самого начала была сосредоточена на обсуждении важнейших реформ и административных мероприятий. Так, в частности, его рассмотрению подлежали проекты преобразований министерств и подведомственных им учреждений, законопроекты ведомств (до внесения их в Государственный совет), важнейшие распоряжения отдельных министров, требующие координации нескольких ведомств и т.п. Уже после гибели Александра II, 8 марта 1881 г. на заседании Совета министров обсуждался известный проект М.Т. Лорис-Меликова. С 1882 г. деятельность совета приостановилась до 1905 г., когда формально на его основе (а фактически совсем на других основаниях) был создан новый Совет министров, призванный выступать в роли объединенного правительства перед Государственной думой<sup>8</sup>.

Таким образом, Совет министров был создан не только как орган координации деятельности отдельных министерств, но и как инструмент личного контроля императора за этой координацией. Создание солидарного кабинета министров, неизбежное при введении конституционного строя, не входило в планы Александра II. Зарождение такого отделенного от личности монарха не стали ни созданием как временное чрезвычайное учреждение Верховная распорядительная комиссия по охране государственного порядка и общественного спокойствия (февраль - август 1880 г.), ни включенный в систему высших учреждений империи Совет министров.



В 1866 году судебная реформа обусловила создание кассационных департаментов Сената (Уголовного и Гражданского) и постепенное упразднение дореформенных апелляционных департаментов (прежде всего, московских), но этот процесс продолжался с 1870 по 1898 г.<sup>9</sup>

Одним из крупнейших изменений в системе управления Российской империей стало вынужденное (в качестве уступки общественному мнению) упразднение 6 августа 1880 г. однозного III отделения Собственной е.и.в. канцелярии. Этот шаг породил и другие изменения. Уже 12 августа 1880 г. IV отделение Собственной е.и.в. канцелярии было переименовано в Собственную е.и.в. канцелярию по учреждениям императрицы Марии. В 1882 г. II отделение было преобразовано в Кодификационный отдел при Государственном совете, а I отделение переименовано в Собственную е.и.в. канцелярию<sup>10</sup>.

Для заведования политическим сыском и управления Отдельным корпусом жандармов 6 августа 1880 г. был учрежден Департамент государственной полиции, 18 февраля объединенный с Департаментом полиции исполнительной и получивший название Департамент полиции. 23 января 1880 г. в составе МВД был учрежден также Судный отдел, ведавший дознаниями о государственных преступлениях. 20 февраля 1883 г. этот отдел был присоединен к Департаменту полиции. Для курирования деятельности нового департамента была учреждена также специальная должность товарища министра внутренних дел, заведующего государственной полицией (с 18 февраля 1883 г. – товарища министра внутренних дел, ведающего полицией)<sup>11</sup>.

Упразднение III отделения было, несомненно, шагом на пути к унификации системы центрального управления и отказу от чрезвычайных органов политического сыска, что в какой-то мере приближало Российскую империю к правовому государству. Передача политического сыска в МВД привела к значительному повышению роли министра внутренних дел, но в то же время сделала ведомство внутренних дел еще более однозной в глазах оппозиционной части общества.

Аналогичные последствия вызвала и передача в МВД из Министерства народного просвещения цензуры, хотя эта мера сопровождалась сравнительно либеральной цензурной реформой, предусматривавшей переход от предупредительной цензуры к карательной. 14 января 1863 г. был образован Совет министра внутренних дел по делам книгопечатания (просуществовал до 1 сентября 1865 г.), а 6 апреля 1865 г. в составе МВД – Главное управление по делам печати,



которому на местах были подчинены комитеты по делам печати, сменившие цензурные комитеты, и инспекторы по делам печати<sup>12</sup>.

Ведомство внутренних дел претерпело и ряд других изменений, вызванных отчасти реформами 1860-х гг., а отчасти потребностями усовершенствования системы центрального отраслевого управления.

Для поземельного устройства и организации общественного управления крестьян и надзора за деятельностью органов крестьянского общественного управления и за деятельностью местных правительственных органов по крестьянскому делу 4 марта 1858 г. в составе Статистического комитета МВД был создан Земский отдел, 27 июля 1861 г. преобразованный в самостоятельное учреждение в составе МВД<sup>13</sup>. А 30 апреля 1863 г. для руководства государственной статистикой на базе Статистического комитета в структуре МВД был создан Центральный статистический комитет и одновременно Статистический совет (для содействия ведомствам в работах по административной статистике и разработки единообразной методики сбора статистических материалов)<sup>14</sup>.

Крестьянская и земская, а затем и городская реформы породили также ряд последующих изменений в центральных и местных учреждениях МВД. Поскольку значительная часть забот о городском и земском хозяйстве, в том числе о продовольственном обеспечении, здравоохранении, устройстве местных путей и средств сообщения, страховании и т.д., а также по устройству и содержанию местных учреждений социального обеспечения перешла к органам городского и земского самоуправления, на Хозяйственный департамент МВД были возложены вопросы правительственного контроля за деятельностью земских и городских учреждений. За ним же сохранялись функции по руководству местным хозяйством в губерниях, в которых не были введены земские и новые городские учреждения<sup>15</sup>.

На местах земская и городская реформы повлекли за собою упразднение приказов общественного призрения и создание губернских по крестьянским делам, губернских по земским делам и губернских по городским делам присутствий (во главе с губернаторами). А с 1874 г. стали действовать губернские по воинской повинности присутствия, обеспечивавшие призыв в армию на основе всеобщей воинской повинности<sup>16</sup>.

В связи с проведением реформ местного самоуправления и судебной 25 декабря 1862 г. было начато преобразование местной полиции. Судебная часть была окончательно отделена от полиции. Полиции было оставлено лишь предварительное дознание по уголовным делам. Уездная и городская полиция были объединены под началом уездных исправников, назначавшихся правительством. В



губернских городах и в некоторых наиболее крупных уездных городах во главе полиции были оставлены полицмейстеры. И полицмейстеры, и уездные исправники находились в подчинении губернаторов, от которых зависело их назначение и продвижение по службе<sup>17</sup>.

В 1865 г. из Главного управления путей сообщения и публичных зданий в МВД было передано заведование строительством гражданских сооружений и подготовкой гражданских инженеров, в связи с чем был образован Техническо-строительный комитет МВД<sup>18</sup>. Таким образом, сфера компетенции МВД была еще более расширена.

В течение 1860 – 1880-х гг. предпринимались неоднократные попытки найти оптимальное место в системе отраслевого управления заведованию почтами и телеграфами. В 1865 г. Главное начальство над почтовым департаментом, существовавшее самостоятельно, было преобразовано в Министерство почт и телеграфов, но уже в 1868 г. Почтовый и Телеграфный департаменты были включены в состав МВД. В 1880 г. опять было создано самостоятельное Министерство почт и телеграфов, вскоре (16 марта 1881 г. упраздненное с включением Почтового и Телеграфного департаментов в состав МВД). Эти изменения были обусловлены как субъективными причинами (назначением министра почт и телеграфов А.Е. Тимашева в 1868 г. министром внутренних дел, замена министра внутренних дел Л.С. Макова на этом посту М.Т. Лорис-Меликовым и т.д.), так и объективными проблемами распределения предметов отраслевого управления в рамках системы министерств.

Потребностями в совершенствовании системы управления и, конечно, реформами 1860-х гг. были обусловлены и изменения в системе центральных и местных учреждений «экономического блока». В 1861 г. для заведования выкупной операцией было учреждено Главное выкупное учреждение, подчиненное Министерству финансов<sup>19</sup>. А 15 апреля 1863 г. в связи с реформой налогообложения на базе Департамента разных податей и сборов были созданы Департамент окладных сборов и Департамент неокладных сборов Министерства финансов. В 1864 г. Департамент мануфактур и внутренней торговли того же министерства был преобразован в Департамент торговли и мануфактур, а Департамент внешней торговли (в связи с передачей в Департамент торговли и мануфактур всех дел по внешнеторговым сношениям) – в Департамент таможенных сборов<sup>20</sup>.

В связи с проведением крестьянской реформы на казенных землях в 1866 г. были упразднены I и II департаменты Министерства государственных имуществ, а на базе последнего создан Временный отдел по поземельному устройству государственных крестьян<sup>21</sup>.



С 1 января 1874 г. в ведение этого министерства был передан из министерства финансов Горный департамент.<sup>22</sup>

Все эти преобразования министерств финансов и государственных имуществ отражали правительственные колебания относительно управления экономикой. На 60 – 70-е гг. XIX в. пришлось дискуссии по поводу проектов выделения особого министерства для управления торговлей и промышленностью, или сельским хозяйством и торговлей (а также промышленностью) с оставлением за Министерством финансов чисто финансовых вопросов<sup>23</sup>. В ходе этих дискуссий приводились примеры других европейских государств и вполне резонные соображения о нецелесообразности объединения управления экономикой и финансами в одном ведомстве. Но результатом рассмотрения всех этих проектов стали лишь частичные изменения структуры центральных учреждений и отчасти местных (создание акцизных управлений в губерниях, преобразование губернских палат государственных имуществ и областные, т.е. охватывающие несколько губерний, управления государственных имуществ) Министерства финансов и Министерства государственных имуществ. Отдельное ведомство по управлению торговлей и промышленностью удалось создать лишь в 1905 г.<sup>24</sup>

Зато управление транспортом было приведено в соответствие с новыми реалиями. 29 октября 1864 г. из Главного управления путей сообщения и публичными зданиями было передано в МВД управление гражданским строительством, а уже 15 июня это главное управление было преобразовано в Министерство путей сообщения<sup>25</sup>. В новом ведомстве, ранг которого был повышен до министерства, ведущую роль стало играть управление железными дорогами, что было обусловлено интенсивным железнодорожным строительством в пореформенное время.

Подводя итоги реформ системы управления Российской империей в царствование Александра II, необходимо отметить, что в результате государственная машина была преобразована в соответствии с наиболее назревшими потребностями модернизации страны. В то же время и в направлении объединения действий отдельных ведомств (создания солидарного «кабинета»), и в направлении выделения управления экономикой в специальное ведомство были сделаны лишь самые первые шаги. Преобразование системы местного управления (встраивание в эту систему органов самоуправления) в целом способствовало повышению эффективности этой системы, но оно также не было доведено до логического завершения.

Реформаторская деятельность Александра II в области системы управления в целом была направлена на постепенную эволюцию Российской империи в современное государство, но при этом до по-



следних дней император стремился сохранить в неприкосновенности такую основу традиционной российской государственности, как самодержавие. Процесс введения представительных учреждений был прерван его смертью, и трудно сказать, как далеко он смог бы зайти в этих преобразованиях.

Важнейшими факторами, влиявшими на последовательность и завершенность большинства реформ периода царствования Александра II, были, с одной стороны, отчетливое понимание императором и его ближайшими соратниками необходимости модернизации страны, а, с другой, – стремление удержать процесс реформирования в рамках мирной и постепенной эволюции в условиях нарастающего натиска со стороны радикальной оппозиции. И если подходить к реформаторской деятельности Александра II с учетом этих факторов, то ее результаты следует признать достаточно значительными. Только отказ наследника Александра II от любых попыток модернизации системы и переход к политике контрреформ предопределили общий кризис российской государственности в нач. XX в., который, в конечном счете, привел ее к катастрофе 1917 года.

<sup>1</sup> Свод законов. Изд. 1832 г. Учреждение Государственного совета. Ст. 24.

<sup>2</sup> Полневков М. Николай I. – М. 1918. – С. 221.

<sup>3</sup> 2ПСЗ. Т. 37. 37827, 01.01.1862.

<sup>4</sup> С 1858 г. не назначался председатель этого департамента, а с 1859 г. – члены. Высшие и центральные государственные учреждения России. 1801 – 1917: В 4-х тт. – Т. 1. Высшие государственные учреждения/Отв. ред. Н.П. Ерошкин, отв. сост. Д.И. Раскин. – СПб.: Наука, 1998. – С. 26.

<sup>5</sup> 2ПСЗ. Т.37. 38309, 22.05.1862.

<sup>6</sup> Высшие и центральные государственные учреждения России. 1801 – 1917: В 4-х тт. Т. 1. Высшие государственные учреждения. – С. 38 - 45.

<sup>7</sup> Там же. – С. 22, 66.

<sup>8</sup> Там же. – С. 196-197.

<sup>9</sup> Там же. – С. 95 -110.

<sup>10</sup> Там же. – С. 147 -171.

<sup>11</sup> Высшие и центральные государственные учреждения России. 1801–1917: В 4-х тт. Т. 2. Центральные государственные учреждения/Отв. ред. Д.И. Раскин. – СПб., 2001. – С. 63-75.

<sup>12</sup> Там же. – С. 50-52.

<sup>13</sup> Там же. – С. 45.

<sup>14</sup> Там же. – С. 47-49.

<sup>15</sup> Там же. – С. 29-32.

<sup>16</sup> Раскин Д.И. Российская империя XIX – начала XX века как система государственных учреждений, службы, сословий, государственного



образования и элементов гражданского общества. – Lewiston; Queenston; Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2001. – P. 158.

<sup>17</sup> Там же. – P. 156 - 157.

<sup>18</sup> Высшие и центральные государственные учреждения России. 1801–1917: В 4-х тт. – Т. 2. Центральные государственные учреждения. – С. 52-53.

<sup>19</sup> Там же. – С. 143.

<sup>20</sup> Там же. – С. 143-152.

<sup>21</sup> Высшие и центральные государственные учреждения России. 1801–1917: В 4-х тт. – Т. 3. – СПб.: Наука, 2002. – С. 71-80.

<sup>22</sup> Высшие и центральные государственные учреждения России. 1801–1917: В 4-х тт. – Т. 2. Центральные государственные учреждения. – С. 200.

<sup>23</sup> РГИА. Ф. 560. Оп.14. д.292. лл.1-27, Ф.908. Оп.1. Д.328. Лл.1-4, 10.

<sup>24</sup> Высшие и центральные государственные учреждения России. 1801–1917: В 4-х тт. – Т. 2. Центральные государственные учреждения. – С. 168 - 169.

<sup>25</sup> Высшие и центральные государственные учреждения России. 1801–1917: В 4-х тт. – Т. 3. – С. 8-10.



## РЕФОРМИРОВАНИЕ РОССИЙСКОГО ФЛОТА В ЦАРСТВОВАНИЕ ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА II

К середине XIX века Англия и Франция практически вытеснили Россию с ближневосточных рынков и подчинили своему влиянию Османскую империю. Император Николай I, безуспешно пытавшийся договориться с англичанами о разделе сфер влияния на Ближнем Востоке, решил восстановить утраченные позиции прямым силовым нажимом на Турцию.

Рассчитывая ослабить Россию и отторгнуть у нее Крым, Кавказ и другие территории, Англия и Франция способствовали обострению русско-турецкого конфликта. Формальным предлогом к войне стал спор между православным и католическим духовенством в 1852 году из-за контроля над «святыми местами» в Палестине.

В феврале 1853 года Николай I направил в Константинополь чрезвычайного посла А.С. Меншикова, который в ультимативной форме потребовал, чтобы православные подданные турецкого султана были переданы под особое покровительство русского царя. Император рассчитывал на поддержку в этом вопросе Австрии и Пруссии, считая невозможным союз между Великобританией и Францией. Однако английский премьер Дж. Пальмерстон, опасаясь усиления России, пошел на соглашение с французским императором Наполеоном III о совместных действиях против России, а Австрия и Пруссия, вопреки ожиданиям, не поддержали русского императора.

В мае 1853 года турецкое правительство отвергло ультиматум, и Россия разорвала дипломатические отношения с Высокой Портой. С согласия Турции в Босфор вошла англо-французская эскадра. В июне того же года русские войска вступили в княжества Молдавию и Валахию, находившиеся под протекторатом турецкого султана. Поддержанная Великобританией и Францией Османская империя 4 октября 1853 объявил России войну.

В Новое время Крымская война стала первой серьезной попыткой расчленения России. Каждое из «просвещенных» европейских государств, выступивших против «варварской» России, совершило по отношению к нашей стране элементарное предательство. Напомним, что всего за несколько лет до начала войны в Англии, Франции, Австрии, Италии и германских государствах произошли революционные выступления. И только Россия в это



тяжелейшее время стала оплотом стабильности, сумев нормализовать обстановку в Европе.

Казалось, на первых порах благодарность европейских монархов не знала границ. Так, в знак признательности России за спасение Австрии от венгерской революции юный император Франц-Иосиф целовал руку Николаю I. Но не прошло и года, как «благодарная» Европа начала готовиться к новой войне со своей спасительницей. Участниками назревшего в 1853 году вооруженного конфликта стали, с одной стороны, Англия, Франция, Турция и Сардинское королевство, с другой – Россия.

В адресованном британскому правительственному кабинету меморандуме лорд Пальмерстон изложил основные цели предстоящей войны. Финляндия и Аландские острова должны были быть возвращены Швеции, которую предстояло втянуть в войну против России. Литва, Лифляндия, Курляндия и Эстония отходили Пруссии. Восстановленное Польское королевство, поглотив земли Белоруссии и Украины, должно было стать барьером между Россией и Европой. Молдавия, Бесарабия, Валахия и устье Дуная передавались Австрии, а Крым и Грузия должны были войти в состав Османской империи. Черкесию предполагалось объявить независимой от России и связать вассальными отношениями с Турцией.

В Крымской войне весьма значительной оказалась роль военно-морского флота, так как противников разделяли значительные морские пространства. Российский флот состоял в ту пору в основном из парусных кораблей различных классов, в то время как основную часть боевой мощи флотов Англии и Франции составляли корабли с паровыми двигателями.

Созюзники располагали 89 боевыми кораблями (из них 54 – паровыми) и 300 транспортами, многие из которых также были паровыми. Русский Черноморский флот насчитывал в своем составе 14 парусных линейных кораблей, 11 парусных и 11 паровых фрегатов. Таким образом, английский и французский флоты превосходили российский более чем в десять раз (!) в паровых кораблях, к тому же большей частью не колесных, а винтовых.

К началу боевых действий Черноморский флот находился в высокой степени готовности, что обеспечило ему первоначальный успех. Но в дальнейшем из-за технической отсталости он не смог соперничать с противником. Кроме того, техническая отсталость русского флота породила во взглядах на его использование оборонительные тенденции, что было, в общем, правильно в сложившейся обстановке, но противоречило существованию этого мобильного вида вооруженных сил, изначально предназначенного для активного использования.



Начало военным действиям на Черном море положило Синопское сражение, в результате которого турецкая эскадра была уничтожена за три с половиной часа. Одной из основных причин победы стало использование русскими моряками бомбических орудий против деревянных турецких кораблей, что, в свою очередь, подтвердило преимущества применения металла при строительстве корпусов боевых кораблей и необходимость их броневой защиты.

После того, как в Черное море вошли англо-французские корабли, русский флот оказался не в состоянии продолжать борьбу на море. Было принято решение корабли разоружить, а артиллерию и личный состав использовать на суше для обороны Севастополя.

Используя преимущество в морских силах, союзники начали расширять театр военных действий. Англо-французские эскадры вошли в Финский залив, но в результате упорного сопротивления и массированного использования (впервые в истории военноморского искусства) оборонительных минных заграждений удар противника по Санкт-Петербургу был сорван.

Боевые действия на Баренцевом и Белом морях свелись к обстрелу англо-французскими кораблями прибрежных деревень и поселков.

Попытка союзников овладеть Петропавловском-Камчатским, который оборонял малочисленный гарнизон с фрегатом «Аврора» и военным транспортом «Диана», сорвалась благодаря стойкости и мужеству русских солдат и моряков.

Несмотря на то, что формально Россия проиграла Крымскую войну, план Пальмерстона по ее расчленению провалился. Тем не менее, по заключенному в Париже (1856 г.) мирному договору Россия уступила Турции устье Дуная, часть южной Бессарабии, и отказалась от протектората над Дунайскими княжествами. Кроме того, она практически была лишена права иметь военный флот на Черном море (разрешалось иметь не более шести корветов водоизмещением до 800 тонн каждый), а пролив Босфор был надолго закрыт для российских кораблей.

Значение опыта Крымской войны для развития отечественного флота было исключительно велико. Здесь впервые нашли широкое применение в боевых действиях паровые колесные и винтовые корабли различных классов, от линейного корабля до канонерской лодки, а также транспорта и колесные пароходы. К концу боевых действий паровые корабли составили основу военных флотов, расширив их боевые возможности.

Именно в этой войне русские моряки успешно применили минные заграждения, и минное оружие получило всеобщее признание. Впервые были использованы броненосные корабли — три



французские плавучие батареи у Кинбурнской косы, опыт применения которых показал необходимость совершенствования морской артиллерии.

Кроме того, стало очевидным, что с появлением новых паровых и бронированных кораблей необходимо изменить саму тактику морского боя.

В целом эта война показала, насколько важно техническое превосходство в вооруженной борьбе, определяемое степенью экономического и политического развития государств, а также значение роли флота в боевых действиях. Именно благодаря флоту Крымская война распространилась по всем морским театрам, примыкающим к границам России, хотя главные ее задачи решались в Крыму, на подступах к Севастополю.

В феврале 1855 года скончался император Николай I. На Российский престол взошел его сын Александр II. Ему предстояло не только завершить затянувшуюся войну, но после ее окончания провести в стране целый ряд важнейших реформ, в том числе и военную, проводившуюся под руководством военного министра генерал-адъютанта Д.А. Милютина. Ее немаловажной частью стало преобразование Российского флота.

Основной целью внешней политики Российского государства в то время стало дезавуирование Парижского договора и укрепление своей военной мощи.

В период Крымской войны Россия лишилась практически всего Черноморского флота, а из корабельного состава Балтийского флота после окончания боевых действий было исключено 34 старых парусных корабля. К моменту окончания военных действий русский винтовой флот имел в своем составе только один линейный корабль, один фрегат и 40 канонерских лодок. На стапелях строились 8 линейных кораблей, 14 корветов, 5 клиперов и 35 канонерских лодок – все винтовые. Большая часть этих кораблей создавалась спешно, поэтому их боевые качества были невысоки.

Крымская война показала неспособность Российского флота вести на равных борьбу с флотами ведущих европейских государств. Необходимо было провести коренные преобразования, а именно:

- разработать долгосрочную кораблестроительную программу с учетом последних достижений в области кораблестроения, морских вооружений, задач флота и финансовых возможностей государства;
- реорганизовать управление морскими силами России целью упрощения структуры руководства флотом для повышения эффективности его деятельности;



– реформировать морское образование.

Начавшиеся на флоте реформы были тесно связаны с деятельностью стоявшего в ту пору во главе военно-морских сил Российской империи брата Александра II, генерал-адмирала великого князя Константина Николаевича, а также его окружения – молодых чиновников Морского министерства, которых в обществе называли «константиновцами». В их числе были сын известного адмирала В. М. Головнина А. В. Головнин, Д.А. Толстой, М.Х. Рейтерн, Д.А. Набоков, ставшие впоследствии министрами, а также В.Е. Врангель, Д.А. Оболенский, Н.М. Голицын и И.А. Шестаков.

В апреле 1856 года в Морском министерстве была составлена записка «О цели и значении русского флота», на основании которой в 1857 году была разработана 20-летняя кораблестроительная программа. В состав Российского флота должны были войти 18 линейных кораблей, 12 фрегатов, 9 пароходфрегатов (все для Балтики), 26 корветов (14 для Балтики и 6 для Черноморского флота и Дальнего Востока), 6 клиперов (все для Сибирской флотилии), 100 канонерских лодок (все для Балтики), не считая вспомогательных судов. При этом предполагалось, что «...Россия должна быть третья по силе морская держава, следуя непосредственно за Англией и Францией, и должна быть сильнее союза второстепенных морских держав».

Необходимо также учесть, что для строительства современного флота была необходима не просто реорганизовать, а, по сути, заново создать российскую тяжелую промышленность.

Однако выполнение этой программы, рассчитанной на два десятилетия, при условии технического прогресса судостроения в середине XIX века сделала ее устаревшей уже в момент подписания. Тем не менее, с 1856 по 1863 год, то есть за период с момента подписания Парижского договора и до начала броненосного кораблестроения, для отечественного флота было построено 26 винтовых боевых кораблей, в основном деревянных. Только пять из них были построены за рубежом. Об уровне отечественного кораблестроения и качестве судов свидетельствует тот факт, что из 12 кораблей эскадр адмиралов А.А. Попова и С.С. Лесовского, отправленных в 1863 году в США, только один был построен за границей. Тем не менее, дни деревянного флота были сочтены. Начинаясь эра броненосных кораблей.

После Крымской войны кардинальные преобразования начались в морском ведомстве, централизация которого лишала все его исполнительные органы какой-либо самостоятельности. Совершенно очевидно, что главной причиной технической отсталости флота



и, в конечном счете, его поражения стали косность морского ведомства и его неумение своевременно реагировать на изменения, происходящие в кораблестроении и развитии морских вооружений. Кроме того, казнокрадство чиновников порождало официальную ложь, временами доходящую до абсурда, как это было с приписками в корабельном составе флота.

Война показала, что Морское министерство зачастую занималось чем угодно: составляло отчеты, переписывало бумаги и проводило заседания различных комитетов, но только не решало вопросы руководства и обеспечения деятельности флота. Было очевидно, что реорганизация этого ведомства давно назрела.

По положению 1860 года во главе флота и Морского министерства стоял генерал-адмирал, управлявший непосредственно флотом. Хозяйственной частью занимался управляющий министерством, а высшим законосовещательным органом стал Адмиралтейств-совет.

В ходе реформы был упразднен целый ряд департаментов и общих присутствий, а также генерал-интендантство. В составе Морского технического комитета образовали артиллерийское, строительное, кораблестроительное, медицинское и ученое отделения. Уменьшилось число портовых управлений. Все эти меры принесли ощутимую пользу и позволили упростить управление сложным хозяйством флота.

Реорганизация административных органов нашла свое отражение и в литературе о флоте. Например, «Морской сборник», основанный в 1848 году как узкоспециализированный журнал, значительно расширил тематику своих публикаций и стал сотрудничать с такими талантливыми и популярными писателями, как И.А. Гончаров, А.Ф. Писемский, К.М. Станкович и многими другими, а также с такими известными моряками, как В.А. Римский-Корсаков и И.А. Шестаков. Большими тиражами начали издаваться работы по истории флота, был воссоздан, расширен и обновлен Морской музей.

В ходе войны большинство офицеров, особенно Черноморского флота, выучеников так называемой «лазаревской школы» (адмирал М.П. Лазарев с 1833 по 1851 год командовал Черноморским флотом и был военным губернатором Николаева и Севастополя), проявили себя с самой лучшей стороны, продемонстрировав истинную любовь к морской службе, высокое чувство ответственности и долга, хорошую боевую выучку. Однако практика военных действий показала, что многие флотские офицеры оказались безынициативными, способными лишь бездумно выполнять приказания командования, не решаясь брать на себя ответственность. Генерал-адмирал Константин Николаевич писал, что «...многие из воспитанников казен-



ных заведений годятся только подставлять лоб, но совершенно не способны командовать войском...». Такое положение вещей заставило морское ведомство вплотную заняться вопросами реформирования морского образования и воспитанием моряков.

Поскольку в тот период Морское министерство не располагало средствами для строительства большого числа кораблей, которые к тому же вскоре могли устареть, было принято решение «оставаться более в выжидательном положении и, наблюдая за всеми новейшими усовершенствованиями, приготовляя посредством частых и дальних плаваний офицеров и матросов». Таким образом, предполагалось путем подготовки опытных моряков заложить фундамент будущего Российского флота.

В октябре 1856 года из Кронштадта в дальнее плавание вышла эскадра под командованием контр-адмирала Е.А. Беренса в составе трех паровых и двух парусных кораблей. С этого времени заграничные плавания становятся регулярными и справедливо считались лучшей морской школой для будущих офицеров флота и экипажей.

Усложнение технической оснащённости флота предполагало реформирование и создание специальных учебных заведений, готовящих квалифицированных военно-морских специалистов. Офицерский класс был преобразован в Академический курс, ставший впоследствии Николаевской морской академией.

В результате многочисленных дальних плаваний, новых принципов воспитания и развития лучших морских традиций появился качественно новый тип русского военного моряка, отличный от моряка николаевской эпохи.

В целом, Крымская война стала важным этапом в развитии военно-морского искусства, и ее опыт был успешно использован как при проведении военных реформ 1860 – 1870-х годов, так и в войнах второй половины XIX века.

*Литература*

1. Веселаго Ф. Ф. Краткая история русского флота. – Т. 1–2. – СПб., 1893, 1895.
2. Веселаго Ф. Ф. Очерк русской морской истории. – Ч. 1. – СПб., 1875.
3. Веселаго Ф. Ф. Список русских военных судов с 1668 по 1860 год. – СПб., 1872.
4. Горшков С. Г. Морская мощь государства. – М., 1976.
5. Дубровин Н. Ф. 349-дневная защита Севастополя. – СПб., 2005.
6. Моисеев С. П. Список кораблей русского парового и броненосного флота (с 1861 по 1917 г.). – М., 1948.
7. Морской атлас, военно-исторический. – Т. III. – Ч.1. – М., 1959.
8. Павлович Н. Б. Развитие тактики военно-морского флота. – Ч. 1. – М., 1979.
9. Шевырев А. П. Русский флот после Крымской войны: либеральная бюрократия и морские реформы. – М., 1990.
10. Шершов А. П. К истории военного кораблестроения. – М., 1952.



## НАУЧНЫЕ ИЗЫСКАНИЯ

А.А.БУДКО, Г.А.ГРИБОВСКАЯ

### **ОСОБЕННОСТИ ВОССОЗДАНИЯ И МУЗЕЕФИКАЦИИ КУЛЬТОВЫХ ПАМЯТНИКОВ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ (Часовня «Введение во храм Пресвятой Богородицы»)**

*«... В год 1000-летия Крещения Руси уверенность в будущем возрождении Православия в России, которую хранили в своих сердцах лишь тысячи, овладела миллионами. Начался процесс, который принято называть «духовным возрождением России» и который поставил новые задачи и новые проблемы. Именно с церковью общество стало связывать надежды на возвращение к погрязшим традиционным ценностям, на восстановление и сохранение истинной нравственности и культуры, восстановление разрушенных храмов...».*

*Патриарх Московский и всея Руси Алексий II*

Печальной датой в череде черных дней культурной истории града Петрова является 21 февраля 1931 года, когда Леноблисполком постановил снести собор «Введения во храм Пресвятыя Богородицы» – жемчужину творения великого русского зодчего К.А. Тона (в создании этого храма принимали участие также архитекторы А.К. Росси, Н.Л. Бенуа и К.К. Мейснер). Президиум ВЦИК 5 марта 1932 года утвердил Постановление Леноблисполкома, и собор был взорван.

Церковь с расположенным рядом зданием военного госпиталя первого полка регулярной армии Петра Великого – лейб-гвардии Семеновского полка, угловым корпусом Обуховской больницы за Введенским каналом и находящимся на противоположной стороне Загородного проспекта Царскосельским вокзалом состав-



ляли выразительнейший архитектурный ансамбль дореволюционного Санкт-Петербурга.

