



МОНФЕРРАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Выпуск 1

Х и XI Монферрановские чтения
31 января 2024 / 22 января 2025

УДК [726:27-523.4:069.013](470.23-25)+726:27-523.4](082)

ББК 85.101(2-2СПб)я43+85.113(2)я43

М77

Печатается по решению Ученого совета Гос. дарственного музея «Исаакиевский собор»

Редакционная коллегия:

Ю. В. Мудров (председатель, научный редактор)
А. В. Голованова, Н. С. Кутейникова,
протоиерей Роман Ковальский, Н. Ю. Толмачева,
Ю. С. Ушкова, М. Е. Хайретдинова, В. В. Хорина,

В сборник вошли материалы Десятых и Одиннадцатых Монферрановских чтений, проведенных
Государственным музеем «Исаакиевский собор» в январе 2024 и 2025 года

Составители: А. В. Голованова, В. В. Хорина

Редактор: Н. И. Лебединская

Дизайн, верстка: А. А. Иванов

Фотограф: Е. И. Мохорев

Монферрановские чтения. Выпуск 1 : сборник научных статей [по материалам X и XI Монферрановских чтений — 31 января 2024, 22 января 2025; Государственный музей «Исаакиевский собор»] / сост.: А. В. Голованова, В. В. Хорина. — Санкт-Петербург : Государственный музей «Исаакиевский собор», 2026. — 168 с. : цв. ил.

ISBN 978-5-907810-83-9

ISBN 978-5-907810-83-9

© Государственный музей «Исаакиевский собор», 2026



Дорогие друзья!

После пятилетнего перерыва музей в 2024 году возобновил проведение исторических чтений, традиционно приуроченных ко дню рождения архитектора Огюста Монферрана. Чтения призваны привлечь научных и музейных сотрудников, работников архивов и независимых исследователей к освещению малоизвестных страниц биографии и наследия зодчего, к академическому изучению его главного творения — Исаакиевского собора, а также окружения архитектора.

Первые исторические чтения «Огюст Монферран. Жизнь и деятельность, страницы биографии» состоялись в год 150-летия со дня торжественного освящения и окончания строительства Исаакиевского собора, а также год 150-летия со дня смерти зодчего. В день рождения архитектора 23 января 2008 года в Концертно-выставочном зале «Смольный собор», который в тот период входил в состав нашего музея, впервые собрались сотрудники Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор», представители музейной общественности и ведущих вузов Санкт-Петербурга, чтобы осветить различные вопросы, касающиеся творческой деятельности Огюста Монферрана. К сожалению, с тех пор богатейший материал Монферрановских чтений, в отличие от научно-практических конференций музея, ни разу не публиковался. По результатам Десятых Монферрановских чтений было принято решение начать работу над изданием итогового сборника статей.

В первый выпуск вошли материалы юбилейных Десятых (2024) и Одиннадцатых (2025) Монферрановских чтений. Разнообразие тематик и научная значимость исследований стали важным свидетельством актуальности и современности вопроса. Интерес к эпохе строительства Исаакиевского собора и создававших его мастеров не ослабевает и побуждает к глубокой и разносторонней научно-исследовательской работе, что дает основу для продолжения традиции проведения подобных мероприятий.

Настоящее издание, выходящее в свет в дни празднования 240-летия со дня рождения великого зодчего, подтверждает этот огромный интерес к его наследию, также как и непреходящую ценность и величие выдающегося исторического, художественного и духовного центра нашего Отечества — Исаакиевского собора.

*Ю. В. Мудров,
директор Государственного музея «Исаакиевский собор»*





УДК 72.035

Андреева Вера Иосифовна*искусствовед, независимый исследователь***Герасимов Владимир Валентинович***ООО «Возрождение Петербурга»,
научный консультант*

ОБ ЭТАПАХ СТРОИТЕЛЬСТВА И ПЕРЕСТРОЕК ОБЪЕКТА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ФЕДЕРАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ «ДОМ МОНФЕРРАНА О. (РАТЬКОВА-РОЖНОВА Я. В.)»

Аннотация: Объект культурного наследия «Дом Монферрана», расположенный на набережной реки Мойки, сегодня имеет двойной номер и кажется единым строением, оформленным в приемах петербургского классицизма. Однако в период владения знаменитым архитектором это были две разные постройки: дом с эркером — № 86 — принадлежал Огюсту Монферрану, здесь он работал, хранил уникальную библиотеку и дорогие ему произведения искусства, в его стенах он скончался; угловой дом — № 88, облик которого был позднее существенно изменен, — изначально был построен О. Монферраном и оформлен изысканными интерьерами, позднее был им продан и принадлежал разным лицам до 1918 года. Оба дома скрывают немало перестроек, отражающих усилия владельцев по совершенствованию внутреннего комфорта и расширению жилых площадей. Анализ данных перестроек проводится в настоящей статье.

Ключевые слова: О. Р. Монферран, архитектурные стили, классицизм, историзм, эклектика, перестройка здания, реконструкция, реставрация, объект культурного наследия.

Современный фасад небольшого здания, расположенного на углу набережной реки Мойки и Прачечного переулка, объединяет два дома, существовавших рядом на двух обособленных участках, каждый из которых имеет свою историю. Оба дома связаны с именем строителя Исаакиевского собора и Александровской колонны архитектора Огюста Рикара де Монферрана (1786–1858). Один из них он перестроил и жил в нем до конца своих дней (дом № 86), проект перестройки другого дома он составил для последующей продажи (дом № 88).

Первые строения на обоих узких, вытянутых вдоль переулка участках существовали еще с 1730-х годов и просматриваются на ранних планах Санкт-Петербурга.

В конце XVIII — начале XIX века одноэтажные на подвалах дома принадлежали разным лицам. В частности, в 1740-е годы участок с постройками (дом № 86) принадлежал

унтер-лейтенанту флота Л. А. Милославскому. В мае 1743 года он продал участок столяру Ивану (Иоганну Бернгарду) Шмиту¹.

В 1762 году в доме столярного мастера Шмита, насчитывающем девять покоев², проживала большая семья ремесленника и находились мастерские. На аксонометрическом плане Санкт-Петербурга 1765–1773 годов показан одноэтажный каменный на подвалах дом, имеющий по фасаду семь осей и арочный проезд во двор слева, со стороны набережной. В конце XVIII века данный участок (по квартальной нумерации № 191) принадлежал наследникам мастера³.

В 1804 году участком № 175 (старый № 191) владела дочь столяра Шмита — Катерина. Городскими властями двор и торговые места, расположенные на нем, были оценены в 10000 рублей⁴. В 1810-е годы оценка дома купчихи Катерины Шмит была повышена в связи с осуществленными перестройками и отделкой помещений⁵.

В 1820-х годах бывшее домовладение Шмита получило новый квартальный номер — 172, и в нем уже проживали петербургский почт-директор тайный советник Н. И. Калинин (1763–1829) и его жена⁶.

В 1820-е годы архитектор О. Монферран, осуществлявший перестройку Исаакиевского собора, проживал по разным адресам в арендованных у владельцев домов квартирах. Наконец, 30 ноября 1834 года им был куплен собственный дом на Большой Морской улице (ныне № 45). В 1835 году был утвержден проект его перестройки по проекту самого архитектора. Однако в феврале 1836 года Монферран продал этот дом за 150 тысяч рублей П. Н. Демидову (1798–1840), который практически одновременно купил и соседний дом на Большой Морской (№ 43)⁷.

Взамен проданного дома на Большой Морской архитектор Монферран 5 февраля 1836 года купил для своего проживания дом на Мойке под номером 172 во 2-й Адмиралтейской части, записанный за ним в Городовой обывательской книге 20 февраля 1836 года.

¹ Антонов В. А. Дом Монферрана на Мойке // Невский архив. Вып. VI. СПб., 2003. С. 269–270.

² Государственный музей истории Санкт-Петербурга (ГМИ СПб). Атласы Майера. Атлас III. Ч. II. Отд. IV. Л. 1. 1762.

³ Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 550. О.IV.56 Роспись домов Санкт-Петербурга по частям города, с приложением пяти планов городских частей. Кон. XVIII в. Л. 10.

⁴ Табель, означаящая полупроцентный сбор в доход городу... с оценки, произведенной городского общества гласными депутатами и старостами, обывательских дворов и мест, 2-й Адмиралтейской части по четвертому кварталу. СПб., 1804. С. 23.

⁵ Антонов В. А. Указ. соч. С. 271; «Санкт-Петербургские ведомости». 1810. № 38. С. 555; Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб). Ф. 823. Оп. 1. Д. 170. Журнал регистрации выдачи планов частным владельцам для проведения строительных работ во 2-й Адмиралтейской части. 12 января 1807 — 18 сентября 1809. Л. 23. № 6.

⁶ Аллер С. И. Указатель жилищ и зданий в Санкт-Петербурге, или Адресная книга, с планом и таблицей пожарных сигналов, на 1823 год. СПб., 1822. С. 16; Аллер С. И. Руководство к отысканию жилищ по Санкт-Петербургу, или Прибавление к адресной книге указатель жилищ и зданий в С. Петербурге. СПб., 1824. С. 178.

⁷ Краснова Е. И. Неизвестные и малоизвестные материалы о жизни Монферрана (Монферран без архитектуры) // История Петербурга. № 6 (64), 2011. С. 16.

Новый дом (ныне № 86) был куплен «со всем при нем строением и землей в количестве 354 кв. сажен, ценою за 80 000 руб. ассигнациями, а на серебро 22 857 руб. 14 коп...»⁸.

Вероятно, приобретение дома и планы по его постройке сформировались у О. Монферрана сразу после продажи дома на Большой Морской, в период временного проживания в арендованной квартире на набережной реки Мойки в соседнем доме (ныне № 84).

Проект оформления нового собственного дома был разработан в неоготическом стиле⁹, но не был реализован по неизвестной причине. Отвергнув первоначальную идею оформления фасада в стиле французской готики с надвратной башней, Монферран остановился на скромном позднеклассицистическом варианте фасада с эркером, более корректном с градостроительной точки зрения для застройки в центральной части Петербурга.

13 февраля 1836 года был утвержден проект переделки фасада, перестройки продольного (восточного) жилого флигеля во дворе и пристройки к нему нового поперечного корпуса.

Первый этаж лицевого корпуса получил обработку мелким рустом, замковыми камнями над окнами и филенками внизу. Гладкие стены второго этажа завершались карнизом с дентикулами. «Готическая» деталь все же была введена архитектором в композицию нового дворового флигеля в виде круглой лестничной башни со стрельчатыми окнами, где на фоне пейзажного садика она оказалась более уместной. Еще один вход в дом, оформленный двухколонным портиком с балконом, находился в боковом (восточном) флигеле первого парадного двора, напоминавшего фасадами с арочными окнами и нишами дворика итальянских палаццо. Двор постепенно превратился в музей под открытым небом. Монферран являлся одним из крупнейших коллекционеров своего времени, и здесь он разместил основную часть обширного собрания античной и «новейшей» скульптуры (*ил. 1*).

В 1838 году во владение Монферрана перешла поперечная полоса от Г-образного соседнего участка, и таким образом его участок получил выход на Прачечный переулок. На этой полосе позднее были возведены хозяйственные постройки: кухня, кладовые, конюшни, каретный сарай и ограда с воротами по переулку.

Общий характер внутреннего убранства дома Монферрана соответствовал периоду ранней эклектики, когда произошел окончательный отход от прежнего целостного стиля оформления интерьеров. Однако в лицевой части дома, где находились парадные гостиные и жилые комнаты супруги архитектора, сохранились элементы отделки в стиле классицизма.

Отделка новых частей была произведена в середине 1840-х годов по проекту архитектора В. А. Шрейбера (1817–1900) — помощника Монферрана при строительстве и проектировании внутреннего убранства Исаакиевского собора. Из них до нашего времени дошли Парадная лестница в боковом флигеле и Золотой зал, оформленные в стиле французского ренессанса. Особенно интересен плафон зала, расчлененный глубокими кес-

⁸ Там же.

⁹ Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств (НИМ РАХ). Проект дома Монферрана в готическом стиле. 1835 (?). Инв. № А-1192.



сонами с лепным золоченым орнаментом и живописными вставками с изображением муз и аллегорических сюжетов. В том же флигеле находилась Цветочная галерея, отделанная трельяжем для вьющихся растений, а также небольшая «готическая» капелла (каплица) с витражом, лепным орнаментом по стенам и деревянным резным «Снятием с креста» в нише.

Второй этаж поперечного флигеля занимал Большой (выставочный) зал с четырьмя колоннами, пристроенный с целью размещения предметов живописи, прикладного искусства, скульптуры, в том числе бюстов римских императоров. Здесь же находился и бюст самого архитектора, исполненный из цветных мраморов (скульптор А. Фолетти).

Личные комнаты Монферрана располагались в первом этаже дворовых корпусов. В поперечном флигеле находился его рабочий кабинет-библиотека из двух отделений с широким столом для раскладки чертежей. Третье отделение кабинета представляло собой небольшую гостиную с окнами, выходящими в сад. Именно здесь зодчий скончался 28 июня 1858 года от последствий простуды.

Еще при жизни Монферрана, в 1857 году по проекту архитектора О. Пуаро в лицевом корпусе со стороны набережной был устроен новый подъезд вместо ворот и к поперечному флигелю во дворе со стороны сада пристроена двухэтажная галерея.

В апреле 1860 года дом с земельным участком, принадлежащий возвратившейся в Париж вдове архитектора Монферрана, был продан через доверенное лицо за 135 тысяч рублей серебром в рассрочку издателю журнала «Сын Отечества» А. В. Старчевскому (1818–1901)¹⁰.

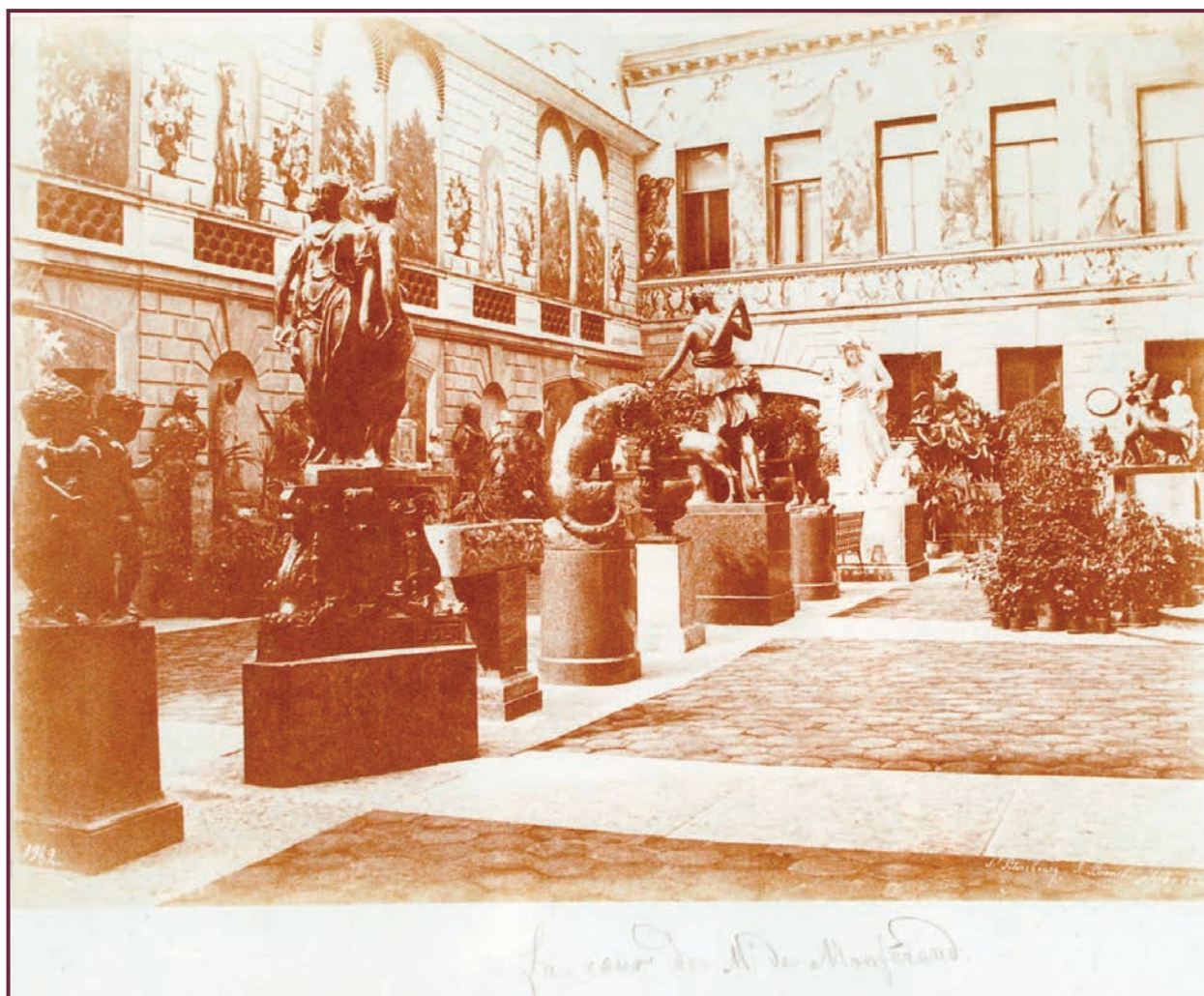
По утверждению нового владельца, в его бытность существенных перестроек в доме не производилось и дом во многом сохранял память о своем знаменитом предыдущем владельце. На это также указывают строительные и имущественные описи, составленные в связи с залогом дома и его последующей продажей.

20 апреля 1867 года была совершена купчая крепость, в результате которой у А. В. Старчевского дом приобрел надворный советник в звании камер-юнкера В. И. Мятлев (1830–1900)¹¹.

Новый владелец в 1867–1873 годах по проектам архитектора А. И. Цима (1810–1895) предпринял значительные перестройки на участке с целью повышения бытового комфорта, расширения дома, в том числе для последующей сдачи помещений внаем. В первом дворе по периметру западной, северной и южной стен были устроены металлические и каменные галереи. К северной стене также пристроена каменная лестница, ведущая на второй этаж. Перечисленные пристройки до настоящего времени не сохранились.

¹⁰ Рукописный отдел Института Русской литературы РАН (РО ИРЛИ РАН). Ф. 583 (фонд А. В. Старчевского). Д. 208. О покупке дома у вдовы О. Монферрана. 1860-е гг.

¹¹ ЦГИА СПб. Ф. 515. Оп. 1. Д. 1654. О залоге имущества Бутурлиной, Мятлевым, Старчевским по наб. р. Мойки 86/4. 1894–1916 гг. Л. 26, 45.



Ил. 1. Дом архитектора О. Р. Монферрана на набережной реки Мойки. Внутренний двор с коллекцией скульптуры. Фотограф Дж. Бианки. 1853. Библиотека Лугано (Швейцария)

На территории пейзажного сада были вновь возведены восточный продольный флигель, где разместился большой двухсветный Обеденный зал, и второй поперечный флигель, в результате чего участок оказался разделен на три двора. Старые служебные корпуса в третьем дворе были надстроены третьим и четвертым этажами. Изменилась отделка многих интерьеров, в том числе Большого зала в первом поперечном флигеле, где на месте живописного плафона были устроены три круглых световых фонаря. Главный фасад также подвергся некоторым переделкам — был изменен рисунок рустовки в первом этаже и нанесен вновь во втором, над карнизом появился аттик с декоративными вазами, коническое завершение эркера заменено купольным, устроен металлический балкон.

24 февраля 1890 года В. И. Мятлев продал дом с земельным участком графине Л. П. Бутурлиной (1856–1911), которая, по всей видимости, не проживала в этом здании¹².

¹² Там же. Л. 140.

В 1896 году графиня Бутурлина сдала свой дом в аренду посольству Королевства Италии¹³. Длительный период нахождения посольства запечатлен на уникальных фотографиях ателье К. Буллы, представляющих наружный вид здания и убранство интерьеров.

Незадолго до своей смерти графиня Л. П. Бутурлина, проживавшая со вторым мужем в Париже, продала петербургский дом чиновнику Министерства иностранных дел, предпринимателю и благотворителю Я. В. Ратькову-Рожнову (1870–1959). Из документа того времени следует: «По купчей крепости, утвержденной 20 июля 1910 года, имущество, принадлежавшее Л. П. Бутурлиной, состоящее по Казанской части 3 участка под №№ 198 и 188 по набережной реки Мойки и Прачному переулку и полицейскими 86–4, перешло во владение коллежского советника Якова Владимировича Ратькова-Рожнова»¹⁴.

Для нового владельца архитектор И. А. Фомин (1872–1936) оформил в доме несколько интерьеров в стиле неоклассицизма, в том числе осуществил отделку переходной галереи в первом дворе (не сохранилась) и создал новое помещение — двухсветный Обеденный зал. Стены этого зала были расчленены двумя рядами сдвоенных пилястр, между которыми были помещены живописные орнаментальные панно в стиле «гротеск». Подвесной кессонированный потолок был декорирован золоченой лепкой, орнаментальной росписью и тремя живописными плафонами на мифологические сюжеты: «Олимп», «Вакханалия» и «Парнас», исполненные художником У. А. Боданинским (1877–1938).

В 1916 году состоятельный владелец бывшего монферрановского дома Я. В. Ратьков-Рожнов приобрел и соседний угловой дом (ныне № 88), который сохранился без каких-либо внешних изменений со времени его перестройки Монферраном.

Главный фасад этого дома, решенный в традициях классицизма, стал украшением набережной Мойки. Его боковые части были оформлены в виде портиков, в каждом из которых сдвоенные полуколонны, поддерживающие треугольный фронтон, служили обрамлением для окна. Над тремя средними окнами размещались скульптурные панно. Композицию завершал высокий аттик с небольшим подъемом в центре. При миниатюрных размерах фасад отличался соразмерностью частей и пластической выразительностью. Монферран осуществил и внутреннюю отделку дома в стиле классицизма с использованием разнообразных художественных средств.

На участке этого дома владелец намеревался построить на месте разнохарактерных служебных флигелей один двухэтажный корпус вдоль Прачного переулка с фасадом в стиле классицизма, отвечавшим архитектуре главного дома. Однако претенциозный проект, составленный в июне 1917 года архитектором М. С. Лялевичем (1876–1944), не был осуществлен ввиду новых политических и экономических причин.

¹³ Адресная книга города С.-Петербурга на 1898 год / составлена при содействии Городского общественного управления, под ред. П. О. Яблонского. СПб., 1897; ЦГИА СПб. Ф. 515. Оп. 2. Д. 99. Листы материальной и походной оценки недвижимого имущества по набережной реки Мойки. 1899–1916.