Обширный каменный пятиглавый храм в византийском стиле, близком по своему облику к храму Христа Спасителя в Москве, в разработке проекта которого принимал самое непосредственное участие К.А. Тон, имел три престола: главный – во имя Введения во храм Пресвятой Богородицы, южный – во имя святого благоверного великого князя Александра Невского, и северный – во имя святых праведников Захария и Елизаветы.

Главный иконостас храма представлял подлинное произведение искусства. Он был создан по рисунку К.А. Тона охтинскими резчиками Николею Тарасовым, Василием Бобковым и Егором Стрельцовым. Внутреннюю лепку исполнил известный мастер Федот Дылев, а наружные рельефы – скульпторы Н.А. Рамазанов, И.И. Реймерс, М.Г. Крылов и А.И. Мануйлов. Образа были созданы академиками П.В. Басиным, В.К. Шебуевым, Я.Ф. Яненко, Т.А. Неффом, А.Г. Виги, Ф.П. Брюлло, а купола расписал В.К. Сазонов. Внутри центрального купола академик Марков пишет шестнадцать фресок. Часть икон была перенесена в собор из старой церкви, в том числе две «греческого письма»: «Нерукотворный Спас» и «Знамение», бывшие с полком в битвах при Полтаве и Лесной. Почти все иконы имели серебряные оклады и золоченые рамы. Богатство и мастерство изготовления отличали церковную утварь – кресты, сосуды, дарохранительницы, Евангелие, плащаницы. Император Николай I передал церкви шпалеру «Поклонение пастухов» – копию с известной картины Корреджо.

Старая полковая церковь, также именуемая «Введение во храм Пресвятой Богородицы», имела свою славную историю и была необходима Семеновскому полку как в мирное, так и в военное время. Практически весь личный состав полка был глубоко верующим, и в девизе «За веру, царя и отечество», не случайно первой упомянута именно «вера».

Первая полковая церковь находилась неподалеку от Москвы, в селе Семеновском на Введенских горах. Небольшой храм «Введения во храм Пресвятой Богородицы» был построен в 1643 году по велению царицы Евдокии, супруги царя Михаила Федоровича. Когда полк менял свое постоянное место базирования для участия в сражениях или учениях, его обязательно сопровождала походная церковь.

В период передислокации Семеновского полка в Санкт-Петербург епархиальное руководство приняло решение об использовании для богослужения на определенный промежуток времени походной церкви. После утверждения в 1745 году генерального



плана строительства комплекса зданий для расквартирования личного состава полка на Клинском проспекте, между Можайской и Верейской улицами, возводится деревянная, на каменном фундаменте, полковая церковь с прежним названием «Введения...». Закладка её состоялась в июне 1745 года, а уже осенью 1746 года храм был торжественно освящен в присутствии императрицы Елизаветы Петровны.

Шестнадцать лет простояла полковая церковь на этом месте, а в 1762 году была перенесена к Большой Загородной улице (ныне Загородный проспект) на новое место, ставшее впоследствии небольшой площадью перед вокзалом Царскосельской железной дороги. Здесь она оставалась на протяжении почти восьмидесяти лет. В богослужениях принимали участие не только личный состав Семеновского полка, но и многочисленные жители прилегающих районов города. При храме постоянно обучались певчие и дети нижних чинов Семеновского полка. В канун полкового праздника на богослужении в церкви почти всегда присутствовала императрица Екатерина II.

Это здание становится примечательной доминантой городского пейзажа. На небольшой площади перед церковью постоянно шла бойкая торговля, на паперти толпились нищие и инвалиды.

Открытие железнодорожного движения, строительство здания Царскосельского вокзала и других сооружений на бывшем участке Семеновского плаца заставили членов строительного комитета, созданного по распоряжению министра двора князя П.М. Волконского, подумать о новом, более удобном месте для храма, а заодно и о постройке его нового, величественного здания, представляющего славный Семеновский полк.

План и фасады церкви «Введения ...» были разработаны в 1836 – 1837 годах, закладка её состоялась 22 августа 1837 г., а освящение – 20 ноября 1842 года. Затраты на постройку храма составили около миллиона золотых рублей, 700 000 были выделены из личных сбережений императора Николая I.

«Введенский храм», как его обычно называли в народе, постепенно становился своеобразным полковым музеем. В специальных киотах или шкафчиках здесь висели семеновские мундиры шефов полка: царей Александра I, Николая I, Александра II. Здесь же находились полковые знамена разных лет, батальонные вымпелы, некоторые образцы амуниции и снаряжения, наряду с ними были представлены трофейные знамена и ключи от взятых вражеских крепостей. На стенах центрального престола были укреплены четыре мраморные доски с именами офицеров, погибших в битвах. Па-



нихиды по ним проходили чаще всего в день полкового праздника и являлись традиционными.

В конце XIX – начале XX века в храме стали размещать личные награды, документы и портреты особо отличившихся и павших в сражениях семеновских офицеров и солдат. Кроме прекрасных росписей и богатого иконостаса, во Введенском храме находилось единственное в своем роде Евангелие, весившее два с половиной пуда, поскольку в 1796 году оно было обложено золоченым серебром и украшено драгоценными камнями.

Дарственные подношения продолжались вплоть до 1917 года. Одно из наиболее значительных состоялось накануне первой мировой войны. В 1914 году иерусалимский патриарх Дамиан пожертвовал Введенскому храму образ Воскресения Христова с частицей Гроба Господня.

Подвальный этаж собора был отведен для захоронения представителей высшего командного состава полка. Здесь находились гробницы князя П.М. Волконского и графа В.П. Клейнмихеля, а после декабря 1906 года там же установили гробницу убитого террористами командира полка генерал-майора Г.А. Мина. На гробнице последнего находился образ «Спаситель в терновом венце» кисти В.М. Васнецова, а на стене – сочиненная Г.А. Мином молитва.

Следует добавить, что с 1873 года при храме существовало благотворительное общество, содержавшее богадельню и школу-приют для бедных девочек, а решением Военного совета от 17 января 1913 года церковь лейб-гвардии Семеновского полка была переименована в собор. Это решение было Высочайше утверждено 12 мая того же года.

Руководство Военно-медицинского музея при формировании в 2001 году новой экспозиции «Медицина России и Санкт-Петербурга» в числе первоочередных задач решило создать в одном из залов экспозиции часовню «Введение во храм Пресвятой Богородицы». Ее освятил 10 декабря 2001 года настоятель Николо-Богоявленского морского кафедрального собора протоиерей Богдан Сойко.

В основу экспозиционного решения зала часовни положен принцип исторического двуединства союза служителей веры и армии, который раскрывает цветное и художественное решение композиции. Васильковый цвет бархатного убранства – цвет Богородицы и мундиров гвардейцев Семеновского полка, белый цвет – чистота православной веры и убранства палат полкового госпиталя.

Вера была главным стимулом бесстрашия и побед русских воинов. Эта тема отражена на картине художника И.В. Владимирова «Священник в окопе» (солдаты перед боем в период первой миро-



вой войны, и священник, благословляющий войско перед битвой). Картина В.В. Мазурковского «Битва под Лесной. 1708 г.» и старинная гравюра Н. Ларменсена «Полтавская битва. 1709 г.» демонстрируют ратные подвиги гвардейцев Семеновского полка.

Не меньший интерес вызывают портреты выдающихся полководцев, служивших в Семеновском полку: графа С.Ф. Апраксина, графа А.Г. Орлова-Чесменского, генералиссимуса А.В. Суворова и других.

На уникальных гравюрах Д. Морелли и Н. Теребенева представлена форма одежды воинов лейб-гвардии Семеновского полка. Золотом и цветными эмальями сияют юбилейные нагрудные знаки лейб-гвардии Семеновского и Преображенского полков, между ними расположена копия литографии Ж. Жакотте по рисунку И. Шарлеманя «Введенская церковь».

На другом планшете можно увидеть ретроспективу фотографий внутренних интерьеров Семеновского-Александровского госпиталя. Возникает ощущение присутствия в госпитале 1915 году: из приемного отделения по широкой лестнице, устланной ковром, мы поднимаемся на второй этаж и попадаем в госпитальные палаты, лабораторию, операционную, перевязочную, знакомимся с медицинским персоналом.

В центре часовни находятся редкие документы, относящиеся к 1890 годам: разрешение командира на вступление в первый законный брак офицеру гвардейского полка, свидетельство о рождении, вид на жительство (прообраз паспорта). Венчает композицию образ Иисуса Христа, произносящего Нагорную проповедь.

Отсветы камней хоругви, золоченная церковная утварь, горящие свечи и лампы создают торжественную обстановку, характерную для всех православных храмов.

Часовня «Введение во храм Пресвятой Богородицы» привлекает посетителей Военно-медицинского музея не только как экспозиционный зал, посвященный истории лейб-гвардии Семеновского полка, полковой церкви и деятельности Семеновского-Александровского госпиталя. В ней священник совершает требы, проходят богослужения в различные православные праздники, а также в день основания музея и в день освящения часовни.

На наш взгляд, воссоздание архитектурного облика собора «Введения во храм Пресвятой Богородицы» в старой части Санкт-Петербурга стало бы еще одним шагом к возрождению величия России.



КАТЕГОРИА

*Литература*

1. Православная энциклопедия. Русская православная церковь/Под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М., 2000. – С.10.
2. Заркевич П.П. Церковь лейб-гвардии Семеновского полка в честь Введения во храм Пресвятой Богородицы. – //Вести. воен. духовенства. – 1891. - № 22. – С.692.
3. Карцов П. История лейб-гвардии Семеновского полка. – СПб., 1854. – Ч.2. – С.381.
4. Антонов В.В., Кобак А.В. Полковые храмы Петербурга. – //Невский архив: Историко-краеведческий сб. – М. – СПб., 1993. – С. 175–176.
5. Лисовский В.Г. Константин Тон /XIX – начало XX века. – СПб., 1998.– С.269–282.
6. Будко А.А., Шабунин А.В. Лейб-гвардии Семеновский полк и его госпиталь (страницы истории). – СПб., 2005. – С.106–113.



А.Г.БУЛАХ

### ТРАДИЦИИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЦВЕТНОГО КАМНЯ В АРХИТЕКТУРНОМ ДЕКОРЕ ИНТЕРЬЕРОВ ВИЗАНТИЙСКИХ И РУССКИХ ХРАМОВ\*

*Памяти Н.И. Абакумовой посвящается*

*Этот материал посвящен памяти доцента кафедры минералогии Горного института Наталии Борисовны Абакумовой (1934–1991), которая выполнила экспертизу камня в декоре храма Воскресения Христова (Спасе на крови) перед его реставрацией. Консультантом был профессор Дмитрий Павлович Григорьев. Работа была завершена в 1972 году, интерьеры собора являли тогда картины варварства. Помнится последнее посещение Наталией Борисовной уже обновляющегося храма в марте 1989 года: она и Валентина Андреевна Зеленченко помогли мне при проведении экскурсии для участников семинара памяти академика В.И. Вернадского. Храм был теплым и чистым, шла реставрация. Интересно было видеть не только приоткрывающиеся красоты камня, но и лица этих двух женщин, озаренные радостью. Они-то хорошо помнили прежнее состояние храма.*

*Первое описание камня в восстановленных интерьерах собора и снаружи опубликовано Наталией Борисовной и автором этой статьи в книге «Каменное убранство главных улиц Ленинграда» (СПб.: СПбГУ, 1993, с.64–71). Наталия Борисовна уже не увидела этой книги, как не увидела своими глазами тех прообразов церковной архитектуры, о которых мы тогда могли только читать.*

Камень как символ вечности, величия и красоты природы является прекрасным материалом декора храмов, этим своим внутренним смыслом он помогает создать у посетителей и молящихся особое настроение. Примеры бесчисленны. Мы остановимся только на нескольких. Первый из них – собор Айя-София в Константинополе (Стамбуле). Второй – собор Св. Марка в Венеции и следующий –

\* При поддержке РФФИ (грант 05-06-80163).



четыре церкви в Сицилии демонстрируют развитие одних и тех же художественных традиций. Шестой пример – Вестминстерский католический собор в Лондоне – словно возвращает нас вновь к византийской церковной архитектуре и старым приемам использования камня в их декоре – к Айя-Софии. Где место Спаса на крови в этом ряду?

**АЙЯ-СОФИЯ.** Этот по-прежнему величественный, светлый по своему духу каменный храм Святой Премудрости Божьей был возведён в 532 – 537 годах по воле византийского императора Юстиниана на месте не раз горевшего и разрушавшегося более старого собора. Создателями были архитектор Исидор из Милета и математик Анфимий из Тралл. Математику предстояло впервые рассчитать все технические конструкции для строительства грандиозной даже по масштабам нашего времени церкви с новинкой того времени – переходом от квадратного сечения ее внутреннего пространства к своду. Подобных церквей, но небольших, было до этого только две – Св. Сергия и Бахуса здесь же, в Константинополе и Св. Георгия в сирийской Эзре. Длина сторон прямоугольного сечения храма составляет 72 и 79 м (по другим источникам – 71 и 77 м). Внутреннее пространство собора разделено на три нефа, из них центральный перекрыт куполом диаметром 32,5 м и высотой 55,6 м. Барабан купола опирается на стены толщиной 6 м, через сорок его окон свет свободно льется внутрь и наполняет своей прозрачностью громадный объем центрального нефа. В этом храме имеется 107 каменных колонн.

В инженерном отношении Айя-София известна своими техническими и конструктивными новшествами, как объект искусства – богатством и изяществом отделки интерьеров мозаикой и природным камнем в той манере, которая стала традиционной для храмов до разделения Христианской Церкви на католическую и православную. В 1204 г. собор разграбили и частично разрушили венецианские крестоносцы. С 1453 г., после падения Константинополя, собор стал мечетью, рядом с ним возвели минареты. В 1934 г. собор становится музеем, и с этого времени богослужения в нем не проводятся.

Три вида камня использованы во внутреннем декоре храма. Это различные мраморы, гранит и порфир. Вот цитата из книги А.Е. Ферсмана «Очерки по истории камня» (М.:АН СССР, 1961, Т. 2. с. 265 – 266), где он, в свою очередь, цитирует И. Тэна (1916): «С восточной стороны святая София являла свои сверкающие купола, свои сто порфировых и мраморных колонн, свои драгоценные мраморы с розовыми прожилками, зелеными полосками и пурпуровыми звездочками, белоснежные, шафранные и стальные оттенки которых



мешались друг с другом, как некие азиатские цветы, между балюстрадами и капителями из позолоченной бронзы, перед серебряным алтарем, против дарохранительницы из массивного золота, возле золотых, инкрустированных драгоценными камнями ваз под бесчисленными мозаиками, покрывавшими стены сияющими камнями и золотыми блестками...».

Далее у А.Е. Ферсмана читаем: «Стены сплошь облицованы громадными плитами темно-серого, розового, зеленого, черного и белого мрамора разных оттенков, отделенными одна от другой тонкими выступающими мраморными рамочками или резными бордюрами. Симметрично расположенные рисунки соседних плит составляют богатые разноцветные узоры, напоминающие то причудливый сказочный ландшафт, то странные человеческие фигуры. Восемь красных порфировых колонн, украшавших храм Солнца, поддерживают аркады в четырех полукруглых экседрах. Нижние боковые аркады среднего нефа опираются на восемь зеленых колонн, доставленных из Эфеса. Все пространство над аркатурами, капители колонн, карнизы, завершения пилястров украшены обильной и тонкой резьбой по мрамору. Сверху облицовка заканчивается широким поясом мраморных инкрустаций и богатейшим скульптурным фризом.

Внутренние колонны покоятся на огромных цельных мраморных пьедесталах; среди них восемь колонн из порфира, шестнадцать из змеевика, четыре из белого мрамора. Капители колонн выполнены из красного мрамора и змеевика в сочетании с бронзой, покрытой позолотой. Полы и перила галерей также сделаны из мрамора; стены их облицованы мрамором, агатом и перламутром».

В этих описаниях есть явные неточности. Так, парадный вход в храм находится с западной стороны. Аркада с колоннами не сохранилась. Восточная сторона храма скромна: там располагаются подпоры, без которых конструкция собора не могла бы поддерживать купол. Возможно, в описаниях соединены вместе картины внешнего и внутреннего вида восточной стены храма.

Интернетовская страничка Вселенского патриарха в Константинополе информирует о том, что мрамор для строительства взят из древних построек на территории Римской империи: с островов Парос и Мармора (бывший Проконесус), из Фессалии, окрестностей Афин, Рима, из построек Эфесоса, из Египта и из других мест. При этом, судя по всему, под термином «мрамор» описываются разные горные породы. Интернетовская страничка FOCUS сообщает, что колонны из красного порфира были привезены из Рима. А в Рим они попали из храма Солнца в Гелиополе (Древний Египет). Часто пи-



шется, что в декоре храма использован мрамор из Фессалии, Лаконии, Фригии, Кари, Нумидии.

Из наиболее серьезных современных описаний собора укажем на два. Первое – это монография Rowland J. Mainstone «HAGIA SOPHIA. Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church» (Thames and Hudson, 1987). В ней имеется 305 прекрасных больших фотоиллюстраций, 56 планов и рисунков. Природный камень описан скудно. Второе описание – это книга Hilary Sumner-Boyd and John Freely «Strolling through Istanbul» (Istanbul: Redhouse, 1989). В ней есть специальный раздел о «мраморах» собора. Ставятся под сомнение бытующие издавна в литературе указания на доставку камня из дальних мест. Доказательства для этих сомнений не приводятся.

Как видно, литература по храму обширна, но описания нестроги. Они повторяют с авторскими искажениями одни и те же сведения без доказательств и без ссылок на достоверные источники.

Храм Аия-София до сих пор входит в пятерку крупнейших церквей мира. Его архитектурный образ полностью или в отдельных его элементах отразился в облике многих христианских храмов. Аия-София стала архитектурным прообразом мусульманских мечетей в Стамбуле. За прямой образец она была взята при строительстве мечети Мухаммеда Али в Каире (1830-е гг.).

**СОБОР СВ. МАРКА (SAN MARCO).** В 976 г. сгорел старый собор Св. Марка в Венеции. Новый был закончен в 1085 г., но вплоть до XVII в. он несколько раз перестраивался и украшался, отсюда происходит смешение различных стилей в его фантастическом архитектурном облике.

Мостовая площади перед собором и площади Пьяцетта выложена плитами белого и темно-красного мрамора. Техника работы с камнем внутри собора во многом та же, что и в Аия-Софии. Часто повторяются и те же виды камня, но их разнообразие значительно больше. Всего в экстерьере и интерьерах собора использовано около 50 видов камня из Египта, Малой Азии, островов Греческого архипелага, из Греции, Рима, Сицилии, Испании, Северной Африки. Преобладают мраморы разного рисунка и окраски. Имеются серпентиниты, граниты серый и красный, красный порфир (возможно, порфирит – делает пометку А.Е. Ферсман). В тонких работах применяются лазурит, агат, оникс и другие минералы. Подробное перечисление всех видов и сортов камня дано в вышеупомянутой книге А.Е. Ферсмана на с. 267 – 272.

**ХРАМЫ В СИЦИЛИИ,** построенные в XII веке при норманнах, характерны сочетанием разных по стилю архитектурных элементов, на которые наложены трансформации достроек в более



поздние века. Черты поздневизантийской архитектуры ярко выражены и хорошо сохранились в соборе Санта-Мария Нуова (начало строительства – 1174 г.) в Монреале, в Палатинской капелле Норманнского дворца (первое строительство – 1132 – 1143 гг.) и в церкви Ла-Марторана (1143 г.) в Палермо, в Норманнском соборе (нач. в 1131 г.) в Чефалу. Их интерьеры знамениты великолепными мозаичными работами константинопольских мастеров в отделке пилонов, аркад, парусов сводов, а также в полах. Под сводом соборов в Монреале и Чефалу на сверкающем золотом фоне изображен Пантократор.

Каменная отделка интерьеров во многом походит на убранство Айя-Софии и собора Св. Марка. Для изготовления колонн использованы сходные сорта серого и розового гранита. Они добыты, вероятнее всего, из тех же месторождений. В стенах и в полу можно увидеть те же серо-белые прямо полосчатые мраморы, что и в соборе Айя-София. Все тот же зеленый мрамор, тот же египетский порфир употреблены в орнаментах отделки полов и стен. Здесь мы сталкиваемся с нередкой ситуацией, когда художник стремится повторить образы не только в манере их исполнения, но и посредством применения тех же материалов: так легче получить тот же художественный результат. И, как ни странно, оказывается, что камень – материал неудобный, тяжелый и дорогой – перевозится по заказу художника на дальние расстояния в пределах Римской империи или из дальних стран.

— **СПАС НА КРОВИ.** Как известно, ранневизантийские христианские храмы и, в частности, Айя-София, стали образцом при создании многих церквей, например, Софийских соборов в Киеве (около 1030-х гг.) и в Новгороде (около 1040 – 1050-х гг.). Так было и в более позднее время. В XIX веке форма его купола и многооконного барабана навяла архитекторам очертания Трапезной церкви в Киево-Печерской лавре и Софийского собора в Царском Селе под Петербургом. Однако декоративный природный камень использовался в интерьерах крайне скудно. Очевидно, его было дорого доставлять из других стран, а своего такого же камня не было. Изменения произошли в XIX веке, вместе с рождением «русского стиля» и «византизма».

— Описание камня в интерьерах Спаса на крови дано нами в указанной выше книге 1993 года. Для мозаичных и каменных работ были приглашены генуэзские и отечественные мастера и были использованы новые каменные материалы из Италии и России. Яркость колера, контрастность сочетания цветов и их праздничность характерны для каменных работ в Спаса на крови. Уникальные русские



цветные камни – уральский орлец и алтайская ревневская яшма – применены в клиросных киотах.

**ВЕСТМИНСТЕРСКИЙ КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР.** В Лондоне, в районе Вестминстерского аббатства, рядом с Парламентом находится старый англиканский собор, широко известный и посещаемый. Вестминстерский кафедральный католический собор расположен у вокзала Виктории, он мало известен случайным гостям Лондона.

Собор возведен в 1895 – 1910 гг. архитектором Бентли, проект создан по мотивам Софийского собора в Стамбуле. Интерьер этого храма является прямым продолжением традиции: мозаика сводов, стиль иконописи, обилие декоративного камня в нем те же, что и в Айя-Софии. Повторены и манера работы с камнем, и даже его сорта. Бесконечный узор мрамора Carrara (луковичного) перебегают с плиты на плиту, здесь этого камня очень много. Также много карминово-красного мрамора. Некоторой самобытностью является черный переливающийся голубым камень (возможно, ларвикит из Норвегии) в базах колонн из желтого мрамора, видимо, из Сиены. В целом в этом соборе, как и в Спасе на крови, каменный декор торжественен, ярк и праздничен.

Имеется множество других примеров богатого и умелого использования природного камня в архитектурном убранстве христианских храмов. Наш выбор в этой статье, конечно же, ограничен и субъективен. Во-первых, необходимо было привести минимальное число примеров. Во-вторых, мы стремились показать с их помощью некоторые устойчивые художественные приемы работы с видами камня, традиционными для разного времени. Исследование показало также расплывчатость и неопределенность многих названий природного камня, которые уверенно бытуют в исторической и искусствоведческой литературе. Современному специалисту бывает трудно определить по ним истинную природу камня, места его разработки и торговые пути доставки камня к месту строительства. К огорчению реставраторов, в искусствоведческой литературе и в работах по истории архитектуры этим вопросам уделяется значительно меньше внимания и места, чем описаниям художественно-эстетических особенностей архитектурных объектов и биографий художников, скульпторов и архитекторов.



### МОЗАИКИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИХ ХУДОЖНИКОВ В ХРАМАХ РОССИИ (начало XXI столетия)

В последнее десятилетие XX века искусство мозаики в России вступило в новый этап своего развития. Реставрация разоренных храмов, воссоздание разрушенных и строительство новых определили характер развития религиозного, в том числе мозаичного искусства. Блестящим примером реставрации, безусловно, является храм Воскресения Христова (Спас на крови) в Санкт-Петербурге. Уникальность его мозаичного убранства не ограничена территорией России. Без преувеличения можно сказать, что ни в XIX, ни тем более в XX веке подобные масштабные решения не были представлены ни в одном храме не только нашего государства, но и других стран мира. Кроме того, благодаря усилиям многих специалистов он стал уникальным примером практики реставрации и воссоздания мозаик.

Создание храмовых мозаик заставило современных мастеров Петербурга внимательно изучить предшествующую практику, как отечественную, так и зарубежную. В настоящее время можно выделить несколько направлений, по которым развивается искусство мозаики. Это осмысление опыта петербургских мастерских: Академии художеств и частной мастерской Фроловых, а так же стремление постичь уроки искусства Византии и Древней Греции. Отметим, что в чистом виде следования тому или иному направлению мы не встречаем. Можно лишь говорить о более или менее близких подходах к избранным образцам. Не одинаков и сам процесс работы. Если выпускники мастерской монументальной живописи Санкт-Петербургского института им. И.Е.Репина Российской Академии художеств создают картоны, по которым набор осуществляют мастера-мозаичисты, то выученики Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии им. В.И.Мухоминой обычно сами осуществляют весь комплекс работ.

Начало XXI столетия дает нам несколько интересных примеров, характеризующих развитие мозаики в России.

Создание церкви Рождества Пресвятой Богородицы в поселке Александровская Курортного района Санкт-Петербурга в 2002 – 2005 годах – явление уникальное, пример успешного решения синтеза архитектуры и изобразительного искусства, достижения той



гармонии, которая столь необходима для Храма Господня. Его стилистика – также редкий и одновременно положительный (и поучительный) пример для современного храмостроения. В нем органично соединены опыт традиций Древней Руси, искусства модерна и в то же время устремления к минимализму (лаконизму) искусства XX века (архитекторы А. Шретер, А. Головин, Г. Уралов). Важную роль в художественном убранстве экстерьера церкви играют мозаичные композиции. На западном фасаде над входом расположено изображение Ангелов, держащих икону Рождества Пресвятой Богородицы (2,5 x 2,6 м), на северном и южном фронтонах в своеобразных тимпанах изображены «Святые праведные Иоаким и Анна» и «Рождество Богородицы» (2,7 x 13,5 м каждый). Их авторы – С. Репин, В. Сухов, Н. Фомин и И. Уралов – уже давно известны как талантливые и неординарно мыслящие художники. Оригинальные композиции мозаик еще раз убеждают в этом. Так же, как и в архитектурном решении, в мозаиках творчески осмысливаются приемы искусства разновременного. В самом характере набора, роли гравюры можно усмотреть явное тяготение к искусству Византии, а принцип организации пространства мозаичного поля в целом говорит о востребованности опыта мозаичного искусства Греции. Выполненные из натурального камня с незначительным вкраплением смальты, лаконичные в своем раскрытии тем и одновременно гармонично решенные в цвете, они органично «живут» в архитектуре, тектонично входят в ее структуру. Их колорит изыскан и включает цвета и оттенки голубого, розового, черного, зеленого, белого и золотого, напоминая рафинированность стиля «модерн». Цветовой строй мозаик хорошо сочетается и с характерным для нашего северного края освещением. Художникам явно близка и древнерусская живопись, одухотворенность и гармония фресок Дионисия. Можно без преувеличения сказать, что в этих мозаиках осмысление нашими современниками традиций мозаичного искусства Греции, Византии, Древней Руси и модерна поднялось на новую ступень.

Примечательным примером обращения к традициям искусства Византии является мозаичное панно в тимпане восточного фасада церкви Казанской иконы Божией Матери Новодевичьего монастыря. Ее автор Ю. Сухоруков относится к тем монументалистам, которые не только находят решения для будущих мозаик, но и самостоятельно их реализуют. Мозаика была одним из любимейших декоративных материалов, к которым постоянно обращался автор проекта этого храма В.А. Косяков (1862 – 1921). Будучи последовательным приверженцем византийского стиля, он планировал украсить экстерьер этой церкви мозаиками. Время распорядилось иначе. Первая мировая война и последовавшая революция приостановили работы в



храме. Современная мозаика (2003) изображает поясной образ Богоматери, молитвенно возносящей руки, которую справа и слева фланкируют Серафимы. Характер рисунка, трактовка формы, особенность колористического решения восходят к традициям русско-византийского искусства. Общая площадь мозаики немного превышает три квадратных метра. Для ее набора были использованы золотая и цветная смальты и стеклокерамическая плитка, залитые в бетон. Около сорока оттенков цветной смальты позволили автору добиться тонкой моделировки форм лица, рук, одеяния Богоматери. Особую торжественность мозаике сообщает золото фона в сочетании с глубоким синим в абрисе круга и всего поля (ниши). Позднее этим же мастером были набраны на фасадах здания церкви мозаичные кресты, а также выполнен ряд работ для храмов Троице-Сергиевой пустыни.

По-настоящему творческой стала работа А. Васильева в церкви Святых равноапостольных царя Константина и царицы Елены в поселке Ленинское Ленинградской области (архитектор Ф. Романовский, 2002 – 2003). Мозаики расположены на всех фасадах здания: небольшой образ Спаса Нерукотворного – на западном, Этимасия (Уготовленный престол) – на восточном, образа равноапостольных святых Константина и Елены – на северном, Богоматерь на престоле с предстоящими – на южном. Торжественное звучание мозаик, рождению которого способствует и ясно выраженный характер гравюры набора, и особенность колористического решения оптимально отвечают избранной тематике мозаик храма, – величайшему событию в истории христианства. Показателен в этом отношении образ благословляющего Христа на фоне Всевидящего Ока. Здесь важен цветовой строй Ока, его мозаичный набор: от верхнего века – пять рядов коричнево-золотой охры смальты к темно-синему зрачку, чуть ниже – к голубому, переходящему в серо-голубой цвет. Расположение рядов набора убедительно создает объемность глаза, на котором четко вырисовывается изображение Христа. Упорядоченность рядов гравюры набора «Ока» придает ему особую значимость и монументальность. В трактовке одежд Константина и Елены можно обнаружить «импрессионистический» характер набора. Разнообразие цветов и оттенков создают ощущение величия, торжественности и богатства Восточной Римской империи. Голубой цвет в многообразии тонов и оттенков является объединяющим в каждой из мозаик храма, одновременно определяя их единство. В этих произведениях отчетливо проявилось не только увлечение Васильевым искусством Возрождения, но и ясно ощутимо его стремление воплотить свое представление о прекрасном.



В начале нового столетия в стенах Мозаичной мастерской Российской Академии художеств создан ряд мозаик, которые напоминают о живучести мозаик академического толка. В них, если не напрямую, то опосредованно прочитываются традиции именно русской мозаики XIX в. Показательны в этом отношении работы А. Быстрова для Богоявленной часовни (Спас на водах) в Кронштадте (архитектор В.А.Косяков, 1903) – «Неверие Петра» и «Чудо о корабельщиках». Модуль набора составляет около 1,5 см. Характер рисунка, психологическая острота изображения образов и самих сюжетов далеки от практики искусства Византии. В них ясна связь с традициями искусства академической школы. Без внимания автора не остались и пленэрные поиски в отечественном мозаичном искусстве начала XX века. Именно так воспроизведен морской пейзаж, который является фоном происходящих действий. В иконах использованы не характерные для религиозных мозаик холодные цвета. Они способствуют ощущению стремительного ритма волн холодного моря. Живописное начало свойственно большинству мозаик академической Мозаичной мастерской.

Для Петербурга особое значение имеет образ святой блаженной Ксении Петербургской. Еще в 1990-х годах А. Силица создал мозаику на фасаде здания часовни (архитектор А.А. Всеславский, 1901 – 1902). Тогда художнику пришлось приспособить уже существовавший «прототип» изображения к особенностям техники и местным условиям, решить образ более обобщенно, несколько изменить пропорции по высоте и «акцентировать» расположение самого образа. В начале нового столетия были созданы пять икон для интерьера этой часовни, которые фактически образовали своеобразный иконостас. Центральную и наиболее крупную икону «Распятия с предстоящими» фланкируют образы меньшего размера – Богоматерь с Младенцем и Христос, над которыми в кругах находятся изображения святого благоверного великого князя Александра Невского и святой преподобной Ксении Римлянилки. В наборе всех мозаик принимал участие один из наиболее опытных мозаичистов П. Степанов. В этой работе ясно видно совмещение двух методов работы: византийская гравюра набора и светотеневая моделировка, идущая от уроков академической школы. В этом отношении особенно показательно решение фигуры распятого Христа. Здесь нет локальных цветов, форма рождается приемами светотени, а в трактовке образа Христа можно увидеть влияние В. Васнецова, в том числе и его образа, находящегося в Спасе на крови.

В большей мере византийскую традицию можно усмотреть в другой работе этой же мастерской – большой иконе для экстерьера храма Казанской иконы Божией Матери одного из женских мона-



стырей Ивановской области. В качестве образца авторы картона художники В. Перхун и П. Якимчук выбрали традиционный извод. Общая площадь мозаики составляет 13 м<sup>2</sup> при высоте 3,75 м. Лик Богоматери набирал П. Степанов, Младенца – А. Некрасов, хитон – В. Агапов, а фон – С. Некрасов и Л. Зайцев. Здесь византийская традиция соблюдена именно в движении (кладке) смальты. Традиция академической мастерской сказалась в живописном многоцветии набора. Использование большого количества оттенков разных цветов позволило авторам сообщить объемность изображению. Только в наборе фона было использовано более пяти цветов охры, не считая их оттенков. Именно эта своеобразная «многослойность» позволила мастерам создать эффект глубины.

Преемственность опыта искусства мозаики Исаакиевского собора и Спаса на крови одновременно можно усмотреть в работе для Успенского храма (Санкт-Петербург, Северное кладбище). За основу изображения была взята Валаамская икона «Знамение», которую в соответствии с заказом и характером материала П. Степанов решил в декоративном ключе.

Каждый из мастеров-мозаичистов, работающих сегодня в Мозаичной мастерской Российской Академии художеств, имеет свой индивидуальный почерк, свои привязанности к той или иной системе набора. Интересен, на наш взгляд, опыт В. и А. Смирновых, работающих уже не один год вместе. Цветовое решение, которое, естественно, диктует созданный художником картон, они определяют на начальном этапе работы, тщательно подбирая состав колористического решения в смальте, делая сухой набор. Они стараются минимизировать количество цветов. По их мнению, это дает возможность сохранять строгость колорита. Три цвета может быть достаточно. Такой цветовой аскетизм позволяет цвету не жухнуть. Особое внимание они уделяют приему свободного набора, когда хорошо прослеживается шов. Если каждый кусочек смальты лежит свободно, не плотно, то цвет воспринимается в полную его силу. Своим несомненным успехом они считают набор двух образов Свяtitеля Николая Чудотворца (1999, 2002) по картонам художника А. Живаева.

Долго и кропотливо набирает мозаики И. Лебедев. В 2003 – 2004 годах по картону Я. Штеренберга он создал икону «Апостол Лука» для Домовой церкви Академии художеств. Уже более года мастер работает над другой иконой этого же художника «Св. апостолы Петр и Павел» и, видимо, закончит ее через два года. Этому мозаичисту близки устремления художника, которого волнует искусство Византии. Именно на византийской почве он видит перспективу дальнейшего развития мозаичного искусства. В цветовом



решении Лебедев стремится к красоте, гармонии и единству. Для обеих икон избраны теплые тона, соответствующие интерьеру церкви, ограниченное количество сближенных по тону цветов и малый модуль смальты. Сам набор то плотен, то разряжен. Не только цвет и модуль смальты, но и размер шва используется как изобразительное средство, ближе к рисующим линиям он меньше, а к середине изображения – шире. Роль гравюры (абриса) для И. Лебедева принципиально важна, она усиливает плоскостность изображения. Скромность цветового решения ни в коей мере не приводит к сухости и однообразию. Так, фон мастер любит набирать из близких тонов, сообщая ему «живое» состояние. «Цветовой луг» (выражение Василия Великого) И. Лебедева – луг северных широт, скромный, но тонкий и точный в своей гармонии. Икона «Св. апостолы Петр и Павел» более ярка по цвету, чем «Апостол Лука». Здесь больше «работает» сама гравюра, модуль мелкий, нередко доходит до 2 мм. Прямой набор ведется на временный грунт в одной плоскости, что для мастера принципиально важно. До 50 % в обеих иконах используется старая смальта, обладающая большей «вязкостью» цвета, более «каменная». И. Лебедев старается не отходить от картона, но именно его мастерство рождает «симфонию» красоты образов.

Мастера миниатюрной мозаики – большая «редкость» для России сегодня. В Санкт-Петербурге известны В. Соловьева и И. Лаврененко. Творчество последнего связано с созданием и воссозданием икон для Спаса на крови. Первый в своей практике набор смальты мелкого модуля Анд. Пашин сделал, переведя в мозаику известный образ Владимирской иконы Божией Матери. В небольшой по размеру иконе (37 x 27 см) художник использовал соответственно и небольшой модуль, справедливо считая, что разрыв в величине смальты фона и изображения не должен быть большим. В самом характере набора имеются признаки византийской мозаики и характерной для Мозаичной мастерской живописности.

Необычайно интересным представляется «Спас Нерукотворный» (31 x 29 см, 2007) молодого художника Е. Быстрова. В качестве прототипа был взят извод иконы Новгородской школы. Для фона живописец использовал три цвета мрамора: красный, желтый и белый, лик выложил смальтой. Буквы исполнены сусальным золотом на мраморе в контррельефе. В самом лике можно насчитать до пяти цветов, при этом только одна охра имеет до пяти оттенков. Модуль набора лика – от 0,5 до 1 мм. Вся икона полированная. В работе художник применил новый метод: заранее, еще на стадии эскиза, определил характер набора, размер каждого кусочка смальты и камней. Прорисовав прежде форму каждого «участника» набора, он вырезал их на разных по своим техническим возможностям станках.



При наборе была использована и новая по составу мастика. В этом мозаичном изображении удивительным образом совместились миниатюрность исполнения и монументальность прочтения образа. Миниатюрность размера кусочков смальты и мрамора ни в коей мере не противоречит «византийскому» характеру гравюры набора. Интересна и форма взаимодействия мраморного фона и смальтового набора лика. И здесь Е. Быстров нашел новое техническое решение, использовал фон как своеобразную раму, в которую вставлен образ Христа. Однако сам факт такого приема остается для зрителя за пределами видимости. Фон и лик воспринимаются как единое, неделимое целое. Этот образ открывает новую страницу в развитии миниатюрной мозаики.

Примеры религиозных мозаик, созданных петербургскими художниками только за прошедшие семь лет нового столетия, можно продолжать и дальше. Однако и вышеперечисленное свидетельствует о плодотворности их поисков. Невольно вспоминается замечание одного из мозаичистов Мозаичной мастерской Российской Академии художеств: «Церковное естественнее набирать в мозаике, так как это ее. Сам материал не сопротивляется, он давно создан для изображения святых».



И.М. ЛЕРМОНТОВА

**АЛЕКСАНДРО-НЕВСКАЯ ЛАВРА  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГРАФИКИ**

(из собрания Государственного музея городской скульптуры)

Музей городской скульптуры исторически связан с ансамблем Александро-Невского монастыря, на его территории находятся уникальные некрополи и усыпальницы с памятниками, отражающими трехсотлетнюю историю Петербурга. Одним из наиболее важных разделов в графической коллекции музея являются произведения, посвященные Александро-Невской лавре. Это чертежи, планы, акварели, рисунки архитектурного ансамбля монастыря, отдельных его зданий и некрополей, целого ряда высокохудожественных надгробий Благовещенской, Лазаревской усыпальниц, некрополей XVIII века, Мастеров искусств, исполненных замечательными скульпторами XVIII – XIX столетий И.П. Мартосом, Ф.Г. Гордеевым, Ж. Тома де Томоном, В.И. Демут-Малиновским, Я.И. Земельгаком, Ж.-Д. Рашеттом и другими.

Формирование этой коллекции относится к началу 1920-х годов, когда по инициативе Общества по охране исторических и художественных ценностей нашего города «Старый Петербург» его художники и архитекторы выполнили рисунки, чертежи, архитектурные обмеры наиболее значительных надгробных памятников и художественных оград Лазаревского кладбища.

В первую очередь следует выделить точные выразительные рисунки и акварели, безупречные по технике исполнения архитектурные обмеры памятников старейшего петербургского некрополя, исполненные Софьей Владимировной Поль<sup>1</sup>.

Имени этого талантливого художника-архитектора мы, к сожалению, не найдем ни в одном из справочников по изобразительному искусству. В архиве нашего музея сохранились отдельные документы и письма этой одной из самых ярких «подвижниц по изучению надгробных скульптурных форм Общества «Старый Петербург», которая на протяжении долгих лет тесно сотрудничала с музеем, была дружна с первым хранителем некрополей Николаем Викторовичем Успенским.

С.В. Поль, как теперь стало известно, исполнила значительное количество рисунков, обмеров старых надгробий Лазаревского кладбища. Сегодня большая часть ее работ, вероятно, безвозвратно



утрачена. Из большого творческого наследия этого мастера в нашей коллекции насчитывается чуть более десятка графических листов, но каких! Ее архитектурные обмеры, исполненные акварелью и цветной тушью, далеко выходят за рамки «жанра» и часто приобретают значение самостоятельного графического произведения, их отличает особая художественность и изысканность. Глядя на такие ее листы, как «Уголок Лазаревского кладбища», «Надгробие В.Я. Чичагова в Некрополе XVIII века», «Надгробие И.П. Мартоса в Некрополе XVIII века», острее чувствуешь непреходящую значимость этих уникальных произведений.

Из других наиболее удачных рисунков и архитектурных обмеров этого времени следует отметить работы С.А. Кауфман и М. Соловьевой, несущие в себе также печать творческого своеобразия этих совершенно разных художников. Софья Александровна Кауфман<sup>2</sup> – архитектор, историк архитектуры, поэтому понятно, что ее листы отмечены высоким профессионализмом с архитектурной точки зрения: «Надгробие М.И. Мордвинова», «Надгробие Е.А. Демидовой». Графические произведения М. Соловьевой<sup>3</sup>, наоборот, подкупают своей свободной и яркой акварельной манерой: «Надгробие А.Н. Воронихина», «Надгробие дочери молдавского господаря Смарагды Гики».

Графические произведения дореволюционного времени, посвященные ансамблю Александро-Невской лавры и ее некрополям, представлены немногочисленными работами. Одним из наиболее выразительных графических произведений начала XIX столетия, раскрывающих строгость и гармонию монастырского ансамбля, является широко известная панорамная гравюра С.Ф. Галактионова с оригинала П.П. Свинына «Александро-Невский монастырь. Вид с Невы» 1817 г. Неповторимое своеобразие гравюре придают небольшие парусники, лодки, причаливающие к берегу, живость типажей на берегу.

Среди произведений первой половины XIX в. можно отметить гравюру «Вид на Троицкий собор Александро-Невской лавры» из собрания гравированных на стали видов Петербурга, являющегося художественным приложением к книге А.П. Башуцкого «Панорама Санкт-Петербурга», СПб., 1834. Большая часть гравюр для этого альбома создана английским гравером I пол. XIX века Гобертом по рисункам молодого архитектора А.М. Горностаева.

В коллекции представлена исполненная с подкупающей простотой и правдивостью литография Андре Дюрана «Монастырь Александра Невского. Вид Благовещенской церкви», 1842 г. Особую поэтичность листу придает изображение старого деревянного



моста, неухоженных берегов речки Монастырки, лодок, погруженных в воду, колоритных фигур обитателей монастыря.

Александро-Невский монастырь был одним из наиболее почитаемых в России, ведь в нем со времен Петра I хранились мощи небесного покровителя Санкт-Петербурга святого благоверного великого князя Александра Невского.

Несомненный интерес представляет редкая литография «Вид раки с мощами Св. Благоверного Великого князя Александра Невского в соборе Александро-Невской лавры» О.А. Кочетовой<sup>4</sup>. Цветная литография была отпечатана в Картографическом заведении А. Ильина в 1890 г. к 100-летию переноса мощей святого Александра Невского из верхней церкви Благовещенской усыпальницы в Троицкий собор.

Трудно переоценить значение для практической музейной работы уникальных планов исторических лаврских кладбищ: Лазаревского, Тихвинского, Никольского, составленных К. Воскресенским по его собственноручным обмерам в 1898 г. Возросший интерес к генеалогическим корням, большая научная, практическая востребованность этих планов, выполненных в оригинальной технике (карандаш, тушь, акварель) привела к их значительным повреждениям, они требуют реставрации. В музейной коллекции хранятся также планы нескольких церквей монастырского ансамбля: Благовещенской, Духовской, Исидоровской и Тихвинской (Полежаевской), выполненные предположительно в 1910–1915 гг.

Для иконографии надгробных памятников некрополей Александро-Невской лавры значительный интерес приобретают такие графические произведения, как альбом офортов, состоящий из 24 листов «Памятники Лазаревского кладбища» (1912). Его автор, тогда еще молодой архитектор В.Н. Талепоровский, первоначально выполнил обмеры памятников, а затем их гравировал<sup>5</sup>. Офорты, подцветенные акварелью и белилами, не только точно в мельчайших деталях передают памятники, их сохранность на этот период, но многие из них являются выразительными и завершенными по композиции произведениями. Гравюры изображают надгробия княгини Е.С. Куракиной, архитектора А.Н. Воронихина, графа Н. Булгари, М.Н. Муравьева, Е. Демидовой, В. Потемкиной, других представителей русского дворянства

Среди архитекторов и художников, выполнявших архитектурные обмеры надгробий Лазаревского кладбища в 1920-х годах, наряду с отмеченными выше С. Поль, С. Кауфман, М. Соловьевой, следует назвать работы еще нескольких художников – «Надгробие Л. Левашовой» Н. Полуциковской, «Надгробие жены поэта Державина» В. Менжинской, «Надгробие Д.С. Порохова»



И.А. Фомина. Рисунки этих авторов имеют характер чисто архитектурного обмера и таким образом имеют большое значение для научной реставрации, воссоздания утраченных деталей.

В 1941 – 1945 гг. по заказу музея известным художником И.С. Астаповым, архитекторами-художниками А.К. Барутчевым, О.К. Аршакуни, А.В. Васильевым и другими были выполнены рисунки и акварели наиболее выдающихся памятников Лазаревского кладбища, Благовещенской усыпальницы. Эти произведения фиксируют работы по укрытию памятников в 1941 году, их состояние в период войны, а затем снятие защитных сооружений после ее окончания.

О.К. Аршакуни запечатлела укрытие надгробий княгини Е.С. Куракиной, М.В. Ломоносова в Некрополе XVIII века (1944 г.). Архитектор по образованию, Ольга Константиновна<sup>6</sup> профессионально и точно отобразила в своих рисунках исторические здания ансамбля Александро-Невской лавры. На листах большого формата, мастерски владея итальянским карандашом, художник изобразила Надвратную церковь и Троицкий собор в годы войны. Мы видим следы войны на этих зданиях: облупившаяся штукатурка стен, отдельные разрушенные архитектурные детали.

Художники-архитекторы Н.И. Смирнов и И.П. Адамов запечатлели здание Благовещенской усыпальницы в первые послевоенные годы. На рисунке И.П. Адамова 1950 г. мы видим Благовещенскую церковь в момент реставрации, в лесах.

Уникальность графических произведений архитектора-художника Армена Константиновича Барутчева (1904–1976) заключается в их исторической достоверности, правдивости. Его рисунки отображают жизнь музейных зданий и надгробных памятников в годы войны. Большой интерес представляют его рисунки, изображающие Палатку Благовещенской усыпальницы, надгробие Н.И. Панина в процессе его раскрытия – расконсервации.

Александр Викторович Васильев (1913–1976) – разносторонне одаренный человек, талантливый архитектор, незаурядный художник, рисовальщик, признанный мастер литографии. Он создал большое количество первоклассных графических листов, изображающих памятники Некрополя VIII века: Е.С. Куракиной, Е.И. Гагариной<sup>7</sup> (оба памятника на своем первоначальном историческом месте), А.Г. Белосельской-Белозерской, С.А. Строгановой, А.И. Васильеву, Тома де Томону и др. И хотя главной задачей была непосредственная фиксация памятников, благодаря таланту незаурядного художника эти работы стали самодельными художественными произведениями.



Фиксационная точность, пристальное внимание к деталям прически архитектурным обмерам Ивана Ивановича Семаго, выполненным в конце войны в 1944 – 1945 годах. Среди них – надгробия М.Ф. Белавиной, Е.П. Завадovской, И.Г. Колчина в Некрополе XVIII в.

Какими были музейные некрополи в первые послевоенные годы можно увидеть в работах тех же художников. Великолепная серия акварелей А.В. Васильева посвящена одному из шедевров мемориальной пластики – надгробию Е.С. Карнеевой, исполненному прославленным скульптором И.П. Мартосом. Наиболее выразительным листом А.К. Барутчева этого периода является изображение занесенного снегом надгробия А.М. Белосельского-Белозерского у стены Лазаревской усыпальницы (1948).

Авторы большинства работ при всем их стремлении к достоверности, предельной точности в изображении и памятников, их деталей<sup>8</sup>, не забывают о самой атмосфере блокадного города, а также художественной стороне своих произведений.

Последний раздел составляют произведения 1960-х – 1990-х годов. Среди них можно выделить тех петербургских художников, для которых Александро-Невская лавра остается неизменным притягательным уголком старого Петербурга на протяжении многих лет. Это панорамные, исполненные с большим настроением виды лаврского ансамбля художника С.С. Бернштейна: «В Александро-Невской лавре». Выразительные и завершенные произведения исполнены в излюбленной этим мастером технике цветной пастели в 1970 – 1980 годах. Virtuозные по технике, тонкие и поэтичные по восприятию и мироощущению офорты В.Е. Верещагина с изображением ансамбля Лавры: «Вечерет. Лавра Александра Невского». Этой теме посвящены удачные графические произведения признанного мастера гравюры на дереве В.И. Сердюкова. Это всем нам хорошо известные и ставшие уже классическими виды Благовещенской церкви и реки Монастырки.

Неизменное восхищение этим заповедным местом мы ощущаем в офортах А.А. Гавричкова: «Лаврский проезд», «Вид на реку Монастырку и здание Благовещенской церкви», «Памятник Н.М. Черкасову», «Памятник Ю.М. Юрьеву». Свообразием авторского почерка и видения прославленного ансамбля отмечены работы очень разных, но, безусловно, талантливых художников А.В. Дурандина «Надвратная церковь» и Р.В. Левицкого «Вид на Благовещенскую». Строгость и изысканность отличает ксилографии Дурандина и, наоборот, свобода и живописность манеры присущи цветной литографии Левицкого. Особой живописностью и свободой композиции



отличаются цветные литографии О.Б. Фронтинского с изображением Троицкого собора и Надвратной церкви.

К.Г. Претро донесла до зрителя свое видение одного из ранних памятников архитектуры петровского времени – Благовещенской усыпальницы. В нашем собрании представлены по-настоящему мастерские, строгие и гармоничные офорты с видами Александровской лавры, памятников Некрополя Мастеров искусств графика старшего поколения петербургских художников – А.И. Шураева. В.А. Пермяков в своей работе «Александровская лавра» отразил современный ритм жизни лавры и как музейного объекта. Редкий иконографический мотив монастыря использован в монотипии молодого петербургского графика Б.Ю. Прядкова «Мост через Монастырку» (Второй Лаврский мост). Интересными произведениями, воспевающими ансамбль Александровской лавры, представлены в нашем собрании художники ярких самобытных дарований разных поколений и направлений – А.А. Ушин, М.Н. Успенский, В.Д. Тер-Аванесян.

В произведениях лучших мастеров, посвященных Лавре, наряду с достоверностью и точностью в передаче памятников архитектуры и скульптурных надгробий присутствует тонкая поэтичность, чувство восхищения этим пленительным заповедным уголком Петербурга.

#### Примечания

<sup>1</sup> Поль Софья Владимировна (1880-е ?–1942). Архитектор, художник, педагог. Сотрудница «по изучению надгробных скульптурных форм Общества «Старый Петербург». Сотрудничала с Музеем городской скульптуры. Умерла в блокадном Ленинграде в 1942 г.

<sup>2</sup> Кауфман Софья Александровна (1895–1967). Архитектор, историк древней архитектуры. Один из немногих ученых, занимающихся исследованием древней архитектуры от древнего Шумера до Византии и Рима. Работала в области охраны и реставрации архитектурных памятников.

<sup>3</sup> На листе подпись: «Марг(арита) Соловьева. Других сведений найти не удалось.

<sup>4</sup> Кочетова Ольга Акимовна (1850-е –?). Училась в Рисовальной школе Общества поощрения художеств.



В 1870 г. удостоена звания неклассного художника, а в 1873 – классного художника. Ее произведения экспонировались на выставках Товарищества передвижных выставок с 1881 г.

Акварель О.Кочетовой, с которой выполнялась эта литография, была приобретена императором Александром III.

<sup>5</sup> Талепоровский Владимир Николаевич (1884–1958), архитектор. В 1914 г. окончил Академию художеств со званием художника-архитектора за проект здания Государственного совета. Участвовал в конкурсе на проект перепланировки сквера у Казанского собора (1920). Выполнил обмеры памятников Лазаревского кладбища (1912). Автор исследования: Кваренти. Материалы к изучению творчества. Л.-М., 1954.

<sup>6</sup> Аршакуни Ольга Константиновна (1905– после 1968). Архитектор-художник, член Союза архитекторов. Занималась реставрацией памятников архитектуры, теоретическими вопросами реставрации. В 1944 – 1945 гг. выполнила архитектурные обмеры Надвратной церкви АНЛ, написала историческую справку на основе архивных и археологических данных об этой церкви.

По сведениям Союза архитекторов, в 1968 г. уехала в Псков, там и умерла.

<sup>7</sup> Находящиеся ныне в Благовещенской усыпальнице надгробия Е.С.Куракиной, Е.И.Гагариной изображены на своем первоначальном историческом месте в Некрополе XVIII в.

<sup>8</sup> Тщательная прорисовка деталей, особенно гербов, имеет большое значение при проведении реставрационных работ, воссоздании гербов (наиболее подвержены актам вандализма).



Т.Ф. ЛИТВИНОВА

### ЧАСОВНЯ-УСЫПАЛЬНИЦА КНЯЗЕЙ ПАСКЕВИЧЕЙ В ГОМЕЛЕ

Обустройство Гомельского имения князей Паскевичей в Беларуси, как в экономическом, так и художественном плане производилось по лучшим столичным меркам. Здесь строились отмеченные свойственными времени стилистическими особенностями сооружения различного характера и назначения, разбивался парк. Сохранившиеся до наших дней объекты усадебного комплекса сегодня входят в состав Государственного историко-культурного учреждения «Гомельский дворцово-парковый ансамбль». В их числе – фамильная часовня-усыпальница бывших владельцев имения, являющая собой яркий образец усадебной архитектуры культового назначения последней четверти XIX в. В этом памятнике, выполненном в т.н. «русском стиле» с использованием мотивов московской архитектуры XVII в., синтетически сочетаются декоративно-прикладное искусство и живопись.

Часовня-усыпальница семьи Паскевичей устроена в виде двухчастного архитектурного комплекса, в наземную часть которого входит часовня – квадратное в плане кирпичное сооружение высотой 18 м, накрытое высоким восьмигранным шатром с луковичной главкой. Аналогичные главки венчают углы основного объема. Склеп для захоронений (усыпальница) оформлена небольшим наземным объемом-входом, откуда лестница ведет в подземный сводчатый тоннель длиной 32 м. Стены и своды усыпальницы оформлены колотым камнем, покрытым глазурью, торцовая стена – мозаичным панно и резьбой по мрамору. В декоративном убранстве сооружения использованы причудливые по форме керамические колонки, скульптурные кокошники, розетки, карнизные пояса, позолоченные купола и полихромные майоликовые плитки с растительной орнаментикой [2, с.156].

Сведения о Гомельской часовне-усыпальнице Паскевичей содержатся преимущественно в материалах, посвященных рассмотрению общих вопросов истории искусства и архитектуры Беларуси: в справочно-энциклопедических сборниках и фундаментальных изданиях. Исследуемый памятник в них упоминается только в контексте со многими другими объектами



[2, с.156; 4, с.187-188; 5, с.70; 19, с.95]. Впервые он описан в литературе, а также стилистически определен в книге Л.А. Виноградова, посвященной истории Гомеля в период с 1142 по 1900 годы [3, с.39-40]. Никаких подробностей о строительстве часовни в данном источнике не содержится. Следует также отметить книгу известного исследователя белорусской архитектуры В.М. Чернатова «Сынам Отчизны», посвященную мемориальным памятникам военной славы Беларуси, где гомельская часовня-усыпальница описана в связи с тем, что здесь был захоронен знаменитый российский военачальник И.Ф. Паскевич [19, с.37-39].

Отсутствие детальных аналитических трудов о ее строительстве и художественном оформлении побудили автора провести изыскания, результаты которых были представлены и опубликованы в материалах двух научных конференций [7-9]. Основополагающими источниками для этой работы стали документы Национального исторического архива Беларуси, фонд № 3013 «Вотчинное управление Гомельского имения кн. Паскевича-Эриванского» [13-15]. В нескольких архивных делах содержится переписка управляющих имением Паскевича с проектировщиками и подрядчиками, финансовые, договорные, расчетные и другие документы, позволившие определить имена мастеров, проследить этапы и установить некоторые подробности, связанные с вопросами художественного оформления и технического обустройства фамильного склепа Паскевичей.

Идея создания родовой часовни-усыпальницы в Гомеле принадлежала сыну известного российского военачальника генерал-фельдмаршала Ивана Федоровича Паскевича Федору Ивановичу Паскевичу, владевшему Гомельским имением с 1856 по 1903 г. Возведение фамильного склепа началось в 1865 г. с длительного процесса по решению вопросов «о разрешении построить фамильную часовню на городской земле» и о разрешении эксгумации и перевозки в Гомель останков его родителей из польского имения в селе Ивановском Люблинского воеводства, а также бабушки и дедушки из имения Щеглицы на Могилевщине [14-15].

Проект часовни был составлен московским архитектором Евгением Ивановичем Червинским, ее строительство началось в 1870 г. и продолжалось 19 лет [4, с.187]. За этот период, кроме непосредственно строительных работ, решались юридические вопросы, определялись архитектор и подрядчики.

Архивные материалы свидетельствуют о том, что устройством и отделкой сложнейшего наземно-подземного сооружения



руководили два петербургских архитектора: Максимилиан Егорович Месмахер и Оскар Эмильевич Вегенер. Судя по всему, Месмахер руководил декоративной отделкой часовни-усыпальницы, а Вегенер – строительством.

Летом 1879 г., когда в основном часовня-усыпальница была готова, с участием архитектора Месмахера решались вопросы по изготовлению гранитных ступеней и цоколя. Главноуправляющий Гомельским имением Паскевича Сергей Петрович Бек направил заказ на поставку гранитных плит в киевский магазин мраморных, гранитных и лабрадорных изделий на Крещатике, в доме Широкова. Владельцами магазина были итальянцы Тузини и Росси. Ломки камня находились на расстоянии более ста верст от Киева, на специально изготовленных дорогах его привозили на набережную Днепра. 20 июня этого же года были готовы семь кусков цоколя, в августе – 16 кусков цоколя и 27 ступеней. Подряд на доставку каменных изделий в Гомель на берлинах по Днепру и Сожу получил от Тузини и Росси некто Задолнинный (Задолнинский). Комиссионером, т.е. лицом, принимавшим на себя заключение сделок с подрядчиками в Киеве, был Константин Николаевич Иванов. Все вопросы фирмы «Тузини и Росси» в сношениях с представителями Гомельского имения решались от имени Антония Росси [13, лл.84, 279-280].

В то же самое время летом 1879 г. на Варшавской фабрике машин изготавливались медные золоченые купола часовни. Гомельский мастер-деревщик мещанин Яков Станиславович Зудницкий в апреле 1882 г. подрядился сделать дубовые двери из материала, взятого в управлении имением [13, лл.98, 114].

Осенью 1881 г. между киевскими мастерами Тузини и Росси и «главноуправляющим» Гомельским имением Иосифом Завадским, вновь заключается договор на изготовление и поставку каменных деталей. Исполнители обязываются «из камня лабрадора самого лучшего качества и красивого узора изготовить собственными рабочими, по рисунку и размерам, показанным на проекте чертежа архитектора Вегенера, за подписью г-на Завадского для часовни фамильного гроба князей в Гомеле...». В своем задании Вегенер определял изготовить стол алтарный и цоколь из лабрадорита, пол мраморный, шлифованный, состоящий из 52 черных и 40 белых четырехугольных и 26 белых мраморных шашек с черным мраморным фризом. Весной следующего года из Киева в Гомель были отправлены межгорский огнеупорный кирпич и глина, железные рельсы, ящики с мраморными изделиями и лепными работами. В августе 1881 г. архитектор Вегенер сообщает в Гомельское имение: «Честь имею уведомить, что мраморные работы



в Кореневском охотничьем доме и лабрадорные и мраморные работы в часовне окончены удовлетворительно». С 1883 до 1888 г. с киевским магазином продолжаются деловые контакты, связанные с заменой разбившейся лабрадоритовой плиты, а затем – с заказом надгробных плит для усыпальницы [13, л.103-104, 110 б, в, г, 111, 115].

После того, как в часовне был облицован цоколь и уложен пол, приступили к живописным работам на стенах. В письме из главной конторы Паскевича в Петербурге в Гомельское вотчинное управление от 12 мая 1884 г. сообщалось: «Художник Садиков взял на себя внутреннюю живописную работу в часовне. Податели сего его рабочие уезжают в Гомель для приготовительных работ...».