¹⁴ ЦГИА СПб. Ф. 515. Оп. 1. Д. 1654а. О залоге имущества Бутурлиной, Бобринской, Ратьковым-Рожновым по набережной реки Мойки, 86/4. 1864–1916. Л. 51.

После революционного переворота 1917 года дома на набережной реки Мойки некоторое время оставались безнадзорными и постепенно приходили в запустение. Несмотря на усилия общества «Старый Петербург — Новый Ленинград», сохранить дом № 88 с монферрановской отделкой не удалось. Предположительно, в конце 1920-х годов его полностью перестроили, объединив с домом Монферрана (№ 86) общим фасадом и входом.

В последующие десятилетия, вплоть до середины 1980-х годов, оба здания находились в пользовании проектного института «ГИПРОРУДА» Министерства черной металлургии СССР.

Научное изучение памятника архитектуры «Дом Монферрана О. (Ратькова-Рожнова Я. В.)» следует связывать с послевоенным периодом. В 1950 году штатным фотографом Государственной инспекции охраны памятников (далее — ГИОП) А. Григорьевым была выполнена фотофиксация некоторых интерьеров и элементов отделки. В 1958 году научным сотрудником ГИОП А. Н. Петровым составлена первая историческая справка по данному объекту.

Решением Исполкома Ленгорсовета № 1049 от 25 ноября 1968 года дом был взят под охрану как памятник архитектуры XIX века.

Постановлением Совета Министров РСФСР № 624 от 4 декабря 1974 года дом был взят под государственную охрану как памятник архитектуры республиканского значения, связанный с именами выдающихся архитекторов О. Монферрана и И. А. Фомина.

9 января 1976 года Инспекцией по охране памятников было выдано первичное архитектурно-реставрационное задание. Однако комплексные реставрационные работы в интерьерах здания в последующие годы, несмотря на усилия ГИОП, не начались.

В начале 1980-х годов здание перешло с баланса Министерства черной металлургии на баланс Ленгорисполкома, институт «ГИПРОРУДА» переехал в новое здание на Ленинском проспекте, 151, а его бывшие помещения на набережной реки Мойки предполагалось передать для размещения Театрального музея. Однако в конечном итоге здание было передано организации иного профиля — НПО «БУММАШ» — с целью размещения проектно-конструкторского подразделения.

К переезду новой организации в период с 1984 по 1985 год предполагалось осуществить ремонт фасадов и кровли здания во избежание протечек в помещениях с художественной отделкой. К проведению комплексных ремонтно-реставрационных работ на памятнике архитектуры были привлечены проектные и производственные силы СНПО «Реставратор».

Решением Исполкома Ленсовета № 317 от 29 апреля 1984 года здание было взято на баланс Управлением государственной инспекции по охране памятников и в 1986 году передано в аренду Научно-производственному объединению «БУММАШ» (позднее — ЦНИИ «БУММАШ»). В дальнейшем, по причине того, что пользователь оказался не в состоянии проводить необходимые ремонтно-реставрационные работы на памятнике архитектуры, арендный договор с ним не продлевался.

Постановлением Правительства РФ № 527 от 10 июля 2001 года рассматриваемый памятник архитектуры был включен в единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации.

Распоряжением КУГИ Администрации Санкт-Петербурга № 1354-р от 16 августа 2001 года здание на основании договора безвозмездного пользования было передано Прокуратуре Санкт-Петербурга. Охранное обязательство с новым пользователем было заключено в сентябре 2003 года с условием проведения реставрационных работ.

В настоящее время здание находится в безвозмездном пользовании Главного следственного управления Следственного комитета Российской Федерации по Санкт-Петербургу.

С 2016 года КГИОП Правительства Санкт-Петербурга начал реализацию поэтапной программы реставрации объекта культурного наследия «Дом Монферрана О. (Ратькова-Рожнова Я. В.)» из средств городского бюджета.

Для разработки проектной документации в октябре 2016 года было выдано архитектурно-реставрационное задание на реставрацию интерьеров первого этапа: помещения П-Н 69 (Золотой зал), помещения П-Н 89 (Обеденный зал), лестницы 2ЛК (парадной лестницы), а также портала главного входа со стороны двора.

В 2017 году специалистами ООО «М. Г. Прайват Реконстракшн» проводились натурные и обмерные работы, техническое обследование, а также разработка проектной документации (главный архитектор проекта — Л. А. Одинцова).

Реставрационные работы на объекте культурного наследия осуществляются специалистами ООО «Петербургская реставрационная компания». На сегодняшний день полностью завершена реставрация интерьеров Золотого зала и Парадной столовой (Обеденного зала).

Основные этапы строительства и перестроек объекта культурного наследия представлены в прилагаемой таблице и поэтажных планах в хронологическом порядке на основании выявленных иконографических материалов и официально утвержденных проектов перестроек памятника городскими строительными ведомствами (ил. 2, 3; прил. 1).

Архивные источники и материалы из музейных собраний:

1. Андреева В. И. Историко-архитектурная справка по зданию-памятнику — Дом Монферрана (Ратькова-Рожнова) // Архив комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры (Архив КГИОП). Н-1870. 1980.
2. Архив КГИОП. Ф. 601 (фонд памятника). Фотографии, проектные и научно-исследовательские материалы и пр.
3. Государственный музей истории Санкт-Петербурга (ГМИ СПб). Атласы Майера. Атлас III. Ч. II. Отд. IV. Л. 1. 1762.
4. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств (НИМ РАХ). Проект дома Монферрана в готическом стиле. 1835 (?). Инв. № А-1192.
5. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 550. О.IV.56 Роспись домов Санкт-Петербурга по частям города, с приложением пяти планов городских частей. Кон. XVIII в. 42 л.
6. Рукописный отдел Института русской литературы Российской академии наук (РО ИРЛИ РАН). Ф. 583. Оп. 1. Д. 3, 204, 207, 208.

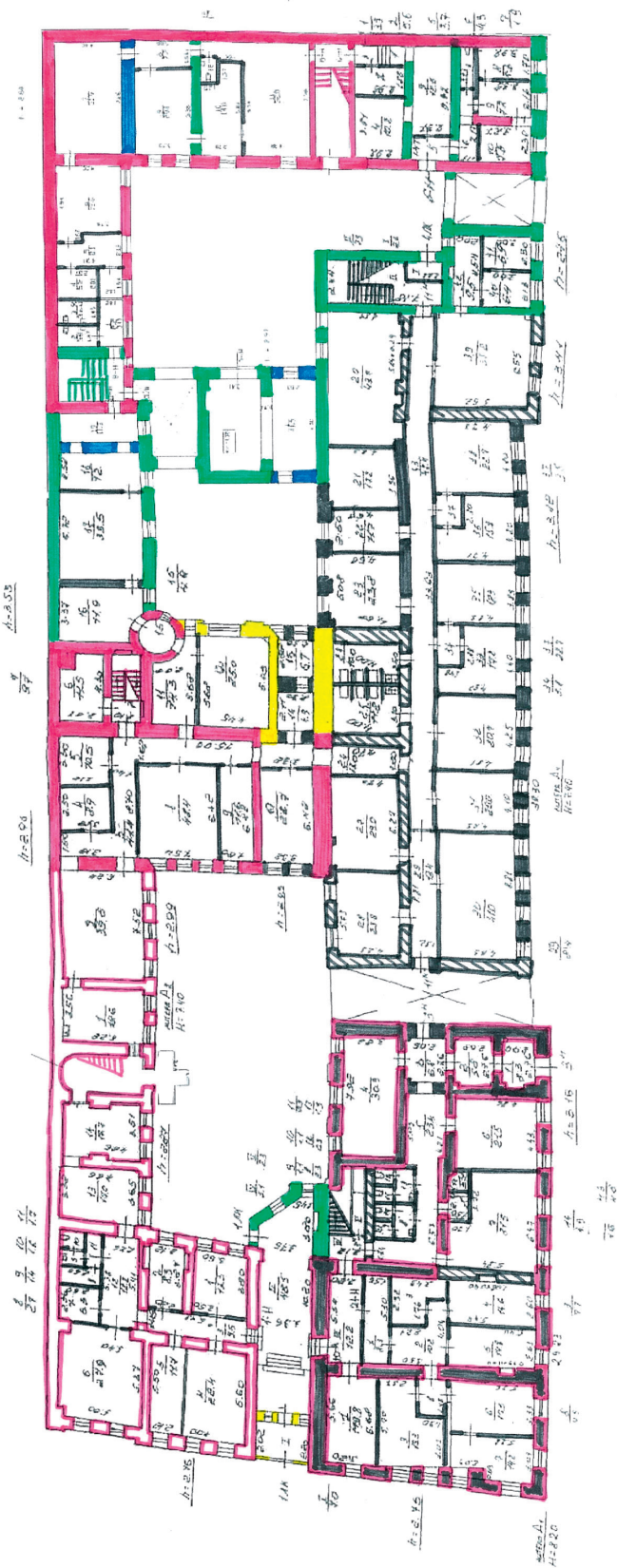
7. Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб). Ф. 513. Оп. 102. Д. 3388, 3389; Ф. 515. Оп. 1. Д. 1654, 1654 а; Оп. 2. Д. 99; Оп. 4. Д. 3525; Ф. 823. Оп. 1. Д. 170, 239.

Литература:

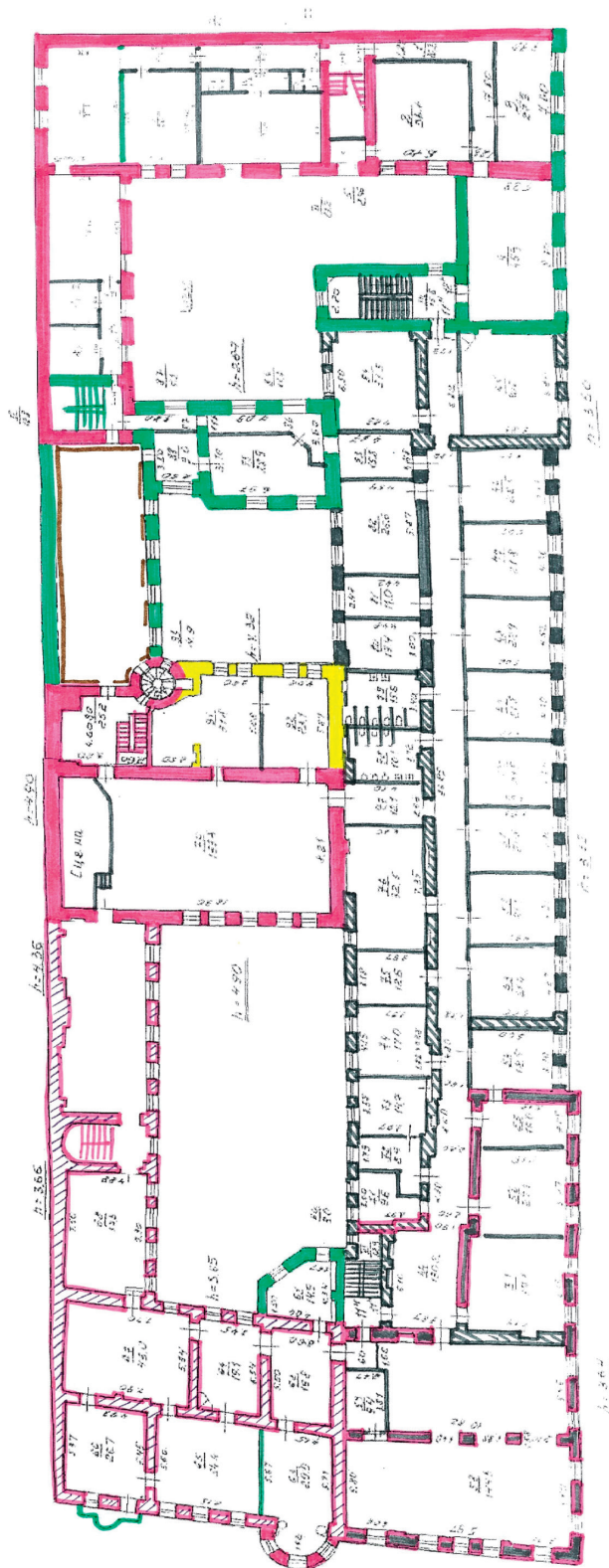
1. Адресная книга города С.-Петербурга на 1898 год / составлена при содействии Городского общественного управления, под ред. П. О. Яблонского. Санкт-Петербург : Лештуковская паровая скоропечатня П. О. Яблонского, 1897. 1219 с.
2. Аллер С. И. Руководство к отыскиванию жилищ по Санкт-Петербургу, или Прибавление к адресной книге: указатель жилищ и зданий в С. Петербурге. Санкт-Петербург : Типография Департамента народного просвещения, 1824. 586 с.
3. Аллер С. И. Указатель жилищ и зданий в Санкт-Петербурге, или Адресная книга, с планом и таблицею пожарных сигналов, на 1823 год. Санкт-Петербург : Типография Департамента народного просвещения, 1822. 663 с.
4. Андреева В. И. Особняки Монферрана в Санкт-Петербурге // Европа-Петербург. Изучение, реставрация и реновация памятников архитектуры. Материалы международных конференций. 1992–1996. Санкт-Петербург, 1997. С. 27–30.
5. Антонов В. А. «Дом Монферрана на Мойке» // Невский архив. Вып. VI. Санкт-Петербург : Лики России, 2003. С. 269, 270.
6. Кене Б. В. Собрание древностей г. Монферрана // ПроPILEI. Сборник статей по классической древности, издаваемый П. Леонтьевым. Кн. III. Москва : Унив. тип., 1853. С. 383–420.
7. Краснова Е. И. Неизвестные и малоизвестные материалы о жизни Монферрана (Монферран без архитектуры) // История Петербурга. 2011. № 6 (64). С. 11–19.
8. Старчевский А. В. А. А. Монферран, строитель Исаакиевского собора. (Его служебная деятельность и частная жизнь) // Наблюдатель. 1885. № 10. С. 89–110; № 12. С. 313–339.
9. Табель, означающая полупроцентный сбор в доход городу подлежащий по силе именного Его Императорского Величества высочайшего указа, состоявшегося сего 1804 года января в 19 день, с оценки, произведенной городского общества гласными депутатами и старостами, обывательских дворов и мест, 2-й Адмиралтейской части по четвертому кварталу. Санкт-Петербург, 1804. 216 с.
10. Шуйский В. К. Огюст Монферран. История жизни и творчества. Санкт-Петербург : МиМ-Дельта; Москва : Центрполиграф, 2005. 414 с.













Ил. 2. План I этажа



Ил. 3. План II этажа



Условные обозначения

	1765–1763	Постройки зафиксированные на «плане Сент-Илера»	№ дома	86, 88		1867–73	Постройки и надстройки по проектам А. Цима	№ дома	86
	1811–1812	Надстройка 2 этажа дома наследников И. Шмита	№ дома	86		1910	Перестройка по проекту В. Цейдлера	№ дома	86
	1836–38	Перестройки и новые постройки по проектам О. Монферрана 1836 и 1838 гг.	№ дома	86, 88		1911	Отделочные работы по проекту И. Фомина	№ дома	86
						1920-е	Перестройки конца 1920-х гг.	№ дома	86, 88
	1857–61	Перестройки по проекту О. Пуаро	№ дома	86			Перестройки последующих лет с частичным использованием старых стен	№ дома	88



**Этапы строительства и перестроек
объекта культурного наследия федерального значения
«Дом Монферрана О. (Ратькова-Рожнова Я. В.)»
(Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 86–88, лит. А)**

Дата	Архитектор	Содержание	Источник
Домовладение № 86			
Семеновский полковой двор (?) (1720–1730-е)			
1738	Не установлен	На плане Санкт-Петербурга 1738 года («План Зихгейма») на участке показано по красной линии набережной Мойки небольшое деревянное Г-образное в плане строение и ряд других построек.	План публиковался в уменьшенном варианте в журнале «Зодчий» в 1878–1883 гг. Оригинал плана: РГВИА. ВУА. № 22405.
Л. А. Милославский (1730-е — 1743)			
И. Шмит, дочь Е. Шмит (1743–1822)			
1765–1773	Не установлен	На аксонометрическом плане Санкт-Петербурга 1765–1773 гг. (П. де Сент-Илер, И. Соколов, А. Горихвостов и др.) показан одноэтажный каменный на подвалах дом в 7 осей по фасаду, оформленному в стиле барокко, с арочным проездом во двор с западной стороны и парадным крыльцом со стороны двора. По восточной границе двора показан одноэтажный протяженный служебный флигель.	Аксометрический план Санкт-Петербурга 1765–1773 гг. (план П. де Сент-Илера, И. Соколова, А. Горихвостова и др.) / Федер. арх. Служба России (Росархив), Рос. гос. арх. воен.-мор. флота (РГАМФ). СПб.: Крига, 2003.
1811–1812	Не установлен	В 1811–1812 годах лицевой каменный дом надстроен вторым этажом, со стороны двора по восточной границе участка к нему пристроен каменный двух- и одноэтажный флигель. На участке также построен каменный сарай. Предположительно, фасад и интерьеры главного дома были решены в стиле классицизма.	Подробный план столичного города Ст. Петербурга, снятый по масштабу 1:4200 под начальством генерал-майора Шуберга; гравирован при Военно-топографическом депо. СПб.: Военно-топографическое депо, 1828.

Н. И. Калинин, вдова (1822–1836)			
1828	Не установлен	Вышеперечисленные постройки на участке обозначены на «Плане столичного города Санкт-Петербурга...» 1828 года («План Шуберта»).	Подробный план столичного города Ст. Петербурга, снятый по масштабу 1:4200 под начальством генерал-майора Шуберга; гравирован при Военно-топографическом депо. СПб.: Военно-топографическое депо, 1828.
О. Монферран (1836–1858), вдова (1858–1860)			
13 февраля 1836	О. Монферран	Проект, утвержденный 13 февраля 1836 г. Комитетом для строений и гидравлических работ, включал: — переделку фасада двухэтажного лицевого дома с устройством фонаря; — перестройку существующего каменного двухэтажного восточного дворового флигеля; — пристройку к этому флигелю двухэтажного жилого поперечного флигеля и башни. <i>Включенная в проект постройка двухэтажного служебного корпуса на старом фундаменте не была осуществлена.</i>	ЦГИА СПб. Ф. 823. Оп. 1. Д. 239. Л. 2–3.
5 мая 1838	О. Монферран	Проект, утвержденный 5 мая 1838 г. Комитетом для строений и гидравлических работ, включал: — пристройку трех одноэтажных каменных флигелей: один жилой на высоких подвалах и два хозяйственных «с воротами и каменным забором на Прачечный переулоч». Постройки осуществлены на участке, ранее относившемся к участку Лерха (№ 88) и присоединенном к основному участку Монферрана (№ 86) после приобретения супругой.	ЦГИА СПб. Ф. 1133. Оп. 1. Д. 1848. Л. 49–50 об. Опубликовано: В. К. Шуйский. Огюст Монферран. История жизни и творчества. СПб., 2005. С. 55.
1 марта 1857	О. Пуаро	Проект, утвержденный Правлением 1-го округа Главного управления Путей сообщений и публичных зданий (ГУПС и ПЗ) 1 марта 1857 г., включал: — переделку проездных ворот во двор в подъезд с устройством железного зонтика на чугунных колоннах в лицевом каменном двухэтажном доме; — пристройку каменной двухэтажной галереи к поперечному флигелю с южной стороны.	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3388. Л. 1–7.



А. В. Старчевский (1860–1867)			
2 июня 1861	О. Пуаро	Проект, утвержденный Правлением 1 округа ГУПС и ПЗ 2 июня 1861 г., включал: устройство трех фальшивых окон на фасаде каменного двухэтажного флигеля по Прачечному пер.	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3388. Л. 10–11.
25 августа 1861	О. Пуаро	Проект, утвержденный Правлением 1 округа ГУПС и ПЗ 2 июня 1861 г., включал: — устройство двери на месте среднего фальшивого окна на фасаде каменного двухэтажного флигеля по Прачечному пер.; — уничтожение деревянного навеса напротив этого флигеля.	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3388. Л. 8–9.
В. И. Мятлев (1867–1890)			
18 июля 1867	А. Цим	Проект, утвержденный 18 июля 1867 г. Строительным отделением Санкт-Петербургского Губернского Правления, включал: — постройку во дворе на месте сада каменного двухэтажного продольного флигеля с одноэтажной галереей, соединяющей новый флигель со старым поперечным флигелем; — постройку третьего поперечного флигеля (ледника) с крытыми проездами, разделившего сад на второй и третий дворы; — постройку помещения для помойной и мусорной ям при выезде на Прачечный пер.; — перестройку Г-образного двухэтажного каменного служебного флигеля с подъемом карниза на 1½ аршина; — увеличение окон подвального этажа лицевого каменного дома.	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3388. Л. 12–12 об., 35–36.
5 августа 1867	А. Цим	Проект, утвержденный 5 августа 1867 г. Строительным отделением Санкт-Петербургского Губернского Правления, включал: — надстройку третьего этажа на каменном двухэтажном восточном (продольном) флигеле; — постройку двухэтажного каменного тамбура в северо-западном углу первого двора у лицевого корпуса; — устройство на северном фасаде первого поперечного флигеля каменного полуциркульного в плане эркера на чугунных колоннах.	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3388. Л. 13–13 об., 55–56.
7 сентября 1867	А. Цим	Проект переделки фасада двухэтажного каменного служебного флигеля по Прачечному пер. был высочайше утвержден 17 августа 1867 и утвержден губернатором генерал-лейтенантом гр. Левашовым 7 сентября 1867 г.	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3388. Л. 40–41, 46–47.