С.И. Садиков выполнил полихромные росписи с древнерусскими мотивами в виде композиций из переплетающихся цветов, листьев, побегов и прорастающего восьмиконечного креста. Они заключены в повторяющиеся арочные изобразительные своды, окаймленные орнаментальными живописными бордюрами растительного характера. В некоторых арках даны тексты из Евангелия, над входной дверью находилось изображение Спаса Нерукотворного.

Выпускник училища барона Штиглица Сергей Иванович Садиков был художником-декоратором. В Петербурге он реставрировал интерьерную живопись Петропавловского собора, исполнил роспись часовни в память храма Пресвятой Троицы на Смоленском православном кладбище. В 1878 – 1879 гг. принимал участие в реконструкции храма Успения Девы Марии, расписав интерьер [1, с.147, 333-334, 357]. Элементы узоров, выполненных художником в Гомельской часовне, напоминают орнаментальные бордюры этих росписей.

«Талантливым помощником Месмахера», как называет С. Садикова в своем труде «Максимилиан Месмахер» Г.Е. Тыжненко, была исполнена отделка дворца сына Александра II великого князя Алексея Александровича «с яркими цветочными росписями потолка и стен... по трафарету самого зодчего». В музее Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица на первом этаже находился Отдел древнерусского искусства под названием «Теремок». Своим оформлением он напоминал палаты Теремного дворца в Москве. В вышеупомянутом труде Г. Тыжненко приведены фотоснимки «Терема» конца XIX в., где очевидно, что росписи его стен во многом аналогичны росписям, которые были сделаны С.И. Садиковым на стенах часовни в Гомеле [17, с.37, 80, 82-83].



С.И. Садиков руководил также позолотными работами в часовне. 12 июля 1884 г. в своем письме управляющему имением Паскевича он пишет: «М. г.! Имею честь просить Вас представить его светлости (князю) для осмотра посланное мною золото для озолочения крестов, глав и подзоров на часовне. По условию с г-ном Месмахер оно должно быть в таком именно достоинстве, как оно теперь есть и выше этого не делается (речь о пробе, которая должна быть 95°) (Т.Л.). И допустить моих людей к озолочению и выдать позолотчикам под расписку Абросимова 100 рублей, в конце этого месяца я надеюсь быть в Гомеле и поработать...». Ему определенно удалось это сделать, т.к. уже 24 августа Завадский заявляет в Главное управление именными Паскевича в Петербург о необходимости расчетов с Садиковым. В этом письме называется имя работавшего на оформлении часовни «здешнего мастера Аллерта», повторяющегося впоследствии в последствии [13, л.137].

Далее необходимо было решить вопросы, связанные с вентилированием воздуха в часовне-усыпальнице. В 1887 г. 20 августа инженер-технолог А. Термен из Киева составляет проект «устройства вентиляции и предохранения стен от сырости в фамильной часовне князя Паскевича в Гомеле». В его пояснительной записке отмечается, что «свод над склепом следует защитить от сырости насыпанием земли с помощью асфальтового слоя толщиной не менее  $\frac{3}{4}$  дюйма». Иванов пишет письмо Михаилу Осиповичу Копыстинскому в Гомель с рекомендациями для смотрителя Гомельского замка О.О. Солодовникова о необходимости открывать вентиляционные люки в усыпальницу и сторожку (для печника? – Т.Л.). Следуя указаниям инженера Термена, Иванов осенью того же года размещает заказ на поставку асфальта на Киевской фабрике асфальтовых и кровельных работ, владельцем которого был поляк Оконецкий с компанией [13, л.123-126, 155, 490-492].

К типичным образцам декоративно-прикладного искусства, выполненным в «русском стиле», относятся мраморные, мозаичные, терракотовые и майоликовые изделия фамильной усыпальницы Паскевичей. Ее внешнее убранство напоминает элементы церкви Рождества Богородицы в Путинках в Москве (1649-1652), которая, по словам исследователя древнерусского искусства Льва Любимова, «как бы игрушка, вынутая из шкатулки... весь этот храм с его тонкой разделкой стен, «пенящихся» обилием кокошников, и красивыми наличниками – как бы чудесная «каменная песенка» [10, с.321].

Займованная в искусстве XVII в. белокаменная резьба мастерски исполнена и в алтарном наличнике, где размещалась не



сохранившаяся до нашего времени икона, и для имитации золотых врат в усыпальнице.

В декоре фасадов часовни использована майоликовая полихромная плитка, также воссоздающая древнерусскую орнаментику. Ее узорчатые мотивы перекликаются с майоликами московского производства, украшавшими в XVII в. московские церкви: Троицкую в Никитниках (1635-1653), Николы в Столпах (1669), Григория Неокесарийского на Большой Полянке (1667-1679) и др., а также с многоцветными изразцами Крутицкого теремка, построенного Осипом Старцевым в 1694 году в Москве [10, с.323-324, 11, илл. 1, 4, 5, 11, 12, 18]. Керамическими плитками по фасадам гомельской часовни облицованы барабаны под четырьмя луковичными главками в виде сказочных растительных многоизразцовых клейм и орнаментированных плетенкой фризов. Под шатровой крышей по четырем сторонам расположены аттики в виде кокошника, в котором – клейма полихромных изразцов с центральными стилизованными геральдическими мотивами двуглавых орлов, увенчанных царской короной. Под кокошниками – полоса антаблемента, состоящая из раппортных изразцов-розеток. Архивные материалы свидетельствуют, что майолику заказывали в Петербурге на специальном производстве «Ейдукен Левенштейн с сыновьями». Из переписки 1888 г. видно, что возникало немало проблем, связанных с тем, что майолики, как хрупкие изделия, разбивались, растрескивались, взамен необходимо было заказывать новые [13, л.151].

Яркая, нарядная часовня, как пишет белорусский исследователь истории архитектуры В.М. Чернятов, «благодаря изяществу декоративного оформления, часовня напоминает праздничный девичий сарафан» [19, с.57]. По его же словам, красную рельефную терракоту для нее выполнил скульптор Давид Иванович Иенсен, академик, профессор Императорской Академии художеств. Принадлежавший ему гончарно-художественный завод в начале 1860-х гг. занимал три участка на Ординаторной улице в Петербурге. Здесь создавались многочисленные «барельефы, статуи, карниаты и т.п. скульптурные украшения из терракоты, использовавшиеся для декорирования зданий». (16, с.313) Для гомельской часовни на заводе Д. Иенсена, вероятно, были изготовлены заключенные в арки керамические неглазурованные раковины под барабанами, балясиновидные полуколонки на выступах в стене, фланкирующих свод над входом. В этом же духе выполнены различные терракотовые рельефы в виде розеток, замкового камня, пальметт, акантовых бордюров в полуколоннах алтарного окна на восточном фасаде и портала. На фланкирующих



входной портал фигурных полуколоннах, кроме орнаментированных терракотовых плиток, в верхней части даны горельефные и барельефные изображения детских (*ангельских?* — *Т.Л.*) голов за широкими крыльями с волютами и завивающимися побегам. Все эти декоративные элементы явно вторят красным терракотовым плитам и изразцам древнерусского периода.

Нарядным, многокрасочным, мерцающим при попадании лучей света, дополнением убранства часовни была мозаика. К сожалению, мозаичные панно экстерьера не сохранились. Поэтому говорить можно только о смальтовой мозаике, помещенной на торцевой арочной стене усыпальницы. Здесь изображены летящие Серафимы, обрамляющие резной стилизованный мраморный алтарь арочной формы. Их изображение напоминает роспись парящих в небе и обращающих взоры на Богоматерь шестикрылых Серафимов из апсиды Владимирского собора в Киеве, выполненную Виктором Михайловичем Васнецовым. Не исключена возможность копирования этого живописного фрагмента Виктора Васнецова, работавшего во Владимирском соборе в то же время, когда велось оформление гомельской часовни-усыпальницы.

Во время реставрационных работ в Петропавловском соборе в Гомеле под слоем штукатурки были обнаружены фрагменты росписей, которые также натолкнули нас на мысль об их сходстве с сюжетами росписей, выполненных Виктором Васнецовым в киевском соборе [6, с.145-151]. Известно, что ставшие популярными живописные сюжеты интерьеров Владимирского храма активно копировались. В них видели начало возрождения русского религиозного искусства, а в Васнецове — «гениального провозвестника нового направления в религиозной живописи». Они приобрели необыкновенную популярность и повторялись в конце XIX — начале XX в. во множестве храмов России [1].

В архивных документах не удалось обнаружить сведений о том, кто выполнял мозаичные работы в часовне-усыпальнице, поэтому мы попытались сравнить их с аналогичными храмовыми декорировками того времени, имеющими точную атрибуцию.

По окончании работ в киевском Владимирском соборе В.М. Васнецов получил многочисленные заказы на оформление храмов в Петербурге, Гусь-Хрустальном, Дармштадте и Варшаве. По книге В.В. Антонова и А.В. Кобака «Святые Санкт-Петербурга» можно проследить, что всюду, где он работал, мозаику выполнял В.А. Фролов. Эта мастерская, основанная в 1890 г., принимала участие в мозаичном оформлении петербургского храма Воскресения Христова (Спаса на крови) [18, с.170, 176-177]. Серафимы в кокошниках на фасадах этого храма, выполненные по



оригиналам В.М. Васнецова, манерой исполнения напоминают мозаики гомельской усыпальницы [6; 12, с.184, 207-209, 211].

Мог ли быть привлечен кто-либо из Фроловых для изготовления мозаик в Гомельской часовне-усыпальнице? Нельзя не отметить некоторые совпадения, связанные с совместной работой упоминавшихся выше мастеров на различных объектах. Декоративные каменные детали для убранства Владимирского собора заказывались у Тузини и Росси. Одновременно с Васнецовым Садиков работал в Петербурге над убранством храмов Смоленского кладбища, где иконостас церкви Воскресения Христова, алтарь которой украшала мозаика по эскизу В.М. Васнецова, золотили в мастерской П.С. Абросимова. Резьба для церкви Богоявления Господня в Санкт-Петербурге исполнялась также в мастерской П.С. Абросимова, наружные мозаики – в мастерской В.А. Фролова [12].

Имя мозаичиста Фролова встречается и в связи с упоминанием часовни-усыпальницы в Гомеле. В фондах музея Гомельского дворцово-паркового ансамбля хранится предназначавшаяся для нее мозаичная икона-эпитафия в серебряной оправе на смерть родственника Ф.И. Паскевича Александра Балашова. На ней образ Богоматери с младенцем Иисусом, серебряная рама с широким пустым полем декорирована рельефными изображениями Серафимов. На окладе – клейма фирмы придворного ювелира Фаберже и мастера Ю.А. Раппопорта. На оборотной стороне мозаики имеется подпись: «Фролов». Вполне возможно, что и к изготовлению мозаичного панно с изображением Серафимов в Гомельской часовне-усыпальнице были привлечены мастера В.А. Фролова.

По окончании всех работ в часовню были внесены иконы, «вечные» венки из фарфора и бонзы, произведены захоронения и освящение.

В усыпальнице похоронено восемь Паскевичей, в том числе генерал-фельдмаршал И.Ф. Паскевич с женой Елизаветой Алексеевной, урожденной Грибоедовой, родители генерал-фельдмаршала, а также две его дочери, сын и внучатая племянница. Последняя была фрейлиной при императорском дворе и погибла в возрасте восемнадцати лет, упав во время выезда с лошади.

Часовня и усыпальница получили значительные повреждения в годы Великой Отечественной войны, в 1968 – 1975 гг. здесь была проведена частичная реставрация, продолжить которую планируется в будущем.



### Примечания

1. Антонов В.В., Кобак А.В. Святые Санкт-Петербурга. Христианская историко-церковная энциклопедия. Т. 1. – СПб.: Лики России, 2003. – 432 с.
2. Архітэктур Беларусі: Эцыклапедычны даведнік. Мн.: БелЭн, 1993. – 620 с.
3. Виноградов Л. Гомель. Его прошлое и настоящее. 1142 – 1900 г. – М.: Типография Н.Н. Шарапова, 1900. – 48 с.
4. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. Гал. рэд. С.В. Марцэлеў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1987-1994. – Т.3: Канец XVIII – пачатак XX ст. (Л.М. Дробаў і інш.). – 1989. – 448 с.
5. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Гомельская вобласць. Мінск, 1985. – 552 с.
6. Кутейникова Н.С. Мозаика. Санкт-Петербург. XVIII-XXI вв. / Н.С. Кутейникова. СПб.: Знаки, - 2005. – 504 с.
7. Литвинова Т.Ф. «...Сим исполнил свой обет, я удовлетворяю лучшему желанию моего сердца» (Из истории Петропавловского собора в Гомеле)». Н.П. Румянцев и его эпоха в контексте славянской культуры. – //Материалы Международной научно-практической конференции 12-13 мая 2004 г. – Гомель: ГГУ, 2003. – 216 с. С.145-151.
8. Литвинова Т.Ф. Из истории создания фамильной часовни-усыпальницы Паскевичей в Гомеле. – //Матэрыялы Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі, прысвечанай 150-годдзю з нараджэння Е.Р. Раманава. 25-26 кастрычніка 2005 г. Гомель, 2005. – 283 с. С.200-205
9. Литвинова Т.Ф. Часовня-усыпальница князей Паскевичей в Гомеле – образец художественного воплощения транснационального и транскультурного пространства. – //Материалы Международного трансграничного семинара «Перемещение границ – изменение идентичности» 17-24 сентября 2005г. Вильнюс-Брест-Львов. Тракай: Spausdino Solidarity, 2005. – 84 с. – С. 52-54.
10. Любимов Л.Д. Искусство Древней Руси. Книга для чтения. – М.: Просвещение, 1974. – 336 с.



11. Маслих С.А. Русское изразцовое искусство XV-XIX веков: Альбом. Вступит. ст. Ю.С. Мелентьева. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 336 с. + илл.
12. Мухин В. Церковная культура Санкт-Петербурга. – СПб.: АО «Иван Федоров», 1994. – 255 с.
13. Национальный исторический архив Беларуси (НИАБ). Ф. 3013, оп.1, ед. 588: Дело о постройке часовни и фамильного склепа князя Паскевича в г. Гомеле. – 164 л.;
14. НИАБ. Ф. 3013, оп.1, ед.589: Дело о разрешении князю Паскевичу построить фамильную часовню на городской земле – 4 л..
15. НИАБ. Ф. 3013, оп.1, ед.590: Переписка князя Паскевича с МВД о разрешении ему перевозки останков родителей из Ивановского села Люблинской губернии в г. Гомель – 45 л.
16. Пунин А.Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. – Л.: Лениздат, 1990. – 351 с.
17. Тыжженко Т.Е. Максимилиан Месмахер. – Л.: Лениздат, 1984. – 151 с.
18. Фролов В.А. Петербургская мозаика. Город – Династия - Культура: Сб. ст. – СПб.: РИИИ, 2006. – 256 с.
19. Чернатов В.М. Сынам Отчизны. – Минск: Вышэйшая школа, 1980. – 95 с.



Д.А.НИКУЛИН, М.Х.СТРЕЛЕЦ, Ю.С.ЧУМАКОВ

**КОМПЬЮТЕРНАЯ ОПТИМИЗАЦИЯ СИСТЕМЫ  
ТЕПЛОСНАБЖЕНИЯ ИСААКИЕВСКОГО СОБОРА  
С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ МЕТОДОВ  
ВЫЧИСЛИТЕЛЬНОЙ АЭРОДИНАМИКИ**

Данная работа представляет очередной этап цикла исследований [1-4], конечной целью которых является объективная оценка эффективности существующей системы теплоснабжения Исаакиевского собора и формулировка научно-обоснованных рекомендаций по ее усовершенствованию. Для решения этой сложной задачи на предыдущих этапах была построена компьютерная модель Исаакиевского собора, т.е. его электронная «копия», воспроизводящая все основные геометрические и теплофизические характеристики здания и интерьера собора [1]. С помощью этой модели и программного комплекса вычислительной аэродинамики Coolit<sub>3D</sub> выполнены [2 - 4] многочисленные расчеты аэродинамики и теплопереноса в помещении Исаакиевского собора и в окружающем его воздушном пространстве. Сопоставление результатов этих расчетов с измерениями полей скорости и температуры в помещении собора, проведенными как в осенний, так и в зимний периоды, т.е. при работе системы отопления в режимах вентиляции и отопления, показало, что разработанная компьютерная модель обеспечивает весьма точное предсказание температурных характеристик воздушной среды в здании собора. Однако, как результаты численного моделирования, так и данные измерений, к сожалению, свидетельствуют о том, что при типичных зимних погодных условиях параметры воздушной среды в соборе не удовлетворяют современным жестким нормативам для зданий рассматриваемого типа. В частности, оказалось, что диапазон изменения температуры поверхности интерьера собора, где располагается основная часть его художественного убранства, намного шире рекомендуемого диапазона 18+22 °С.

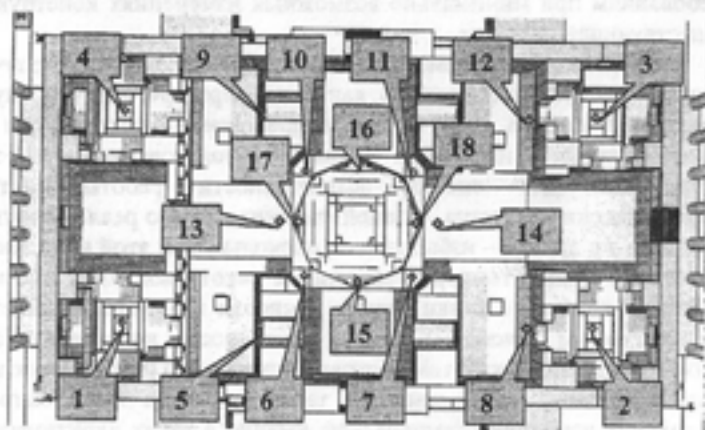
Таким образом, предшествующие исследования подтвердили необходимость изменения регламента работы, а возможно, и более радикальной реконструкции системы теплоснабжения Исаакиевского собора, и определили основную задачу данного этапа, а именно поиск технических решений, реализация которых позволила бы удовлетворить указанным выше нормативным



требованиям при минимально возможных изменениях конструкции существующей системы.

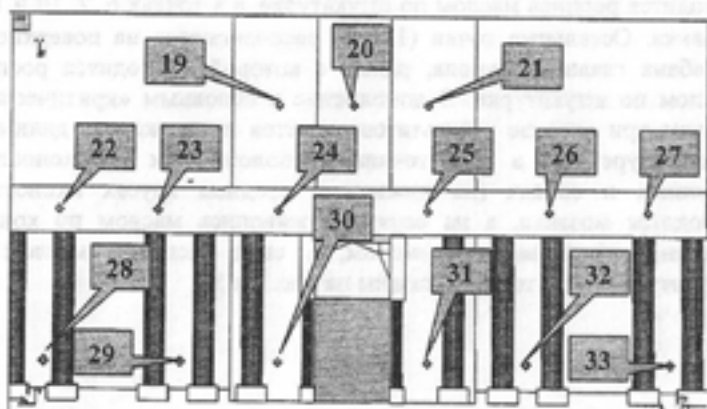
Разработанная математическая модель позволяет получить исчерпывающую информацию как о температуре воздуха внутри помещения собора, так и о распределении температуры по поверхности его интерьера. Однако использование всей этой информации для оценки эффективности работы системы теплоснабжения является, с одной стороны, трудно реализуемым на практике, а с другой – избыточным, поскольку для этой цели вполне достаточно знание температуры лишь в некоторых «критических» (наиболее важных с точки зрения ценности и чувствительности к температурным условиям) точках поверхности интерьера. Такой подход диктуется также тем обстоятельством, что при эксплуатации разрабатываемой новой системы теплоснабжения предполагается проведение измерений температуры именно в таких «критических» точках. Выбор основных «критических» точек иллюстрирует рис. 1.

Данный выбор продиктован тем, что именно в этих точках находятся наиболее чувствительные к температурным условиям элементы художественного оформления поверхности интерьера. В частности, точки 1+4 расположены в центрах плафонов малых куполов, на которых находится роспись маслом по штукатурке. Точки 5+8 и 9+12 расположены на стенах южного и северного аттиков собора на высоте 21 м от пола. В точках 5, 8, 9 и 12 находится роспись маслом по штукатурке, а в точках 6, 7, 10 и 11 – мозаика. Остальные точки (13+18) располагаются на поверхности барабана главного купола, рядом с которой находится роспись маслом по штукатурке. В дополнение к основным «критическим» точкам при анализе результатов расчетов привлекались данный о температуре еще в 29-и точках, расположенных на иконостасе, колоннах и сводах (на нижнем и среднем ярусах иконостаса находится мозаика, а на верхнем – живопись маслом по холсту; колонны облицованы мрамором, а свод расписан маслом по штукатурке). Эти точки показаны на рис. 2 и 3.



**Рис. 1.** Положение «критических» точек на внутренней поверхности Исаакиевского собора:

1+4 – центры плафонов малых куполов; 5+8 и 9+12 – на стенах северного и южного аттиков соответственно на высоте 21 м; 13+14 – на поверхности свода у барабана на высоте 28,25 м; 15+18 – на поверхности барабана главного купола на высоте 33,25 м



**Рис. 2.** Положение «критических» точек на главном иконостасе:

19+21 – на высоте 18 м (III ярус); 22+27 – на высоте 12 м (II ярус); 28+33 – на высоте 3 м (I ярус)

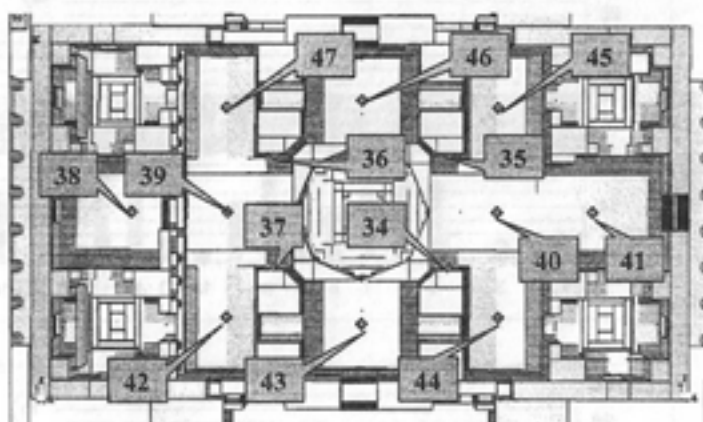


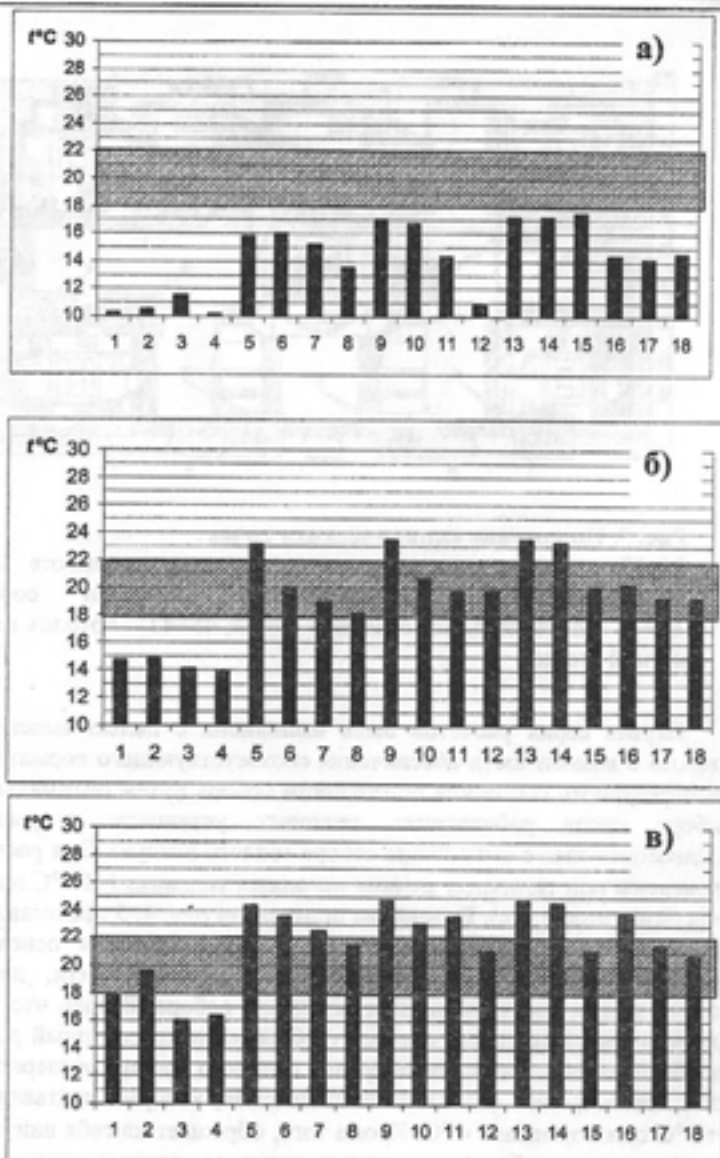
Рис. 3. Положение «критических» точек:

34+37 – поверхность центральных колонн на высоте 10 м;  
38+41 – потолок в плоскости симметрии собора;  
42+44 – потолок вдоль северной стены; 45+47 – потолок вдоль южной стены

Первая серия расчетов была выполнена с целью выяснения вопроса о возможности обеспечения соответствующего нормативам температурного состояния поверхности собора путем оптимального выбора числа работающих тепловых установок и расхода подаваемого ими в помещение собора теплого воздуха. Эти расчеты проведены при типичных зимних погодных условиях ( $-13^{\circ}\text{C}$  и юго-западном ветре  $3\text{ м/с}$ ). В качестве примера на рис. 4, 5 представлены диаграммы температурного состояния поверхности в основных «критических» точках, соответствующих работе пяти, шести, восьми и всех десяти тепловых установок собора. Видно, что ни в одном из рассмотренных случаев требуемый температурный режим не обеспечивается ни с точки зрения среднего уровня температуры, ни с точки зрения диапазона ее изменения, который составляет  $\sim 7+8^{\circ}\text{C}$  при нормативе  $4^{\circ}\text{C}$ . Кроме того, обращает на себя внимание тот факт, что наиболее холодными являются «критические» точки 1+4, расположенные в центрах плафонов малых куполов, а наиболее горячими – точки 5, 9, 13 и 14, расположенные на стенах аттиков и на поверхности барабана главного купола (см. схему расположения «критических» точек на рис. 1).

Средний температурный режим (а) и диапазон (б) температуры в этих «критических» точках

Средний температурный режим (а) и диапазон (б) температуры в этих «критических» точках



**Рис. 4.** Диаграммы температуры поверхности в «критических» точках 1+18: при работе пяти (а), шести (б) и восьми (в) тепловых установок

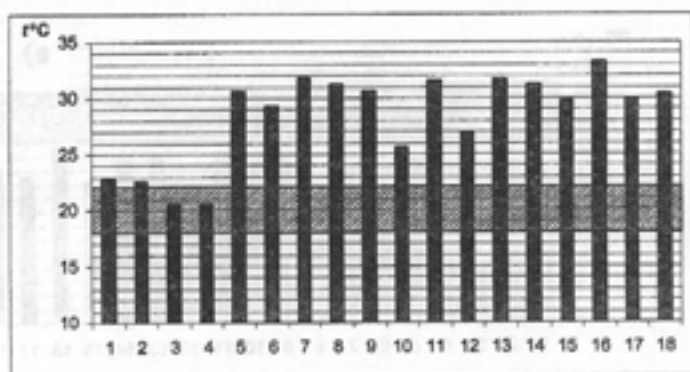
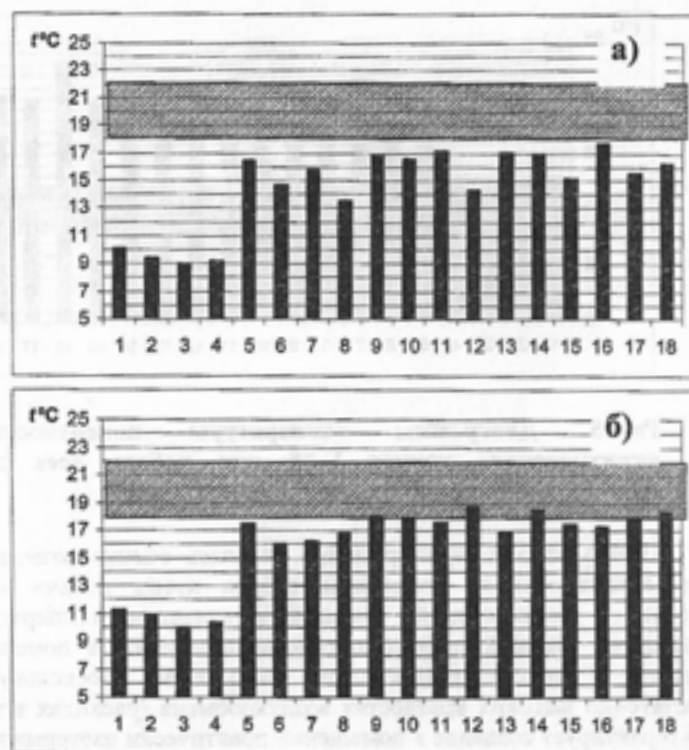


Рис. 5. Диаграммы температуры поверхности в «критических» точках 1+18 при работе всех десяти тепловых установок

Целью второй серии расчетов являлась оценка возможности «термостатирования» помещения собора путем подачи в него воздуха с температурой, лежащей в заданном температурном диапазоне. Данный подход широко используется в помещениях музеев и других аналогичных сооружений, поскольку при достаточно высоких кратностях воздухообмена (расходах воздуха) он гарантирует создание в помещении практически изотермических, т.е. идеальных с точки зрения сохранности художественных ценностей условий.

На рис. 6 представлены некоторые результаты этой серии расчетов, полученные в предположении о том, что все десять тепловых установок собора подают в него воздух с температурой 20 °С и расходом, превышающим номинальный (реализуемыми в настоящее время), в 6 и 12 раз соответственно. Из рисунка становится ясным, что даже при двенадцатикратном, т.е. заведомо нереальном увеличении расхода температура значительной части внутренней поверхности собора (главным образом, в области плафонов малых куполов) не попадает в нормативный диапазон.

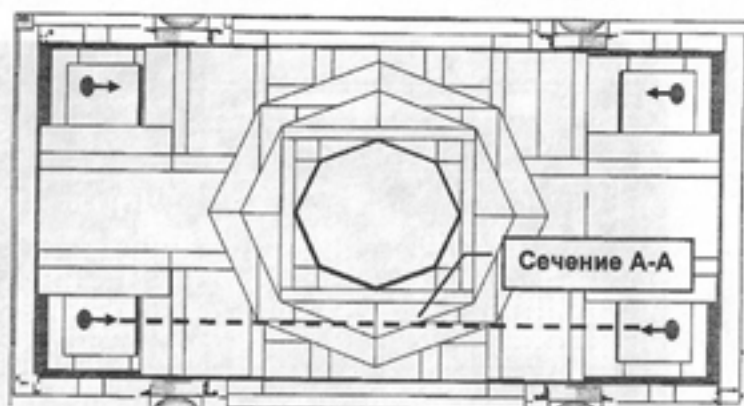


**Рис. 6.** Диаграммы температуры поверхности в «критических» точках 1+18 при работе всех десяти ТУ при температуре подаваемого воздуха 20 °С:

*а* – расход воздуха в 6 раз выше номинального;

*б* – расход воздуха в 12 раз выше номинального

Анализ результатов проведенных расчетов свидетельствует о том, что сложность обеспечения эффективной работы системы теплоснабжения Исаакиевского собора (без ее кардинальной реконструкции) связана с сильным охлаждением поверхности малых куполов. Причина этого – значительные потери тепла через потолок в неотапливаемое чердачное помещение собора (рис.7).



**Рис. 7.** Пол чердачного помещения Исаакиевского собора (вид сверху).

Точками показаны места подачи воздуха, стрелками – направление его движения

Эти результаты наглядно продемонстрированы на рис.8, а, где показано поле температуры в вертикальном сечении собора А-А (см. штриховую линию на рис. 7). В частности, видно, что температура чердачного перекрытия со стороны чердака не превышает  $5,1^{\circ}\text{C}$ , а со стороны интерьера собора  $14^{\circ}\text{C}$ , причем наиболее низкая температура, как уже неоднократно отмечалось, наблюдается в месте расположения плафонов малых куполов. Таким образом, становится ясным, что наиболее простой и эффективный способ обеспечения более однородной температуры поверхности интерьера собора состоит в организации воздушной завесы пола чердачного помещения. Этот способ является тем более привлекательным, что существующая система теплоснабжения собора уже имеет выход в чердачное помещение (вентиляционный короб, приходящий из северной световой галереи). Поэтому для реализации данного предложения необходимо лишь произвести разводку воздуха из этого выхода таким образом, чтобы он равномерно растекался вдоль пола. Возможная схема такой разводки показана на рис. 7, где стрелки указывают направления четырех воздушных струй, истекающих в чердачное помещение параллельно полу через отверстия с размером  $0,4 \times 0,4$  м, расположенные на высоте  $0,55$  м.

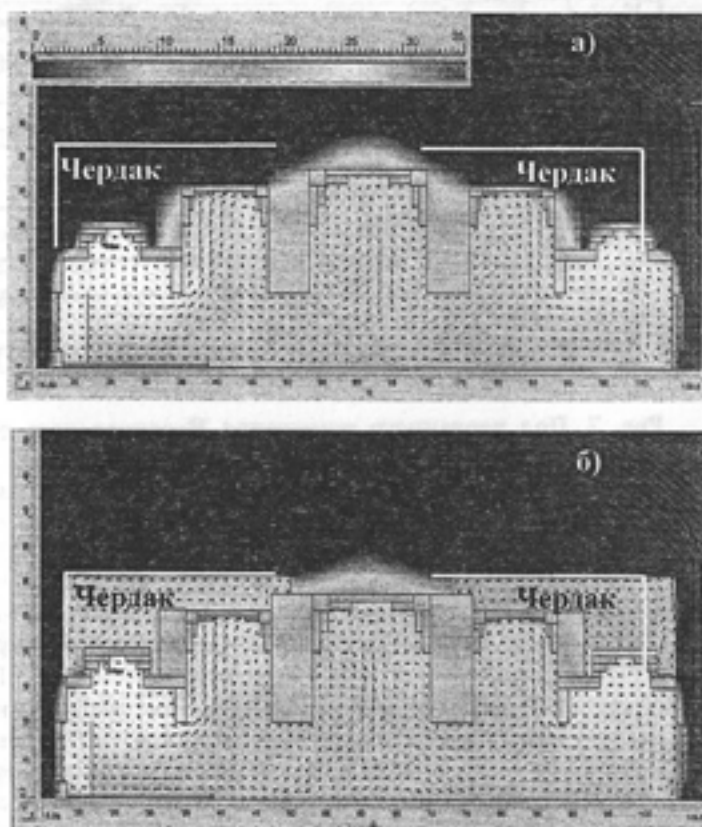
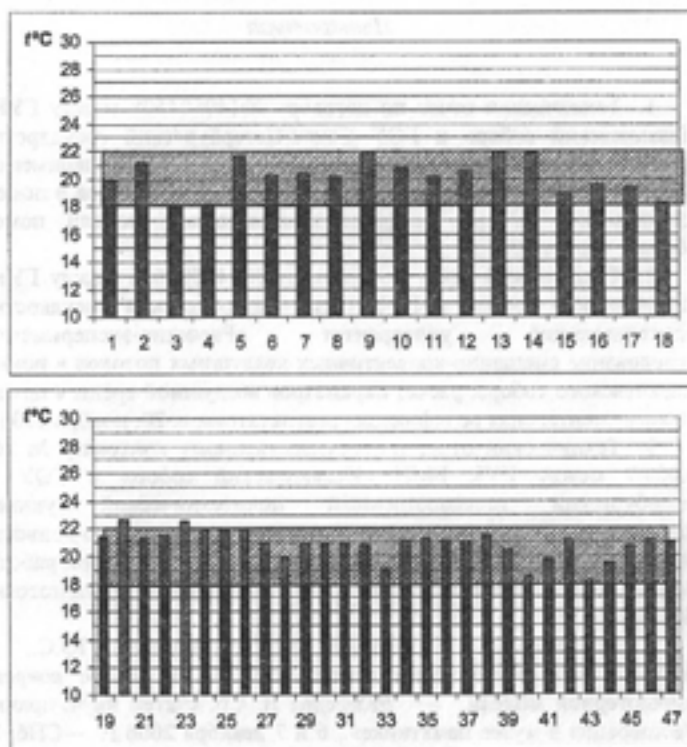


Рис. 8. Поле скорости и температуры в вертикальном сечении собора А-А (штриховая линия на рис. 7) при отсутствии (а) и наличии (б) тепловой завесы в чердачном помещении

Количественные данные об эффективности предлагаемого способа организации теплоснабжения представлены на рис. 9, из которого следует, в частности, что при температуре завесы  $24\text{ }^{\circ}\text{C}$  температуры практически всех «критических» точек попадают в нормативный диапазон  $18\pm 22\text{ }^{\circ}\text{C}$ .



**Рис. 9.** Диаграммы температуры поверхности в «критических» точках 1-47 при работе десяти ТУ с номинальным расходом и наличии воздушной завесы пола чердачного помещения при  $t_{\text{завесы}} = 24 \text{ }^{\circ}\text{C}$

Таким образом, проведенные расчеты полностью подтверждают эффективность схемы воздухораспределения с тепловой завесой в чердачном помещении и позволяют рекомендовать ее в качестве основной при модернизации системы теплоснабжения Исаакиевского собора.



### Литература

1. Технический отчет по договору №140504508 между ГУК ГМП «Исаакиевский собор» и ГОУ Санкт-Петербургский государственный политехнический университет «Расчетно-экспериментальное исследование смешанно-конвективных воздушных потоков в помещении Исаакиевского собора: создание компьютерной модели помещения собора», август 2006 г.
2. Технический отчет по договору №140504604 между ГУК ГМП «Исаакиевский собор» и ГОУ Санкт-Петербургский государственный политехнический университет «Расчетно-экспериментальное исследование смешанно-конвективных воздушных потоков в помещении Исаакиевского собора: расчёт параметров воздушной среды в помещении и экспериментальная верификация результатов», с. 20, ноябрь 2006 г.
3. Технический отчет по государственному контракту № 20.07 от 05.02.07 между ГУК ГМП «Исаакиевский собор» и ГОУ Санкт-Петербургский государственный политехнический университет «Расчетно-экспериментальное исследование смешанно-конвективных воздушных потоков в помещении Исаакиевского собора при работающей системе отопления и экспериментальная верификация результатов», с. 30, март 2006 г.
4. Никулин Д.А., Стрелец М.Х., Чумаков Ю.С., Расчет температурных полей Исаакиевского собора на основе современной компьютерной модели. – //Кафедра П: Сб. статей науч.-практ. конф «Реставрация в музее памятнике», 6 и 7 декабря 2006 г. – СПб, 2006. – С.194 – 197.



А.М.НОВИКОВ

### ВОССТАНОВЛЕНИЕ КУЛЬТОВЫХ ОБЪЕКТОВ В РАМКАХ ПРОЕКТА «ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ»

Памятники храмового зодчества составляют основную часть православной культуры России. Они наполняют живым, образным содержанием наши представления о развитии культуры, помогают понять многие аспекты отечественной истории, не нашедшие отражения в письменных источниках.

В последние десятилетия в нашей стране началось активное возрождение храмовой архитектуры. Россия возвращается к своим истокам, традициям и культурному наследию, прерванному после 1917 года и в последующие десятилетия. Возрождаются духовные и нравственные ценности, имеющие глубинные корни в сознании и памяти народа, восстанавливаются часовни, храмы и монастыри.

В то же время, при постоянно увеличивающемся финансировании реставрационных работ, возникла необходимость совершенствования механизмов взаимодействия религиозных объединений, государства, общественных и реставрационных организаций, направленного на комплексное восстановление российских храмов. Пользователи объектов культурного наследия не всегда имеют возможность осуществлять руководство, контроль и, что самое главное, централизованное финансирование ремонтно-реставрационных и восстановительных работ в храмах – памятниках архитектуры. Учитывая основную особенность этих памятников – их использование по первоначальному значению – восстановление и реставрация таких объектов возможна только при постоянном взаимодействии государства и Церкви, согласованных действий при финансировании и проведении работ. Одной из важнейших задач в области охраны объектов культурного наследия является разработка научно-проектной документации, проведение комплексной реставрации, ориентированной на полное восстановление, позволяющее дальнейшее использование храма. Сегодня в подавляющем большинстве случаев бюджетное финансирование реставрационных работ распределяется на значительное количество культовых объектов и позволяет выполнять только частичную реставрацию памятников.

В настоящее время государство на федеральном уровне выделяет значительные средства на сохранение и восстановление



памятников истории и культуры. В то же время до сих пор не проведена их полная паспортизация, нет точного и подробного описания этих памятников, отсутствует стратегия сохранения исторического наследия на региональном и местном уровнях, выделяемых средств недостаточно для проведения необходимых мероприятий, а проводимая градостроительная политика зачастую руководствуется принципами лишь финансовой целесообразности.

Учитывая необходимость создания дополнительного механизма бюджетного финансирования объектов культурного наследия, ориентированного на комплексную реставрацию, Российская Ассоциация Реставраторов как профессиональное объединение реставрационных и проектных организаций совместно с всероссийской политической партией «Единая Россия» разработали проект «Историческая память». Он направлен на сохранение исторического, культурного и духовного наследия России как фундаментальной основы Российской государственности, развитие чувства патриотизма, национального единения российского народа.

Актуальность и необходимость реализации этого проекта, его содержание напрямую вытекают из сложившихся диспропорций между масштабом культурного наследия и объемом финансирования средств на эти цели, отсутствия системной государственной политики в области сохранения памятников архитектуры и искусства и других исторических свидетельств.

Исходя из этих убеждений и осознавая ответственность перед обществом в построении действительно сильного государства, Партия «Единая Россия» и ее фракция в Государственной Думе, поддерживая позицию Президента в возрождении духовно-нравственных начал человека, активно участвует в деле сохранения культурного наследия народов России.

В программные мероприятия этого проекта, рассчитанного на 2008 – 2010 годы и предполагающего комплексное восстановление памятников культуры, входит выполнение проектных, проведение противоаварийных и ремонтно-реставрационных работ на объектах культурного наследия.

Основной частью проекта, выделенной в подпрограмму «Храмы России», является сохранение и реставрация уникальных объектов религиозного назначения, имеющих высокую историко-культурную ценность.

В число приоритетных культовых памятников подпрограммы «Храмы России» проекта «Историческая память» вошли:

- Скит Преподобного Саввы Саввино-Сторожевского ставропигиального монастыря, Московская область, г. Звенигород;



- Свято-Вознесенский Ново-Иерусалимский монастырь, Московская область, г. Истра;
- Феодоровской собор иконы Божией Матери в г. Санкт-Петербурге;
- Собор Успения Пресвятой Богородицы Свяжского историко-архитектурного комплекса, Республика Татарстан, Зеленодольский район;
- Успенский кафедральный собор в г. Ростове Ярославской области;
- Комплекс Никольского Морского собора в г. Кронштадте;
- Церковь Покрова на Нерли, Владимирская область;
- Зачатьевский ставропигиальный женский монастырь, г. Москва;
- Собор Вознесения Христова в г. Новочеркасске;
- Свято-Тихоновский женский монастырь, Тверская область, г. Торопец.

В целом проект планирует дополнение неохваченных Федеральной целевой программой «Культура России (2006 – 2010 годы)» разделов в области сохранения культурного наследия, реставрации и консервации памятников истории и культуры, разработанной Министерством культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации и утвержденной постановлением Правительства РФ № 740 от 08.12.2005, на основе широкой общественной поддержки Проекта.



## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ДЛЯ РАСШИРЕНИЯ КОММУНИКАТИВНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ МУЗЕЯ

Культурная среда музея – это живое, развивающееся пространство, информационно и эмоционально воздействующее на человека. Практика показала: для того, чтобы у посетителя музея, в том числе у школьников и подростков, возник активный интерес к музейным экспонатам, информация о них должна накапливаться постепенно, из различных источников. Самые широкие возможности для этого предоставляют современные мультимедийные технологии.

На протяжении четырех лет в Государственном музее-памятнике «Исаакиевский собор» проводилась работа по созданию мультимедийных лазерных дисков, два из которых – «Исаакиевский собор» и «Храм Воскресения Христова» – уже можно приобрести в музейных киосках. В настоящее время завершается работа над диском «Сампсониевский собор». Во время этой работы автором был накоплен опыт в области применения современных компьютерных технологий, а также в расширении спектра задач, которые можно решать с их помощью.

Прежде всего, хотелось бы поблагодарить весь коллектив музея «Исаакиевский собор» за поддержку и помощь в подготовке текстового материала для дисков. Это очень ответственная и серьезная работа, в ходе которой были использованы материалы основного и вспомогательного фондов музея, справки и консультации научных сотрудников.

Современные компьютерные технологии предоставляют широкие возможности для создания мультимедийных дисков.

Содержание диска представляет собой, во-первых, непосредственно данные: изображения (к ним относятся так же анимация и виртуальные панорамы, поскольку в их основе лежат графические файлы), тексты, звук и видео. Второй компонент лазерного диска – это программа, манипулирующая этими данными.

От качества программы зависит привлекательность диска, максимальная доступность для пользователя хранящихся здесь сведений. Еще один вопрос, стоящий перед создателем диска: каким объемом данных может манипулировать программа.



Информативность графического файла напрямую зависит от его размера. Если сфотографировать картину, и объем файла будет составлять 1 МБ в несжатом виде, то мы сможем рассмотреть на мониторе компьютера только сюжет живописной картины или мозаики. Файл объемом в 10 – 20 МБ позволяет рассмотреть более мелкие детали, но такого размера файлы редко встречаются на лазерных дисках. Подчас картинки размером в 5 МБ уже маркируются как изображения с высоким разрешением, хотя их размер для распечатки – меньше почтовой открытки. В версии диска «Сампсониевский собор» на DVD-носителе будут использованы изображения до 2 Гб и более, то есть в 400 – 500 раз больше. Их размер для распечатки – 2 x 3 м. При демонстрации на мониторе размер такого изображения будет 5 x 7,5 м. Например, если мы подготовим файл такого размера с изображением полотна К.П. Брюллова «Последний день Помпеи», то на мониторе сможем рассмотреть любой фрагмент картины в натуральную величину. Будут хорошо видны даже характер мазков кисти художника, кракелюры и другие подробности.

Идентификация художественного полотна по изображениям такого объема может быть значительно облегчена, поскольку так же, как неповторимы отпечатки пальцев человека, невозможно повторить в точности все нюансы поверхности живописного полотна. Программа, которая используется в последних дисках, легко справляется с показом файлов такого размера на компьютере средней мощности. Изначально желание использовать в лазерном диске сверхбольшие изображения было мотивировано желанием создать у пользователя эффект присутствия, однако сотрудники храма-памятника нашли этому и другое применение. Они попросили сделать такого же размера изображения наружных мозаик верхнего яруса Спаса на крови, для того, чтобы оценить их состояние и сохранность. Эти изображения также вошли в содержание лазерного диска. Таким образом, в процессе подготовки лазерного диска для посетителей музея и ценителей архитектуры и искусства был создан уникальный банк данных, который можно использовать в научно-исследовательской, хранительской и реставрационной работе. Все изображения диска пригодны для печатных публикаций, полиграфический размер каждого превышает формат А4. В интерьере Спаса на крови были сфотографированы все сюжеты мозаичных икон и декоративного убранства. Большинство изображений могут быть использованы для выпуска в свет постеров большого формата. Некоторые из них, например, фасады храма, можно вывести в печать практически без потери качества при любом размере отпечатка.

Имеется и вторая возможность применения описанной выше технологии. Например, если снять в Государственном Эрмитаже га-



лерею героев 1812 года по частям (количество фрагментов изображений может быть 1000 и более) и свести их в единое итоговое изображение, то станет возможным прокручивать на экране монитора живописные полотна всех стен галереи в масштабе 1:1. Используя поисковую систему программы, можно выбрать из списка название картины или ее автора, и в течение нескольких мгновений перед нами на мониторе предстанет искомый файл с портретом. Естественно, при этом имеется возможность по выбранному фрагменту получить его описание или аннотацию.

Еще одна из возможностей лазерного диска – прямо из окна программы выводить на печать любой фрагмент изображения, которое мы рассматриваем. Предварительно фрагмент можно кадрировать с высокой точностью.

В программе реализованы также возможности аудиотехнологий. Если включить функцию преобразования текста в речь, то синтезатор речи будет читать аннотации к изображениям и прочие тексты, как на английском, так и на русском языках.

Лазерные диски, подготовленные для Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор», позволяют пользователю выбрать язык (в данном случае английский или русский). При загрузке программа предварительно тестирует систему. Если установлена англоязычная операционная система, то подключается английский язык, если русскоязычная – русский. Языков может быть несколько, в зависимости от желания заказчика. Языки можно переключать в любой момент работы программы, даже во время показа мультимедийного фильма, если таковой имеется. Если нажать на соответствующую кнопку, то авторский текст фильма продолжится, но уже на другом языке.

Изображения лазерного диска могут быть связаны интерактивными переходами, их количество практически не ограничено. Например, на лазерном диске «Исаакиевский собор» сохранено 1170 изображений, которые связаны между собой более чем 4500 интерактивными переходами.

Компьютерная программа для этих дисков отличается тем, что в ней можно одновременно открывать несколько окон. В каждом из них можно совершать виртуальный тур: менять взаимное расположение окон и их размер; выводить на печать содержание любого из окон в любой последовательности.

Виртуальный лазерный диск «Исаакиевский собор» состоит из двух частей: мультимедийный сорокаминутный фильм и интерактивный каталог изображений. Он предоставляет возможность увидеть видеофильм об истории создания Кафедрального собора Российской империи и его декоративного убранства, в его видеоряд



включены не только фотографии, но и старинные гравюры, портреты, чертежи (текст читает Народный артист СССР К.Ю. Лавров). Демонстрация фильма начинается автоматически при загрузке программы, по ее окончании программа сама переходит в режим каталога, и начинает в режиме «слайд-шоу» показывать изображения в той последовательности, в которой они хранятся в каталоге. Это происходит в том случае, если пользователь не нажимает на кнопки своего компьютера и не предпринимает никаких действий. Из режима показа фильма в любой момент можно перейти в каталог и наоборот. Если мы из каталога переходим обратно в фильм, программа запомнит расположение и содержание окон, открытых в каталоге, и продолжит показ фильма с того момента, на котором он был остановлен. По такой же схеме работают диски «Спас на крови» и «Сампсониевский собор».

В области виртуальной реальности программа имеет собственные алгоритмы показа круговых панорам и трехмерных объектов, а также работает с файлами, созданными по технологии QUICKTIME. Собственные алгоритмы позволяют демонстрировать круговые панорамы неограниченного размера, например, панораму Санкт-Петербурга со смотровой площадки Исаакиевского собора.

То, что в виртуальной реальности называют трехмерными объектами, на самом деле являются управляемыми анимациями. С их помощью можно не только вращать предметы в различных направлениях, но и выполнять другие действия. Показывая, например, старинное бюро с секретом, можно, помимо его вращения, продемонстрировать и то, как оно открывается.

Лазерный диск создается в двух версиях. Первая из них предназначена для посетителей музея. Вторая отличается тем, что в ней добавлены некоторые функции, не включенные в первую версию. Например, возможность редактирования аннотаций и комментариев к изображениям, сохранения в файл изображений и их фрагментов, возможность добавлять новые изображения и комментарии к ним. Вторая версия предназначена для использования в музейной практике. С ее помощью значительно облегчается поиск материалов для публикаций, оформления выставок и т.д.

Фотосъемки для дисков проводились в течение нескольких лет с применением современной цифровой фотографической техники. Особенно серьезное внимание было уделено получению качественных цифровых изображений. Это было продиктовано тем, что, как уже было сказано выше, изображения для демонстрации на мониторе должны быть, по мнению автора, более качественными, чем те, что предназначены для полиграфии. Современные программные средства позволяют сводить в одно изображение огромное количе-



ство снимков (до нескольких тысяч) и получать файлы большого размера. Преимущества таких изображений в полной мере могут быть реализованы только на компьютере.

Автор постоянно работает над совершенствованием программы и техники съемки. В дальнейших планах – разработка методов создания стереоскопических изображений и технологии их демонстрации на мониторе.

Подводя итог, следует отметить, что конечный продукт музейного мультимедийного приложения – это не только мастер-диск для тиражирования. При серьезном подходе к этой проблеме можно решать более широкий спектр задач.



В.А. ФРОЛОВ

## ОТ МОЗАИК ИСААКИЕВСКОГО СОБОРА – ДО «МУССИИ» ХРАМА ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА

Известны различия между мозаиками Исаакиевского собора и храма Воскресения Христова. Выразительность первых основана на точном подражании живописному оригиналу, а вторых – на выразительности самого набора смальт, передающего живописный образ. Эти различия произошли в силу неодинакового подхода к роли и значению мозаичных произведений и обусловлены возникновением во второй половине XIX в. двух школ мозаичного искусства: «подражательной» [1] и «декоративной». В этом отношении очевидной становится важность музеефикации храмов-памятников, т. к. именно в данном случае появляется возможность тщательно обследовать их декоративное убранство, произвести научный анализ тех или иных деталей, заметить общность и различие в оформлении зданий.

Храмы-памятники Исаакиевский собор и Воскресения Христова (Спас на крови) являются крупнейшими собраниями произведений мозаичного искусства, изучение которых, с учетом исторических документов, позволяет проследить эволюцию наборного искусства, увидеть особенности и специфику средств художественной выразительности двух вышеуказанных школ.

В 1847 г. Николай I повелел учредить Мозаичное заведение при Академии художеств. «Императорское Мозаическое Заведение, – писал С.Н. Кондаков в «Юбилейном справочнике Императорской Академии художеств», – учреждено Государем Николаем Павловичем, главным образом для замены живописных изображений в Исаакиевском соборе, долженствовавшем служить монументальным памятником эпохи его царствования, – художественною мозаикою, в виду ее долговечности и ценности, а также вообще для насаждения в России мозаического искусства» [2]. В том же году при ватиканской мастерской в Риме, уже много лет занимавшейся заменой живописи собора Святого Петра на мозаики, была открыта русская студия, в которую поступили находившиеся в это время в Италии художники И.С. Шаповалов, В.Е. Раев, С.В. Федоров и Е.Г. Солнцев. В 1851 г. они вместе с несколькими итальянскими мозаичистами прибыли в Петербург и приступили к созданию первых смальтовых произведений для Исаакиевского собора. Таким образом, в северной столице сформировалась русская школа мозаичного искусства, основанная на римском, «копировальном» методе набора.



В отличие от других видов искусства, мозаика по своей природе обладает свойствами и живописи и архитектуры [3]. Мозаичист не пишет красками, как живописец, он как бы строит свое произведение, выкладывая его из кусочков твердого материала. Эта, казалось бы, сугубо техническая сторона производства в действительности предопределяет определенные самостоятельные основы художественной выразительности наборных композиций. В силу этого, чтобы разобраться в особенностях языка мозаичного искусства, необходимо учитывать процессы, происходившие в эволюции архитектуры и живописи, этапные моменты становления и развития мозаики.

Академическая мастерская создавалась в период распада классицизма и появления эклектизма в архитектуре. В это время характерным было скрывать и маскировать конструкцию здания под фасадом, выполненным в определенном историческом стиле. Рациональным и новаторским приемом считалось одним строительным материалом имитировать другой. Идеи рационализма были принципиально важной составляющей эволюции архитектуры середины XIX века. Во многом именно они стимулировали поиск наиболее целесообразных решений в конструктивно-технической основе и декоративной отделке зданий. Таким образом, перевод в смальту святых образов, созданных Т.А. Неффом, К.П. Брюлловым, Ф.А. Бруни, П.В. Басинным, Б.В. Венигом и другими живописцами для Исаакиевского собора, с точки зрения рационализма должен был «предохранить» живопись от воздействий сырого климата и разрушающего времени. Однако перед мозаичистами стояла задача не просто скопировать, а создать высокохудожественные произведения, по своим эстетическим достоинствам не уступающие оригиналам.

Набор смальт велся на лицевую сторону будущего произведения, каждый кусочек материала тщательно обрабатывался и подгонялся один к другому так, чтобы швы между отдельными смальтами были минимальными. Затем швы тонируются восковыми красками, поверхность мозаики шлифовалась и полировалась. «Фасад» произведения, имитирующий характер масляной живописи, скрывал технику набора как элемент подсобный, не художественный, не имеющий права самостоятельного звучания.

Живопись середины XIX в., культивируемая Академией художеств, базировалась исключительно на образцах Высокого Возрождения, Болонской академии XVII столетия и классицистических правилах. Изображение культовых сюжетов, относилось к высшему жанру историко-религиозной живописи, соответствовало правилам изобразительного искусства, установленным Академией художеств.



Будучи проводником идеологии православно-христианского монархического государства, церковно-академическая живопись всегда была объектом пристального внимания со стороны правительства, не допускавшего новаций в интерпретации святых образов. Фигуры, одежды и предметы передавались в «идеализированно-натуралистических» формах в соответствии с нормами изображения канонических сюжетов, с локальным цветом и светотеневой моделировкой объемов, применялись тончайшие нюансировки для передачи тональных переходов. Живописная форма достигала пластической рельефности в классицистически ясном и четком композиционном построении [4].

В ситуации, когда нормой считалась только одна система формального изобразительного языка изобразительного искусства, невозможно было воссоздать средства художественной выразительности иконописи средневековья или возродить специфические свойства мозаик Византии и Киевской Руси. Поэтому попятно сопротивление ректора и многих профессоров Императорской Академии художеств внедрению в академическую систему новых веяний, вызванных формированием «русского стиля». Это могло нарушить эстетическую чистоту и достигнутое совершенство живописной формы. «Бруни защищал школу от проникновения в нее стилизаторских приемов «под старину», связанных с официальной политикой поощрения «русско-византийского стиля» [5]. Однако это сопротивление было бесперспективным, учитывая возрастающий интерес к древнерусскому наследию.

Современники относились к церковно-академической живописи неоднозначно. Так, философ и литературный критик Н.И. Надеждин еще в 1846 году отзывался о ней с восторгом: «Кто хочет видеть торжество кисти Русской, тот должен идти в храмы, которые сами по себе составляют великолепнейшее украшение нашей Пальмиры, и здесь, склоняясь в восторженной молитве пред святыми иконами, уносить потом признательное благоговение к могучей руке Брюллова, Шебуева, Басина и Бруни...» [6]. Архиепископ и иконописец А.В. Мартыновский писал, что «при беспримерных поощрениях и покровительстве правительства, все роды живописного художества, кроме иконного, достигли у нас совершенства, что, кажется, ни в одном из них современные Европейские художники не в состоянии ничего представить лучше наших художников. Между тем как скоро кисть их коснется предметов христианских, тот час усматривается недостаток образования в сем отношении» [7]. Основу для развития иконописания архиепископ видел в обращении к русскому национальному наследию, «потому что нет ни одного рода Церковно-исторической живописи, которой бы ближе



подходил к всеобщему истинно религиозному чувству как иконописание, сообразное с духом восточной, единой, истинной Церкви Христовой, даже в таком виде, в каком оно образовалось Византийскими художниками» [8].

Открытие, исследование и коллекционирование древнерусской живописи [9], распространение национальных мотивов в зодчестве практически не отразились на манере художников, создававших оригиналы мозаик Исаакиевского собора. Единственный элемент – золотой фон некоторых икон – свидетельствовал о весьма скромном влиянии средневековой иконописи на образную систему официальной религиозной живописи XIX в.

Работа русских мозаичистов в середине XIX в. не считалась полноценной художественной деятельностью. Однако успехи Академической мастерской в создании точных повторений смальтой живописных оригиналов привели к необходимости постановки вопроса о возможности присвоения им академических званий [10]. В 1868 г. заведующий мозаичным отделением Ф.А. Бруни обратился к Академическому Совету с предложением «разрешить вопрос о том, могут ли вообще мозаичисты быть удостоены академических званий, т. е. может ли мозаичное искусство быть рассматриваемо как отрасль искусства. На основании Устава в ней преподаются: живопись, скульптура, архитектура, гравирование и медальерное искусство. Мозаичное искусство не упомянуто. Из этого перечня видно, что есть отрасли искусства, как напр[имер] гравирование, которое не может быть отнесено к разряду самобытных, тем не менее однако, гравер за искусство подражать тени и свету посредством разных штрихов и точек, за воспроизведение, по большей части, чужих оригиналов удостоивается высших академических званий. Основание этому служит то, что гравер, исполнитель чисто технической работы, должен быть однако прежде всего художником, без чего и отличное знание механизма работы ни к чему не послужит. Мозаичное производство находится под этими же условиями, или еще и труднейшими. Мозаичист не будучи художником, не сможет даже начать свою работу, ибо ему прежде всего трудно нарисовать контур с оригинала. Живописец на своей палитре, посредством смешения цветов производит тон, ему нужный; мозаичист должен составить этот тон из смальт, часто цвета оригинала так прихотливы, что их невозможно сделать в смальтах <...> нужно быть художником, нужно обладать в высшей степени способностью изящного сочетания цветов. Таким образом, и в мозаике недостаточно быть техником, а необходимо развитие художественное. Поэтому в ученики мозаичисты, так же как в гравюру могут поступать только те, кот[орые] уже достигли известного художественного образования



по живописи. Наконец, мозаичное искусство в России достигло в короткое время такого развития и степени совершенства, что на двух всемирных выставках, русские мозаические произведения обратили всеобщее внимание своим художественным исполнением и доказали, что Россия в этом отношении опередила всех. Следовательно И[мператорская] А[кадемия] Х[удожеств] обязана <...> поощрить мозаичистов в их художественной деятельности. По этим соображениям, и имея ввиду, что в 1867 г. два неклассных художника мозаичиста Хмелевский и Бурухин были уже удостоены звания Академика, определить: за мозаичное искусство удостаивать академических званий, начиная со звания художника 3 степени, во всем согласно Уставу Академии, наравне с прочими отраслями искусства, но с <...> условием, а) чтобы звание неклассного художника было получено по живописи, б) чтобы в представленной работе была исполнена часть тела, без чего нельзя судить о художественном развитии исполнителя...» [11].