2 марта 1868	А. Цим	Проект, утвержденный 2 марта 1868 г. Строительным отделением Санкт-Петербургского Губернского Правления, включал: — надстройку в третьем дворе третьего этажа на двухэтажном каменном поперечном флигеле, выходящем торцевым фасадом на Прачечный пер. Проект фасада на Прачечный пер. высочайше утвержден 29 марта 1868 г.	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3388. Л. 42–45.
4 мая 1868	А. Цим	Проект, утвержденный 4 мая 1868 г. Строительным отделением Санкт-Петербургского Губернского Правления, включал: — надстройку в третьем дворе второго этажа над помещением помойной и мусорной ям; — устройство переходной металлической галереи на уровне третьего этажа между первым поперечным флигелем и восточным продольным флигелем во втором дворе; — переделку штукатурки на главном фасаде лицевого корпуса. Проект фасада высочайше утвержден 5 июня 1868 г.	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3388. Л. 29, 31, 37–39.
5 июня 1869	А. Цим	Проект, утвержденный 5 июня 1869 г. Строительным отделением Санкт-Петербургского Губернского Правления, включал: — постройку одноэтажной металлической галереи вдоль западной границы участка (у соседнего дома); — устройство металлической лестницы с эркера поперечного флигеля со спуском в галерею; — устройство металлического навеса с фонарем в третьем дворе.	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3388. Л. 16, 18–19, 32.
23 мая 1870	А. Цим	Проект, утвержденный 23 мая 1870 г. Строительным отделением Санкт-Петербургского Губернского Правления, включал: — надстройку третьего этажа над восточным флигелем в первом дворе (<i>не осуществлено</i>); — надстройку третьего этажа над частью поперечного флигеля со стороны второго двора; — надстройку третьего этажа над помещением помойной и мусорной ям; — надстройку четвертого каменного этажа над восточным флигелем в третьем дворе; — надстройка второго и третьего этажа над вторым поперечным флигелем (ледник); — возведение под общие карнизы к флигелям во втором дворе «каменных пристроек: литеры ДІ и КІ»; — постройка в первом дворе на месте утвержденной ранее металлической каменной галереи с двухэтажными угловыми частями.	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3388. Л. 20–28.



13 марта 1871	А. Цим	Проект, утвержденный 13 марта 1871 г. Строительным отделением Санкт-Петербургского Губернского Правления, включал: — надстройку четвертого каменного этажа над частью трехэтажного восточного флигеля во втором дворе; — переделку оконных проемов второго и третьего этажей в вышеназванном флигеле; — пристройку металлического тамбура к третьему поперечному флигелю.	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3388. Л. 62–65.
3 июня 1871	А. Цим	Проект, утвержденный 3 июня 1871 г. Строительным отделением Санкт-Петербургского Губернского Правления, включал: — надстройку второго каменного этажа с выступом над галереей в первом дворе; — устройство наружных металлических переходов с лестницей при лицевом флигеле со стороны первого двора.	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3388. Л. 62–65.
28 сентября 1872	А. Цим	Проект, утвержденный 28 сентября 1872 г. Строительным отделением Санкт-Петербургского Губернского Правления, включал: — устройство металлического балкона во втором этаже главного фасада лицевого корпуса. Проект утвержден министром внутренних дел Левашовым 16 января 1873 г.	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3388. Л. 66–71.
13 сентября 1873	А. Цим	Проект, утвержденный 13 сентября 1873 г. Строительным отделением Санкт-Петербургского Губернского Правления, включал: — пристройку каменной лестницы к лицевому дому со стороны двора и устройство при ней металлической галереи.	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3388. Л. 17, 72, 73.
11 мая 1874	А. Цим	Проект, утвержденный 11 мая 1874 г. Строительным отделением Санкт-Петербургского Губернского Правления, включал: — изменение главного фасада лицевого корпуса с устройством симметричного существующему эркера и металлического балкона по центральной оси. Проект высочайше одобрен 31 мая 1874 г. <i>(не осуществлен)</i> .	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3388. Л. 30, 33, 34, 74–76.
Л. П. Бутурлина (1890–1911)			
20 марта 1909	Не установлен	Проект, утвержденный 20 марта 1909 г. Техническим отделением Санкт-Петербургской Городской управы, включал: — переделку сарая в жилое помещение в первом этаже восточного флигеля в третьем дворе; — устройство конюшни во втором поперечном флигеле <i>(не осуществлено)</i> .	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3388. Л. 77–78.

11 сентября 1910	В. Цейдлер	Проект, утвержденный 11 сентября 1910 г. Техническим отделением Санкт-Петербургской Городской управы, включал: — устройство внутренней деревянной лестницы между 2 и 3 этажами в первом поперечном флигеле к востоку от круглой башни; — устройство конюшни во втором поперечном флигеле (на месте ледника); — устройство ледника в третьем продольном флигеле; — замена ветхих половых балок стропил и подборов новыми в восточном флигеле во втором дворе.	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3388. Л. 79–91.
Я. В. Ратьков-Рожнов (1911–1917)			
1913	И. А. Фомин	По проекту И. А. Фомина выполнены: — отделка двухсветного Обеденного зала, расположенного в восточном флигеле во втором дворе, в стиле неоклассицизма и при участии художника У. А. Боданинского; — отделка западной галереи в первом дворе (<i>не сохранилась</i>).	
Ленинградское районное геологоразведочное управление Главного геологоразведочного управления ВСНХ СССР, позднее — «ГИПРОРУДА» (с 1929 по 1980-е)			
Кон. 1920-х	Не установлен	В связи с перестройкой домов № 86 и № 88 для нужд Ленинградского районного геологоразведочного управления Главного геологоразведочного управления ВСНХ СССР дома были объединены единым фасадом (демонтирован металлический балкон на доме № 86), демонтированы в первом парадном дворе металлические и каменные лестницы и обходные галереи, утрачена отделка некоторых помещений — Большого (Танцевального) зала, Цветочной галереи и других интерьеров, в том числе помещений нижнего этажа первого поперечного флигеля, частично утрачена отделка Обеденного зала.	
Домовладение № 88			
Семеновский полковой двор (?) (1720–1730-е)			
1738	Неизвестен	На плане Санкт-Петербурга 1738 года («План Зигхейма») на участке показаны по красной линии набережной Мойки и углу с переулком небольшое Г-образное деревянное строение и ряд других построек.	План публиковался в уменьшенном варианте в журнале «Зодчий» в 1878–1883 гг. Оригинал плана: РГВИА. ВУА. № 22405.



Л. А. Милославский (1730-е — 1743)			
Голландские купцы фон Бергин и Басов (1743–1762)			
Лейб-хирург И. З. Кельхен (1760-е); вдова английского купца Ч. Рейнгольта, титулярный советник М. И. Сердюков (1770-е)			
1765–1773	Неизвестен	На аксонометрическом плане Санкт-Петербурга 1765–1773 гг. (П. де Сент-Илер, И. Соколов, А. Горихвостов и др.) показан одноэтажный каменный на подвалах Г-образный в плане дом в 5 осей (?) по фасаду по набережной, оформленному в стиле барокко. По западной границе двора, вдоль переулка, показан одноэтажный протяженный служебный флигель. Со стороны переулка имеется проезд во двор.	АксонOMETрический план Санкт-Петербурга 1765–1773 гг. (план П. де Сент-Илера, И. Соколова, А. Горихвостова и др.) / Федер. арх. Служба России (Росархив), Рос. гос. арх. воен.-мор. флота (РГАМФ). СПб.: Крига, 2003.
Камер-юнкер П. В. Мятлев, полковник Х. И. Бенкендорф (1780-е); князь А. А. Голицын, генерал-майор В.-Л. Эстергази, купец В. Цуккер-Беккер (1790–1800-е)			
Вице-адмирал А. Л. Симанский, вдова Е. Г. Симанская (1800-е — 1837)			
1828		На «Плане столичного города Санкт-Петербурга...» 1828 г. («План Шуберта») показана застройка углового участка «Г»-образного в плане каменного здания с прилегающими флигелями.	Подробный план столичного города Ст. Петербурга, снятый по масштабу 1:4200 под начальством генерал-майора Шуберта; гравирован при Военно-топографическом депо. СПб.: Военно-топографическое депо, 1828.
Статский советник Г. В. Лерх (1837–1838)			
1837	О. Монферран	Проект О. Монферрана, утвержденный 3 марта 1837 г. Комитетом для строений и гидравлических работ, включал: — перестройку главного углового каменного одноэтажного на подвалах дома с переделкой фасадов и интерьеров в стиле классицизма (включая уменьшение подвальных окон и подведение цоколя); — постройку одноэтажного каменного жилого флигеля вдоль Прачечного флигеля на существовавших ранее подвалах (<i>не осуществлено</i>); — перестройку каменных двухэтажных флигелей (на месте будущего третьего двора участка № 86) (<i>не осуществлено</i>); — постройку каменного полуторазэтажного флигеля (с каретными сараями и сеновалами) с боковым фасадом на Прачечный переулоч с примыкающим каменным забором и воротами; На фасаде здания по Прачечному пер. показана средняя двухэтажная на подвалах часть, вероятно, надстроенная в первой четверти XIX века.	Архив КГИОП. № 2872.

Э.-В. В. Монферран (1838–1840)			
		На генеральном плане участок Г. В. Лерха имеет форму буквы «Г», вытянутой вдоль Прачечного переулка. Северная большая часть участка с перестроенным главным домом была продана Э. Монферран графине Ю. П. Самойловой в 1840 г. Южная часть этого участка была присоединена к основному владению О. Монферрана, вероятно, не ранее мая 1838 г. (по дате утверждения проекта перестроек).	
Ю. П. Самойлова (1840–1842 (?))			
Вдова купца О. И. Атрыганьева, Н. А. Атрыганьев (1842 (?) — 1875)			
1845	Неизвестен	Проект постройки каменного ледника по западной границе участка вдоль Прачечного пер. <i>Обозначенные на генеральном плане участка дворовые флигели на восточной и южной грани, вероятно, были возведены в период с 1838 по 1845 гг.</i>	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3389. Л. 1–2.
1850	К. И. Реймерс	Проект постройки каменной конюшни по восточной границе двора в его южной части.	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3389. Л. 5–6.
1869	И. П. Маас	Проект устройства мусорной ямы.	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3389. Л. 7–10.
Купец А. К. Кумберг (1875–1882)			
1876	Э. Г. Юргенс	В связи с закладкой владения в Кредитном обществе составлен комплект чертежей, включающий фасад главного дома и поэтажные планы построек, фиксирующий планировку здания, расстановку отопительных приборов (печей и каминов), расположение лестниц, ванн и туалетных комнат, вспомогательных помещений. На плане помещений лицевой части обозначены контуры плафонов помещений с художественной отделкой.	ЦГИА СПб. Ф. 515. Оп. 4. Д. 3525. Л. 5–8.
Тайный советник Е. И. Ламанский (1882–1903)			
1885	Не установлен	Проект, утвержденный 26 августа 1885 г. Техническим отделением Санкт-Петербургской Городской управы, включал: — устройство каменной одномаршевой лестницы во второй этаж в южной части дворового жилого флигеля.	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3389. Л. 17–19.

1887	Не установлен	Проект, утвержденный 15 июня 1887 г. Санкт-Петербургской Городской управой, включал: — возведение каменной одноэтажной пристройки (на месте ледника) в три оси на южном фасаде; — устройство мансардной крыши с целью увеличения высоты второго этажа лицевого двухэтажного дома; — пробитие двух окон со стороны переулка на фасаде одноэтажного каменного флигеля, примыкающего к лицевому двухэтажному флигелю.	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3389. Л. 11–16.
А. Е. Бодиско (урожд. Ламанская), надворный советник А. К. Бодиско (1903–1916)			
1903	А. К. Монтаг	Проект, утвержденный 15 июля 1903 г. Техническим отделением Санкт-Петербургской Городской управы, включал: — перестройку второго этажа в юго-восточной части главного дома со стороны двора с повышением стен, заменой потолочных балок, переделкой крыши и оконных проемов.	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3389. Л. 20–21.
1909	Б. М. Кишкин	Проект, утвержденный 24 июля 1909 г. Техническим отделением Санкт-Петербургской Городской управы, включал: — надстройку второго «бетонитового этажа на каменном флигеле» (помещение конюшни) с жилыми помещениями (<i>не осуществлено</i>);	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3389. Л. 22–24.
Я. В. Ратьков-Рожнов (1916–1917)			
1917	М. С. Лялевич	В связи с разработкой проекта перестройки дома, утвержденного Отделом частновладельческого строительства Петроградской городской управы 11 апреля 1917 г., составлен комплект чертежей, включающий фасады главного дома и поэтажные планы построек, фиксирующие планировку здания, расположение лестниц, ванных и туалетных комнат, вспомогательных помещений (<i>не осуществлен</i>).	ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3389. Л. 54–68.
Ленинградское районное геологоразведочное управление Главного геологоразведочного управления ВСНХ СССР, позднее — «ГИПРОРУДА» (с 1929 по 1980-е)			
Кон. 1920-х	Не установлен	Осуществлена перестройка здания с частичной разборкой внутренних конструкций, приведение наружных фасадов к соответствию с фасадами соседнего дома № 86, с постройкой двухэтажного флигеля вдоль Прачечного пер. В результате перестройки утрачена отделка интерьеров в стиле классицизма (арх. О. Монферран, 1838–40 гг.), фрагментарно зафиксированная в обмерах 1920-х гг. А. М. Соколова.	



УДК 7.035

Герасимов Владимир ВалентиновичООО «Возрождение Петербурга»,
научный консультант

К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ КОЛЛЕКЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА ОГЮСТА МОНФЕРРАНА. О КАРТИНЕ АБРАХАМА ЛАМБЕРТА ВАН ДЕН ТЕМПЕЛА «ВЕТУРИЯ И ВОЛУМНИЯ С ДЕТЬМИ В ЛАГЕРЕ КОРИОЛАНА»

Аннотация: После смерти О. Монферрана его коллекцию постигла печальная судьба: фактически предметы «растворились» в частных собраниях петербургских коллекционеров, а также оказались в разное время за границей. Именно таковой оказалась история большой картины работы голландского художника Абрахама Ламберта ван ден Темпела, изображающей сюжет из истории Древнего Рима.

Ключевые слова: Абрахам Ламберт ван ден Темпел, Огюст Монферран, дом на Мойке, собрание, коллекция, голландская живопись, история Рима.

К общему обзору коллекции произведений искусства, собранной архитектором Огюстом Рикаром де Монферраном (1786–1858) в своем петербургском доме на набережной реки Мойки (д. 86–88), ранее обращались петербургские исследователи В. К. Шуйский (1939–2008), В. В. Антонов (1938–2014), В. И. Андреева и другие¹. Эти изыскания оказались возможны благодаря прижизненному описанию дома О. Р. Монферрана и его художественных собраний, опубликованному в 1853 году бароном Б. Кене² (1817–1886), а также следующим после О. Р. Монферрана владельцем А. В. Старчевским³ (1818–1901). Последний в 1860 году оказался не только покупателем⁴, но и счастливым обладателем целого ряда оставшихся в доме произведений искусства, предметов обстановки, книг, рисунков и чертежей архитектора (*ил. 1*).

Как известно, после внезапной кончины Огюста Монферрана в июне 1858 года художественную коллекцию постигла печальная судьба. Императорский Эрмитаж в лице назначенных представителей отказался от приобретения коллекции целиком и выделил

¹ Шуйский В. К. Огюст Монферран. История жизни и творчества. М.; СПб., 2005. С. 338–350; Антонов В. А. Дом Монферрана на Мойке // Невский архив. Вып. VI. СПб., 2003. С. 269–289; Андреева В. И. Особняки Монферрана в Санкт-Петербурге // Европа — Петербург. Изучение, реставрация и реновация памятников архитектуры. Материалы международных конференций. 1992–1996. СПб., 1997. С. 27–30.

² Кене Б. В. Собрание древностей г. Монферрана // ПроPILEI. Сборник статей по классической древности, издаваемый П. Леонтьевым. Кн. III. М., 1853. С. 383–420.

³ Старчевский А. В. А. А. Монферран, строитель Исаакиевского собора. (Его служебная деятельность и частная жизнь) // Наблюдатель. 1885. № 10. С. 89–110; № 12. С. 313–339.

⁴ Краснова Е. И. Неизвестные и малоизвестные материалы о жизни Монферрана (Монферран без архитектуры) // История Петербурга. 2011. № 6 (64). С. 11–19.



Ил. 1. Дом О. Р. Монферрана на наб. р. Мойки
Первый внутренний двор с собранием скульптуры
Вид с севера на юг. Фотография Дж. Бианки (?)
Середина 1850-х
Библиотека Мичиганского университета (США)

аукционного лота были указаны основные сведения о ее предыдущих владельцах: частное собрание в Генуе (Италия), коллекция князя Вяземского (Санкт-Петербург, Российская империя), коллекция Огюста Монферрана (Санкт-Петербург, Российская империя). Основанием для обозначенной цепочки владельцев являлась частично сохранившаяся бумажная записка, приклеенная к подрамнику картины, в которой на немецком языке была указана ее принадлежность князю Вяземскому (фамилия написана не полностью), а ранее — архитектору Исаакиевского собора Монферрану⁵. Дата и авторство записи неизвестны, но можно предположить, что она принадлежит одному из последующих владельцев картины. К сожалению, их перечень не обнаружен или умышленно скрыт организаторами торгов (ил. 3). По всей видимости, в сложных политических обстоятельствах XX века картина, сменив нескольких владельцев, совершила непростое путешествие из России в Западную Европу, где оказалась на аукционе в Вене. Информация о нынешнем владельце картины на данный момент не найдена.

Возвращаясь к истории бытования произведения в России, с уверенностью можно утверждать, что после О. Р. Монферрана картина принадлежала известному общественному и государственному деятелю, сенатору и дипломату П. П. Вяземскому (1820–1888).

Известно, что Павел Петрович Вяземский, помимо государственной службы и литературной деятельности, являлся собирателем редкостей и принимал участие в художественной жизни Петербурга. В частности, на выставке старинных предметов, выставленных в Обществе поощрения художников в марте-апреле 1868 года, было представлено 10 предметов из

лишь единичные предметы. Планируя навсегда покинуть Петербург, вдова О. Монферрана Элиза Пик Дебоньер (1797–1868), а затем распорядители ее имуществом осуществили постепенную распродажу коллекции по частям и отдельным предметам. Фактически предметы из собрания Огюста Монферрана растворились в частных собраниях петербургских коллекционеров, оказались в руках комиссионеров и были вывезены за границу. Именно таковой оказалась судьба картины работы голландского художника Абрахама Ламберта ван ден Темпела (1622–1672), изображающей популярный сюжет из истории Древнего Рима «Ветурия и Волумния с детьми в лагере Кориолана» (ил. 2). Обнаружение картины связано с ее появлением на старейшем аукционе в Вене «Доротеум» в октябре 2019 года. В описании

⁵ Перевод текста записки выполнен автором, фамилия в оригинале записана с ошибкой — «Monfern».

коллекции князя П. П. Вяземского, среди них: «№ 233. Римский воин на коне; бронза флорентийской отливки XVI столетия. Из собрания Монферрана»⁶. Это указывает на то, что князь П. П. Вяземский ранее приобрел предметы из коллекции знаменитого архитектора. К сожалению, установить их перечень не представляется возможным. Вероятно, в то же время была приобретена и рассматриваемая картина.

Художественная коллекция князя П. П. Вяземского размещалась в его доме на Почтамтской улице, 11, купленном в 1865 году за 85 000 рублей у графини А. Д. Строгановой⁷ и расположенном недалеко от дома О. Монферрана на набережной Мойки⁸.

Граф С. Д. Шереметев (1844–1918), женатый на старшей дочери князя — Екатерине (1849–1929), оставил небольшое описание этого дома: «...Не только его кабинет на Почтамтской, все жилые комнаты его дома представляли из себя настоящий музей. Они были украшены картинами, портретами, люстрами, зеркалами... Тут была и мебель, неуклюжая, тяжелая мебель, обитая желтой тканью, принадлежавшая чуть ни Королеве Изабелле, и громадных размеров картина, изображавшая бракосочетание Царицы Кипрской Екатерины Корнаро. В маленькой гостиной стояли шкафы и кресла *en marqueterrie*, купленные Князем в Голландии, портреты разных исторических лиц, статуи, бронза, статуэтки, вазы и пр. Особенно изящно была отделана лестница. Статуи и вделанные в стены картины напоминали лестницы итальянских домов...»⁹.

Помимо приобретений в столице и за границей, у коллекционеров и на частных распродажах, граф Шереметев отмечал регулярную привычку князя Вяземского посещать петербургские блошинные рынки и толкучки.

Согласно бумажной наклейке на подрамнике, к следующему владельцу рассматриваемая картина поступила от князя Вяземского в январе 1896 года. К этому времени князь П. П. Вяземский уже скончался, вышедшие замуж дочери носили другие фамилии. Единственным носителем этой фамилии мог быть сын — князь Петр Павлович Вяземский (1854–1931), офицер российской армии, в дальнейшем генерал-майор, адъютант великого князя Михаила Николаевича (1832–1909) и шталмейстер его двора. Вероятно, в 1896 году ротмистр гвардии князь Вяземский мог продать старинную картину из-за денежных затруднений. Так или иначе, она оказалась у следующего владельца, имя которого нам неизвестно. Нельзя исключить возможность вывоза картины за пределы Российской империи именно в это время.

Кроме записки на немецком языке, на подрамнике сохранилась небольшая по размеру типографская этикетка, принадлежность которой остается неуточненной (аукцион не отметил ее содержание). На подрамнике картины также имеются плохо читаемые

⁶ Указатель собранию художественных произведений и редкостей, принадлежащих членам императорского дома и частным любителям искусств, выставленных в Обществе поощрения художников. Март-апрель 1868. СПб., 1868. С. 25.

⁷ Санктпетербургские сенатские объявления. 1865. № 99. 13 декабря. Отдел второй. С. 1511.

⁸ В 1870-е гг. князь П. П. Вяземский тяжело заболел, вышел в отставку и продал дом на Почтамтской. Часть имущества было перевезено в родовое имение в Остафьево, другая часть распределена между наследниками, архив и рукописи перевезены в дом зятя — графа С. Д. Шереметева на Фонтанке.

⁹ Шереметев С. Д. Князь Павел Петрович Вяземский: Воспоминание 1868–1888. СПб., 1888. С. 6–7.



Ил. 2. А. Л. ван ден Темпел. Ветурия и Волумния с детьми в лагере Кориолана. Холст, масло. 1648–1650
Частное собрание. Ранее находилась в собрании архитектора О. Р. Монферрана в Санкт-Петербурге

квариат» для экспортной реализации. В настоящее время ответить на эти вопросы без визуального знакомства с произведением и выявления о нем дополнительных сведений затруднительно.

При подробном изучении самого произведения обращают на себя внимание не только большой размер картины — 128 × 190 см, но и старинный подрамник и орнаментальная рама. Несмотря на перипетии своих исторических передвижений, эти элементы хорошо сохрани-



Ил. 3. Записка на оборотной стороне картины с указанием на предыдущих владельцев произведения — О. Р. Монферрана, князя Вяземского

надписи и цифры, например: «2196». Последний четырехзначный номер указывает на принадлежность картины к большому собранию, возможно, к коллекции Огюста Монферрана или князя Вяземского. Не исключено, что данный номер мог относиться и к деятельности Музейного фонда в 1920–1930-е годы, занимавшегося оформлением художественных произведений из частных собраний в государственную собственность, а позднее и передачей их в «Торгсин» и «Анти-

квариат» для экспортной реализации. В настоящее время ответить на эти вопросы без визуального знакомства с произведением и выявления о нем дополнительных сведений затруднительно.

Весьма вероятно, что роскошная вызолоченная рама была изготовлена при размещении картины в доме О. Р. Монферрана. Состав живописной коллекции О. Р. Монферрана, к сожалению, неизвестен. Однако нет сомнений, что сам владелец вел тщательную опись своих приобретений и, возможно, предполагал издать каталог своего собрания по аналогии с описанием собрания майолики и отдельных произведе-

ний скульптуры¹⁰. Остается надеяться на выявление этой описи или других документов, которые смогут пролить свет на состав этой части монферрановской коллекции.

В вопросе изучения состава живописной части коллекции О. Р. Монферрана важно привести замечание Б. В. Кене, составившего подробное описание скульптурной части коллекции: «...по этой части г. Монферран не имел намерения собирать, и хотя в его галерее имена Джулио-Романо, Пальма-Веккио, Теньер и др. представлены хорошими картинами, однако ж главное его внимание было обращено на скульптуру»¹¹.

Приведенные в этом замечании имена известных художников тем не менее говорят о высоком уровне живописных произведений, приобретение которых было осуществлено, по всей видимости, в Европе. Если допустить, что искусствоведческая наука XX века могла внести коррективы в атрибуцию картин, то след этих произведений, к сожалению, может окончательно затеряться в музейных и государственных собраниях. В этом смысле выявление оригинального произведения из коллекции О. Р. Монферрана — картины Абрахама Л. ван ден Темпела очень важно для изучения собирательской деятельности архитектора. Близкую по смыслу характеристику живописному собранию О. Р. Монферрана дает и А. В. Старчевский в журнале «Наблюдатель»: «...живопись не религиозная и не монументальная не пользовалась у него особенным почетом, что доказывает его ничтожное собрание картин, проданных, после его смерти, г-ну Негри (отцу), у которого они долго не могли сойти с рук»¹². Данное утверждение А. В. Старчевского, употребившего эпитет «ничтожное» в смысле небольшого количества, важно в связи с указанием на обстоятельства продажи картин О. Монферрана петербургскому комиссионеру итальянского происхождения О. Негри (его магазин находился по адресу: Невский пр., 14).



Ил. 4. Г. ван ден Экхаут. Мать и жена Кориолана умоляют о пощаде Рима. Холст, масло. 1662
Фотографы: П. С. Демидов, К. В. Синявский, А. М. Кокшаров
Государственный Эрмитаж. Инв. № ГЭ-771

¹⁰ *Montferrand A. R.* Jules César, statue antique faisant partie de la collection de Mr. de Montferrand. St. Pétersbourg, 1849; *Montferrand A. R.* Médée groupe moderne: Apollon Citharède, ouvrage grec : Ce groupe et cette statue font partie de la collection de Mr. de Montferrand. St. Pétersbourg, 1850; *Montferrand A. R.* Aperçu sur l'art céramique italien: Collection de majolica de Mr. de Montferrand. St. Pétersbourg, 1854.

¹¹ Кене Б. В. Указ соч. С. 383–384.

¹² Старчевский А. В. Указ. соч. С. 334.

Не менее интересен вопрос о размещении картин в доме Огюста Монферрана. В зависимости от своего размера и тематики они могли экспонироваться не только в парадных комнатах второго этажа, но и в жилых помещениях владельца. В описаниях Б. В. Кене и А. В. Старчевского, к сожалению, сделан акцент на предметы прикладного искусства. Указания на местонахождение картин относятся только к большому живописному портрету первой супруги (?) О. Р. Монферрана и картине работы великой княгини Марии Николаевны (1819–1876), лично подаренной архитектору августейшей покровительницей искусств.

В собрании Государственной Третьяковской галереи был обнаружен любопытный рисунок Н. Л. Бенуа (1813–1898), изображающий О. Р. Монферрана со своей супругой среди роскошной обстановки гостиной их дома¹³. Вдоль стен помещения на мольбертах установлены большеформатные картины в золоченых рамах, изображающие собор Св. Петра в Риме и собор Св. Исаакия Далматского в Петербурге. Очевидно, что этой акварелью автор хотел иронично подчеркнуть несколько качеств архитектора: амбициозность, заимствование архитектурных решений своих предшественников, а также тягу к роскоши. Так или иначе, данный сюжет, включая обстановку гостиной, по всей видимости, был плодом вымысла архитектора Н. Л. Бенуа. В нашем распоряжении имеется достоверный документ, указывающий на местонахождение некоторых картин после смерти архитектора О. Р. Монферрана в период владения домом А. В. Старчевским: «Опись движимого имущества в доме г. Монферрана под закладную купцу В. Г. Шумахеру. Составлена владельцем дома коллежским секретарем А. В. Старчевским». В покомнатном перечислении имущества отмечается, что в «Большой бальной зале, Белой», кроме прочего, находились: «...Большая картина благотворительность; 2 картины (4 амура); 2 картины на дереве, 1 картина (внутренность Эрмитажа); большая картина — портрет в рост»¹⁴. Возможно, что под первой картиной с сюжетом «Благотворительность», ввиду отсутствия каталога с точным названием, вполне могла быть названа рассматриваемая картина Абрахама ван ден Темпела.

Наконец, настало время обратиться к сюжету картины, обнаруженной на аукционе в Вене. Атрибуция произведения — определение авторства и датировки (1648–1650) — была проведена при подготовке к аукционной продаже в Вене, на основании заключения круп-



Ил. 5. Н. Л. Бенуа. Монферран с супругой в гостиной своего дома. Акварель. 1850-е Государственная Третьяковская галерея Инв. № 9756

¹³ Н. Л. Бенуа. Монферран с супругой в гостиной своего дома. Акварель. 1850-е. См. в: Рисунок XIX века : каталог собрания Государственной Третьяковской галереи. В 4 кн. Т. 2. Кн. 1. А–В. М., 2007. С. 129.

¹⁴ Рукописный отдел Института русской литературы Российской академии наук (РО ИРЛИ РАН). Ф. 583. Оп. 1. Д. 204. Л. 13–16. Выписка любезно предоставлена автору искусствоведом В. И. Андреевой.

нейшего специалиста в данной области — Дэвида де Витта, главного куратора Дома-музея Рембрандта в Амстердаме.

Ключевой персонаж произведения — Гней Марций Кориолан, патриций из рода Марциев, проживавший в Риме в VI–V веках до нашей эры. Вступив в конфликт с другими патрициями по вопросу установления стоимости зерна в период голода, он был предан суду и вынужден покинуть Рим. Из-за желания отмщения Кориолан вступил в сговор с племенем вольсков, враждебных Риму, и собрал войско для его осады. Горожане направили к Кориолану женщин во главе с его матерью Ветурией и супругой Волумнией, которым мольбами удалось упросить сына и супруга снять осаду Рима. Осада города была снята. Восприняв этот поступок как предательство, вольски убили Кориолана. Римские матроны в течение года носили траур по погибшему, сыгравшему столь неоднозначную роль. В этом сюжете, по-разному растолкованном древнеримскими историками и послужившем основой для создания В. Шекспиром трагедии «Кориолан», главной линией прежде всего выделялись сердечные отношения между сыном и матерью. Именно так толковался этот сюжет и в живописных произведениях художников, включая Абрахама ван ден Темпела: мать и супруга с детьми на руках, а также другие римлянки возносят к Кориолану руки в мольбе о пощаде города.

Большеформатная живописная картина на аналогичный сюжет, созданная в 1662 году современником Абрахама ван ден Темпела — Гербрандтом ван ден Экхаутом (1621–1674), находится в собрании Государственного Эрмитажа¹⁵. Она отличается от картины из собрания О. Монферрана иным эмоциональным настроением, тогда как на картине ван ден Темпела, вероятно, представлены первые минуты встречи Кориолана с римскими женщинами. В положении его тела и выражении лица читаются раздражение на уговоры и просьбы соотечественниц (ил. 4).

В ходе подготовки настоящей статьи также выяснилось, что в собрании Государственного Эрмитажа находится еще одна работа Абрахама ван ден Темпела — замечательный женский портрет, длительное время ошибочно считавшийся портретом вдовы адмирала ван Балена¹⁶.



Ил. 6. А. Л. ван ден Темпел. Портрет молодой дамы в черном. Холст, масло. 1670
Фотографы: П. С. Демидов, К. В. Синявский,
А. М. Кокишаров
Государственный Эрмитаж. Инв. № ГЭ-2825

¹⁵ Государственный Эрмитаж. Инв. № ГЭ-771.

¹⁶ Государственный Эрмитаж. Инв. № ГЭ-2825.

В собрание музея это произведение поступило в 1915 году в составе коллекции П. П. Семенова-Тян-Шанского (1827–1914). Согласно устоявшейся легенде, портрет был приобретен начинающим коллекционером у вдовы архитектора О. Монферрана¹⁷ (ил. 6).

Таким образом, в собрании архитектора О. Р. Монферрана находились два произведения голландского художника ван ден Темпела, одно из которых, к счастью, осталось в Петербурге. Они демонстрируют не только интерес их владельца к античной истории и искусству, но и особенный вкус к изящному. Исследовательская работа по выявлению картин из собрания архитектора продолжается.

Архивные источники:

1. Рукописный отдел Института русской литературы Российской академии наук (РО ИРЛИ РАН). Ф. 583. Оп. 1. Д. 204.

Литература:

1. *Андреева В. И.* Особняки Монферрана в Санкт-Петербурге // Европа — Петербург. Изучение, реставрация и реновация памятников архитектуры. Материалы международных конференций. 1992–1996. Санкт-Петербург : Европейский Дом, 1997. С. 27–30.
2. *Антонов В. А.* Дом Монферрана на Мойке // Невский архив. Вып. VI. Санкт-Петербург : Лики России, 2003. С. 269–289.
3. Государственный Эрмитаж. Голландская живопись XVII–XVIII вв. Каталог коллекции. Т. 4. Санкт-Петербург, 2023.
4. *Кене Б. В.* Собрание древностей г. Монферрана // Пропилеи. Сборник статей по классической древности, издаваемый П. Леонтьевым. Кн. III. Москва : Унив. тип., 1853. С. 383–420.
5. *Краснова Е. И.* Неизвестные и малоизвестные материалы о жизни Монферрана (Монферран без архитектуры) // История Петербурга. 2011. № 6 (64). С. 11–20.
6. Рисунок XIX века : каталог собрания Государственной Третьяковской галереи. В 4 кн. Т. 2. Кн. 1. А–В. Москва : Государственная Третьяковская галерея, 2007. 472 с.
7. Санктпетербургские сенатские объявления. 1865. № 99. 13 декабря. Отдел второй.
8. *Старчевский А. В.* А. А. Монферран, строитель Исаакиевского собора. (Его служебная деятельность и личная жизнь) // Наблюдатель. 1885. № 10. С. 89–110; № 12. С. 313–339.
9. Указатель собранию художественных произведений и редкостей, принадлежащих членам императорского дома и частным любителям искусств, выставленных в Обществе поощрения художников. Март-апрель 1868. Санкт-Петербург : тип. Майкова, 1868. 45 с.
10. *Шереметев С. Д.* Князь Павел Петрович Вяземский: Воспоминание 1868–1888. Санкт-Петербург : тип. Императорской Академии Наук. 1888. 29 с.
11. *Шуйский В. К.* Огюст Монферран. История жизни и творчества. Санкт-Петербург : МиМ-Дельта; Москва : Центрполиграф, 2005. 414 с.

¹⁷ Государственный Эрмитаж. Голландская живопись XVII–XVIII вв. Каталог коллекции. Т. 4. СПб., 2023. С. 231–232.



Григорьев Сергей Игоревич

*Государственный мемориальный музей А. В. Суворова,
научный сотрудник,
кандидат исторических наук*

СВЕТЛЕЙШИЙ КНЯЗЬ А. А. СУВОРОВ-РЫМНИКСКИЙ — ПРИХОЖАНИН ИСААКИЕВСКОГО КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА

Аннотация: В статье рассматривается церемониал похорон четы известных прихожан Исаакиевского кафедрального собора — внука великого полководца, Светлейшего князя Италийского графа Александра Аркадьевича Суворова-Рымникского и его супруги. На основе публикаций в городской прессе детально анализируются все надлежащие ритуалы, сопутствующие погребению этих знатных особ, а также рассматривается участие в данном мероприятии членов столичного высшего света, поскольку оно имело большой резонанс в петербургском обществе.

Ключевые слова: А. А. Суворов-Рымникский, Л. В. Суворова-Рымникская, В. А. Зубов, Н. А. Зубов, Исаакиевский кафедральный собор, Троице-Сергиева Приморская пустынь, Стрельна, похоронная церемония, история Санкт-Петербурга, краеведение.

Среди прихожан петербургских храмов во все времена было достаточно славных, знаменитых фамилий. В XIX веке почти все известные государственные и военные деятели Российской империи, проживавшие в Санкт-Петербурге, будучи людьми православными, являлись прихожанами конкретных городских церквей. Большая часть представителей высшей государственной и военной элиты были жителями центрального района Петербурга и прихожанами главного, самого большого храма российской столицы — Исаакиевского собора. Во время богослужений среди молящихся всегда выделялась высокая и статная фигура пожилого военного, не утратившего мужской красоты и обаяния даже в старости. Это был член Государственного Совета, генерал-инспектор всей пехоты, генерал-адъютант, генерал от инфантерии, Светлейший князь Италийский граф Александр Аркадьевич Суворов-Рымникский — внук великого полководца (1804–1882). Супружеская чета Суворовых в то время жила неподалеку в собственном доме (ул. Большая Морская, 47), поэтому и жизнь, и смерть их были неразрывно связаны с Исаакиевским собором.

Первой из супругов Суворовых-Рымникских «от паралича желудочных нервов»¹, как было отмечено в свидетельстве о смерти, 26 октября 1867 года² скончалась жена — 56-летняя «кавалерственная дама» княгиня Любовь Васильевна Италийская, графиня Суворова-Рымникская (именно так она записана в «Метрической книге о умерших» Исаакиевского

¹ Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб). Ф. 1883. Оп. 2. Д. 2. Л. 96.

² Все даты указаны по старому стилю.

собора). Свидетельство о смерти № 237 было составлено священником Исаакиевского собора Василием Макаровским 29 октября; на следующий день документ был получен в Первоклассной Троице-Сергиевой Приморской пустыни. Дело в том, что в Стрельне, где располагается Пустынь, почти столетия находилась загородная усадьба князя. Там Суворовы проводили ежегодно не один месяц, а среди должностей графа в конце жизни имелся и пост почетного мирового судьи Петергофского уезда. Так что место для семейного захоронения было им выбрано вполне обоснованно.

30 октября 1867 года Л. В. Суворова была «отпета и предана земле Настоятелем О[тцом] Архимандритом Игнатием и братиею Собора с западной стороны Троицкой Соборной Церкви против Инвалидного дома графов Зубовых»³. Так обнаруживается родственная связь с Зубовыми — также потомками генералиссимуса, но по линии его дочери Натальи. Инвалидный дом был построен в Пустыни в 1809 году «иждивением», как тогда говорили, братьев Зубовых — князей Платона, Дмитрия и Николая Александровичей. Это благотворительное заведение было учреждено Зубовыми в память и поминовение их четвертого брата — графа Валериана Зубова, которому в Польском походе 1794 года ядром оторвало ногу, что не помешало ему в 1796 году стать еще и покорителем Дербента. Граф скончался от ран 21 июня 1804 года.

К сожалению, Николай Александрович Зубов, муж «Суворочки», как называл свою любимую дочку полководец, до открытия Инвалидного дома в Стрельне не дожил, скончавшись в 1805 году. Под домовым храмом находилась усыпальница рода Зубовых. Кстати, многие Зубовы также были прихожанами Исаакиевского собора, поскольку и в столице жили по соседству с четой Суворовых-Рымникских. Так, семья графа П. А. Зубова владела роскошным особняком на Исаакиевской площади, 5, в котором в 1912 году по инициативе и на средства суворовского потомка графа В. П. Зубова был открыт «Зубовский» Институт истории искусств, существующий и поныне.

В последующие годы А. А. Суворов-Рымникский сохранял тесные связи с Троице-Сергиевой пустынью и сумел выхлопотать для себя разрешение на подхоронение в могилу супруги. Через 14 лет пришел черед и самого Светлейшего князя.

Вечером в воскресенье 31 января 1882 года Александр Аркадьевич Суворов-Рымникский скончался «от мозгового кровоистечения» в возрасте 77 лет. Произошло это в историческом доме Мятлевых (Исаакиевская пл., 9), где он снимал обширные апартаменты после продажи в 1873 году своего особняка на Большой Морской, 47. Организацию похорон взяли на себя взрослые дети покойного: Любовь Молодцова, Аркадий Суворов и Александра Козлова. Похороны князя стали событием городского масштаба, о ходе подготовки которого главные петербургские газеты несколько дней публиковали репортажи корреспондентов-очевидцев. Объясняется это повышенное внимание не только тем, что А. А. Суворов-Рымникский еще недавно был главой российской столицы (он занимал пост санкт-петербургского военного генерал-губернатора в 1861–1866 годах), и даже не тем, что в последнее десятилетие жизни, пребывая в отставке, князь активно занимался общественной деятельностью. Скорее, дело было в другом: престарелый внук славного генералиссимуса со времен своей службы был

³ ЦГИА СПб. Ф. 1883. Оп. 2. Д. 2. Л. 96 об.

хорошо известен в обществе своими либеральными взглядами, и потому до последних дней оставался весьма популярен среди горожан.

Первая заметка об утрате была опубликована 2 февраля в газете «Петербургский листок», в рубрике «Злобы петербургского дня». В ней отмечалось, что «прямой, добрый по натуре, граф Александр Аркадьевич был доступен для каждого. Для многих, очень многих, останутся памятны его попечения и заботы, ибо он творил добро для добра. Мир праху твоему, добрый граф и человек!»⁴. 3 февраля «Петербургская газета» сообщала: «Ежедневно в час пополудни в квартире совершается панихида. Тело почившего поставлено в зале, обтянутом черным сукном. У тела выставлен почетный караул от лейб-гвардии конного и егерского полков. Вынос тела... назначен в среду, в час пополудни, а погребение состоится в четверг»⁵.

На следующий день в той же «Петербургской газете» оперативно появился репортаж анонимного очевидца о первом этапе похоронного действа: «3 февраля ровно в час дня последовал вынос тела... из квартиры к Балтийскому вокзалу. С самого раннего утра вся площадь и ступени паперти Исаакиевского собора залиты были сплошною массою народа, а в квартире покойного князя с 12-ти часов ночи начали собираться лица всех сословий, явившиеся с тем, чтоб отдать последний долг усопшему и проститься с любимым князем, как с одним из добрейших, честных и деятельных людей нашего времени. Панихида была совершена духовенством Сергиевой Лавры (конечно, Пустыни — прим. авт.) с о[тцом]



Ил. 1. Е. И. Ботман. Александр Аркадьевич Суворов-Рымникский
Холст, масло. 1877
Государственный мемориальный музей А. В. Суворова

⁴ Злобы Петербургского дня // Петербургский листок. 1882. 2 февраля. № 26. С. 1.

⁵ Изо дня в день // Петербургская газета. 1882. 3 февраля. № 28. С. 2.

Пименом во главе. Почти все учреждения, где покойный князь состоял попечителем и председателем, прислали своих представителей с венками из живых цветов. <...> Скромный гроб с останками покойного светлейшего князя вынесен был на руках и поставлен на катафалк. Впереди гроба шли певчие и духовенство Сергиевой Лавры, за ними на 13-ти подушках несли ордена. Позади гроба, под черным покровом, вели верховую лошадь покойного. За гробом шли пешком и ехали верхом: министр внутренних дел граф Игнатъев⁶, предводитель дворянства граф А. А. Бобринский⁷, граф Гейден⁸, генерал Грейг⁹, граф Шувалов¹⁰ и друг[ие]¹¹.

Репортаж того же дня из «Санкт-Петербургских ведомостей» дает нам новые подробности события: «...к 12 часам прибыли войска от гвардейских частей, назначенные в похоронную церемонию в числе двух полков лейб-гвардии финляндского и лейб-гвардии конногвардейского, и лейб-гвардии 2-й артиллерийской бригады, выстроились вдоль Исаакиевского сквера, памятника Николая, по направлению к Вознесенскому проспекту. К панихиде, которая началась в 1 час пополудни, прибыли: Его Императорское Высочество Великий Князь Николай Николаевич, Великие Князья Михаил Николаевич, Николай Николаевич младший, Алексей и Сергей Александровичи, Великие Княгини: Александра Иосифовна и Ольга Николаевна, принц Александр Петрович Ольденбургский; затем, многие послы и посланники иностранных держав, министры и другие сановники.

По окончании панихиды, началось печальное шествие. Впереди шли разные депутации, с роскошными венками громадных размеров, именно: от гласных С[анкт]-Петербургской думы, от С[анкт]-Петербургского университета, от Николаевского [православного] братства... Гроб был вынесен из квартиры Великими Князьями: Николай Николаевичем старшим, Михаил Николаевичем, Алексей и Сергей Александровичами (так имена указаны в тексте — *прим. авт.*). Печальная процессия направилась по Вознесенскому проспекту к балтийской железной дороге¹².

В этот же день, 3 февраля, тело усопшего было доставлено в Троице-Сергиеву пустынь. Высокий статус мероприятия подчеркивался тем фактом, что власти организовали и 3, и 4 февраля особые экстренные поезда для доставки желающих из столицы до станции Сергиево,

⁶ Игнатъев Николай Павлович (1832–1908), граф (1877), генерал от инфантерии (1878), генерал-адъютант, министр внутренних дел (май 1881 — май 1882).

⁷ Бобринский Алексей Александрович (1852–1927), граф, с 1875 — Санкт-Петербургский уездный предводитель дворянства, с 1876 — исполняющий обязанности губернского предводителя дворянства, в 1878–1898 — Санкт-Петербургский губернский предводитель дворянства.

⁸ Гейден Петр Александрович (1840–1907), граф, с 1870 — член Санкт-Петербургского окружного суда, с 1877 — товарищ председателя этого суда.

⁹ Грейг Самуил Алексеевич (1827–1887), генерал-адъютант (1867), полный генерал (1874), Государственный контролер России (январь 1874 — июль 1878), министр финансов (июль 1878 — октябрь 1880), с 1874 — член Государственного Совета; с 1876 — почетный член Санкт-Петербургской Академии наук.