Полемика, развернувшаяся среди профессоров, обсуждавших предложение Бруни, свидетельствует о большом сомнении живописцев и архитекторов, можно ли назвать творческой деятельностью художников-мозаичистов. Действительно, живописец сочиняет сюжет, разрабатывает композицию произведения, а мозаичист – только «увекочивает» его в смальте. Тем не менее, вопрос о присвоении мозаичистам званий был решен положительно, хотя получали они их не за мозаичные произведения, а за представленную живопись с формулировкой: «академик разных родов живописи». Ни один мозаичист не был удостоен звания профессора.

Исследовательница истории Мозаичного отделения Академии художеств Н.С. Кутейникова писала: «Не вина художников-мозаичистов, что предложенные им оригиналы-картоны, с которых набирались мозаики, не учитывали присущие ей одной особенности, отличные от масляной живописи. Художники – авторы живописных оригиналов не считали необходимым изменить свою манеру письма» [12]. Не считали нужным и не могли изменить свою манеру в силу полученного ими художественного воспитания и постоянного контроля со стороны императора, Синода и академического руководства. Точно так же мозаичисты – профессиональные художники, выпускники Академии, не могли и не считали нужным требовать от авторов оригиналов изменения манеры письма [13]. Они выполняли поставленную перед ними задачу: мозаику по технике превращать в живопись по форме. Желаемые результаты достигались расширением цветовой гаммы смальт, предназначенных «для точнейшего подражания живописи, что собственно и дает только право мозаике из ремесленного производства, требующего более или менее техниче-



ского навыка, перейти в искусство подражательное, настолько же по крайней мере самостоятельное, как гравюра, т. е. дающее возможность артисту состязаться с живописцем в передаче натуры» [14] «Исполнители мозаик, – писал заведующий фабрикой эмали для мозаичного отделения Императорской Академии художеств В. Селезнев, – должны были строго придерживаться оригиналов в копировке, – что необходимо уже в видах цельности произведений, потому что большие мозаики исполнялись обыкновенно несколькими мозаичистами. При всем таланте и опытности в деле мозаичисты имели в распоряжении огромный выбор смальты превосходного качества, а недостававшие им при работах тона вскоре выполнялись по образчикам из старых кусочков смальты или мазков масляной краски» [15].

Русские мастера успешно освоили сложную технику римского метода создания мозаик. На временную мастику наносился контур изображаемого, затем, постоянно сверяясь с оригиналом, производился набор. Каждый кусочек смальты тщательно подтачивался и плотно укладывался в уготовленное для него место. Набор велся преимущественно квадратными или прямоугольными кусочками, располагавшимися ровными однообразными горизонтальными рядами. Форма отдельных кусочков и направление их кладки изменялись только при моделировке сложных элементов лица, волос, драпировок и т. п. При этом важным становились не только цвет, но и текстура лицевой поверхности материала. Скрытая изображением гравюра набора не входила в состав средств художественного выражения мозаик, живописная форма выявлялась преимущественно цветом, а не характером кладки смальт. В академической мастерской безусловно использовался эффект оптического смешения цветов, что не может не присутствовать в наборном искусстве, но и он был подчинен имитационной задаче. Римский метод позволял с ювелирной точностью воспроизводить все тональные переходы и особенности масляной живописи. По окончании набора мозаика переводилась на постоянную основу – цемент.

Однако наравне с эстетикой подражательности в практическом XIX в. активно развивались идеи рационализма. В архитектуре они проявились в так называемом «кирпичном стиле», сторонники которого декларировали самостоятельную красоту строительных материалов, а в изобразительном искусстве – в эстетическом осмыслении нового удешевленного и ускоренного производства мозаик [16].

Еще в первой половине XIX в. в Венеции реставраторы мозаик собора Святого Марка «открыли» метод набора смальт на обратную сторону будущего произведения, получивший, в отличие от прямого



«римского», название «венцианского». Считалось, что именно таким способом изготавливались мозаики в древности. В 1860-х гг. венецианец А. Сальвиатти начал применять его для изготовления мозаичных композиций. Относительные дешевизна и быстрота производства новым методом обеспечивали его распространение в Западной Европе. Одним из первых отметил это явление русский художественный критик М.П. Соловьев. Он писал в 1885 г.: «Новая школа отвергла римские традиции и возвращается к преданиям древнехристианских мозаик. Она справедливо полагает, что даже при громадном разнообразии оттенков смальты никогда не будут в состоянии состязаться с кистью и палитрой живописца и, подобно им, передавать тончайшие переливы светотени <...> Изучение древних мозаик привело к первобытной простоте как в композиции, так и в исполнении. Оказалось, что полное впечатление достигается даже в том случае, когда в распоряжении мозаичиста находится всего несколько сотен смальт» [17]. Интересно, что это заинтересовало и высшие круги российского общества. В одном из писем в 1886 г. сын Николая I великий князь Константин Николаевич заметил: «Мерещится мысль, чтоб в России, ввелось собственное муссийное дело, как Батюшка ввел в нее мозаичное...» [18].

Безусловно, под «муссийным делом» имелась в виду византийская и древнерусская мозаика. Это подтверждается следующей фразой из брошюры «Заметка о мозаике. Первая частная мозаическая мастерская Фролова»: «Первое применение мозаики (муссия) в России относится к эпохе построения Софийского Собора в Киеве, когда в одиннадцатом столетии Великий Князь Ярослав Владимирович призвал из Византии греческих мастеров-мозаичистов и поручил им внутреннюю декорацию собора» [19]. Очевидно, что основанная в 1890 г. архитектором А.А. Фроловым мастерская декоративной мозаики, опираясь на опыт европейских мастерских (в частности, Сальвиатти), эстетической программой своей деятельности ставила возрождение «муссийного дела» и, главным образом, освобождение мозаики от диктата живописи и возвращение ей природного языка наборного искусства [20].

В первую очередь, Фролов разработал определенные требования к оригиналу, предназначенному к воспроизведению в смальте. Оригинал фактически стал служить эскизом для создания законченного произведения – мозаики. В силу этого, живописцам, чьи работы предполагалось переложить на язык смальт, было предложено «...возможно, большее упрощение письма, путем введения определенных границ светотени, с ограничением переходов тона 3–8 ясно определенными оттенками (общий полутон, свет и тень и добавочные полутона), в зависимости от высоты, на которой должна нахо-



даться мозаика, — чем выше, тем меньше количество оттенков каждого тона» [21].

Дальнейшая история показала, что эти требования были адекватны развитию архитектуры и изобразительного искусства. В конце XIX — начале XX века в зодчестве формировался неорусский стиль, а многие художники, в том числе В.М. Васнецов, М.В. Нестеров, Н.Н. Харламов, А.П. Рябушкин, В.В. Белаяев, Н.К. Рерих и другие — увлекались народным творчеством и пристальное внимание уделяли древнерусскому наследию. Они изучали иконопись и мозаики Древней Руси, что послужило основой для дальнейшего плодотворного сотрудничества с мастерской Фролова.

Различие в подходе к решению художественного пространства мозаик мастерской Академии художеств и архитектора Фролова можно проследить, сопоставив иконы «Святая Екатерина» (оригинал Т.А. Неффа): малого иконостаса Исаакиевского собора, выполненную А.Н. Фроловым (отцом основателя частной студии) в 1868–1870 гг., и созданную А.А. Фроловым в 1893 [22]. Исходя из рационального способа набора смальт и стремясь возродить природную декоративность мозаик, архитектор существенно переработал оригинал, значительно упростив рисунок и устранив сложные тональные переходы живописи. Обращает на себя внимание одна немаловажная деталь: на иконе появилась темно-коричневая контурная линия, чего никогда не было в живописи церковного академизма. Такая окантовка изображения могла возникнуть только после тщательного изучения византийского и древнерусского наследия и, кажется, была здесь впервые применена в изобразительном искусстве XIX в. для усиления декоративного звучания композиции. Кладка смальт в мозаиках свидетельствует о разных задачах, которые ставили перед собой художники. Если А.Н. Фролов тщательной подгонкой смальт имитировал каждую деталь оригинала, то А.А. Фролов создавал декоративное пространство кусочками материала, собранными в обобщенные цветовые пятна. Оба мастера использовали эффект оптического смещения колеров. В академической мозаике смена цветов близлежащих смальт создает тон или мягкий переход к другому тону, в произведении частной студии введение полутонов в основной помогает цветопластической лепке формы. В первой мозаике гравюра набора уходит и растворяется в среде имитируемой живописи, во второй она имеет самостоятельное значение. Следуя рисунку оригинала, в некоторых местах набор вдруг теряет свою графическую основу и превращается в прихотливый динамичный узор, что особенно заметно в трактовке одеяния Великомученицы Екатерины.



Несмотря на выполнение ряда мозаик для фасадов строящихся архитектурных сооружений (Общества взаимного кредита, Императорского общества поощрения художеств в Петербурге, Верхних торговых рядов в Москве и др.), начинание испытывало непонимание и недоверие со стороны многих художников и архитекторов. Это недоверие, вероятно, поддерживалось не только новизной программы, но и тем, что набирали мозаики люди не имеющие, в отличие от академической мастерской, высшего художественного образования. Однако А.А. Фролов считал, что он руководит мастерской, являющейся новой «школой удешевленного и ускоренного производства мозаики, путем подготовки дешевой рабочей силы <...> Элементом для этого, отчасти, служили ученики рисовальных школ, отчасти люди без всякой художественной подготовки; некоторые из них, пройдя положенный курс учения в мастерской, настолько осваивались с подбором красок, что нередко превосходили по точности и тонкости передачи оригинала своих товарищей, умеющих рисовать. Для тех учеников, которые не имели художественной подготовки и после некоторого знакомства с делом изъявляли желание учиться рисовать, предоставлялась эта возможность, а Императорское общество поощрения художеств выдавало таким ученикам бесплатные билеты на право посещения школы Общества» [23].

Технология изготовления мозаик мастерской Фроловых существенно отличалась от академической. С оригинала изображение снималось на кальку — полотно, пропитанное специальным раствором. «Калька и служила основой для исполняющего набор мозаичиста, — вспоминал В.А. Фролов, сменивший умершего в 1897 г. старшего брата на месте руководителя частной мастерской. — Такие кальки, особенно сложной многофигурной композиции, исполнялись нами — руководителями мастерской лично, с возможно точным нанесением на нее не только всех контурных линий, характеризующих рисунок, но и границ светотени, определяющих форму. Цветовые (красочные) взаимоотношения живописи оригинала осваивались мозаичистами практическим путем. Они постепенно втягивались в понимание приемов использования специфических особенностей материала — смальт, не поддающихся непосредственному смешению, подобно краскам на палитре живописца, а требующих оптического смешения на основе такого сочетания их, которое обеспечивало бы желаемый тон на известном расстоянии от зрителя. Кроме исполнения вышеуказанной рабочей кальки и подбора красочной гаммы всех оттенков оригинала на руководителях работой лежала обязанность постоянного контроля и помощи исполнявшему набор мастеру-мозаичисту» [24]. На обратную сторону кальки мозаичист наклеивал кусочки смальты. Разумеется, перед его глазами была не



лицевая сторона, а обратная, как бы зеркальное отражение будущего произведения. Затем набор заливали цементом, давали ему застыть, мозаику переворачивали, а кальку смывали. В последствии именно по причине невозможности контролировать лицевую сторону будущего произведения «венцианский» метод набора смальт стали подвергать критике, считать нехудожественным. Однако лучшим опровержением этому служат сами произведения мастерской Фроловых, завоевавших признание и популярность.

Так, «в марте 1895 года Высочайше утвержденной комиссии по сооружению в С.-Петербурге Храма Воскресения Христова, на месте события 1 марта 1881 года, в виду наступившего времени исполнения мозаик для фасадов храма, был объявлен конкурс на мозаичные работы, принять участие в котором были приглашены: Императорское мозаичное отделение, частная мозаичная мастерская Фролова и две итальянские фирмы (Salviatti и Sochietta Musiva Veneziana). В мае того же года состоялась экспертиза представленных мозаичных икон и, по освидетельствовании специальной комиссией, оказалось, что мозаика, исполненная Императорским мозаическим отделением, являясь безукоризненной в художественном и техническом отношении, не отвечала требованиям комиссии в смысле быстроты исполнения и цены; мозаики представленные итальянскими фирмами оказались неудовлетворительными в техническом отношении; мозаика же исполненная частной мастерской Фролова, ответила всем требованиям комиссии как в художественном и техническом смысле, так и в смысле быстроты исполнения и цены» [25].

Храм Воскресения Христова – поздний, но типичный памятник псевдорусского стиля, отразивший основные принципы формообразования эклектизма. К работе над эскизами для мозаик был привлечен большой коллектив художников: А.Ф. Афанасьев, Н.А. Бруни, В.В. Беляев, В.М. Васнецов, Н.А. Кошелев, М.В. Нестеров, В.А. Павлов, А.П. Рябушкин, Н.Н. Харламов и многие другие. Первым этапом было создание смальтовых композиций для фасадов храма. На фасадах мозаики акцентируют главные композиционные узлы архитектурной формы. На западном – это трехчастная композиция Нестерова «Спас Нерукотворный с предстоящими Богородицею и Иоанном Богословом», на северном – его же «Воскресение», на южном – «Христос во Славе» Н.А. Кошелева. Экстерьерные мозаики являются повествовательным элементом образа, имеющим равнозначное значение с архитектурой здания [26]. Определенной победой мастерской Фроловых можно считать то, что комиссия, утверждавшая живописные работы, приняла требования, высказанные мозаичистами к



оригиналам. Таким образом, художникам, создававшим оригиналы, пришлось в определенной степени подчиниться специфике мозаичного искусства. В частности, были сделаны следующие рекомендации по работе Кошелева: «упростить рисунок и живопись эскиза, применяясь к древней мозаике: заменить мелкие складки широкими, избегать полутонов и уничтожить подробности» [27].

В 1898 г. начались работы по созданию мозаичного убранства интерьера церкви. В.А. Фролов позже писал: «Вопрос об исполнении оригиналов для будущего мозаичного убранства храма сразу же был решен на основе опыта исполнения оригиналов для наружных мозаик. За отказом Васнецова и Нестерова от участия в написании оригиналов для стен и сводов храма, эта работа была поручена группе художников, наиболее удачно ответившей задачам монументальной живописи во главе с А.П. Рябушкиным, В.В. Беляевым и Н.Н. Харламовым, между которыми были распределены главнейшие части внутреннего убранства. <...> К сожалению, в дальнейшем, в интересах ускорения в изготовлении оригиналов для мозаик количество художников, которым была поручена работа, увеличилось до 16 человек и, если среди них оказались художники, прекрасно понимавшие задачи монументального искусства, как А.Ф. Афанасьев и А.С. Журавлев, то одновременно исполнение оригиналов для мозаик поручалось и таким художникам, как Н.К. Бодаревский и И.Ф. Порфиоров, далеко не одаренным и совершенно не понимавшим задач настенного убранства, и уже совершенно неведомым художникам, как Думирашко, Отмар, Поляков, Карелин и др.» [28].

Если рассматривать каждую из входящих в убранство здания композицию, то оценка окажется далеко не равнозначной в силу индивидуальности стилистических манер художников, выполнявших эскизы и картоны. Здесь можно обнаружить произведения, сформировавшиеся под влиянием модерна, традиционные композиции церковного академизма, сюжеты, напоминающие картины передвижников и жанры, а также работы, выполненные в духе средневековой иконописи. Стилистической согласованности живописных произведений не могло быть. Тем не менее определенное единство пространства интерьера все-таки было достигнуто. Этому способствовал материал – смальта, покрывшая стены, пилоны и купола. Однообразие технического исполнения («венецианский» обратный способ набора материала) объединило разнотильные композиции в единое целое. Мозаики во внутреннем помещении храма впервые в истории русской архитектуры выполняли роль главного звена, формирующего идейно-художественную среду. Железобетонная основа мозаик (одно из новаторских нововведений фроловской мастерской) обеспечила органичную связь смальтового покрытия с конструкци-



ей здания, а хорошо читаемый набор красочных кусочков выявлял и подчеркивал архитектуру стен [29].

Подобная роль мозаики в интерьере храма Воскресения Христова свидетельствовала о новых веяниях в монументально-декоративном искусстве и принципах его взаимодействия с архитектурой. Архитектура здесь как бы отходила на второй план, давая «поглотить» себя мозаикой, которая становилась доминантой пространства и заставляла любоваться переливами смальтового покрытия, его фактурой и цветом. В этом определено сказалось влияние процесса эстетизации материалов художественного творчества и складывающегося в России на рубеже XIX – XX веков стиля модерна.

Мастера-мозаичисты не стремились к ювелирной тщательности подгонки каждого кусочка материала друг к другу, избегали полировки и шлифовки поверхности готового произведения, старались обойтись без тонирования швов, применявшихся в академической мастерской. Часто использовался неровный скол поверхности материала «от молотка», как особый прием, обеспечивавший разный угол отражения световых лучей от поверхности мозаик, что напоминало мерцание византийских и древнерусских смальт, закрепленных под разными углами на стене.

Роль мозаичного убранства в декоре храма Воскресения Христова позволила историку архитектуры Б.М. Кирикову назвать этот собор «величайшим в Петербурге произведением синтеза искусств эпохи эклектики в формах «русского стиля». Причем декоративные особенности его мозаик отчасти предвосхитили пути монументального искусства рубежа XIX – XX вв.» [30].

Дальнейшее развитие монументальной мозаики показало правильность выбранной мастерской Фроловых установки на декоративность. Культовые и гражданские произведения, созданные в соавторстве с В.М. Васнецовым, Н.К. Рерихом, Ф.О. Шехтелем, С.Т. Шелковым, полностью это подтверждают. Использование «венецианского» метода набора смальт – единственного в то время возможного способа достичь декоративности в крупномасштабных композициях – предопределил путь для новых открытий в наборном искусстве. Мозаики Исакиевского собора и храма Воскресения Христова – вехи на этом пути.



### Примечания

1. Мы избегаем в данном случае привычного термина «копия», т. к. оно совершенно не соответствует ситуации. Создание копии какого-либо произведения подразумевает точное следование оригиналу, включая технику исполнения.
2. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. /Сост. С.Н Кондаков. I часть историческая. – СПб., б. г. – С. 129.
3. См.: Фролов В. Язык мозаики. – //Художник и город. М., 1988. С. 336–347; повторное издание: Фролов В.А. Петербургская мозаика. Город–Династия–Культура. Избранные статьи. – СПб., 2006. – С.120–135.
4. Подробнее о мозаиках Исаакиевского собора см. главу «Мозаика» в альбоме: «Исаакиевский собор. История создания. Храм и музей. Памятник искусств»/Под ред. В. Разуваева. – СПб., 2004. – С.110–116.
5. Верещагина А. Г. Ф. А. Бруни. – Л., 1985. – С.205. К сожалению, в книге Верещагиной почти не уделено внимания работе Бруни, как руководителя мозаичной мастерской (1866–1875). В этом видится существенное упущение, т. к. влияние выдающегося художника на становление русской мозаики, вероятно, было существенным. Сопротивление Бруни «русскому стилю» свидетельствует о его утверждении в незыблемости академических догм, несмотря на то, что еще в 1830-х гг. он сам интересовался византийским искусством. «Прежде всего его привлекали мозаики» (там же, с. 85). «Но воспитанный в преклонении перед античностью, плененный ренессансным искусством, Бруни, видимо, искал свой путь в живописи. Один из компромиссов на этом пути — попытка приблизиться к новому, только еще зарождающемуся течению в иконописи: русско-византийскому. Попытка, по существу, чисто внешняя, ограниченная введением золотого фона» (там же, с. 86). В такой манере была выполнена картина «Богоматерь с младенцем» по заказу Г. Н. Рахманова. «Переводя сюжет в область религиозной живописи, художник, как это бывало у мастеров Ренессанса, сохранил живую правду натуральных впечатлений <...> Работа красива в цвете и, если отбросить золотой фон, то не к византийской иконописи, а к европейской классике обращается воображение зрителя» (там же).
6. Надеждин Николай. Изображение Божией Матери. – //Философия русского изобразительного искусства XVI–XX вв. Антология/Сост., общ. ред. Н.К. Гаврюшина. Сокровищница русской религиозной философской мысли. – М., 1993. – Вып. 1. – С. 69.



7. Там же. Анатолий (Мартыновский). О иконописании. – С. 80. Несколько выше автор сравнил церковно-академическую живопись русских художников с итальянским классическим наследием. «Произведения в этом роде Русских художников, даже самых лучших, как подражание образцам Итальянской школы <...>, ниже своих подлинников. Ни из чего не видно, чтобы кто-либо из даровитых наших художников решился проложить для себя особенный путь в области Церковно-Исторической живописи, стать выше образцов Итальянских школ. Кажется, будто враждебный некий дух удостоверил их, что художник не в состоянии приобрести другой славы, кроме той, что он может сравниться с Итальянскими живописцами. От этого произошло, что многие произведения Русских художников и по сочинению и по манере кажутся копиями каких-нибудь Итальянских картин и на них похожи, как почерки одной руки...» (там же, с. 89).
8. Там же. – С. 94.
9. См.: Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. – М., 1986.
10. Имеются в виду высокие награды, полученные Мозаичным отделением Академии художеств на Всемирной выставке в Лондоне (1862) и Всемирной выставке в Париже (1867). «К этому времени русские художники настолько овладели мозаическим искусством, — писал С. Н. Кондаков, — что на выставке "русскую мозаику" признают стоящей выше конкурса, и мозаическому отделению присуждается золотая медаль» (Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. С. 46).
11. РГИА, ф.789, оп.6, д.529. 1868. Л.10–12. Проблема присвоения званий мозаичистам возникла гораздо раньше. Так, например, в 1855 г. мозаичист И. С. Шаповалов подал в Совет Академии художеств прошение о присвоении ему звания академика. Тогда Совет отказал на основании того, что допустить присвоение возможно только в том случае, «когда мозаичист с тем вместе есть и художник — автор, достойный по своим живописным произведениям звания академика» (см.: Петров П. Н. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за 100 лет. СПб. Ч. III. – С. 253).
12. Кутейникова Н.С. Из истории русского мозаичного дела (вторая половина XIX века). – //Проблемы развития русского искусства. – Л., 1980. – Вып. XII. – С.52–53.
13. См.: Кутейникова Н.С. Из истории Мозаичной мастерской Академии художеств (2-я половина XIX — 1940-е гг.). – //Вопросы художественного образования в России. – Л., 1984. – Вып. XXXVI. – С.72.
14. Краткое обозрение мозаичного дела, особенно в России. Составил П. Н. Петров, ко дню освящения нового здания Императорского мозаичного отделения. – СПб., 1864. – С.7.



15. Селезнев В. Изразцы и мозаика (монументальная эмалевая живопись). Очерк техники и значения их в декоративном искусстве и зодчестве. – СПб., 1896. – С.75.
16. См.: Фролов В.А. Архитектура модерна: проблема взаимодействия искусств // 100 лет петербургскому модерну. Материалы научной конференции. 30 сентября — 2 октября 1999 г. /Сост. Л. А.Кирикова, А. В.Корнилова, Б.К.Нагор. – СПб., 2000. – С.56–77; повторное издание: Фролов В. А. Петербургская мозаика. – С.187–206.
17. Соловьев М.П. Мозаика на Западе и в России. – //Вестник изящных искусств, издаваемый при Императорской Академии художеств/Под ред. А.И.Сомова. – Т.III. – Вып. 1. – СПб., 1885. – С. 91.
18. Цит. по эпитафю в брошюре: Заметка о мозаике. Первая частная мозаическая мастерская Фролова. 1890–1900 г. – СПб., 1900. – С.1.
19. Там же.
20. О мастерской Фроловых более подробно см.: Кутейникова Н.С. Частная мозаичная мастерская Фроловых; Кутейникова Н.С. Мозаика. К истории художественной жизни России 2-й половины XIX — начала XX веков. – СПб., 1997. – С.14–23; Фролов В.А. Мозаичная мастерская Фроловых. 1890–1917. В кн.: Фролов В.А. Петербургская мозаика. – С.170–186.
21. Заметка о мозаике. – С.10–11.
22. Мозаика «Святая Екатерина», выполненная А.А.Фроловым, с 1990 г. находится в церкви Св. Екатерины в Мурино и практически недоступна для исследователей.
23. Заметка о мозаике. – С. 6.
24. Фролов В.А. Мозаичная мастерская Фроловых. Рукопись. Хранится у автора доклада.
25. Заметка о мозаике. – С. 7–8.
26. См. подробнее о мозаиках на фасадах храма главу «Мозаика экстерьера» в альбоме: «Храм Воскресения Христова. Спас на крови»/Под ред. Н. В. Нагорского. – СПб., 2004. – С.139–172.
27. РГИА, ф. 789, оп.12, д.19-з, л. 7.
28. Фролов В.А. Мозаичная мастерская Фроловых. Рукопись.
29. См. подробнее о мозаиках внутри храма главу «Мозаика интерьера» в альбоме: Храм Воскресения Христова. – С 75–137.
30. Кириков Б.М. Храм Воскресения Христова (К истории «русского стиля» в Петербурге). – //Невский архив. – М.; СПб., 1993. – С.238–239.



## НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ СОЗДАНИЯ РОСПИСЕЙ ИСААКИЕВСКОГО СОБОРА Вопросы технологии

История создания стенных росписей Исаакиевского собора и икон в его иконостасах и пилонах настолько многосложна и растянута по времени, что ее невозможно отразить в рамках одного сообщения [1]. Достаточно сложно осветить этот материал из-за большого числа художников – исполнителей живописи, среди которых немало корифеев русского искусства первой половины XIX века [2].

Рассмотрим один из аспектов этого вопроса, а именно широко-масштабные работы по «производству» живописи непосредственно на стенах и сводах собора, а также обстоятельства организационного и технического порядка, сопутствовавшие этому длительному и, как будет отмечено ниже, достаточно мучительному процессу. Подробный анализ и осмысление архивных материалов на эту тему дают представление о том, что долгий срок строительства Исаакиевского собора не в последнюю очередь зависел от хода живописных работ.

Первые шаги Комиссии по строительству Исаакиевского собора в организации выполнения живописи демонстрируют понимание сложности задачи. В Журнале художественного отделения, фиксирующем обсуждаемые на заседаниях вопросы, в феврале 1845 года указано: «Принимая в соображение, что производство живописи в соборе по огромности своей не может быть выполнено прямо в надлежащем виде на назначенных местах, а должно быть разделено на три части, а именно: на сочинение эскизов, на приготовление картонов в настоящую величину и на письмо красками на определенных местах и бронзовых досках... выдавать деньги частями» [3].

Одной из ключевых проблем, связанных с «производством» живописи, стала техника исполнения. Император Николай I находился под впечатлением идей Лео фон Кленце, который предлагал свой вариант оформления здания и применение энкаустики. Царь поручил Ф.А. Бруни тщательно изучить этот вопрос и представить свои соображения. В начале 1842 года, будучи проездом в Мюнхене, Бруни встретился с Кленце, провел с ним подробные переговоры и утвердился во мнении, что предлагаемый баварцем способ ненадежен, и, что самое главное, непригоден для сырого петербургского климата [4].



С осторожностью относился к энкаустике и архитектор Огюст Монферран, считая необходимым тщательно изучить этот способ и сравнить его с альфреско и живописью масляными красками. Художественное отделение Комиссии заслушало «Рапорт главного архитектора о роде живописи, наиболее подходящей для украшения Исаакиевского собора». Не отрицая достоинств храмовой фресковой живописи, к которой обращались великие итальянцы от Джотто до Рафаэля, Монферран разъяснял, почему в Исаакиевском соборе следует от нее отказаться. Его доводы были достаточно убедительны: «Современные художники не привыкли работать в этой технике и, соответственно, не могут обладать специфическими навыками, требующими смелости мазка, уверенности, знания результатов, поскольку, как известно, во фресковой живописи переделки невозможны – то, что художник поставил себе задачей на сегодня, должно быть сделано без возврата [5]. При этом нельзя забывать об отрицательном влиянии на прочность живописи сырого климата, а также о трудностях приготовления специального грунта. Если Рафаэль был одновременно и художником, и архитектором, и сам готовил себе штукатурку, то современный художник не станет этого делать, а в случае неудач станет винить каменщика» [6].

Доводы в пользу живописи маслом оказались столь убедительными, что члены Комиссии согласились с Монферраном. Было составлено подробное донесение императору, вернувшееся 29 апреля 1843 года обратно в Комиссию с резолюцией: «Высочайше повелеваю разрешить насчет живописи на стенах по предложению главного архитектора масляными красками...».

После решения предварительных вопросов были выработаны «Условия на производство живописи в Исаакиевском соборе». Выбор сюжетов и их размещение происходило по усмотрению Святейшего Синода. «Консультантом» католика Монферрана стал «приставленный» к нему московский митрополит Филарет, который должен был помогать архитектору в части содержания и расположения живописи [7]. Архитектор жаждал свободы и приоритета в вопросах живописного оформления. В своем донесении председателю Комиссии 5 апреля 1843 года он писал: «Живопись составляет часть общности здания и потому принято за правило, чтобы архитектор распоряжался композицией художников, следовательно, архитектор должен определять предметы и род композиции, величину и соразмерность предметов, способ живописи и эффект, оною производимый» [8]. Эта же мысль определенно высказана Монферраном и в его книге: «... нельзя предоставлять живописцу полной свободы и творить по своему разумению, за нами должно оставить пра-



во направлять его, выбирать сюжеты и способы их трактовки, а также технические приемы в каждом случае» [9].

К осени 1844 года основная часть этих эскизов и картонов была готова. Монферран, чрезвычайно удовлетворенный тем, как удачно складывалась подготовка к производству живописи на стенах, счел «полезным собрать... картоны в залах Академии и составить из оных выставку, ибо сравнение вместе картонов неминуемо принесет особенную пользу художникам». Художественное отделение Комиссии 7 сентября 1844 года утвердило предложение главного архитектора по организации выставки [10]. «Ряд Ваших удовольствий, — обещал своим читателям журнал «Иллюстрация», — откроется большой академической выставкой, которая бывает у нас раз в три года. До сих пор трудно сказать, какова будет эта выставка... здешние главнейшие художники не имели времени подготовить что-либо собственно для выставки, потому что деятельность их преимущественно обращена была на заказы для Исаакиевского собора» [11]. Открытию выставки была посвящена обширная статья в том же журнале «Иллюстрация»: «Почти все залы выставки наполнены огромными картонами приготовленных образов и духовных картин для Исаакиевского собора» [12].