¹⁰ Шувалов Петр Андреевич (1827–1889), граф, генерал-адъютант (1871), генерал от кавалерии, член Государственного Совета, генерал-губернатор Прибалтики (1864–1866), шеф жандармов и главный начальник III отделения Собственной Его Императорского Величества канцелярии (1866–1874).

¹¹ Вынос тела светлейшего князя А. А. Суворова // Петербургская газета. 1882. 4 февраля. № 29. С. 2.

¹² Санкт-Петербургские ведомости. 1882. 4 февраля. № 34. С. 2.

вблизи которой располагалась Пустынь. В четверг 4 февраля 1882 года в Троице-Сергиевой пустыни в 10 часов утра началась церемония погребения князя А. А. Суворова-Рымникского, состоявшая из заупокойной литургии, отпевания тела и собственно похорон. Обширные репортажи об этой церемонии опубликовало несколько столичных изданий, самый подробный из них поместила 6 февраля газета «Петербургский листок».

Анонимный корреспондент (без сомнения, бывший очевидцем церемонии) сообщал: «Из Петербурга прибыло весьма много лиц обоего пола, пожелавших отдать последний долг почившему князю. В числе депутаций мы заметили новгородскую, боровичскую, череповецкую и рижскую, прибывшую вчера вечером, от петербургской городской думы и т. д. Между высокопоставленными лицами находились... принц А. П. Ольденбургский, обер-прокурор Священного Синода К. П. Победоносцев¹³, Н. Д. Делянов¹⁴ и др. Гроб с почившим стоял в церкви Св. Сергия [Радонежского], он был под балдахином и обставлен цветущими растениями из собственной оранжереи покойного князя, находящейся вблизи Сергиевой пустыни. Целая груда венков покрывала и окружала гроб, у которого стоял почетный караул от лейб-гвардии конного и егерского полков, и во главе с командующим полком были ассистенты от фанаторийского пехотного полка, шефом которого состоял покойный князь. Сегодня на гроб в числе других [был] возложен серебряный венок от курляндского дворянства.

В исходе 11 часа в Сергиеву пустынь изволили прибыть в открытом экипаже Их Императорские Величества Государь Император и Государыня Императрица, и у подъезда были встречены старшим иеромонахом Сергиевой пустыни отцом Пименом. Государь Император был в генерал-адъютантском мундире при всех орденах и в андреевской ленте, а Государыня Императрица в черном платье. С Их Величествами из Гатчины прибыли министр императорского двора И. И. Воронцов-Дашков¹⁵, генерал-адъютант Черевин¹⁶ и управляющий главной квартирой генерал-адъютант Рихтер¹⁷. Немного спустя прибыли в церковь Их Высочества Великие Князья Алексей и Павел Александровичи, Михаил Николаевич, Николай Николаевич младший и некоторые другие члены императорского дома¹⁸. Более дотошный (или более информированный) корреспондент «Санкт-Петербургских ведомостей» уточняет состав присутствующих

¹³ Победоносцев Константин Петрович (1827–1907), обер-прокурор Святейшего Синода (с апреля 1880) и член Комитета Министров (с октября 1880); главный идеолог контрреформ императора Александра III.

¹⁴ Делянов Иван Давыдович (1818–1897), попечитель Санкт-Петербургского учебного округа (1858–1861, 1862–1866), директор Императорской публичной библиотеки (1861–1882), товарищ министра народного просвещения (1866–1874), член Государственного совета (с 1874), статс-секретарь Его Императорского Величества (1867).

¹⁵ Воронцов-Дашков Илларион Иванович (1837–1916), граф, с 1861 — адъютант великого князя Александра Александровича (впоследствии императора Александра III), с августа 1881 — министр Императорского Двора и уделов и канцлер Капитула российских императорских и царских орденов.

¹⁶ Черевин Петр Александрович (1837–1896), с октября 1878 — товарищ шефа жандармов и главного начальника III отделения Собственной Его Императорского Величества канцелярии, товарищ министра внутренних дел (август 1880 — декабрь 1881), с января 1882 — генерал-адъютант.

¹⁷ Рихтер Оттон Борисович (1830–1908), генерал-адъютант (1871), генерал-лейтенант (1871), с 1866 — начальник штаба войск гвардии и Санкт-Петербургского военного округа, с 1881 — командующий Императорской главной квартирой.

¹⁸ Скорбный лист // Петербургский листок. 1882. 6 февраля. № 29. С. 2–3.

«из царского семейства». Так, великий князь прибыл в Пустынь не один, а с «августейшим семейством»; присутствовал на погребении еще один великий князь, Петр Николаевич, герцоги Евгений и Георгий Лейхтенбергские, а также принц Александр Ольденбургский с семейством¹⁹.

«По окончании обряда отпевания к гробу приблизились Их Императорские Величества и преклонили колена, после этого гроб был поднят с катафалка Государем Императором, Великими Князьями, некоторыми высокопоставленными лицами и сыном покойного. Государыня Императрица изволила проследовать через трапезу в комнаты архимандрита, из окон которого была видима могила покойного. Государь Император, в одном мундире, с непокрытой головой провожал гроб до самой могилы»²⁰. По окончании траурной церемонии в 1 час 10 минут пополудни императорская чета, несмотря на зимние холода, покинула Пустынь в открытом экипаже и «изволила отбыть» со станции Сергиево своим экстренным поездом по соединительной ветке в Гатчину.

А для оставшихся, по информации «Петербургского листка», «... в трапезной был сервирован завтрак на 200 человек <...>. Из венков образовалась на могиле целая пирамида»²¹. На следующий день, 7 февраля, в том же издании появилось любопытное дополнение (надо думать, установленное анонимным репортером в ходе поминальной трапезы): «Среди депутатов от самых различных ведомств и учреждений, следовала депутация от здешних евреев с венком. В синагоге, как сообщает «Русский Еврей»²², была отслужена в память покойного торжественная панихида. Правление общины решило вывесить в зале своих собраний портрет покойного и учредило в честь его восемь стипендий от его имени... <...> Поводом к такому изъявлению чувств со стороны евреев служит то обстоятельство, что в бытность князя Суворова петербургским генерал-губернатором была, только благодаря его личному содействию, основана в столице правильная еврейская община, что только благодаря тому горячему и искреннему участию, с которым он относился к делам еврейским, еврейская община получила тогда благоустроенный раввинат»²³. Так окончился жизненный путь внука великого полководца и его супруги, навеки оставшихся связанными духом с Исаакиевским кафедральным собором.

Архивные источники:

1. Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб). Ф. 1883. Оп. 2. Д. 2.

Литература:

1. Петербургская газета. 1882. № 28 (3 февраля), № 29 (4 февраля).
2. Петербургский листок. 1882. № 26 (2 февраля), № 29 (6 февраля), № 30 (7 февраля).
3. Санкт-Петербургские ведомости. 1882. № 34 (4 февраля), № 36 (6 февраля).

¹⁹ Санкт-Петербургские ведомости. 1882. 6 февраля. № 36. С. 2.

²⁰ Петербургский листок. 1882. 6 февраля. № 29. С. 2–3.

²¹ Там же. С. 3.

²² Российская еженедельная газета, выходившая в Санкт-Петербурге в 1879–1884 гг.

²³ Скорбный лист // Петербургский листок. 1882. 7 февраля. № 30. С. 3.



УДК 719 + 726.591

Елкин Анатолий Викторович*Государственный музей «Исаакиевский собор»,
хранитель экспонатов***Половинкина Анна Владимировна***Государственный музей «Исаакиевский собор»,
методист I категории*

К ВОПРОСУ ОБ УТОЧНЕНИИ КОЛИЧЕСТВА ЖИВОПИСНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В УБРАНСТВЕ ИСААКИЕВСКОГО СОБОРА

Аннотация: Живописное убранство Исаакиевского собора представлено общепризнанными шедеврами академической живописи, созданными коллективом выдающихся художников XIX века. Причиной сложности подсчета общего количества живописных произведений являются различные системы учета станковой живописи и монументальных росписей. Произведения станковой живописи входят в Музейный фонд Российской Федерации и состоят на учете в основном фонде предметов Государственного музея «Исаакиевский собор». Монументальные росписи являются неотъемлемой частью убранства собора, вследствие чего их учет осуществляется посредством включения в Опись живописи, мозаики, витража и скульптуры объекта культурного наследия федерального значения «Музей-памятник «Исаакиевский собор»». Благодаря сверке двух систем учета обновлены и исправлены сведения о количестве живописных произведений и топографические планы.

Ключевые слова: Исаакиевский собор, убранство храма, живописные произведения, станковая живопись, монументальные росписи, учет музейных предметов.

Живописное убранство Исаакиевского собора представляет собой уникальное собрание русской религиозно-исторической живописи середины XIX века, выполненное крупнейшими представителями академической школы.

Создание цикла монументальных росписей и станковой живописи для Исаакиевского собора стало значительным событием в художественной жизни России. Иконографическая программа собора уникальна, авторами ее идейного замысла были представители Святейшего Синода, император Николай I и архитектор Огюст Монферран. Живописные работы создавались под руководством ректора Императорской Академии художеств Василия Козьмича Шебуева.

Информация о том, что живописное убранство Исаакиевского собора включает в себя 103 монументальные росписи и 52 произведения станковой живописи, регулярно приводилась в изданиях Государственного музея «Исаакиевский собор» начиная с 1970-х годов.

Эти данные без изменений встречались в новейших изданиях музея, а также на официальном сайте. В течение 2023 года была произведена сверка живописных произведений в убранстве Исаакиевского собора.

В результате корректировки удалось установить, что в настоящее время убранство Исаакиевского собора насчитывает 176 живописных произведений, из которых 105 представлены монументальными росписями, остальные 71 — станковой живописью. Количество произведений подтверждается данными описи живописи Исаакиевского собора. Доказательством корректности уточненных данных является выверенный в ходе визуального осмотра топографический план музея.

Монументальные росписи Исаакиевского собора — уникальный пример синтеза архитектуры и живописи. Их объединяет гармония общего замысла и совершенство исполнения. Авторами росписей были 15 художников: Н. М. Алексеев, П. В. Басин, Ф. А. Бруни, К. П. и Ф. П. Брюлловы, Ф. С. Завьялов, Н. А. Майков, А. Т. Марков, А. П. Никитин, Е. А. Плюшар, Ф. Н. Рисс, В. К. Сазонов, П. М. Шамшин, В. К. Шебуев и А. К. Штейбен. Росписи собора были созданы в течение двух десятилетий — с 1837 по 1856 годы.

Станковая живопись Исаакиевского собора представлена 71 произведением на библейские сюжеты. Из них 69 написаны в XIX веке. Авторами этих картин были 11 художников: А. Е. Бейдеман, Ф. П. Брюллов, И. К. Дорнер, К. Дузи, С. А. Живаго, Н. А. Майков, К. А. Молдавский, Ч. Муссини, Т. А. Нефф¹, Е. А. Плюшар и К. К. Штейбен. Два произведения станковой живописи в соборе являются копиями. Первое из них, исполненное в 1948–1950 годах Я. А. Казаковым, представляет собой копию картины И. К. Дорнера «Святые пророки Самуил, Моисей и Елисей». Вторая копия — воссозданное полотно Ч. Муссини «Рождество Христово» — принадлежит кисти А. О. Педаяса. Произведение было написано в 2015 году.

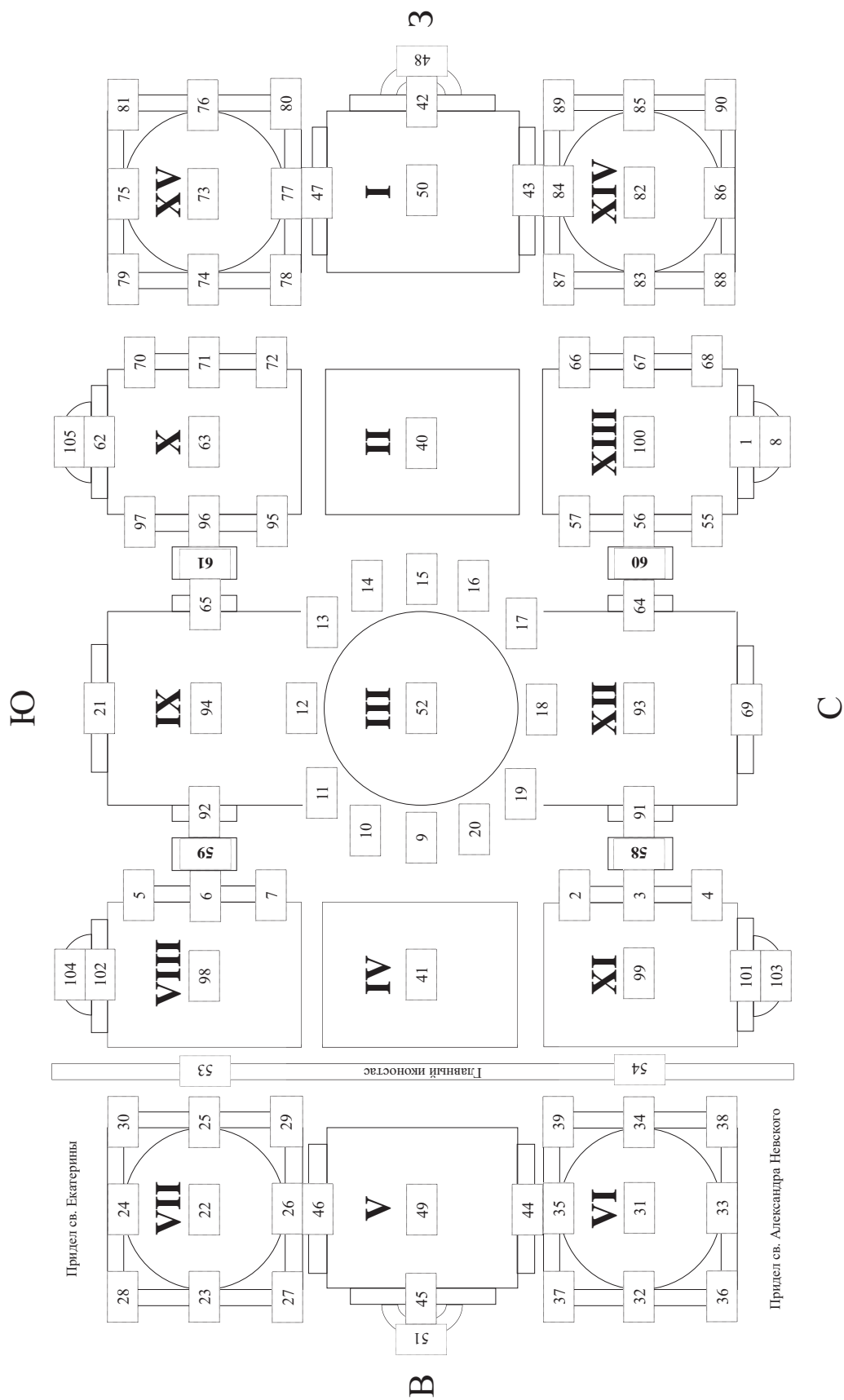
Большинство монументальных росписей и станковых произведений выполнены маслом по штукатурке и на холсте соответственно. Названия произведений, исполненных на металле, а также их номера, выделены полужирным шрифтом в списках произведений и топографических схемах.

Принятые сокращения

ВП — восточный пилон	СЗ ПП — северо-западный подкупольный пилон
ЗП — западный пилон	ЮВ ПП — юго-восточный подкупольный пилон
ЦП — центральный пилон	ЮЗ ПП — юго-западный подкупольный пилон
СЗП — северо-западный пилон	
ЮЗП — юго-западный пилон	
СВ ПП — северо-восточный подкупольный пилон	

¹ Помимо самостоятельных произведений станковой живописи, Т. А. Нефф создал живописные элементы для скульптурной группы «Христос во славе» (скульптор П. К. Клодт), находящейся над аркой Царских врат главного иконостаса: в 1854 году художником были исполнены эмалью на металле девять ликов, пятнадцать рук и следок ноги.

Приложение 1. Топографическая схема с указанием расположения монументальных росписей Исаакиевского собора в соответствии с их нумерацией в Описи



Приложение 2. Список монументальных росписей Исаакиевского собора

Алексеев Николай Михайлович (1813(14?)–1880)

1. Переход израильтян через Чермное море. 1844–1850.
2. Исцеление слепорожденного. 1847–1848.
3. Покаявшаяся грешница. 1847–1848.
4. Исцеление расслабленного. 1844–1848.
5. Иисус Христос спасает утопающего Петра. 1844–1848.
6. Брак в Кане Галилейской. 1844–1849.
7. Исцеление прокаженного. 1844–1848.
8. Ангел, истребляющий первенцев египетских. 1849.

Басин Петр Васильевич (1793–1877)

9. Апостол Петр. 1850. *Воссоздана в 1963 по мозаике, созданной по картонам П. В. Басина.*
10. Апостол Андрей Первозванный. 1850. *Воссоздана в 1963 по картонам П. В. Басина.*
11. Апостол Матфей. 1851.
12. Апостол Иаков, брат Божий. 1850.
13. Апостол Симон Зилот. 1850.
14. Апостол Филипп. 1850.
15. Апостол Иуда (Иаковлев) Фаддей. 1851.
16. Апостол Иаков (Зеведеев) младший. 1850.
17. Апостол Варфоломей. 1851.
18. Апостол Фома. 1850. *Воссоздана в 1963.*
19. Апостол Иоанн Зеведеев. 1850.
20. Апостол Павел. 1850. *Воссоздана в 1963 по картонам П. В. Басина.*
21. Нагорная проповедь. 1845–1849.
22. Взятие на небо Божией Матери. 1847, 1855.
23. Страдания великомученицы Екатерины. 1847, 1855.
24. Страдания великомученика Георгия. 1847, 1855.
25. Отлучение от всех благ великомученицы Варвары. 1847, 1855.
26. Страдания великомученика Димитрия Солунского. 1847, 1855.

27. Святой Игнатий Богоносец. 1851.
28. Святой Климент, Папа Римский. 1851.
29. Святой Кирилл Иерусалимский. 1851.
30. Святой Иоанн Дамаскин. 1851.
31. Господь Вседержитель, несомый ангелами. 1849, 1855.
32. Святой Александр Невский, молящийся перед крестом об освобождении Отечества. 1848.
33. Победа святого Александра Невского над шведами. 1848.
34. Перенесение мощей святого Александра Невского из Владимира в Петербург в 1724 году. 1848.
35. Христианская кончина святого Александра Невского. 1848.
36. Святой Никодим, князь Иудейский. 1851.
37. Святой Иосиф Аримафейский. 1851. *Воссоздана в 1958.*
38. Святой Иосиф Обручник. 1851. *Воссоздана в 1958.*
39. Святой Иаков, брат Божий. 1851.

Бруни Федор Антонович (1799–1875)

40. Видение пророка Иезекииля. 1837–1845.
41. Страшный Суд. 1849–1853.
42. Шестидневное сотворение мира. 1843–1855. *Утраченный фрагмент с изображениями Адама и Евы был воссоздан в ходе послевоенной реставрации в середине XX века.*
43. Всемирный потоп. 1843–1847.
44. Явление Господа апостолам. 1845–1849.
45. Неверие Фомы. 1845–1853.
46. Омовение ног. 1845–1850.
47. Жертвоприношение Ноя после потопа. 1843–1847.
48. Творец благословляет Свои творения. 1855.
49. Введение Первородного во Вселенную. 1853.

50. Солнце, луна и звезды с группами ангелов. 1846–1853.

51. Дух Святой, окруженный ангелами. 1851.

Брюллов Карл Павлович (1799–1852)

52. Богоматерь в окружении святых. 1843–1847.

Брюллов Федор Павлович (1793–1869)

53. Сосуд жизни. 1856.

54. Скрижали с заповедями. 1856.

Завьялов Федор Семенович (1810–1856)

55. Мариам, воспевающая песнь Богу. 1844–1850.

56. Синайское законодательство. 1849–1850.

57. Предсмертное завещание Моисея. 1849–1850.

Майков Николай Аполлонович (1794–1873)

58. Премудрость. 1852–1855.

59. Любовь. 1852–1855.

60. Вера. 1852–1855.

61. Надежда. 1852–1855.

Марков Алексей Тарасович (1802–1878)

62. Иосиф в Египте принимает отца и братьев. 1843–1849.

63. Енох, возносящийся на небо. 1852.

Никитин Аркадий Павлович (?–1872)

64. Притча о званных на брак. 1848.

65. Притча о сеятеле. 1843–1847.

Плюшар Евгений Александрович (1809–1880)

66. Моисей в Ниле. 1848–1849.

67. Бог является Моисею в купине неопалимой. 1846–1849.

68. Моисей и Аарон перед фараоном. 1843–1847.

69. Насыщение пятью хлебами пяти тысяч человек. 1847–1848, 1855.

70. Видение Иаковом лестницы. 1851.

71. Исаак благословляет Иакова. 1843–1848.

72. Авраам приносит в жертву Исаака. 1844–1847, 1851.

Рисс Франц Николаевич (1804–1886)

73. Прославление святой Февронии. 1851, 1855.

74. Собор апостолов в Иерусалиме. 1849.

75. Митрополит Петр благословляет великого князя Иоанна на строительство каменной Успенской церкви в Москве. 1849.

76. Святой Сергий Радонежский благословляет великого князя Димитрия Донского. 1849.

77. Несение образа Божией Матери около Кремлевской стены в 1612 году. 1849.

78. Пророк Осия. 1851.

79. Пророк Иоиль. 1851.

80. Пророк Аггей. 1851.

81. Пророк Захария. 1851.

82. Святой Исаакий Далматский в окружении ангелов. 1849, 1854.

83. Избрание греческой веры великим князем Владимиром Святославичем. 1847–1848.

84. Крещение киевлян при великом князе Владимире Святославиче. 1847–1848.

85. Возвращение зрения великому князю Владимиру Святославичу. 1847–1848.

86. Крещение великого князя Владимира Святославича. 1847–1848.

87. Пророк Иона. 1848, 1851.

88. Пророк Наум. 1848, 1851.

89. Пророк Софония. 1848, 1851.

90. Пророк Аввакум. 1848, 1851.

Сазонов Василий Кондратьевич (1789–1870)

91. Притча о блудном сыне. 1844–1848.

92. Притча о милосердном самаритянине. 1844–1847.



Шамшин Петр Михайлович (1811–1895)

93. Ангелы, несущие святой потир. 1849, 1850–1851.
94. Ангелы, несущие Евангелие. 1850–1851.
95. Аарон, приносящий жертву Богу. 1843–1850.
96. Иисус Навин входит в землю обетованную. 1843–1847.
97. Руно Гедеоново. 1843–1849.
98. Ангелы, держащие свитки с заповедями. 1849.
99. Ангелы, держащие свитки с заповедями. 1850.
100. Взятие пророка Илии на небо. 1850–1851.

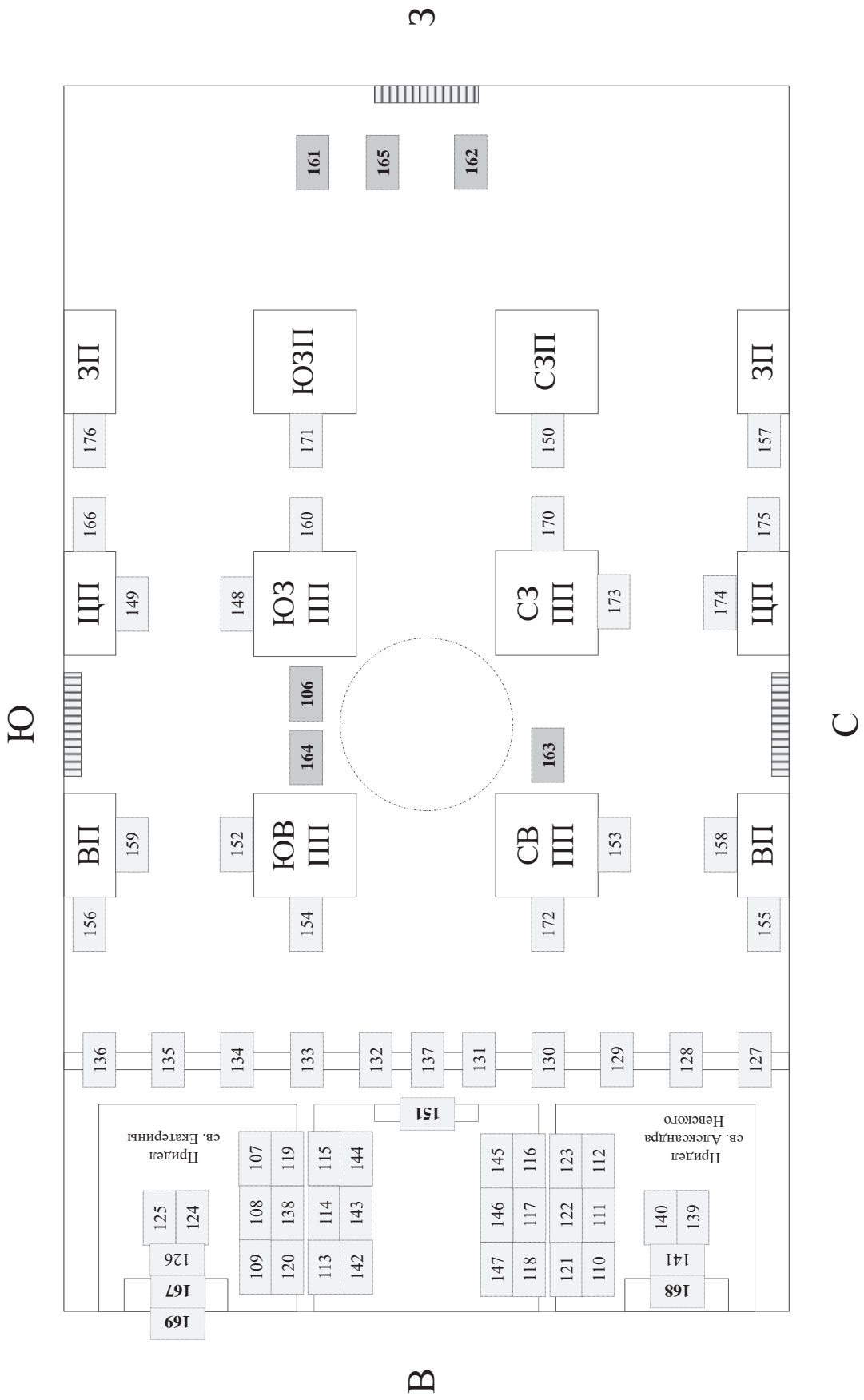
Шебуев Василий Козьмич (1777–1855)

101. Воскрешение сына вдовы Наинской. 1845–1850.
102. Воскрешение Лазаря. 1845–1850.
103. Иисус Христос благословляет детей. 1850.
104. Иисус Христос в доме Марии и Марфы. 1851.

Штейбен Александр Карлович (1814–1862)

105. Иаков благословляет детей. 1847–1851.

Приложение 3. Топографическая схема с указанием расположения произведений станковой живописи Исаакиевского собора в соответствии с их нумерацией в Описи



Приложение 4. Список произведений станковой живописи Исаакиевского собора¹

Бейдеман Александр Егорович (1826–1869)

106. Святые равноапостольные великий князь Владимир и великая княгиня Ольга. 1863.

Брюллов Федор Павлович (1793–1869)

107. Святитель Алексей, митрополит Московский. 1847–1848.
108. Святой Архангел Михаил. 1851–1852.
109. Святитель Петр, митрополит Московский. 1847–1850.
110. Святитель Филипп, митрополит Московский. 1847–1848.
111. Святой Архангел Гавриил. 1851–1852.
112. Святитель Иона, митрополит Московский. 1847–1848.

Дорнер Иоганн Конрад (1809–1866)

113. Святитель Григорий Двоеслов и преподобный Ефрем Сирин. 1848–1852.
114. Святые Григорий, епископ Нисский, Сампсоний Странноприимец и Евсевий, епископ Самосатский. 1848–1852.
115. Святые бессребрники Косма и Дамиан. 1848–1852.
116. Преподобные Алексей, человек Божий, и Иоанн Лествичник. 1848–1852.
117. Святитель Тихон Амафунтский, великомученик Пантелеимон и святитель Мефодий Константинопольский. 1848–1852.
118. Преподобные Антоний и Феодосий Великие. 1848–1852.
119. Святые благоверные князья Борис и Глеб. 1848–1852.
120. Преподобные Антоний и Феодосий Печерские. 1848–1852.

121. Святой Поликарп, епископ Смирнский, и святитель Тарасий, патриарх Константинопольский. 1848–1852.
122. Пророки Самуил, Моисей и Елисей. 1848–1852.
123. Святые равноапостольные Кирилл и Мефодий, учителя словенские. 1848–1852.

Дузи Козрое (1808–1859)

124. Святая равноапостольная царица Елена. 1854.
125. Святой равноапостольный царь Константин. 1854.
126. Тайная вечеря. 1853.

Живаго Семен Афанасьевич (1805(?)–1863)

127. Патриарх Авраам. 1844–1849.
128. Пророк Мельхиседек. 1844–1849.
129. Царь Соломон. 1844–1849.
130. Пророк Илия. 1844–1849.
131. Пророк Даниил. 1844–1849.
132. Пророк Исаия. 1844–1849.
133. Пророк Иеремия. 1844–1849.
134. Царь Давид. 1844–1849.
135. Праотец Ной. 1844–1849.
136. Праотец Адам. 1844–1849.
137. Моление о чаше. 1844–1849.

Казаков Яков Александрович (1915–1989)

138. Пророки Самуил, Моисей и Елисей. 1948–1950. *Копия с подлинника И. К. Дорнера.*

Майков Николай Аполлонович (1794–1873)

139. Святая равноапостольная великая княгиня Ольга. 1844–1855.
140. Святой равноапостольный великий князь Владимир. 1844–1855.
141. Тайная вечеря. 1844–1855.

¹ Нумерация приведена в соответствии с топографической схемой (см. приложение 3).

***Молдавский Константин Антонович
(1810(11?)–1855)***

- 142. Святитель Григорий Богослов. 1852–1855.
- 143. Священномученик Лаврентий Римский. 1852–1854.
- 144. Святитель Василий Великий. 1852–1854.
- 145. Святитель Иоанн Златоуст. 1852–1855.
- 146. Святой Стефан Первомученик. 1852–1854.
- 147. Святитель Афанасий Великий. 1852–1854.

Муссини Чезаре (1804–1879)

- 148. Сретение Господне. 1846–1849.
- 149. Обрезание Господне. 1846–1849.
- 150. Крещение Господне. 1846–1849.

Нефф Тимофей Андреевич (1805–1876)

- 151. **Нерукотворный Образ.** 1857.
- 152. Сошествие Святого Духа на апостолов. 1846–1848.
- 153. Христос посылает Свой образ Авгарю. 1846–1848.
- 154. Введение во храм Пресвятой Девы Марии. 1846–1848.
- 155. Покров Пресвятой Богородицы. 1846–1848.
- 156. Рождество Пресвятой Богородицы. 1846–1848.
- 157. Рождество Пресвятой Богородицы (авторская копия). 1846–1848.
- 158. Воздвижение Честного Животворящего Креста Господня. 1846–1848.
- 159. Вознесение Христово. 1846–1848.

- 160. Вознесение Христово (авторская копия). 1846–1848.
- 161. Святой преподобный Исаакий Далматский. 1847.
- 162. Апостол Петр. 1847.
- 163. Богоматерь с Младенцем. 1846–1847.
- 164. Святая великомученица Екатерина. 1846–1847.
- 165. Апостол Павел. 1846–1847.

Педаяс Аркадий Олегович (1948–2021)

- 166. Рождество Христово. 2015. *Копия по фотографии живописного оригинала Ч. Муссини.*

Плюшар Евгений Александрович (1809–1880)

- 167. **Благословляющий Христос с державой.** 1852.
- 168. **Благословляющий Христос с чашей.** 1852.
- 169. **Нерукотворный Образ.** 1848–1851.

Штейбен Карл Карлович (1788–1856)

- 170. Воскресение Христово. 1846–1849.
- 171. Святые праведные Иоаким и Анна. 1846–1849.
- 172. Вознесение Пресвятой Богородицы. 1846–1853.
- 173. Положение во гроб. 1846–1853.
- 174. Распятие Иисуса Христа. 1846–1851.
- 175. Вход Господень в Иерусалим. 1846–1849.
- 176. Рождество Иоанна Предтечи. 1846–1849.

**Приложение 5. Живописные произведения в убранстве Исаакиевского собора.
Сводная таблица**

№	ФИО художника	Росписи	Картины	Всего
1	Алексеев Николай Михайлович	8	-	8
2	Басин Петр Васильевич	31	-	31
3	Бейдеман Александр Егорович	-	1	1
4	Бруни Федор Антонович	12	-	12
5	Брюллов Карл Павлович	1	-	1
6	Брюллов Федор Павлович	2	6	8
7	Дорнер Иоганн Конрад	-	11	11
8	Дузи Козрое	-	3	3
9	Живаго Семен Афанасьевич	-	11	11
10	Завьялов Федор Семенович	3	-	3
11	Казаков Яков Александрович	-	1	1
12	Майков Николай Аполлонович	4	3	7
13	Марков Алексей Тарасович	2	-	2
14	Молдавский Константин Антонович	-	6	6
15	Муссини Чезаре	-	3	3
16	Нефф Тимофей Андреевич	-	15	15
17	Никитин Аркадий Павлович	2	-	2
18	Педаяс Аркадий Олегович	-	1	1
19	Плюшар Евгений Александрович	7	3	10
20	Рисс Франц Николаевич	18	-	18
21	Сазонов Василий Кондратьевич	2	-	2
22	Шамшин Петр Михайлович	8	-	8
23	Шебуев Василий Козьмич	4	-	4
24	Штейбен Александр Карлович	1	-	1
25	Штейбен Карл Карлович	-	7	7
Общее количество		105	71	176



УДК 75.047 + 351.852.13

Елкин Анатолий Викторович
Государственный музей «Исаакиевский собор»,
хранитель экспонатов

ИСААКИЕВСКИЙ СОБОР В ЖИВОПИСНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЛЕНИНГРАДСКИХ ХУДОЖНИКОВ 1930–1950-х ГОДОВ

Аннотация: Исаакиевский собор — один из ключевых объектов в жанре городского пейзажа Санкт-Петербурга — Петрограда — Ленинграда. Как правило, здание собора встречается в многочисленных графических произведениях. При этом живописные работы, особенно малоизвестных художников, по-прежнему недостаточно изучены. В настоящей публикации представлен обзор разнообразных живописных полотен, благодаря которым современный зритель имеет возможность проследить тенденции развития советской живописи 1930–1950-х годов. Картины ленинградских художников можно использовать в качестве примеров при текущем комплектовании фондов музеев, связанных с изучением истории Ленинграда, его культуры и художественной жизни довоенного времени, блокадных лет и послевоенного восстановления.

Ключевые слова: Исаакиевский собор, советское изобразительное искусство, ленинградские художники, городской пейзаж, блокада Ленинграда.

1930–1950-е годы — период значительных изменений как в истории бытования Исаакиевского собора, так и в развитии ленинградской живописи.

С 1928 года Исаакиевский собор, более не действующий как храм, переживал сложный процесс музеефикации, главным результатом которого стало открытие 12 апреля 1931 года в его стенах одного из первых антирелигиозных музеев.

При этом здание, как и прежде, вызывало живой интерес, оставаясь выдающимся архитектурным памятником и одним из главных символов города на Неве.

Хорошо известны классические живописные произведения, отразившие мощь и величие храма — «Исаакиевский собор и памятник Петру I» М. Н. Воробьева (1844), «Вид памятника Петру I на Сенатской площади в Петербурге» В. И. Сурикова (1870) и «Петербург ночью. Исаакиевский собор» Л. Ф. Лагорио (1881). Они подчеркивают торжественность облика собора, ставшего визитной карточкой столицы империи.

После Октябрьской революции 1917 года произошла не только кардинальная смена политической и социальной жизни страны. В это же время переживали бурное развитие многочисленные художественные объединения, находящиеся в постоянном творческом поиске.

Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года стало переломным моментом в истории советской живописи и послужило началом большого периода в ее истории, когда деятельность художников стала

протекать в единых творческих союзах. 2 августа 1932 года было образовано Ленинградское отделение Союза советских художников. Примечательно, что в это время в ленинградской живописи происходит стремительное развитие не только жанров парадного портрета, исторической, батальной и бытовой живописи, занимавших главенствующее положение в жанрово-тематической иерархии изобразительного искусства эпохи соцреализма, но и пейзажа¹. Формируется целая плеяда художников, создающих многочисленные произведения в жанре городской пейзажной живописи. Уже в середине 1930-х годов критики отмечали новизну исполнения пейзажных произведений. «Пейзаж как жанр живописного искусства получает вновь утерянное оправдание. Меняются творческие приемы, техника, самый круг сюжетов»².

Многие пейзажисты — А. С. Ведерников, В. А. Гринберг, И. Л. Лизак, В. В. Пакулин, А. П. Почтенный — были хорошо знакомы друг с другом и придерживались схожих взглядов относительно развития художественного языка, поскольку до 1932 года входили в состав объединения «Круг художников».

В своих работах мастера стремились отразить особую световоздушную среду города, значительное внимание уделяя колориту, передающему характерное для Ленинграда сочетание солнечного света, облаков и водной глади. Свежий взгляд на окружающую действительность воплощался в выразительных произведениях, что позволило искусствоведам выделить особенности творчества молодых пейзажистов: «Ленинград имеет своеобразную группу живописцев, лирическое искусство которых отвечает естественному стремлению к поэтизации окружающего нас мира»³.

Этим произведениям были присущи уравновешенность, спокойная гамма тонов и лаконичность. Благодаря небольшим размерам картин создавалось ощущение камерного общения художника со зрителем, что облегчало передачу настроения и усиливало эмоциональное сопереживание автору. Простые, но притягательные неброские пейзажи стали результатом вдумчивой работы живописцев, глубокого понимания ими особенностей городской среды Ленинграда.

В произведении «Вид на Исаакиевский собор с Сенатской площади»⁴ А. П. Почтенный по-новому трактует образ собора, запечатленного с одного из самых известных ракурсов. Мягкие тона, акцент на зеленой листве деревьев, облачное небо дарят зрителю ощущение умиротворения. Собор здесь не выступает в роли грандиозного сооружения, доминирующего над остальным пространством, а становится украшением уютного пространства.

В тонких и наполненных воздухом пейзажах В. А. Гринберга храм предстает практически невесомым, иллюзорным видением, готовым раствориться и исчезнуть. Лессировка и пастельные тона придают изображению эфемерность и призрачность. Ночной образ собора, вступающий в диалог с горящими огнями фонарей и окнами троллейбуса, похож на сновидение и мираж. Художнику удается избавить здание от тяжеловесности, придав ему фантасмагоричные черты.

¹ Лебедев П. И. Русская советская живопись. Краткая история. М., 1963. С. 118.

² Бабенчиков М. В. Осенняя выставка ленинградских художников // Творчество. 1936. № 11. С. 7.

³ Радлов Н. Э. Весенняя выставка // Известия. 1935. 24 апреля. № 98 (5651). С. 5.

⁴ Общий список произведений приведен в конце статьи.

Названия произведений дают возможность современному зрителю осознать еще одну характерную особенность ленинградской жизни довоенного десятилетия. Прежние названия Исаакиевской и Сенатской площадей, переименованных в 1920-е годы соответственно в площадь Воровского и площадь Декабристов, не выходили из употребления, в результате чего одни и те же городские пространства могли называться по-разному.

Исаакиевская площадь (площадь Воровского) была неоднократно запечатлена как самодостаточный памятник. Безусловный интерес вызывают произведения А. С. Ведерникова, Н. Ф. Лапшина, Н. А. Тырсы, открывающие перед зрителями необычные ракурсы живописного пространства площади.

В 1930-е годы появляются полотна, в которых очертания Исаакиевского собора служат фоном и представлены в отдалении от изображаемого места. В произведениях «Буксир у Ростральной колонны» А. С. Ведерникова и «Пейзаж (Вид на Исаакиевский собор)» М. С. Копейкина узнаваемый облик собора позволяет зрителям легко идентифицировать места, с которых художники зафиксировали городской пейзаж.

Наступил 1941 год. Кардинально перестроилась жизнь города, с ней же радикально изменились и живописные изображения, основная задача которых отныне — запечатлеть суровые будни осажденного города. «Стремились ли художники к документально-точной фиксации событий или же к драматически-напряженной их трактовке, они не могли не насытить свои произведения всей силой патриотического чувства»⁵.

С начала блокады значение городского пейзажа, уже ставшего одним из ведущих жанров ленинградской живописи⁶, возросло еще больше. «Характерно, что первые произведения, непосредственно посвященные войне, были не батальными полотнами, а пейзажами. Более того, все наиболее значительное, глубокое и содержательное, что было сказано в живописи последующих военных лет, так или иначе оказывалось связанным с пейзажными мотивами»⁷.

С первых дней войны Исаакиевский собор был закрыт для посетителей. Он стал важным военным объектом, а в дальнейшем — уникальным музейным хранилищем, которое требовалось защитить во что бы то ни стало.

Замечательным примером трактовки образа Исаакиевского собора как символа несломленного города, способного отразить атаки врага, стало произведение Я. С. Николаева «Артиллерия на набережной». Грозный и строгий облик величественного здания сочетается с изображением артиллеристов, готовых защищать любимый город ценой своей жизни. Непокоримый образ Исаакиевского собора, символизирующий стойкость и мужество ленинградцев, представлен в картине В. В. Пакулина «У Адмиралтейства».

Зачастую изображение собора вплеталось в сюжетные картины блокадного времени. В произведениях В. Н. Кучумова «Площадь Воровского», Я. С. Николаева «За что?»

⁵ Савинов А. Н. [вступительная статья] // Ленинград в дни блокады. Каталог выставки произведений ленинградских художников 1941–1942 гг. / отв. ред. П. К. Балтун. Молотов, 1943. С. 10.

⁶ Иванов С. В. Городской пейзаж в ленинградской живописи // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 54. 2019. С. 198.

⁷ Ягодковская А. Т. Автор и герой в картинах советских художников. Размышления и наблюдения. М., 1987. С. 138.

и Н. Х. Рутковского «За водой» здание собора запечатлено на фоне самых страшных моментов блокадной жизни — смерти, голода, похорон. Храм неоднократно становился свидетелем военных преступлений против мирных жителей города. Строгий и безмолвный облик собора олицетворял мужество и стойкость ленинградцев.

Благодаря пейзажам военного времени у современного зрителя есть возможность увидеть еще одно уникальное событие периода блокады — маскировку памятников, находящихся вблизи Исаакиевского собора. Скрытые в деревянных футлярах памятник Николаю I и сфинксы у Академии художеств, зафиксированные в пейзажах В. В. Пакулина, К. С. Джакова и А. В. Трескина, повествуют о беспрецедентном опыте защиты культурного достояния Ленинграда.

Необходимо отметить, что деятельность А. В. Трескина как представителя уникальной ленинградской школы реставрации⁸ была связана преимущественно с восстановлением архитектурных памятников Ленинграда и области после освобождения города от блокады и окончания Великой отечественной войны. Государственный музей «Исаакиевский собор» бережно хранит память о людях, усилиями которых в блокадном Ленинграде были не только спасены бесценные музейные коллекции, которые не успели вывезти в эвакуацию⁹, но и сохранены великолепные архитектурные памятники на территории города, а также восстановлены дворцово-парковые ансамбли пригородов Ленинграда — Санкт-Петербурга в послевоенное время¹⁰.

В 1944 году Ленинград был полностью освобожден от блокады. Жертвами того времени стали яркие и талантливые мастера-пейзажисты: В. А. Гринберг, Н. Ф. Лапшин, А. П. Почтенный, Н. А. Тырса. Выжившие художники продолжали рисовать город на новом этапе развития — послевоенном восстановлении. Уже в 1945 году в картине «Ленинград. Утро» В. В. Пакулин сумел передать атмосферу ожидания новой, мирной жизни. Утренний рассвет олицетворяет зарю новой эпохи. Спасенный храм продолжал вызывать интерес живописцев («Вид на Исаакиевский собор с Большой Подъяческой» И. Л. Лизака). Образ собора неотъемлем в панорамных изображениях центральной части Ленинграда («Вид Адмиралтейства из одного из окон ЦВММ» и «Вид на Стрелку Васильевского острова и Фондовую биржу» К. В. Аккуратова).

В середине 1950-х годов начался новый этап развития живописного языка ленинградских художников. В праздничной атмосфере полотна И. И. Годлевского «Радость жизни» собор становится свидетелем создания новой семьи. В Ленинграде, пережившем множество утрат и горя, вновь пульсирует жизнь. Отныне образ собора можно трактовать как символ

⁸ Мудров Ю. В. Выдающийся реставратор живописи А. В. Трескин // История Петербурга. 2003. № 6 (16). С. 57–62.