Таким образом, выставка подводила итог подготовительному этапу создания живописи для храма преподобного Исаакия Далматского. Теперь художникам предстояло оживить его пока еще пустые и холодные стены и своды [13]. Как отмечал Н.П. Никитин, в истории выполнения росписей Исаакиевского собора роковую роль сыграла неудачная и неумелая подготовка грунта для масляных красок [14]. Монферран предложил приготовить грунт по способу, изобретенному членами французской Академии художеств Д'Арсе и Тенаром. Он сводился к следующему: поверхность стены «вытиралась» пемзой и нагревалась при помощи жаровен от 100 до 120 °С, затем покрывалась нагретой до 100 °С мастикой в несколько слоев. После высыхания поверхности ее следовало покрыть белилами и снова «вытереть» пемзой.

На деле осуществить эти мероприятия было поручено протеже и соотечественнику Монферрана Андрею Прево и итальянцу Паоло Довициелли, который, впрочем, вскоре умер [15]. После начала работ сразу же появились проблемы. Опасаясь пожара на лесах, Монферран решил отказаться от применения жаровен. Вместо них решено было применять раскаленные докрасна чугунные плитки. «Поверхности, предназначенные для живописи, шлифовались пемзой и затем вытирались несколько раз паклею. Приготовленные и выровненные таким образом, они нагревались посредством чугунных плиток и тут же на них накладывался слой льняного масла,



смешанного с белым воском в назначенной пропорции (1/3 воска и 2/3 масла). Когда первый слой высыхал, снова вытирали пемзой и накладывали второй слой кипящей мастики» [16]. После наложения четырех слоев Монферран велел приостановить работу для того, чтобы мастика хорошо затвердела. Вопреки ожиданиям, вся подготовленная поверхность вскоре испортилась, и работу пришлось переделывать. В своих объяснениях Комиссии о причинах порчи грунта Монферран оправдывался, что способ Д'Арсе и Тенара «совершенно новый», и трудно было предугадать результаты его применения в петербургском климате. Кроме того, в соборе очень влажный воздух из-за «фальшиво-мраморных работ», которые нельзя остановить. Возможно, что это также способствовало повреждению грунта. Но архитектор уже понимал, что выбранный метод подготовки грунта неудачен: если «грунт содержит некоторую жирную влажность, или слишком высохнет и отлупится, или отстанет и обратится в пыль, то живопись будет потеряна и нет никакого способа спасти ее...» [17].

Вслед за этим последовал отчаянный вывод: нужно очистить неудавшееся место грунта и заменить масляную смазку смолистой, и «принимать работу лишь по истечении года после ее окончания, и этот порядок распространить на всех художников без исключения» [18].

Президент Академии художеств герцог Максимилиан Лейхтенбергский направил в Комиссию отношение, в котором, в частности, отмечалось: «Если произведение будет написано художником в Исаакиевском соборе хорошими красками и одобрено Академическим Советом, но в течение года живопись потерпит от стены, а не от способа работы, то может ли быть художник не удовлетворен за труд следующей ему платой... при подобном случае нужно бы различать исправление работ и переписывание вновь и что испортится живопись не от красок, а от стенок, то кому же предоставить решать это дело: Совету ли Академии или Архитектору строения собора? Сам президент убежден в том, что Комиссия должна предоставить Совету решать причину порчи» [19].

Итак, именно неудовлетворительный грунт стал бомбой замедленного действия, проявившей себя в недалеком будущем. В ряде случаев только что написанные картины тут же портились.

Обратимся к некоторым конкретным примерам. Художник Н.М. Алексеев в течение шести месяцев пишет в аттике композицию «Переход израильтян через Черное море», и (одним из первых) завершает свою работу в 1847 году. Труд оказался напрасным: в начале 1848 года на заседании художественного отделения Комиссии разбирался вопрос «о совершенном повреждении его живописи»



[20]. Комиссия признала, что произошло это не по вине автора, а из-за общей сырости стен и высокой влажности. Картина Алексеева была счищена, и ему пришлось переписывать ее вновь, как только был приготовлен новый грунт. Только весной 1849 года Алексеев начал во второй раз «производство» картины «Переход израильтян через Черное море».

Подобные события мало способствовали энтузиазму художников [21]. Так, Бруни не спешил переносить на стены свои росписи, мотивируя задержку плохим качеством грунта. «Когда я пришел первый раз к месту, – объяснял он, – где мне следовало начинать картину «Сый», я нашел грунт совершенно разрушенным от сырости, которую произвели штукатуришки или лепщики, делавшие главный карниз и употреблявшие для своей работы большое количество воды» [22]. Подобная история, по словам художника, произошла во время написания «Жертвоприношения Ноя», а, прорисовывая «Омовение ног», он заметил, что грунт вовсе отстает от штукатурки и падает. Подробно об этом эпизоде, записанном со слов помощника Бруни К.Б. Венига, рассказал А.В. Половцев. «Ксенофонов, Плешанов и Вениг, по рассказам Бруни, принесли картон... Бруни перевел контур на стену – что представляло работу огромную и трудную, укрепил контур, назначил тени. Придя через день-два, Бруни, к своему ужасу, увидел на стене, в месте, где начата картина, огромные пузыри. Тронул их пальцами, из них стала выступать вода, оказалось – сырость ужасная. Надо было удалить воду из стены. Бросились к Монферрану, который постарался не поднимать особенно шума из-за этого дела. По стене стали проводить утюгами, но рисунок был совершенно испорчен. Надо было положить на стену новый грунт и начать картину писать сызнова» [23]. Переделка грунтов всех вышеуказанных росписей заняла около полутора лет. По выражению А.Г. Верещагиной, история с грунтами приобрела скандальный характер. Грунты действительно нуждались в исправлении настолько, что приходилось их сбивать, а художникам заново писать на том же месте [24].

Бруни смог приступить к работе только в 1850 году и предупредил, что писать на свежем грунте все равно опасно, пока время не подтвердит его прочность. Отныне художник обещал немедленно сообщать Комиссии обо всех затруднениях. Они не заставили себя ждать. Через месяц, в январе 1850 года, два больших свода, подготовленных под «Страшный суд» и «Видение пророка Иезекииля», покрылись темными пятнами клейкой жидкости. Бруни отказывается работать до тех пор, пока, во-первых, не будет исправлен грунт на восточном своде, и, во-вторых, Комиссия не даст ручательства, что приготовленный грунт на западном своде «не потерпит никаких



повреждений», и он, как художник, может начинать роспись [25]. Бруни с его авторитетом мог позволить себе такой ультиматум: дальнейшие события подтвердили его абсолютную правоту – грунт на сводах после его требования переделывался трижды.

После первой переделки весной 1851 года члены Комиссии во главе с герцогом Лейхтенбергским обнаружили, что грунт во многих местах отделяется от штукатурки, в особенности на больших сводах, предназначенных для росписей Бруни. Почему это произошло? Было высказано предположение, что в применяемой тосненской извести образуются соли, которые через слой маслянистой смазки грунта притягивают влагу внутри собора. Чтобы исправить положение, необходимо было сбить штукатурку и сделать новую из негашеной извести, алебастра и песка [26]. Штукатурные работы выполнил мастер Дылев, а подготовкой грунта по-прежнему занимался Андрей Прево. Тем не менее, в марте 1852 года Бруни снова пришлось приостановить свою работу, так как возникла необходимость перештукатурить своды. Это означало, что уже выполненная живопись будет уничтожена. «Итак, моя работа пропала, – горестно замечал художник [27]. Только через восемь месяцев, в ноябре 1852 года, главный архитектор докладывает Комиссии, что большие своды в центральной части собора приготовлены.

Все это время, пока переделывался грунт для двух центральных сводов (под росписи «Видение пророка Иезекииля» и «Страшный суд»), Бруни работал над росписями главного алтаря. При этом он многократно просил Комиссию проверить здесь готовность грунтов, так как «не хочет терять драгоценного времени» [28]. По ряду причин отношения художника и главного архитектора были сложными, а порой и достаточно напряженными. Так, Монферран считал, что картины Бруни написаны небрежно и далеко не достигают того совершенства, которого Комиссия вправе требовать от столь знаменитого живописца, автора полотен «Моление о чаше» и «Медный змий». Чтобы Бруни не отстранили от выполнения росписей собора, он должен соблюдать важные условия – точно наметить сроки окончания всех произведений и завершить их в течение восемнадцати месяцев. Если хотя бы одна картина не будет готова вовремя, работы могли быть переданы другому художнику [29].

Любопытно, что через несколько лет, когда строительство собора завершалось, и неприятности с грунтом остались позади, Монферран, давая санкцию на расчет с художником, написал: «Картины господина Бруни исполнены превосходно и сохранились вполне в надлежащем виде» [30].

В 1853 году возник вопрос о покрытии готовой стеной живописи лаком. У главного архитектора появилась идея попробовать



для этой цели лак на стеклянной основе, как в берлинском музее [31]. Предлагаемое новшество вызвало сомнение, и Комиссия решила остановиться на испытанном традиционном масляном лаке с нанесением трех слоев [32].

К сентябрю 1854 года все картины на сводах и в аттике Исаакиевского собора были покрыты лаком.

Живопись была окончена позже, чем предполагалось в «Условиях», утвержденных Комиссией в 1843 году. Наконец, все сложности остались позади, и в 1858 году Исаакиевский собор был освящен.

Изучение отдельных аспектов сорокалетней истории строительства Исаакиевского собора дает поучительный материал для сохранения храма-памятника в наши дни. Перипетии создания живописного убранства собора, несомненно, интересны не только с точки зрения истории архитектуры и искусства, но и как важные установочные данные для решения современных технических и чисто реставрационных вопросов. Предложенный материал также может подлежать осмыслению и использованию в случае модернизации отопительной системы здания, для решения задач поддержания оптимального температурно-влажностного режима и других музейных проблем, способствующих правильному хранению памятников искусства.

#### Примечания

1. Данный вопрос исследовался нами ранее: см. Хвостова Г.А. Исаакиевский собор. Страницы создания росписей главного храма Санкт-Петербурга. – В кн.: Проблемы исторического регионоведения. – СПб.:СПбГУ, 2005. – С.261-296.
2. Подробно обстоятельства работы К.П.Брюллова в Исаакиевском соборе рассмотрены нами в 1982 году: см. Хвостова Г.А. О росписи К.П.Брюлловым купола Исаакиевского собора. – //Проблемы развития русского искусства. – Вып. XV. – Л., 1982. – С.24-32.
3. РГИА, ф.1311, оп.1, 1839, д.1250, л.2.
4. Там же, л.194.
5. Там же, оп.1, 1840, д.1256, л.173.
6. Хвостова Г.А. Исаакиевский собор. Страницы создания росписей главного храма Санкт-Петербурга. – СПб.:СПбГУ, 2005. – С.264.
7. РГИА, ф.1311, оп.1, 1839, д.1250, л.228.
8. Никитин Н.П. Огюст Монферран. – Л., 1939. – С.156.



9. Архив ГМП «Исаакиевский собор». Монферран. Исаакиевский кафедральный собор. – Париж, 1845. – С.4. Рукописный перевод.
10. РГИА, ф.1311, оп.1, 1844, д.1330, л.4.
11. Выставка Императорской Академии художеств. – //Иллюстрация. – 1845. – № 20. – С.316.
12. Выставка Императорской Академии художеств в 1845 – 46 гг. – //Иллюстрация. – 1846. – № 18. – С.274.
13. Хвостова Г.А. Исаакиевский собор. Страницы создания росписей главного храма Санкт-Петербурга. – В кн.: Проблемы исторического регионоведения. – СПб.:СПбГУ, 2005. – С.274.
14. Никитин Н.П. Указ. соч. – С.157.
15. РГИА, ф.1311, оп.1, 1844, д.1327, л.82.
16. Там же, л.84.
17. Там же, л.96.
18. Там же, оп.1, 1843, д.1266, л.63.
19. Там же, л.71.
20. Там же, д.1270, л.73.
21. Критический настрой Монферрана по отношению к художникам Басину и Шебуеву с обвинениями в их адрес отметил В.К.Шуйский в своей монографии «Огюст Монферран. История жизни и творчества». – СПб., 2005. – С.172-173.
22. РГИА, ф.1311, оп.1, 1843, д.1265, л.74.
23. Половцев А.В. Федор Антонович Бруни. – СПб., 1907. С.66.
24. Верещагина А.Г. Федор Антонович Бруни. – Л., 1985. – С.242.
25. РГИА, ф.1311, оп.1, 1843, д.1265, л.80.
26. Там же, оп.1, 1844, д.1327, л.185.
27. Там же, оп.1, 1843, д.1265, л.140.
28. Там же, л.181.
29. Там же, л.71.
30. Там же, л.248.
31. Там же, оп.1, 1850, д.1654, л.2.
32. Там же, л.16.



## **МЕТОДИЧЕСКАЯ И ЭКСКУРСИОННАЯ РАБОТА**

**О.В.АНДРЕЕВА, Л.Н.ШАМЕЛЬЯН**

### **ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЕКТА «МУЗЕЙ – ШКОЛЕ» В СПАСЕ НА КРОВИ**

С 2005 года в Государственном музее-памятнике «Исаакиевский собор» осуществляется проект «Музей – школе». Его реализация была обусловлена желанием сотрудников музея максимально полно и доступно показать школьникам на базе Сампсониевского, Исаакиевского, Смольного соборов, храма Воскресения Христова (Спаса на крови) особенности петербургской культовой архитектуры XVIII – начала XX века, художественно-декоративного убранства храмов-памятников; попытаться сформировать у детей и подростков чувство сопричастности к отечественному историко-культурному наследию. По нашему мнению, этот проект должен также способствовать развитию познавательного интереса к русской православной культуре у подростков и юношей, послужить отправной точкой для самостоятельной работы в этом направлении.

В Государственном музее «Исаакиевский собор», разумеется, и прежде проводилась работа с детской аудиторией. Например, в городских школах читались циклы лекций по истории русского и советского изобразительного искусства, а также работал клуб «Юных друзей искусства». Однако, при этом мало внимания уделялось главным ценностям, которыми обладал музей – сокровищам именно церковного искусства как одной из важнейших составляющих отечественного культурного наследия, без которых представление об искусстве, архитектуре, да и самой истории Российского государства будет неполным.

В своем нынешнем варианте проект подразумевает проведение на каждом музейном объекте цикла занятий для максимально полного ознакомления с особенностями каждого храма. В планах стоит создание единой концепции (схемы) тематических занятий, при которой каждое последующее занятие является и своеобразным закреплением предыдущего.

Теоретически цикл лекций начинается с Сампсониевского собора – наиболее раннего с хронологической точки зрения памятника



русского храмового зодчества в Санкт-Петербурге. Затем занятия продолжают в Исаакиевском соборе, и, наконец, завершающий цикл проводится в храме-памятнике «Спас на крови».

На сегодняшний день методические разработки занятий по проекту «Музей – школе» в Спасе на крови предназначены для работы с учащимися среднего и старшего школьного возраста, что связано с достаточно сложной и насыщенной информативной базой. Два тематических занятия, проводимые со школьниками в Спасе на крови, включают в себя достаточно подробный рассказ о структуре храма, его архитектурных особенностях, каменном и мозаичном убранстве, и поэтому в настоящем виде являются достаточно сложными для восприятия младшими школьниками. Музейные сотрудники, проводящие занятия с такими группами, корректируют способ подачи материала «в рабочем порядке», учитывая возрастные особенности, а также степень подготовки детей к посещению музея.

Осуществление подобных образовательных тематических программ, специально посвященных изучению храмов-музеев как памятников отечественной культуры, является новинкой для нашего музея, и поэтому, естественно, дальнейшая работа в этой области требует определенной коррекции на основе приобретенного за два года опыта.

К сожалению, на сегодняшний день наблюдается спонтанный отбор детских групп, включенных в школьную музейную программу. Поэтому одним из наиболее важных моментов в деле проведения тематических музейных занятий является вопрос подготовленности детей к посещению музея, и, соответственно, к восприятию довольно обширного объема информации. Для большей эффективности восприятия материала в рамках музейной экспозиции необходима предварительная работа со школьниками, настраивающая их на активное участие в этой программе. На данный момент соответствующая работа с преподавателями школ, которые принимают участие в этой музейной программе, к сожалению, проводится далеко не всегда. Для повышения эффективности нашей работы мы считаем целесообразным проведение установочных занятий с представителями школ для разработки способов интеграции музейного проекта с общеобразовательной программой.

Тесное сотрудничество с преподавателями поможет выработать ту форму работы, которая окажется наиболее плодотворной для каждой конкретной группы школьников.

Определенную сложность на данном этапе вызывает отсутствие единой схемы занятий. На практике методисты каждого музейного объекта разрабатывают конкретно свою часть цикла. В связи с этим не всегда удается организовать подачу материала таким образом,



чтобы прослеживалось четкое и последовательное развитие тематики от одного занятия к другому.

Следовательно, в перспективе, необходима более слаженная совместная работа методистов всех музейных объектов, разрабатывающих концепцию данного проекта «Музей – школе», для получения целостного и законченного проекта. Кроме того, в процессе совместной деятельности, желательно периодически проводить анализ уже сделанного. С одной стороны, это способствует получению объективной оценки достигнутых на данном этапе результатов, а с другой – помогает найти интересные моменты при работе с детьми, которые впоследствии можно использовать в работе со школьниками и вне программы.

Таким образом, несмотря на непродолжительный опыт реализации данного проекта в музее «Спас на крови», можно сделать вывод, что дальнейшая работа в этой области представляется достаточно перспективной при условии:

- координации действий сотрудников всех музейных объектов;
- обязательном вовлечении педагогов в процесс подготовки школьников к осознанному участию в программе занятий;
- разработки таких форм работы с детьми, которые окажутся наиболее полезными и плодотворными.



### СПЕЦИФИКА ПОДГОТОВКИ ЭКСКУРСОВОДОВ В ХРАМЕ-ПАМЯТНИКЕ «СПАС НА КРОВИ»

Свой столетний юбилей отметил храм Воскресения Христова (Спас на крови), увековечивший память царя-освободителя Александра II. Собор возводился как храм-памятник, и изначально ему была присуща не только богослужebная, но и музейная функция – под его сводами находится подлинное место смертельного ранения императора, а рядом в Ризнице размещалась своеобразная выставка пожертвованных икон, образцов использованных материалов, эскизов мозаик. Мемориальное звучание подчеркнуто снаружи храма мемориальными досками, содержащими перечень деяний царствования Александра II; мозаичными гербами российских городов и губерний, символами государственности. Собор художественными средствами отражает ассоциативную связь мученической гибели земного царя Александра II и Царя Небесного Иисуса Христа, и утверждает главную христианскую идею преодоления смерти Воскресением.

Помимо мемориальной значимости, собор представляет собой уникальный памятник русского искусства конца XIX – начала XX века. Архитектура собора представляет собой образец «русского стиля», его декоративно-художественное убранство фасадов поражает исключительно высокой техникой исполнения каждой детали, и включает отделку облицовочным кирпичом, мрамором, гранитом, вставки керамических изразцов, черепичное покрытие, золочение, эмалевое многоцветье куполов и мозаичные изображения. Мозаичный ансамбль собора, созданный по эскизам русских художников, не имеет аналогов в России. Эти мозаичные произведения знаменуют новый период в развитии мозаичного дела в России, большую их часть, созданную в мастерской братьев Фроловых, отличает повышенная декоративность и монументальность.

Трагическая судьба собора в советское время, его использование в течение 40 лет в качестве склада привело к ужасающим последствиям – убранству был нанесен огромный ущерб. Возрождение храма-памятника, ставшего филиалом Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор», продолжалось долгие годы. Благодаря самоотверженной работе реставраторов и сотрудников музея



19 августа 1997 храм-памятник «Спас на крови» распахнул свои двери для посетителей в качестве музейного объекта.

За десять лет миллионы туристов посетили музей-памятник «Спас на крови», и большая их часть начинала знакомство с собором с обзорной экскурсии. Таким образом, экскурсовод становится посредником между посетителем и экспозицией музея-памятника. Личность экскурсовода, его эрудиция, знание материала, умение образно и увлекательно его «подать» – это залог успеха экскурсии. Никакие технические средства не в состоянии заменить живого общения посетителя и экскурсовода. «Практика свидетельствует, что в художественном музее замена экскурсовода электронной лекцией малоэффективно, поскольку механическое воспроизведение самого квалифицированного текста не порождает диалога, без которого почти невозможно вызвать эмоциональную реакцию, стимулировать эстетическую активность посетителей», отмечает в своей монографии Н.В. Нагорский (Музей в духовной жизни общества. – СПб., 2004. – С.200).

Подготовка экскурсоводов для работы в музее-памятнике «Спас на крови» должна учитывать, прежде всего, его специфику, где объектом показа является сам храм и его художественно-декоративное убранство. Значительный поток туристов, относительно небольшая площадь храма требует четкого следования маршруту экскурсии, умелого размещения группы. Кроме того, экскурсовод должен иметь хорошую дикцию, владеть голосом, выразительностью, эмоциональностью речи. Проводя обзорную экскурсию по храму-памятнику, экскурсовод должен быть подготовлен к общению с разными группами посетителей и уметь варьировать текст экскурсии. Ему необходим большой запас знаний, свободное владение разно-сторонним материалом по истории, архитектуре, художественному убранству. Следует раскрывать не только историческую значимость памятника как мемориала над местом гибели императора, но и выявить его идейное звучание, многомерный смысл, заложенный в его символику. При рассказе о храме важно показать синтез искусств, т. е. органическую взаимосвязь произведений мозаичного и камнерезного искусства с архитектурой храма. В экскурсии должна быть раскрыта его архитектурная стилистика, дан анализ мозаичного и каменного убранства, рассказано о судьбе собора и его реставрации. Экскурсоводу приходится быть и историком, и искусствоведом, и психологом, и педагогом. При проведении экскурсий в православном храме внешний вид экскурсовода не должен оскорблять чувства верующих, его рассказ должен опираться на хорошее знание Священного Писания.



Наряду с методическим обеспечением экскурсионной деятельности, одним из важнейших направлений подготовки экскурсоводов является ознакомление с историей создания памятника, его архитектурой и художественным убранством.

Начальная подготовка экскурсоводов, как правило, осуществляется на курсах при музее. За годы своего существования музей-памятник «Исаакиевский собор» накопил богатый опыт этой работы. Подготовка экскурсоводов для нашего музея, являющегося составной частью единого музейного комплекса ГУК ГМП «Исаакиевский собор», проходила и проходит в рамках единой программы, которая предполагает ознакомление со всеми памятниками, входящими в музейный комплекс.

Курсы набираются по мере необходимости привлечения нештатных экскурсоводов, приглашаемых для работы в музее в летний сезон и каникулярное время.

Еще задолго до открытия Спаса на крови в план курсов по подготовке экскурсоводов были включены лекции и практические занятия по мемориальному памятнику. Два занятия, проводившиеся В.А. Зеленченко и Л.И. Белецкой, непосредственно связанных с возрождением собора, содержали не только знания по истории создания собора, его архитектуре, мозаичному и каменному убранству, но и давали представление о судьбе храма, его реставрации. Кроме того, первые экскурсоводы, имевшие опыт работы в Исаакиевском соборе, использовали материалы научных справок, созданных сотрудниками музея. Но не все аспекты музея-памятника на тот момент были освещены, почти не было научных публикаций, некоторые проблемы рассматривались с устаревших идеологических антирелигиозных установок. Поэтому при подготовке экскурсии наши сотрудники сталкивались с определенными трудностями.

При составлении программы курсов на 1998 год было увеличено количество лекций и занятий по Спасу на крови, расширена их тематика, составлена библиография по темам обзорной экскурсии. Кроме того, в нее были включены методическое занятие по ведению экскурсии в храме-памятнике и показательная обзорная экскурсия. К подготовке занятий на курсах были подключены научные сотрудники и методисты музея. Исторические аспекты раскрывались в лекциях «Александр II и его эпоха», «История проектирования и строительства храма Воскресения Христова». Художественным особенностям собора посвящены лекции и практические занятия «Архитектура храма Воскресения Христова», «Мозаика храма Воскресения Христова», «Облицовочный камень в монументально-декоративном убранстве храма».



С изменением методической разработки обзорной экскурсии и с созданием тематических экскурсий по музею вносились изменения в подачу материала на курсах. С 2000 года начинает читаться лекция «Русское искусство конца XIX – нач. XX вв», расширяющая кругозор будущих экскурсоводов и освещающая основные тенденции искусства данного периода. Экскурсионная практика показала, что освещение художественных аспектов мозаик собора, их искусствоведческий анализ представляет трудность, особенно для начинающих экскурсоводов, и в это занятие включается рассмотрение мозаичных икон с искусствоведческой точки зрения. Вслед за разработкой тематической экскурсии «Евангельские сюжеты в мозаиках храма Воскресения Христова», отразившей возросший интерес к русской православной культуре, на курсах начали читать лекцию на эту же тему. А с 2004 года на курсах проводится практическое занятие «Орнамент в монументально-декоративном убранстве храма», раскрывающее художественные и символические особенности орнаментов храма-памятника. Занятие по реставрации собора включает рассказ и о современном состоянии продолжающихся реставрационных работ.

Каждая лекция и занятие содержат методические рекомендации по использованию материала в экскурсии, важного и второстепенного, того, что может быть использовано для ответов на вопросы. Методика помогает экскурсоводу подобрать подходящие ему приемы организации и проведения экскурсии, отбора экскурсионного материала, его систематизации и композиционного построения. На каждом занятии дается библиография по теме и информация, где можно найти дополнительный материал. Большую помощь в подготовке экскурсоводами текста экскурсии оказывают материалы официального сайта музея, а также научные справки и специальные материалы, подобранные методистами.

Последнее занятие полностью посвящено методике проведения обзорной экскурсии, после которого слушателям курсов дается показательная экскурсия, которую проводит опытный штатный экскурсовод. Далее идет написание текста экскурсии, его проверка методистом, правка, консультации, проведение пробных экскурсий и, наконец, прослушивание. Успешно выдержавшие эти испытания слушатели курсов получают допуск к работе в музее.

Конечно, подготовка экскурсоводов продолжается и в дальнейшем. Это и самоподготовка: чтение и анализ литературы, методических рекомендаций; взаимное обогащение опытом экскурсоводами, когда они делятся сведениями и методическими приемами работы. Большую роль в совершенствовании работы экскурсоводов играют



контрольные и фрагментарные прослушивания, по результатам которых даются рекомендации.

Руководство музея уделяет большое внимание работе по повышению квалификации сотрудников. Экскурсоводы и методисты музея в 2004 году прослушали лекции по православной иконографии, проводившиеся преподавателем Российской Академии художеств. В 2005 – 2006 годах священник Свято-Троицкого Измайловского собора о. Константин (Порхоменко) прочел сотрудникам музея цикл лекций по Ветхому и Новому Завету. В 2007 году штатные сотрудники успешно прошли курсы повышения квалификации при Российском государственном университете культуры и искусств и в Институте образовательных программ. Повышению квалификации способствуют и организуемые музеем поездки-командировки, проводящиеся с 2004 года. Они не только расширяют кругозор и повышают культурный уровень наших сотрудников, но и позволяют обмениваться опытом с коллегами.

С каждым годом растет поток посетителей музея, отражающий усиливающийся интерес к сокровищам национальной культуры. Интенсификация экскурсионного процесса, расширение его форм и методов, участие в школьной программе ставят перед работой по подготовке экскурсоводов новые задачи. Необходимо не только совершенствовать работу курсов, привлекая современные технические средства обучения, но и вести последующую работу, направленную на повышение квалификации сотрудников. Сдерживает эту работу отсутствие лекционной базы: нет аудитории для лекционных занятий, помещения для методического кабинета, в котором можно было бы позаниматься с методическими материалами, поработать в Интернете.

Особое внимание должно быть направлено на подготовку экскурсоводов для работы с разными категориями посетителей: инвалидами, пожилыми людьми, школьниками разных возрастных групп. Для этого было бы целесообразно привлекать к консультированию экскурсоводов психологов и педагогов.

Специфика работы в храме-памятнике требует подготовки экскурсоводов с хорошим знанием Священного Писания и основ православной культуры. Поскольку большая часть новых экскурсоводов люди молодые, мало знакомые с церковным искусством и православной культурой, то было бы целесообразно начинать занятия на курсах по подготовке экскурсоводов с вводных лекций на тему «Православие и культура».



### ДЕСЯТИЛЕТНИЙ ОПЫТ ЭКСПУРСИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ХРАМЕ ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА

В 1968 году храм Воскресения Христова (Спас на крови) стал филиалом Государственного музея «Исаакиевский собор» в Санкт-Петербурге. К тому времени собор находился в аварийном состоянии, и потребовалось провести значительные реставрационные работы, прежде чем в 1997 году он смог принять своих первых посетителей.

Уже тогда было понятно, что ознакомиться с уникальным по своему декоративному убранству храмом-памятником захотят сотни тысяч петербуржцев и гостей нашего города, но именно первые дни работы музея показали, насколько велик интерес к Спасу на крови. Для того, чтобы просто войти в собор, люди несколько часов стояли в очереди. Первые два дня, 19 и 20 августа, ознакомление со Спасом было бесплатным, с 21 августа в кассах начали продаваться билеты и проводились экскурсии.

За годы реставрации храма-памятника в музее был накоплен уникальный материал, сотрудники работали в архивах, знакомились с деятельностью гранильных фабрик, выполнявших камнерезные работы для Спаса, составили значительное количество научных справок. Все это нашло свое отражение в экскурсии по Спасу на крови.

Уже в процессе подготовки открытия храма-памятника были проведены предварительные работы по организации его экскурсионного обслуживания.

Заранее был набран штат кассиров, контролеров и музейных смотрителей. На курсах подготовки экскурсоводов Государственного музея «Исаакиевский собор» заранее, ориентируясь на будущее открытие Спаса, читались лекции по истории строительства этого храма, созданию его декоративно-художественного убранства, особенностям реставрационных работ. К открытию музея в августе 1997 года уже имелось достаточное количество профессионально подготовленных экскурсоводов, к этому же времени создана первая, пока еще предварительная методическая разработка обзорной экскурсии по храму Воскресения Христова, в которой сразу же были обозначены приоритеты: Спас на крови – это, прежде всего,



единственный сохранившийся в Петербурге мемориал, посвященный памяти императора Александра II. В то же время это и выдающийся памятник эволюции «русского стиля», и один из крупнейших в Европе уникальный мозаичный комплекс.

Отметим, что именно в этом храме-памятнике при приеме значительного количества посетителей экскурсионный отдел столкнулся с определенными трудностями. В связи с небольшими размерами Спаса – площадью немногим более 600 квадратных метров – его пропускная способность была невелика. Необходимо было бережно относиться к уникальному мозаичному полу, набранному из ценных пород итальянского мрамора и частично закрытому коврами.