⁹ Ботвинко Я. Е., Лямина В. И. В память о подвиге музейных хранителей // Вестник «Зодчий. 21 век». 2023. № 4 (89). С. 50–53; Елкин А. В. Чтобы помнили: к 20-летию мемориальной экспозиции в музее-памятнике Исаакиевский собор // Вестник «Зодчий. 21 век». 2023. № 4 (89). С. 44–49.

¹⁰ Подвиг века. Художники, скульпторы, архитекторы, искусствоведы в годы Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда. Воспоминания. Дневники. Письма. Очерки. Литературные записки / авт. и сост. Н. Н. Паперная. Л., 1969. 392 с.; Тихомирова М. А. Памятники. Люди. События. Из записок музейного работника. Л., 1984. 400 с.

обновления и созидания. Появляется новое поколение художников, достойно продолжающих традиции создания ленинградского городского пейзажа. Среди них — Г. П. Татарников, избравший наполненную воздухом и простором Исаакиевскую площадь. Нежная цветовая палитра произведения позволяет ощутить особый ритм и пульс жизни города на Неве.

Произведения ленинградских живописцев 1930–1950-х годов дают возможность по-новому взглянуть на Исаакиевский собор, увидеть в нем участника советской, ленинградской городской жизни. Всегда узнаваемый, но всегда разный, «знакомый незнакомец» Исаакий предстает как в образе уютного дома, так в образе грозного защитника, кажется эфемерным видением и служит символом возрождения жизни. Величественная фигура собора олицетворяет постоянство на фоне бурных исторических событий.

Список произведений

Аккуратов Константин Васильевич ***(1887–1976)***

1. Вид Адмиралтейства из одного из окон ЦВММ. Этуд. 1945–1950
Картон, масло. 32,6 × 47,5 см
Центральный военно-морской музей имени императора Петра Великого
ГК¹¹ 9607436
2. Вид на Стрелку Васильевского острова и Фондовую биржу (музей). Этуд. 1945–1950
Картон, масло. 34,4 × 47,5 см
Центральный военно-морской музей имени императора Петра Великого
ГК 9608254

Ведерников Александр Семенович ***(1898–1975)***

3. Буксир у Ростральной колонны. 1930-е
Холст, масло. 70,5 × 90,0 см
Собрание Р. Д. Бабичева, Москва
4. Площадь Воровского. 1930-е
Холст, масло. 47,5 × 66,0 см
Собрание Р. Д. Бабичева, Москва

Годлевский Иван Иванович ***(1908–1998)***

5. Радость жизни. 1954
Холст, масло. 117,0 × 200,0 см
Собрание В. С. Каплунова, Москва

Гринберг Владимир Ариевич ***(1896–1942)***

6. Адмиралтейский сквер весной. 1936
Холст, масло. 63,0 × 83,0 см
Государственный музей истории Санкт-Петербурга
ГК 41736687
7. Александровский сад. 1936
Холст, масло. 65,0 × 75,0 см
Государственный музей истории Санкт-Петербурга
ГК 28083463
8. Ночь. Площадь Воровского. (Ночь. Исаакиевская площадь; Ленинград. Зимний вечер). 1936
Холст, масло. 50,5 × 68,5
Собрание Р. Д. Бабичева, Москва

¹¹ ГК — здесь и далее номер в Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации.



Джаков Крум Стефанович
(1909–1977)

9. Исаакиевский собор. 1943
Картон, масло. 48,0 × 63,0 см
Центральный военно-морской музей имени
императора Петра Великого
ГК 14502360

Копейкин Михаил Семенович
(1905–1983)

10. Пейзаж (Вид на Исаакиевский собор)
1930-е. Холст на фанере, масло
33,0 × 28,0 см
Государственный Русский музей
ГК 8778728

Кучумов Василий Никитич
(1888–1959)

11. Площадь Воровского. 1942
Бумага, масло. 51,5 × 65,7
Государственный Русский музей
ГК 45471581

Лапшин Николай Федорович
(1891–1942)

12. Площадь Воровского. 1937
Холст, масло. 61,0 × 71,0 см
Собрание И. И. Галеева, Москва

Лизак Израиль Львович
(1905–1974)

13. Вид на Исаакиевский собор с Большой
Подъяческой. 1946
Холст, масло. 98,0 × 65,0 см
Государственный музей истории
Санкт-Петербурга
ГК 28083457

Николаев Ярослав Сергеевич
(1899–1978)

14. «За что?» 1941
Холст, масло. 91,0 × 131,5 см
Государственный Русский музей
ГК 5972227

15. Артиллерия на набережной. 1942
Холст, масло. 53,0 × 80,0 см
Государственный Русский музей
ГК 6124054

Пакулин Вячеслав Владимирович
(1900–1951)

16. У Адмиралтейства. 1941–1942
Холст, масло. 70,5 × 91,0 см
Государственный Русский музей
ГК 12005877.

17. Ленинград. Исаакиевская площадь. 1943
Холст, масло. 54,0 × 65,0 см
Севастопольский художественный музей имени
М. П. Крошицкого
ГК 31034737

18. Исаакиевская площадь с Мариинской аркой
1944. Холст, масло. 65,0 × 89,0
Государственная Третьяковская галерея
ГК 4333633

19. Ленинград. Утро. 1945
Холст, масло. 76,0 × 115,0 см
Государственный музей истории
Санкт-Петербурга
ГК 31873385

***Почтенный Алексей Петрович
(1895–1942)***

20. Вид на Исаакиевский собор с Сенатской площади. 1932
Холст, масло. 53,0 × 70,0 см
Собрание Р. Д. Бабичева, Москва

***Рутковский Николай Христофорович
(1892–1968)***

21. За водой. Из серии «Блокада Ленинграда»
1942. Холст, масло
95,5 × 96,0 см
Государственный Русский музей
ГК 5972220

***Татарников Георгий Павлович
(1914–1971)***

22. Исаакиевская площадь. 1958
Холст, масло. 80,0 × 60,0 см
Центральный выставочный зал «Манеж»
ГК 13669403

***Трескин Анатолий Владимирович
(1905–1986)***

23. Ленинград в блокаде. 1942–1943
Картон, масло. 29,0 × 37,0 см
Государственный Русский музей
ГК 27442471

***Тырса Николай Андреевич
(1887–1942)***

24. Ленинград. Площадь Воровского.
Середина 1930-х
Холст, масло. 62,5 × 91,0 см
Собрание И. И. Галеева, Москва

Литература:

1. Бабенчиков М. В. Осенняя выставка ленинградских художников // Творчество. 1936. № 11. С. 6–12.
2. Ботвинко Я. Е., Лямина В. И. В память о подвиге музейных хранителей // Вестник «Зодчий. 21 век». 2023. № 4 (89). С. 50–53.
3. Город глазами художников. Петербург — Петроград — Ленинград в произведениях живописи и графики. Ленинград : Художник РСФСР, 1978. 396 с.
4. Елкин А. В. Чтобы помнили: к 20-летию мемориальной экспозиции в музее-памятнике Исаакиевский собор» // Вестник «Зодчий. 21 век». 2023. № 4 (89). С. 44–49.
5. Ефимов П. Городской пейзаж ленинградских художников 1930–1940-х годов // Советская живопись '79. Москва : Советский художник, 1981. С. 236–245.
6. Живопись. Ленинградские художники / под. ред. Л. Фингерта. Ленинград, Москва : Искусство, 1947. 127 с.
7. Иван Годлевский / сост. О. Л. Глушкова, В. С. Каплунов. Санкт-Петербург : Государственный Русский музей, 2023. 240 с.
8. Иванов С. В. Городской пейзаж в ленинградской живописи // Петербургские искусствоведческие тетради. Выпуск 54. 2019. С. 195–208.

9. *Лебедев П. И.* Русская советская живопись. Краткая история. Москва : Советский художник, 1963. 277 с.
10. Ленинград в дни блокады. Каталог выставки произведений ленинградских художников 1941–1942 гг. / отв. ред. *П. К. Балтун*. Молотов : Б. и., 1943. 24 с.
11. Модернизм без манифеста. Собрание Романа Бабичева. В 5 т. Т. 3. Русское искусство. 1920–1950. Ленинград, Москва : Б. и., 2018. 556 с.
12. *Мудров Ю. В.* Выдающийся реставратор живописи А. В. Трескин // История Петербурга. 2003. № 6 (16). С. 57–62.
13. На берегах Невы. Живопись и графика ленинградских художников 1920–1930 х годов из московских частных коллекций / авт. и сост. *Ю. М. Носов*. Москва : Атриум-Принт, 2001. 182 с.
14. Непарадный Ленинград. Произведения художников ленинградской пейзажной школы 1930–1940-х годов из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга / авт. и сост. *В. Е. Ловягина, Ю. В. Громова*. Санкт-Петербург : Государственный музей истории Санкт-Петербурга. 2023. 152 с.
15. Объединение «Круг художников». 1926–1932. Санкт-Петербург : Palace Editions, 2007. 184 с.
16. Подвиг века. Художники, скульпторы, архитекторы, искусствоведы в годы Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда. Воспоминания. Дневники. Письма. Очерки. Литературные записи / авт. и сост. *Н. Н. Паперная*. Ленинград : Лениздат, 1969. 392 с.
17. Помните! К 80-летию полного освобождения Ленинграда от фашистской блокады. Санкт-Петербург : Государственный Русский музей, 2024. 152 с.
18. *Радлов Н. Э.* Весенняя выставка // Известия. 1935. 24 апреля. № 98 (5651). С. 5.
19. Стихи-Я-Петербург. Пейзаж из собрания Музея искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков. Санкт-Петербург : Б. и., 2021. 208 с.
20. *Струкова А. И.* Ленинградская пейзажная школа. 1930–1940-е годы. Москва : Галарт, 2011. 336 с.
21. *Тихомирова М. А.* Памятники. Люди. События. Из записок музейного работника. Ленинград : Художник РСФСР, 1984. 400 с.
22. Я этим городом храним. Ленинград в творчестве художников 1920–1940-х годов. Каталог выставки / сост. *И. Я. Кушнир*. Санкт-Петербург : Б. и., 2013. 108 с.
23. *Ягодовская А. Т.* Автор и герой в картинах советских художников. Размышления и наблюдения. Москва : Советский художник, 1987. 272 с.



УДК 75.034–035.675.2 + 747:75

Жарковская Ольга Аркадьевна*Государственный Эрмитаж,
сотрудник сектора электронных изданий*

О РИСУНКАХ ИОГАННА КОНРАДА ДОРНЕРА В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ «ИСААКИЕВСКИЙ СОБОР»

Аннотация: Государственный музей «Исаакиевский собор» обладает крупнейшей коллекцией работ австро-немецкого художника Иоганна Конрада Дорнера (1809–1866) — выпускника Королевской академии изобразительных искусств в Мюнхене, портретиста, мастера религиозной и жанровой живописи. Значительная часть творческого пути художника связана с Российской империей, где он создал единственный в своем творчестве живописный цикл — двенадцать алтарных картин для иконостаса Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге — и был удостоен звания академика исторической живописи Императорской Академии художеств.

В 2014 году собрание Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор» пополнилось материалами архива семьи И. К. Дорнера, большую часть которых составили наброски и рисунки. Настоящая статья посвящена определению сюжетов этих графических листов и выявлению их связей с живописными произведениями мастера из музеев и частных коллекций России и стран Европы, а также с утраченными картинами, известными по репродукциям и письменным источникам. Особое внимание уделено неизвестным ранее живописным работам И. К. Дорнера, которые удалось обнаружить благодаря его рисункам.

Ключевые слова: Иоганн Конрад Дорнер, Исаакиевский собор, рисунок, Витгенштейн, Фисба, Августин, Гретхен, Мадонна, Магдалина, невольницы.

Государственный музей «Исаакиевский собор» обладает крупнейшей коллекцией работ художника Иоганна Конрада Дорнера (1809–1866) — выпускника Королевской академии изобразительных искусств в Мюнхене, портретиста, мастера религиозной и жанровой живописи. Значительная часть жизни художника связана с Российской империей. В Санкт-Петербурге И. К. Дорнер создал единственный в своем творчестве живописный цикл — двенадцать алтарных образов¹ для иконостаса главного кафедрального храма страны — Исаакиевского собора — и был удостоен звания академика исторической живописи Императорской Академии художеств.

¹ Кат. Ж-54 — Ж-65. Здесь и далее приведены отсылки к каталожным карточкам в издании: Жарковская О. А. Иоганн Конрад Дорнер (1809–1866). СПб., 2023.



Ил. 1. *Выставка «Академик исторической живописи Иоганн Конрад Дорнер» в Научно-исследовательском музее при Российской академии художеств Санкт-Петербург. 15 сентября — 3 декабря 2023 года*
 Фотограф Д. Сироткин

В 2023 году Государственный музей «Исаакиевский собор» издал первую научную монографию о Конраде Дорнере с каталогом-резоне его работ² и организовал совместно с Научно-исследовательским музеем при Российской академии художеств первую монографическую выставку художника³ (ил. 1). Эти события стали итогом изучения творческого наследия прежде малоизвестного мастера. Импульсом же к началу этой работы послужили мероприятия 2014 года, когда в рамках «Недели Германии в Санкт-Петербурге» в дар Государственному музею-памятнику «Исаакиевский собор» из Бремена была передана папка с архивом Иоганна Конрада Дорнера (ил. 2).

В папке находилось более 70 предметов: графические листы, альбом с набросками и рисунками, паспорт, семейные письма и фотографии. Значительную часть составляли эскизы Иоганна Дорнера к иконам Исаакиевского собора: три листа с эскизами композиций алтарных преград⁴; рисунки, связанные с выполненными художником иконами⁵, а также с запланированными первоначально, но в итоге так и не осуществленными⁶; образцы шрифтов и надписей на книгах⁷.

² Жарковская О. А. Иоганн Конрад Дорнер (1809–1866). СПб., 2023. 350 с.

³ Академик исторической живописи Иоганн Конрад Дорнер: каталог выставки / Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор». СПб., 2023. 116 с.

⁴ Кат. Г-13, Г-15, Г-35.

⁵ Кат. Г-19 — Г-21, Г-23 — Г-34, Г-37 — Г-39, Г-44, Г-79.

⁶ Кат. Г-17 — Г-19.

⁷ Кат. Г-22.



*Ил. 2. Выставка графических листов И. К. Дорнера по случаю получения дара из Бремена
Исаакиевский собор. Апрель 2014 года
Государственный музей «Исаакиевский собор»*

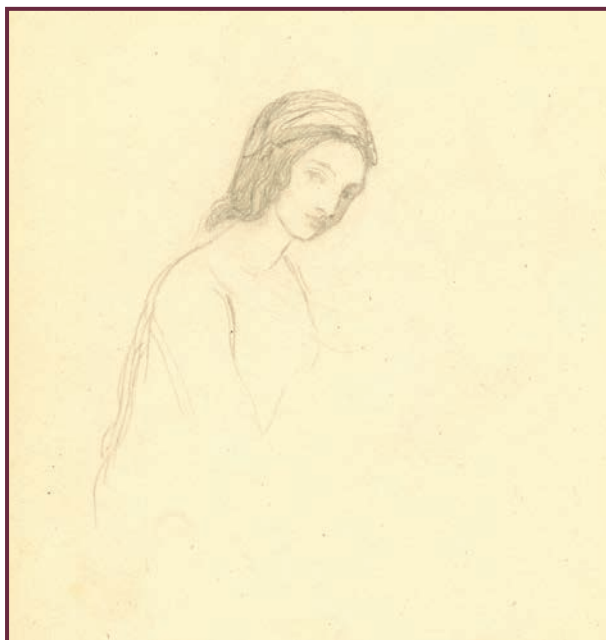
Что же касается остальных листов, то для выявления их связей с творчеством Конрада Дорнера потребовалось детально изучить его художественное наследие. По мере знакомства с биографией и произведениями тогда еще малоизвестного мастера удавалось выяснить, к каким картинам относятся те или иные его рисунки. Одновременно происходило и обратное: рисунки становились отправными точками для поиска картин или уточнения фактов биографии художника.

Уникальным примером очевидной связи рисунков художника с его картинами могут служить два наброска⁸ (ил. 3, 4) к картине «Невольницы»⁹ из Новгородского государственного музея-заповедника. Эта картина на сегодняшний день является единственным известным нам в наследии художника произведением на ориентальную тему. Написанная в 1852 году, она имела большой успех и была приобретена Николаем I. Определение других рисунков потребовало привлечения дополнительных источников.

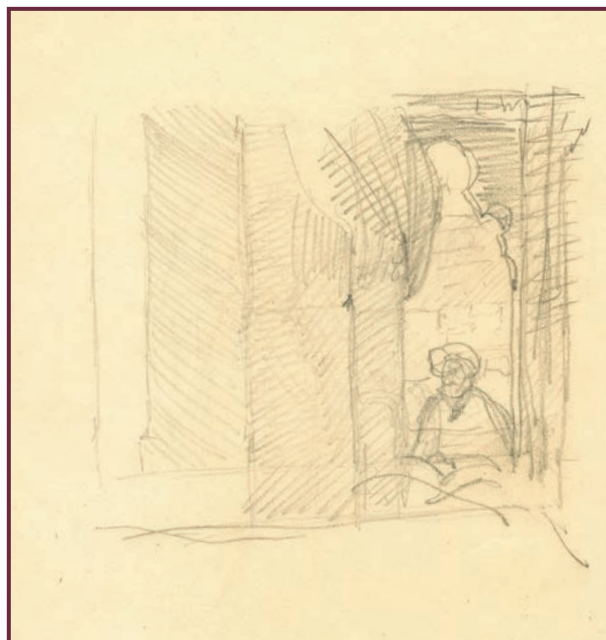
Обзор сделанных уточнений начнем с эпизодов, связанных с Мюнхеном, — городом, который сыграл важную роль в судьбе Иоганна Конрада. Сюда, в столицу Баварии, он приехал из провинции совсем юным, желая посвятить свою жизнь искусству, и в 1824 году поступил в Коро-

⁸ Кат. Г-46, Г-74.

⁹ Кат. Ж-70.



Ил. 3. Голова женщины. Набросок к картине «Невольницы». Лист из альбома 1851–1852. Бумага, карандаш
Государственный музей «Исаакиевский собор»



Ил. 4. Часть здания и фигура человека. Набросок к картине «Невольницы». Лист из альбома 1851–1852. Бумага, карандаш
Государственный музей «Исаакиевский собор»

левскую академию изобразительных искусств¹⁰. Здесь под влиянием художников-назарейцев формировался его вкус и творческий метод. На академических выставках, а позже — в Мюнхенском художественном обществе Конрад Дорнер показывал свои ранние работы, переживал творческие неудачи и первые профессиональные успехи. В 1835 году Конрад Дорнер покинул Мюнхен и отправился в Российскую империю — сначала в Митаву, а спустя несколько лет в Санкт-Петербург. В России он выполнил обширную галерею портретов своих современников, создал ряд полотен на религиозные и национальные сюжеты, написал несколько жанровых картин, а после завершения крупного и ответственного заказа для Исаакиевского собора в 1853 году, уже будучи состоявшимся художником, снова оказался в Мюнхене.

Из немецкой периодики того времени¹¹ нам стало известно, что в 1853 году на международной выставке в Мюнхене И. К. Дорнер представил картину «Се Человек!»¹². Современники отзывались об этой работе как об одном из лучших произведений мастера. Полотно оставалось в собственности И. К. Дорнера и после кончины художника было приобретено его покровительницей великой княгиней Ольгой Николаевной, королевой Вюртембергской. Нынешнее местонахождение картины неизвестно, однако в каталоге выставки¹³, состоявшейся на родине Иоганна Конрада в Форарльберге в 1995–1996 годах, опубликованы

¹⁰ Подробнее о мюнхенском периоде И. К. Дорнера см.: Жарковская О. А. Указ. соч. С. 28–41.

¹¹ Zeitung // Deutsches Kunstblatt. 1853. N 32 (05 Aug.), Beiblatt N 8. S. 282; Deutschland // Neueste Nachrichten aus dem Gebiete der Politik. 1853. N 316 (12 Nov.). S. 3841–3842.

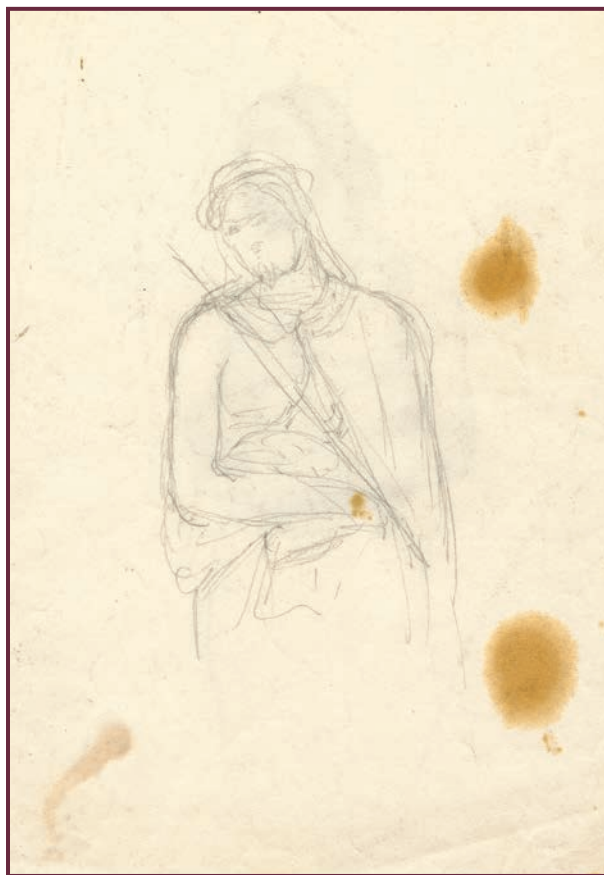
¹² Кат. Ж-71.

¹³ Drei Künstlerleben aus dem Bregenzerwald. Bregenz, 1995. S. 148.

ее фотографии¹⁴. После знакомства с данной публикацией стало очевидно, что с этой работой связан хранящийся в собрании Государственного музея «Исаакиевский собор» беглый набросок фигуры Христа¹⁵ (ил. 5). На рисунке И. К. Дорнер зафиксировал положение сидящего Христа с терновым венцом на склоненной голове, в ниспадающей с плеча багрянице и с ветвью в руке.