Учитывая разносторонний интерес к Спасу на крови и желание петербуржцев и гостей нашего города больше узнать о его декоративно-художественных особенностях, которые не могут быть полностью раскрыты в обзорной экскурсии, было принято решение разработать для храма Воскресения Христова тематические экскурсии, в том числе:

- «Мозаика храма-памятника «Спас на крови» в 1998 году;
- «Евангельские сюжеты в мозаиках Спаса на крови – в 2002 году;
- Архитектура и наружное убранство храма Воскресения Христова – в 2005 году.

Заметно возросший за последние годы интерес к русской православной культуре сделал особенно популярной экскурсию «Евангельские сюжеты», тем более что храм украшают более шестидесяти мозаичных картин, посвященных преимущественно преданиям Нового Завета.

Безусловно, эти тематические экскурсии привлекают посетителей в храм-памятник в осенне-зимний период, во время туристического «межсезонья».

Начиная с прошлого лета, практика показала популярность еще одной экскурсионной программы – экскурсии «Спас на крови в белые ночи». В белые ночи у многочисленных туристов есть возможность любоваться на архитектурные ансамбли Северной Венеции в любое время суток, в том числе и вечером. Многие предпочитают знакомиться с Петербургом именно в позднее время, когда деловой ритм мегаполиса замедляется, и ничто не мешает наслаждаться красотой города на Неве. В рамках этой экскурсии и при благоприятных погодных условиях предполагается своеобразная прогулка вокруг собора. Посетители впервые узнают, что изначально Спас на крови представлял собой архитектурно-ландшафтный комплекс, включающий ризницу, мост через канал, а также пространство между храмом и оградой Михайловского сада.



Многие посетители музея отмечали особую красоту Спаса на крови в вечернем освещении и благодарили сотрудников музея за то, что они получили возможность познакомиться с собором в удобное для них время. О популярности этого начинания говорит и тот факт, что в 2006 году на этих экскурсиях побывали около 16 000 человек, а в 2007 году их количество возросло до 22 000.

Эффективная работа экскурсионного отдела не возможна без постоянного повышения профессионального уровня его сотрудников. Большую помощь в этом оказывает музей, регулярно проводящий мероприятия, направленные на повышение квалификации экскурсоводов и методистов. Так, в 2005 – 2006 годах были организованы двухгодичные курсы, посвященные углубленному изучению Священного Писания. В 2007 году работники музея прослушали курс лекций на факультете музееведения Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств по программе «Экскурсионное регионоведение и экскурсоведение со знанием иностранных языков», и теперь в соборе организовано проведение экскурсий и прием делегаций на английском, французском и немецком языках.

В 2005 году в Государственном музее «Исаакиевский собор» произошли определенные изменения. Методический отдел стал самостоятельной структурной единицей, а бывший экскурсионно-методический отдел преобразован в экскурсионный сектор отдела музеефикации храма-памятника «Спас на крови».

Следует отметить, что интерес к музею «Спас на крови» у жителей и гостей Петербурга не только сохранился, но и постоянно повышается. Например, в первой половине 2007 года посещаемость храма-памятника выросла по сравнению с предыдущим годом примерно на 30 %.

Знаменательным событием для нас стало столетие со дня завершения строительства и освящения храма Воскресения Христова (Спаса на крови) в Санкт-Петербурге. Божественную литургию в соборе совершил митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский Владимир.

В этот день так же, как и десятилетие назад, вход в музей был бесплатным. Торжества продолжались до позднего вечера. На площадке рядом с храмом состоялся гала-концерт, в котором приняли участие Камерный хор Смольного собора, Детский хор телевидения и радио Санкт-Петербурга и Губернаторский оркестр Санкт-Петербурга. Завершился праздник фейерверком под перезвон колоколов ансамбля звонарей собора Владимирской иконы Божией Матери.



Митрополит Владимир вручил награды сотрудникам Государственного музея «Исаакиевский собор». Директор Николай Викторович Нагорский был награжден орденом Святого равноапостольного великого князя Владимира второй степени, первый заместитель директора по развитию Наталья Николаевна Коренева – медалью Преподобного Сергия Радонежского первой степени, начальник отдела музеефикации «Спас на крови» Валентина Андреевна Зеленченко и хранитель Спаса на крови Лариса Ивановна Белецкая – медалями Преподобного Андрея Рублева. Ряд сотрудников музея получил Архиерейские грамоты.

Храм Воскресения Христова отметил свое столетие, прошло десять лет с тех пор, как в нем начали проводиться экскурсии. В дальнейшем экскурсионный отдел планирует расширять и разнообразить формы работы с посетителями, готовить новые тематические экскурсии, проводить в храме-памятнике концерты духовной музыки. А петербуржцы и гости нашего города уже знают, что в музее «Спас на крови» их встретит высокопрофессиональный, дружный коллектив, готовый все сделать для того, чтобы у посетителей осталось незабываемое впечатление от посещения храма Воскресения Христова (Спаса на крови) – уникального памятника архитектуры и искусства начала XX века и, безусловно, жемчужины в ожерелье культовых сооружений по берегам петербургских каналов.

[1] [www.spasnaikrovi.ru](http://www.spasnaikrovi.ru)



### ДЕТСКИЕ ПРОГРАММЫ В МУЗЕЕ

Говоря о роли и значении культовых памятников в жизни современного общества, нельзя не сказать о том, как велик их образовательно-воспитательный потенциал. Как отмечает в своей монографии «Музей в духовной жизни общества» Н.В. Нагорский, велика роль музея любого профиля в вовлечении личности в мир культуры, но храмы-памятники, храмы-музеи обладают в этом отношении исключительными возможностями. Государственный музей «Исаакиевский собор» – это музейный комплекс, включающий в себя четыре православных храма-музея. Здесь посетители соприкасаются с ценностями отечественной православной культуры, практически неизвестными целым поколениям в нашей стране. «В рамках музейной экспозиции культовое искусство поднимается до общечеловеческого уровня, нравственно и эстетически воздействуя как на верующего любой конфессии, так и на атеиста. Удовлетворяя потребности людей в осмыслении духовного мира, органично вписавшись в современную культуру, музей обеспечивает преемственность культурно-исторического развития, нравственно-эстетическое воспитание молодежи средствами искусства» [1].

В связи с этим особенно актуальным направлением работы музея становится культурно-образовательная деятельность, и, прежде всего, работа с детской аудиторией. Уже третий год в музее ведется работа по проекту «Музей – школе». Цель проекта – формирование у школьников расширенных знаний и представлений об отечественной культуре, ее традициях и достижениях, воплощенных в памятниках музея «Исаакиевский собор», включение ребенка в мир культуры через музей, воспитание творчески и социально развитой личности.

В число задач проекта входят:

- опытно- экспериментальная апробация содержания комплекса занятий и экскурсий для школьников по музею-памятнику «Исаакиевский собор»;
- отработка содержания и форм проведения творческой работы учащихся на базе музейного комплекса и способов ее интеграции с контекстом общего образования;



- разработка системы поэтапного включения знаний о музейных объектах в содержание общего образования по различным предметным областям;

- создание комплекса учебно-методических материалов для учителей.

Необходимо отметить, что подобный проект явился для сотрудников методического отдела, которые занимались его созданием и реализацией, делом новым и непростым.

Нельзя сказать, что в музее «Исаакиевский собор» прежде не велась целенаправленная работа с детской аудиторией; напротив, она была достаточно обширной и многообразной. В школах читались циклы лекций по истории русского и советского изобразительного искусства, работал клуб «Юных друзей искусства» на базе школы № 259 Октябрьского района, организовывались выставки произведений ленинградских художников-графиков, выставки советского плаката и многое другое. Но уже из этого перечня ясно, что в соответствии с советской атеистической идеологией совершенно невостребованным оставалось то главное, чем обладал музей – сокровища церковного искусства.

Все это привело к тому, что современный посетитель храма-музея часто совершенно ничего не знает о том, как устроен храм, какова его символика; ему неизвестны сюжеты икон и росписей, наконец, далеко не все имеют представление о том, как следует вести себя в храме. А ведь без знания основ православной культуры невозможно правильно воспринимать отечественную литературу, живопись, музыку, нельзя разобраться в истории России.

Поэтому, начиная работу над проектом «Музей – школе», нам совершенно ясно было, что объектом изучения для школьников должны стать наши четыре собора – Сампсониевский, Смольный, Исаакиевский и храм Воскресения Христова (Спас на крови). Сложность заключалась в определении тематики этих занятий и способа подачи материала. Надо было учесть, что Россия – страна многонациональная, многоконфессиональная, и что изучение основ православия не является задачей музея как учреждения светского, учреждения культуры. Занятия в музее не должны дублировать занятий в церковной воскресной школе. Поэтому, готовя методические разработки тематических экскурсий и конспекты занятий со школьниками, нам необходимо было тщательно отбирать материал, чтобы не затрагивать в нем вопросов вероисповедания.

Во многих музеях России, в состав которых входят музеефицированные храмы (Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, Псковский государственный объединенный историко-архитектурный музей-заповедник, Владимиро-Суздальский



музей-заповедник), существуют разнообразные музейно-педагогические программы, но, как правило, не имеется программ, специально посвященных изучению храмов-музеев как памятников отечественной культуры. Пожалуй, только в Государственном историко-культурном музее-заповеднике «Московский кремль» этой тематике уделено большое внимание.

Особенность Государственного музея «Исаакиевский собор» заключается в том, что здесь представлены три века петербургского храмового зодчества; на примере его храмов-памятников можно наглядно проследить эволюцию церковной архитектуры с XVIII века до начала XX-го. Используя дополнительный изобразительный материал, мы можем познакомить школьников с тем, как складывались традиции храмостроения в Древней Руси и какие изменения они претерпели в петровскую эпоху и позже, в XIX – начале XX века. Наши храмы-музеи, их экспозиции дают богатейший материал для знакомства с устройством православного храма, с его художественным оформлением, с тем, какую роль храмы играли в жизни человека и общества.

В течение двух лет сотрудники методического отдела ГУК ГМП «Исаакиевский собор» занимались отработкой содержания циклов занятий для школьников, ориентированных на различные возрастные категории: от младшего школьного возраста до старшеклассников. В итоге сложились четыре цикла занятий «От века к веку» (для среднего школьного возраста), «Под сводами Исаакия» (для старшеклассников), «Знакомство с православным храмом» (цикл для начальной школы по Сампсониевскому собору) и «Православные праздники» (для начальной школы).

Например, цикл занятий «От века к веку» состоит из восьми занятий, которые проводятся в четырех соборах, входящих в состав музея «Исаакиевский собор».

Эти храмы создавались на протяжении трех столетий, с первой половины XVIII до начала XX века, что дает уникальную возможность познакомиться с историей петербургской церковной архитектуры во всем ее разнообразии.

На занятиях ребята узнают, как устроен православный храм, что такое иконостас, чем отличается икона от картины; знакомятся с великолепными росписями, мозаиками и скульптурными произведениями, выполненными на библейские сюжеты.

Занятия предполагают также выполнение ряда творческих заданий. Программа цикла:



### *XVIII век. Сампсониевский собор.*

(2 занятия)

Сампсониевский собор – храм-памятник воинской славы, сооруженный в честь Полтавской победы.

Первое занятие посвящено знакомству со строением православного храма, назначению и символике его частей, а также истории строительства Сампсониевского собора.

На втором занятии речь пойдет о том, что такое икона, как устроен высокий иконостас на примере красивейшего резного иконостаса Сампсониевского собора. Ребята увидят также уникальные иконы «Лицевые святцы».

### *XIX век. Исаакиевский собор.*

(3 занятия)

Исаакиевский собор – один из крупнейших православных соборов России. Необыкновенно богато и разнообразно его декоративное убранство.

На первом занятии ребята узнают о долгой и сложной истории проектирования и строительства этого храма; о том, как в архитектуре классицизма воплощались традиционные для русского храмо-строения нормы и правила.

Второе занятие посвящено художественному убранству Исаакиевского собора: живописи, мозаике, скульптуре, декоративному камню.

На третьем занятии будет рассказано о сложной судьбе Исаакиевского собора, о том, как в годы войны под его сводами хранились бесценные музейные коллекции. Дети получают уникальную возможность побывать в подвалах собора и познакомиться с мемориальной экспозицией «Чтобы помнили...», а также поднимутся на колоннаду и полюбуются панорамой Петербурга.

### *Начало XX века. Спас на крови.*

(2 занятия)

Храм Воскресения Христова (Спас на крови) – мемориальный храм, воздвигнутый на месте смертельного ранения императора Александра II. Он создан в «русском стиле» и украшен большим количеством мозаик.

На первом занятии в Спасе на крови речь пойдет об эпохе правления Александра II и покушении на него, об истории создания этого храма и особенностях его архитектуры.



Второе занятие посвящено богатейшему мозаичному убранству Спаса и библейским сюжетам, положенным в его основу.

Завершает цикл занятий посещение Смольного собора, красивейшего памятника архитектуры XVIII века. В настоящее время Смольный собор – концертно-выставочный зал. Здесь в обзорной экскурсии ребята узнают об истории его строительства и смогут подняться на звонницу собора.

Для старшеклассников был разработан цикл, посвященный углубленному знакомству с одним из храмов – с Исаакиевским собором. Цикл предполагает проведение пяти занятий. Тематика этих занятий:

### *Занятие № 1*

#### *«Как строился Исаакиевский собор»*

На первом занятии ребята познакомятся с историей проектирования и строительства собора, узнают, почему он был назван Исаакиевским и почему современники считали его возведение академией строительного искусства. Завершит занятие рассказ о жизни и творчестве создателя собора, архитектора О. Монферрана

### *Занятие № 2*

#### *«Живопись Исаакиевского собора»*

Живописное убранство неразрывно связано с обликом православного храма. Школьники узнают о том, каков порядок размещения росписей и икон в храме, чем картина отличается от иконы, познакомятся с произведениями лучших русских художников середины XIX века, украшающих Исаакиевский собор.

### *Занятие № 3*

#### *«Мозаика и декоративный камень в Исаакиевском соборе»*

Убранство Исаакиевского собора отличает необыкновенное разнообразие и богатство; здесь можно познакомиться с мозаикой как одним из видов монументально-декоративного искусства, узнать, как и из чего делают мозаики.

Речь пойдет также об уникальном каменном убранстве храма, об искусстве русских мастеров-камнерезов.



#### **Занятие № 4** **«Скульптура Исаакиевского собора»**

Исаакиевский собор отличается обилием скульптуры, что не так часто встречается в православных храмах.

Школьники познакомятся с сюжетами скульптурных произведений, узнают о том, как они изготовлены, какова их роль в архитектурном пространстве собора.

#### **Занятие № 5** **«Чтобы помнили...»**

Одна из драматичных страниц истории Исаакиевского собора – годы Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда. Подвигу музейных сотрудников посвящена мемориальная экспозиция в подвалах Исаакия. Здесь можно познакомиться и с повседневной жизнью музея, обычно скрытой от глаз посетителей.

Завершит занятие подъем на колоннаду Исаакиевского собора.

Апробирование циклов занятий показало, что они могут с успехом проводиться и для младших школьников, хотя прежде музей с такой аудиторией целенаправленно не работал. Очень хорошо работают с юными посетителями методисты Сампсониевского собора, принимает участие в этой работе экскурсовод Е.В. Веденева. Здесь детям предлагается цикл *«Знакомство с православным храмом»*, включающий в себя четыре занятия, которые помогут детям сделать первые шаги в изучении православной культуры.

#### **Первое занятие**

Ребята узнают о назначении храма и его роли в жизни православной Руси, услышат рассказ о славном прошлом Сампсониевского собора, первого храма-памятника воинской славы в нашем городе.

#### **Второе занятие**

Темой для этой встречи станет устройство и символика православного храма.



### **Третье занятие**

Оно посвящено иконостасу, истории его формирования и его назначению в храме. Ребята научатся «читать» высокий классический иконостас, а также узнают секреты мастерства резчиков и золотчиков.

### **Четвертое занятие**

Сравнивая икону и картину, ребята смогут понять условный и образный язык иконописи. На примере храмовых икон Сампсониевского собора познакомятся с разными типами икон.

**Второй цикл** занятий знакомит младших школьников с основными православными праздниками, их иконографией и народными традициями, связанными с этими праздниками.

#### **Первое занятие**

Посвящено знакомству с православным календарем и тремя богородичными праздниками («Рождество Богородицы», «Введение во храм», «Благовещение»).

#### **Второе занятие**

На нем разговор пойдет о четырех Господских праздниках – «Рождестве Христове», «Сретении», «Крещении» и «Преображении». Будут рассмотрены традиции в изображении Иисуса Христа и Богородицы в русской иконописи.

#### **Третье занятие**

Ребята познакомятся с праздниками пасхального цикла («Вход Господень в Иерусалим», «Воскресение», «Вознесение», «Троица»). В качестве творческого задания будет предложено сделать пасхальную открытку.

#### **Четвертое занятие**

Школьники узнают сюжеты двух праздников («Успения» и «Воздвижения»), а также примут участие в заключительной викторине.

Содержание циклов занятий достаточно разнообразно и действительно позволяет познакомить школьников с основами православной культуры, но не проповедует ее исключительности и не затрагивает вопросов богословия.



Успешность музейных занятий напрямую зависит от наличия обратных связей, поэтому мы стремимся предусмотреть ответные реакции детей, вовлечь их в беседу, в процесс обсуждения того, что они узнали в ходе рассказа или объяснения. В этом случае они успешнее усваивают материал. Способствует этому и выполнение творческих заданий. Над системой таких заданий нам еще предстоит поработать, но уже сейчас они достаточно разнообразны. Это и многочисленные рисунки детей, пасхальные и рождественские открытки, выполненные ими, и кроссворды по тематике наших занятий. Старшеклассники составляли такие кроссворды самостоятельно, интересно оформляли их. Старшеклассникам предложено было и такое, например, задание: самостоятельно составить карту месторождений отечественного декоративного камня, использованного в отделке Исаакиевского собора и подготовить реферат о применении этих пород камня в архитектурных памятниках Петербурга. Творческие работы школьников в 2006 году были экспонированы на выставке в Смольном соборе «Храм глазами детей». К сожалению, реконструкция Смольного не позволила нам провести такую выставку в 2007 году, но в то же время эта реконструкция дала возможность провести в Смольном соборе итоговую интеллектуальную игру «Мой Петербург», которая стала своеобразным итогом двухлетней работы по проекту «Музей – школе».

Следует сказать, что на протяжении 2005 – 2007 годов мы апробировали циклы занятий, заключив договоры о творческом сотрудничестве с рядом школ, гимназий и лицеев Санкт-Петербурга. В проекте приняли участие лицей № 486, гимназия № 107, гимназия № 67, школа № 255, школа № 108, школа № 584 «Озерки», школа № 45; в общей сложности занятия проводились с учащимися 43 классов этих школ. Ученики 6 – 11 классов, кроме школы № 584, приняли участие и в итоговой игре. Ее сценарий был подготовлен совместно с сотрудниками НИИ общего образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, они же выступили в качестве ведущих. Итоги конкурсов оценивало строгое жюри, членами которого стали сотрудники музея. Большая часть конкурсных заданий требовала от ребят хорошего знания храмов-памятников, в которых для них проводились занятия, но были и конкурсы, посвященные другим памятникам архитектуры Петербурга. Команды боролись за главный приз – экскурсию в город морской славы Кронштадт. Победила в упорной борьбе команда школы № 108, но без дипломов и подарков не остались и остальные участники игры.

Конечно, проведение таких масштабных мероприятий – дело непростое, и вряд ли возможно проведение подобных игр для всех



школьников, которые, как мы надеемся, будут в дальнейшем посещать наши музейные занятия; но методисты музея имеют опыт проведения итоговых игр на базе самих школ. Подобные игры проводились в конце первого года занятий со школьниками, в 2006 году. Их сценарии разрабатывались педагогическими коллективами школ и самими ребятами, помощь в подготовке вопросов к конкурсам и проведении игр оказали школам сотрудники музея. А у методистов Сампсониевского собора есть опыт проведения святочных праздников для учащихся младших классов. Таким образом, эти мероприятия в дальнейшем могут стать традиционными для наших музейно-педагогических программ.

В проекте «Музей – школе» следует также отметить большой вклад сотрудников НИИ общего образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. С первых дней Работы над проектом они принимали в нем самое деятельное участие под руководством члена-корреспондента РАО, профессора, директора НИИ ОО И.М. Титовой. Как уже говорилось выше, важными задачами проекта являются разработка системы поэтапного включения знаний о музейных объектах в содержание общего образования по различным предметным областям и создание комплекса учебно-методических материалов для учителей. Эти задачи решают ученые-педагоги НИИ. Они начали разработку целого ряда методических пособий для учителей по различным предметам, от математики до ИЗО, которые будут способствовать гуманизации процесса обучения и позволят интегрировать музейный материал в школьные общеобразовательные курсы. Таким образом решается задача взаимовыгодного и полезного сотрудничества музея и школы с сфере воспитания и образования подрастающего поколения.

Стало уже традицией в конце каждого учебного года проводить заседания «круглого стола» с участием сотрудников музея, педагогических коллективов школ-партнеров и сотрудников НИИ ОО. На этих заседаниях не только обсуждаются итоги работы за год и намечаются направления работы на будущее, но и высказываются новые интересные идеи, позволяющие сделать сотрудничество со школами плодотворным и творческим.

Проекту «Музей – школе» всего два года, и для его успешной реализации предстоит сделать многое. Необходимы музейные программы для родителей с детьми, углубленная индивидуальная работа со школьниками, итогом которой могла бы стать, например, экскурсия по музею для малышей, подготовленная и проведенная старшеклассниками. Можно сделать интересные межмузейные программы, привлекая к сотрудничеству, например, Музей истории религии или Музей этнографии. Отметим, что сотрудники музея



«Исаакиевский собор» уже участвовали в двух экскурсионных абонементов Ассоциации музейных педагогов – «Волшебный мир музеев» и «Петербург эпохи Петра I». Мы надеемся, что успеху нашей дальнейшей работы в области музейной педагогики будет способствовать создание в музее в июне 2007 года новой творческой группы – сектора по работе со школами.

### *Литература*

Нагорский. Н.В. Музей в духовной жизни общества. – СПб., 2004. – С. 275.



## НАШИ АВТОРЫ

**АНДРЕЕВА Ольга Викторовна**, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», методист Спаса на крови.

**БЕЛЕЦКАЯ Лариса Ивановна**, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», хранитель отдела музеефикации Спаса на крови.

**БОНДАРЧУК Вера Гавриловна**, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», старший научный сотрудник, хранитель фондов.

**БУДКО Анатолий Андреевич**, Военно-медицинский музей МО РФ, начальник музея, полковник медицинской службы, профессор, доктор медицинских наук.

**БУЛАХ Андрей Глебович**, Санкт-Петербургский государственный университет, профессор кафедры минералогии, доктор геолого-минералогических наук.

**ГРИБОВСКАЯ Галина Алексеевна**, Военно-медицинский музей МО РФ, ведущий научный сотрудник, кандидат медицинских наук.

**ЗЕЛЕНЧЕНКО Валентина Андреевна**, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», начальник отдела музеефикации Спаса на крови.

**КВЯТКОВСКИЙ Александр Викторовича**, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», заместитель директора по научной работе.

**КЛИМОВА Светлана Олеговна**, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», старший методист Спаса на крови.

**КУТЕЙНИКОВА Нина Сергеевна**, профессор кафедры русского искусства Института им. И.Е.Репина, Заслуженный деятель искусств РФ.

**ЛЕРМОНТОВА Ирина Михайловна**, Государственный музей городской скульптуры, старший научный сотрудник.



**ЛИТВИНОВА Татьяна Федоровна**, Государственное историко-культурное учреждение «Гомельский дворцово-парковый ансамбль», заведующая художественным отделом музея.

**МАНАСТЫРНАЯ Елена Михайловна**, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», заведующая экскурсионным сектором Спаса на крови.

**МИНИН Александр Семенович**, Государственный музей «Исаакиевский собор», начальник отдела мультимедиа-программ.

**МИХАЙЛОВА Нина Владимировна**, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», начальник методического отдела.

**МИШУРА Ольга Олеговна**, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», старший научный сотрудник.

**НАГОРСКИЙ Николай Викторович**, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», директор музея, доктор педагогических наук.

**НАЛИВКИН Леонид Александрович**, Государственный мемориальный музей обороны и блокады Ленинграда, старший научный сотрудник, кандидат исторических наук.

**НИКУЛИН Дмитрий Алексеевич**, Санкт-Петербургский Политехнический университет, старший научный сотрудник кафедры гидроаэродинамики, кандидат физико-математических наук.

**НОВИКОВ Артем Михайлович**, председатель НП «Росрегионреставрация».

**ОКУНЕВ Сергей Николаевич**, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», хранитель отдела музеефикации Исаакиевского собора, кандидат технических наук.

**ОСНОС Ольга Александровна**, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», старший научный сотрудник.



**РАСКИН Давид Иосифович**, Российский государственный исторический архив, начальник Отдела научных публикаций, доктор исторических наук.

**РЕПИНА Елена Леонидовна**, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», старший научный сотрудник.

**СТРЕЛЕЦ Михаил Хаимович**, Санкт-Петербургский Политехнический университет, профессор кафедры гидроаэродинамики, доктор физико-математических наук.

**ФИЛИПОВА Элеонора Анатольевна**, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», старший научный сотрудник, кандидат филологических наук

**ФРОЛОВ Владимир Александрович**, Российский институт истории искусств, искусствовед.

**ХВОСТОВА Галина Александровна**, Государственный Русский музей, ведущий научный сотрудник, хранитель скульптуры Летнего сада.

**ЧЕРНЫШЕВА Елена Кельмановна**, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», Ученый секретарь музея, кандидат педагогических наук.

**ЧЕРНЯВСКИЙ Сергей Владимирович**, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», старший научный сотрудник, хранитель фондов.

**ЧУМАКОВ Юрий Сергеевич**, Санкт-Петербургский Политехнический университет, профессор кафедры гидроаэродинамики, доктор технических наук.

**ШАМЕЛЬЯН Лариса Наумовна**, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», методист Спаса на крови.



## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Н.В. Нагорский</i>	Возрождение храма Воскресения Христова.....	3
-----------------------	--	---

### СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ И ОСОБЕННОСТИ УБРАНСТВА ХРАМА ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА

<i>Л.И. Белецкая</i>	Трагические страницы истории Спаса на крови.....	11
<i>В.Г. Бондарчук</i>	Название храма: трагичность происшедшего или надежда на будущее?.....	17
<i>В.А. Зеленченко</i>	Формирование современного музея в Спасе на крови.....	30
<i>А.В. Квятковский</i>	Часовня-ризница храма Воскресения Христова.....	36
<i>О.О. Мишура</i>	Яшма в интерьере Спаса на крови.....	46
<i>С.Н. Окунев</i>	О трехглавых орлах над крыльцами Спаса на крови.....	54
<i>Е.Л. Репина</i>	Торжественное открытие и освящение храма Воскресения Христова.....	58
<i>Э.А. Филиппова</i>	Царские врата Спаса на крови.....	64
<i>Е.К. Чернышева</i>	Изображение креста в декоративно-художественном убранстве интерьера храма Воскресения Христова.....	68



## РЕФОРМЫ ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА II

<i>Л.А. Наливкин</i>	Военные реформы Александра II (1861 - 1874 годы).....	77
<i>О.А. Оснос</i>	Реформы Александра II.....	83
<i>Д.И. Раскин</i>	Александр II как реформатор системы управления Российской империей.....	90
<i>С.В. Чернявский</i>	Реформирование Российского флота в царствование императора Александра II.....	100

## НАУЧНЫЕ ИЗЫСКАНИЯ

<i>А.А. Будко, Г.А. Грибовская</i>	Особенности воссоздания и музеефикации культовых памятников в современных условиях.....	108
<i>А.Г. Булах</i>	Традиции использования цветного камня в архитектурном декоре интерьеров византийских и русских храмов.....	114
<i>Н.С. Кутейникова</i>	Мозаики Санкт-Петербургских художников в храмах России.....	120
<i>И.М. Лермонтова</i>	Александро-Невская лавра в произведениях графики.....	127
<i>Т.Ф. Литвинова</i>	Часовня-усыпальница князей Паскевичей в Гомеле.....	134
<i>Д.А. Никулин, М.Х. Стрелец, Ю.С. Чумаков</i>	Компьютерная оптимизация системы теплоснабжения Исаакиевского собора с использованием методов вычислительной аэродинамики...	144



<i>А.М.Новиков</i>	Восстановление культовых объектов в рамках проекта «Историческая память».....	155
<i>А.С. Минин</i>	Использование современных мультимедийных технологий для расширения коммуникативных возможностей музея.....	158
<i>В.А. Фролов</i>	От мозаик Исаакиевского собора – до «муесни» Спаса на крови.....	163
<i>Г.А. Хвостова</i>	Неизвестные страницы создания росписей Исаакиевского собора.....	178

#### МЕТОДИЧЕСКАЯ И ЭКСКУРСИОННАЯ РАБОТА

<i>О.В. Андреева, Л.Н. Шамельян</i>	Особенности реализации проекта «Музей – школе» в Спаса на крови.....	186
<i>С.О. Климова</i>	Специфика подготовки экскурсоводов в храме-памятнике «Спас на крови».....	189
<i>Е.М. Манастырная</i>	Десятилетний опыт экскурсионной деятельности в храме Воскресения Христова.....	194
<i>Н.В. Михайлова</i>	Детские программы в музее.....	198

ИЗДАТЕЛЬСТВО

«Искусство» Санкт-Петербургского государственного университета  
Издательство «Искусство» Санкт-Петербургского государственного университета  
Издательство «Искусство» Санкт-Петербургского государственного университета

Тел: (812) 410-0000, факс: (812) 410-0001, e-mail: info@isppublishing.ru  
www.isppublishing.ru



121	История и современность культуры	121
122	История и современность культуры	122
123	История и современность культуры	123
124	История и современность культуры	124
125	История и современность культуры	125
126	История и современность культуры	126
127	История и современность культуры	127
128	История и современность культуры	128
129	История и современность культуры	129
130	История и современность культуры	130

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

131	Методические рекомендации	131
132	Методические рекомендации	132
133	Методические рекомендации	133
134	Методические рекомендации	134
135	Методические рекомендации	135
136	Методические рекомендации	136
137	Методические рекомендации	137
138	Методические рекомендации	138
139	Методические рекомендации	139
140	Методические рекомендации	140

# ИНФОРМ III

Материалы научно-практической конференции  
« Роль и значение возрожденных культовых памятников  
в жизни современного общества »

---

Сдано в набор 22.10.2007. Подписано в печать 09.11.2007.  
Формат 60×90/16. Гарнитура Times New Roman. Объем 15,4 п.л.  
Тираж 100 экз. Заказ №187

---