Во время пребывания Иоганна Конрада в Мюнхене осенью 1853 года город готовился к открытию первого в мире музея современного искусства — Новой пинакотеки. Спустя полтора десятилетия основатель музея Людвиг I Баварский приобрел у И. К. Дорнера для собрания Новой пинакотеки две его картины¹⁶. Нынешнее местонахождение полотна «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем» нам неизвестно. Однако, как и в случае с полотном «Се Человек!», сохранилась фотография¹⁷, после знакомства с которой удалось уточнить сюжеты еще трех листов¹⁸ из собрания Государственного музея «Исаакиевский собор»: они покрыты беглыми набросками к картине «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем» (один из них на ил. 6).

Следующие сюжеты связаны с петербургским периодом творчества¹⁹ Конрада Дорнера. Из раннего биографического очерка²⁰ о художнике нам стало известно о том, что в Санкт-Петербурге он написал картину «Фисба»²¹. В ее основе лежит сюжет легенды из «Метаморфоз» Овидия о юных вавилонских влюбленных Пираме и Фисбе, которые, несмотря на запрет родителей, нашли способ общаться, переговариваясь через щель в стене. Местонахождение этой картины обнаружить не удалось, какие-либо ее воспроизведения нам



Ил. 5. *Набросок фигуры Христа к картине «Се Человек!»*

1852–1853. Бумага, карандаш

Государственный музей «Исаакиевский собор»

¹⁴ Кат. Р-1, И-4.

¹⁵ Кат. Г-33.

¹⁶ «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем» (кат. Ж-87) и «Младенец Иисус» (кат. Ж-89).

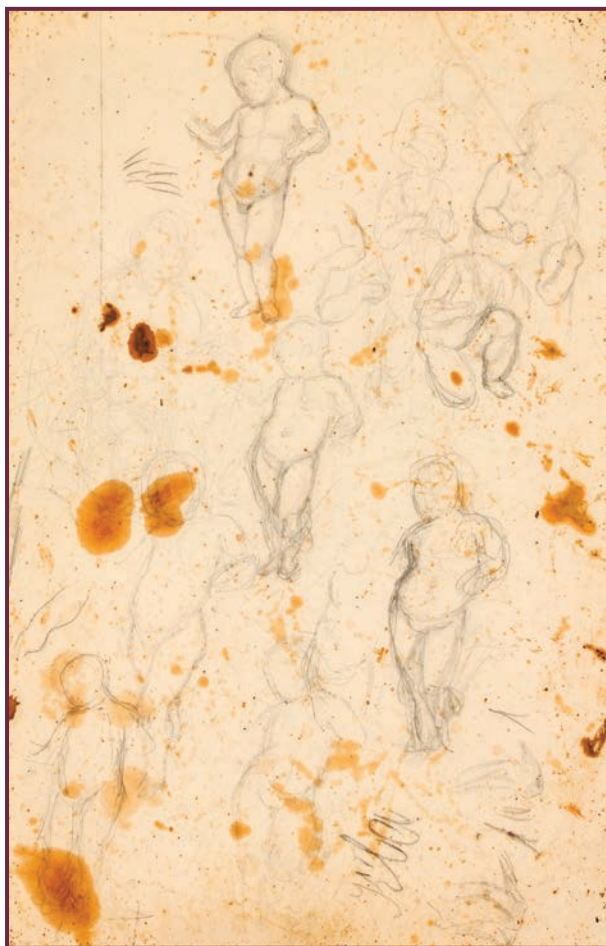
¹⁷ Кат. Р-11.

¹⁸ Кат. Г-88 — Г-90.

¹⁹ Подробнее о петербургском периоде И. К. Дорнера см.: Жарковская О. А. Указ. соч. С. 82–163.

²⁰ *Bär J. Lebensskizze des Historienmalers Konrad Dorner // Jahres-Bericht des Ausschusses der Vorarlberger Museum-Vereins in Bregenz. 1887. N 26. S. 59.*

²¹ Кат. Ж-69.



Ил. 6. *Наброски к картине «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем»
Не позднее 1862. Бумага, карандаш
Государственный музей «Исаакиевский собор»*

неизвестны, однако в фондах Государственного музея «Исаакиевский собор» хранятся два рисунка²² девушки, стоящей, прильнув к щели в стене (ил. 7, 8). На одном из листов изображена фигура старца, напоминающая эскизы алтарных образов Исаакиевского собора и позволяющая датировать рисунок концом 40-х — началом 50-х годов XIX века. Согласно документам Российского государственного исторического архива, в это же время И. К. Дорнер написал для цесаревича Александра Николаевича, будущего императора Александра II, картину «Фисба»²³. Таким образом, можно предположить, что рисунки являются подготовительными к этой работе. Известно, что некоторое время картина находилась в Зимнем дворце в Малиновом кабинете императрицы Марии Александровны²⁴, а позже была отправлена в подмосковное имение Ильинское²⁵.

Конрад Дорнер прибегал к обычной практике художников и к некоторым сюжетам обращался неоднократно: так, спустя почти десять лет в Риме²⁶ он написал еще одну картину с изображением Фисбы²⁷. Другим персонажем, которого художник изображал как минимум дважды, стала кающаяся Мария Магдалина. Из биографического очерка об

И. К. Дорнере²⁸ известно, что по заказу великой княгини Марии Николаевны, герцогини Лейхтенбергской художник написал картину с изображением ее небесной покровительницы²⁹, ставшую одной из его творческих удач. К сожалению, обнаружить какие-либо сведения об

²² Кат. Г-40, Г-41.

²³ Рескрипты Государя Наследника Цесаревича и утвержденные Его Императорским Высочеством докладные записки, 1851 // РГИА. Ф. 522. Оп. 1. Д. 12. Л. 340.

²⁴ Каталог картин Ея Величества Государыни Императрицы Марии Александровны, 1858 // Научный архив Государственного Эрмитажа (АГЭ). Ф. 1. Оп. 6-А. Д. 47. Л. 2. № 13.

²⁵ Опись картинам и рисункам, находящимся в бельэтаже Зимнего дворца. Половина Государыни Императрицы Марии Александровны // АГЭ. Ф. 1. Оп. 6-А. Д. 98 (№ 2). Л. 2.

²⁶ Подробнее о римском периоде И. К. Дорнера см.: *Жарковская О. А.* Указ. соч. С. 176–223.

²⁷ Кат. Ж-83.

²⁸ *Bär J.* Op. cit. S. 59.

²⁹ Кат. Ж-72.



Ил. 7. *Обнаженная женская фигура. набросок к картине «Фисба» (?). Конец 1840-х — 1851*
Бумага, карандаш
Государственный музей
«Исаакиевский собор»



Ил. 8. *Мужская фигура; Женская фигура и голова — наброски к картине «Фисба» (?)*
Конец 1840-х — 1851. Бумага, карандаш, карандаш цветной
Государственный музей «Исаакиевский собор»

этом полотне пока не удалось. Однако в рабочем альбоме Иоганна Конрада из собрания Государственного музея «Исаакиевский собор» имеется несколько набросков женской фигуры с черепом и книгой³⁰ (ил. 9–12). Можно предположить, что в них отразились поиски художника, размышлявшего над композицией будущей картины с изображением Марии Магдалины.

Спустя несколько лет, уже живя в Риме, И. К. Дорнер вновь обратился к этому образу. Известно, что картина³¹ находилась в семье художника. Установить ее нынешнее местонахождение нам не удалось, однако сохранилась фотография³² этой работы и подготовительный рисунок к ней³³.

В Риме для великой княгини Марии Николаевны И. К. Дорнер написал еще одну картину — «Святые Августин и Моника»³⁴, которую вскоре ему пришлось повторить для другого высокого заказчика. В мае 1860 года «Немецкая художественная газета» сообщала, что «Ее Императорское Высочество Великая княгиня Мария посетила мастерскую художника Дорнера..., в которой находится произведение искусства, притягивающее художников

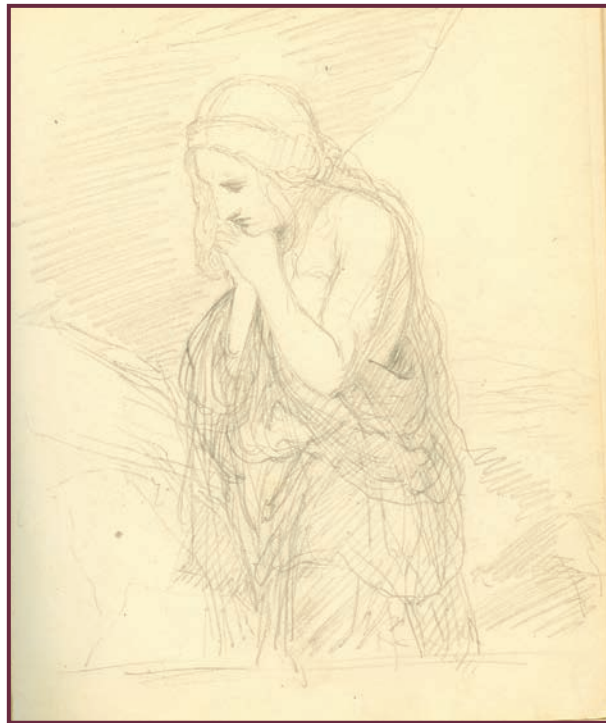
³⁰ Кат. Г-59, Г-62, Г-64, Г-67, Г-70 — Г-72.

³¹ Кат. Ж-95.

³² Кат. Р-4.

³³ Кат. Г-81.

³⁴ Кат. Ж-77.



Ил. 9–12. *Наброски к картине «Мария Магдалина» (?). Листы из альбома
Конец 1840-х — начало 1850-х. Бумага, карандаш
Государственный музей «Исаакиевский собор»*

и ценителей. Это святой Августин, сидящий на балконе отчего дома у моря близ Остии вместе с матерью Моникой и беседующий с ней о бессмертии... Движение рук и обращенные вверх головы, выражение и стать их благородных образов в целом передают возвышенное настроение, которое наверняка почувствует зритель. Цветовая гамма картины так проста и гармонична, так подходит этому сюжету, что воздействует самым умиротворяющим образом... Его Величество король Пруссии видел эскизы во время прошлогоднего визита и пожелал иметь копию, к выполнению которой сейчас приступил Дорнер»³⁵.

³⁵ Rom // Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. 1860. N 1906 (6 Mai). S. 158.

Мы приступили к поиску картин, и в этом нам помогло фотографическое воспроизведение работы И. К. Дорнера с изображением Августина и Моники³⁶ (ил. 13) из собрания Государственного музея «Исаакиевский собор». Надпись на паспарту свидетельствует о принадлежности живописного оригинала королю Пруссии. Сначала поиски привели в Городской музей Берлина, где был обнаружен рисунок³⁷, запечатлевший гостиную во дворце Шарлоттенбург. В центре изображена картина «Святые Августин и Моника» в резной золоченой раме, а рядом — портрет ее владельца прусского короля Фридриха Вильгельма IV. Наши надежды на то, что картина³⁸ может до сих пор находиться во дворце, оправдались, и из Фонда прусских дворцов и садов Берлина-Бранденбурга была получена ее фотография.

Отметим, что изображение головы Блаженного Августина как по композиции, так и в части деталей практически идентично лику Иисуса Христа на фотографии картины «Молящийся Христос»³⁹ (ил. 14) из собрания Государственного музея «Исаакиевский собор». Можно предположить, что именно эта работа⁴⁰ упоминается в раннем биографическом очерке об Иоганне Конраде под названием «Христос на Масличной горе»⁴¹. Художник написал ее в Риме, вероятно, для Каролины Логиновны Штиглиц, супруги банкира и мецената Александра Людвиговича Штиглица. Позже картина была перевезена в Санкт-Петербург, где ее следы затерялись.

Сопоставление картин «Христос на Масличной горе» и «Святые Августин и Моника» с рисунками Конрада Дорнера из собрания Государственного музея «Исаакиевский собор» свидетельствует о том, что беглые карандашные наброски мужской головы в профиль⁴² (ил. 15), могли быть сделаны художником в процессе поиска положения головы святого Августина.



Ил. 13. *Неизвестный фотограф. Работа И. К. Дорнера «Святые Августин и Моника» Вторая половина XIX века. Фотография Государственный музей «Исаакиевский собор»*

³⁶ Кат. Р-7.

³⁷ Кат. И-2.

³⁸ Кат. Ж-79.

³⁹ Кат. Р-6.

⁴⁰ Кат. Ж-82.

⁴¹ *Bär J.* Op. cit. S. 62.

⁴² Кат. Г-84, Г-86, Г-87.



Ил. 14. *Неизвестный фотограф. Картина И. К. Дорнера (?) «Молящийся Христос»
Вторая половина XIX века. Фотография
Государственный музей «Исаакиевский собор»*



Ил. 15. Голова Христа. Набросок к картине «Молящийся Христос» (?)
Вторая половина 1850-х — первая половина 1860-х. Бумага, карандаш
Государственный музей «Исаакиевский собор»

Но, как и в других случаях, когда И. К. Дорнер использовал рисунки с одного натурщика для создания разных персонажей, так же и эти наброски с удачно найденным ракурсом послужили ему в работе и над картиной с изображением молящегося Христа.

Завершив обзор того, как данные письменных источников и обнаруженные картины помогли в определении сюжетов графических листов Конрада Дорнера, обратимся к примерам, когда рисунки и документы из собрания Государственного музея «Исаакиевский собор» подсказали направление поиска картин. При обращении к остзейскому периоду⁴³ творчества мастера наше внимание привлекло письмо⁴⁴, направленное для Иоганна Конрада в Вильну князю Витгенштейну. Содержание письма не связано с какими-либо творческими вопросами, но указание адресата свидетельствует о том, что художник был знаком с семьей Витгенштейнов и, видимо, выполнял для них какие-то работы.

Мы приступили к поискам дополнительных данных, подтверждающих связь И. К. Дорнера с этой семьей. Сначала в собрании Государственного Эрмитажа был обнаружен альбом, некогда принадлежавший семье Витгенштейнов. В этом альбоме находились три карандашных портрета⁴⁵, выполненных И. К. Дорнером и свидетельствующих о его контактах с членами этой семьи. Следующей находкой, на первый взгляд не связанной с предметом наших поисков, стал рисунок⁴⁶ руки с монограммой Конрада Дорнера. Однако нам не удавалось проследить его связь ни с одной из известных на тот момент картин. И письмо, и альбом, и рисунок руки оставались набором разрозненных фактов вплоть до 2022 года, когда благодаря главному редактору журнала «Художественный вестник» Евгению Анатольевичу Пылаеву в одном из частных собраний в Санкт-Петербурге не был выявлен большой эффектный портрет Леониллы Витгенштейн⁴⁷. Молодая дама в темном жакете, отделанном мехом горноста, изображена сидящей вполоборота на каменной балюстраде, через которую перекинута изысканная кашемировая шаль. Мерцанию белоснежного атласа платья вторят рефлексы света на ожерелье из крупных жемчужин. Запястье украшено массивным золотым браслетом с портретными миниатюрами детей. С появлением этого портрета разрозненные элементы мозаики сложились в единое целое. Рисунок руки оказался эскизом к этому портрету и был приобретен потомком Леониллы Ивановны князем Александром цу Сайн-Витгенштейн-Сайном и размещен в мемориальной экспозиции фамильного замка Сайн в Бендорфе.

Однако на этом наши поиски не завершились, поскольку можно было предположить, что И. К. Дорнер не ограничился созданием лишь одного портрета. Спустя некоторое время это предположение подтвердилось, и благодаря исследователю из Курска Валентине Петровне Олейниковой мы узнали, что князь Александр цу Сайн-Витгенштейн-Сайн обнаружил в своем

⁴³ Подробнее об остзейском периоде творчества И. К. Дорнера см.: *Жарковская О. А.* Указ. соч. С. 42–81.

⁴⁴ Подробнее о письме см.: *Жарковская О. А.* Указ. соч. С. 80–81, 270–273.

⁴⁵ Кат.: Г-9 — Г-11. *Байрд О. А.* Иоганн Конрад Дорнер: некоторые материалы к биографии художника // *Художественный вестник.* СПб., 2022. Вып. 9. С. 79–81; *Байрд О. А.* Еще об Иоганне Конраде Дорнере (1809–1866) и его работах // *Художественный вестник.* 2024. Вып. 11. С. 219–222.

⁴⁶ Кат. Г-12.

⁴⁷ Кат. Ж-44.

замке детский портрет первенца Леониллы, Фридриха⁴⁸, работы Конрада Дорнера и старинную опись, в которой значится этот портрет. С картины на нас внимательно и серьезно смотрит четырехлетний мальчик в бордовом бархатном костюме и темном головном уборе. Он старательно позирует художнику, положив руку на массивный рыцарский шлем, украшенный белым плюмажем. Портрет находится в замке Сайн с тех пор как в 1848 году Людвиг и Леонилла Витгенштейны стали владельцами этого замка.

Далее обратимся к сюжету, когда при помощи подготовительного рисунка был обнаружен живописный оригинал Конрада Дорнера. В фондах Государственного музея «Исаакиевский собор» хранится набросок⁴⁹, изображающий девушку с прялкой. Ознакомившись с ранним биографическим очерком о Конраде Дорнере, мы предположили, что этот рисунок может быть связан с упоминаемой автором очерка картиной «Гретхен за прялкой», которая была написана Иоганном Конрадом на сюжет из «Фауста» Гете для некоего князя Бяратинского⁵⁰. Нам не было известно, сохранилась ли эта картина, но мы приступили к ее поискам. Предположение о возможной судьбе работы, происходящей из семьи Бяратинских, привело нас в Государственный музей истории искусств им. А. С. Пушкина (ГМИИ им. А. С. Пушкина), где ведущий научный сотрудник отдела искусства старых мастеров Любовь Юрьевна Савинская помогла восстановить историю бытования картины. Она была приобретена Владимиром Ивановичем Бяратинским в Риме и перевезена в петербургский дворец Бяратинских на Сергиевской улице, 42–44, где находилась в картинной галерее. Позже семейная коллекция, собранная несколькими поколениями князей Бяратинских, разместилась в их родовом имении Марьино в Курской губернии⁵¹, куда из Петербурга была доставлена и картина «Гретхен за прялкой»⁵² (ил. 16). В 1918 году, после национализации, часть собрания из Марьино вывезли в Москву. В актах о вскрытии ящиков с произведениями искусства картина впервые названа «Орлеанская дева с прялкой», а имя художника записано как «С. Дернер»⁵³. С этим новым названием и измененным написанием фамилии художника картина поступила в Музей изящных искусств, откуда в 1931 году была передана в Дальневосточный художественный музей в Хабаровске. Здесь она заняла место в постоянной экспозиции залов западноевропейского искусства. И опять прежде разрозненные данные сложились в единое целое: рисунок из собрания Государственного музея «Исаакиевский собор» оказался подготовительным эскизом к данной картине, самой картине вернулось ее первоначальное название, восстановлена история ее бытования, а после знакомства с монографией о Конраде Дорнере коллеги из ГМИИ им. А. С. Пушкина сообщили, что в фонде их музея хранится родная рама от этой картины.

⁴⁸ Кат. Ж-44а.

⁴⁹ Кат. Г-90.

⁵⁰ *Bär J.* Op. cit. S. 61.

⁵¹ *Савинская Л. Ю.* Бяратинские: Екатерина Петровна, Иван Иванович, Владимир Иванович // Эра Румянцевского музея. Картинная галерея: из истории формирования собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. Москва, 2010. С. 198–199.

⁵² Кат. Ж-86.

⁵³ Акты Московского Румянцевского музея о вскрытии ящиков с произведениями искусства 1918–1928 гг. // РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Д. 76. Л. 166 об. — 167.



Ил. 16. Гретхен за прялкой
1861. Холст, масло
Дальневосточный художественный музей



Ил. 17, 18. *Неизвестный фотограф. Художник Либберт Хундертпфунд и две дамы на пленэре 1870-е. Фотография Государственный музей «Исаакиевский собор»*

В завершение обзора приведем примеры других находок, сделанных благодаря изданию монографии о Конраде Дорнере. Фотография художника на пленэре в обществе двух дам (ил. 17, 18) поступила в Государственный музей «Исаакиевский собор» в 2014 году как фотография Конрада Дорнера. Об этом свидетельствовала надпись на обороте «Дорнер в Хиттизау»⁵⁴. Однако при взгляде на фотографию становится очевидно, что облик художника существенно отличается от известных нам изображений⁵⁵ Иоганна Конрада, а пейзаж местности

⁵⁴ Хиттизау — коммуна в Австрии, родина И. К. Дорнера.

⁵⁵ Подробнее о портретах И. К. Дорнера см.: Кат. Г-3, Г-6.

См. также: Неизвестный фотограф. Фотография И. К. Дорнера. После 1854. Частное собрание; Т. Гроссе. Портрет И. К. Дорнера на смертном одре. 1866. Бумага, карандаш. Частное собрание. Опубликовано в издании: Жарковская О. А. Иоганн Конрад Дорнер (1809–1866). СПб., 2023. С. 182, 220.

не похож на исторические фотографии Хиттизау. Из записей в паспорте⁵⁶ И. К. Дорнера, хранящегося в собрании Государственного музея «Исаакиевский собор», следует, что в последние двенадцать лет жизни художник не покидал Италию. Кроме того, одежда и головные уборы дам свидетельствуют о том, что фотография была сделана уже после кончины И. К. Дорнера. Поэтому в монографии мы поместили этот снимок в разделе неатрибутированных предметов⁵⁷. После выхода книги экземпляр был отправлен в Государственный музей Форарльберга в Австрии, где хранится второе по численности после Государственного музея «Исаакиевский собор» собрание работ Конрада Дорнера. Ознакомившись с книгой, хранитель Ута Пфаннер любезно сообщила, что на фотографии запечатлен австрийский художник-портретист, мастер исторической и церковной живописи Либерат Хундертпфунд (1806–1878).

В собрании Государственного музея «Исаакиевский собор» остаются рисунки Конрада Дорнера, связь которых с его живописными работами выявить пока не удалось. Однако со временем в художественном мире появляются неизвестные ранее картины мастера, и это дает новые импульсы для исследований. Примером такой недавней находки нам хотелось бы завершить свой обзор. В конце 2023 года в аукционном доме Пеге (Фрайбург, Германия) была продана прежде неизвестная нам картина Конрада Дорнера «У входа в церковь в Курляндии»⁵⁸. Она принадлежит остзейскому периоду творчества художника, когда он жил в Митаве, выезжал в другие города Курляндии и Лифляндии и делал зарисовки этнографического характера, детально изображая национальные костюмы жительниц этих губерний. В собрании Государственного музея «Исаакиевский собор» хранятся два рисунка⁵⁹ (ил. 19, 20), датированных 31 мая 1838 года, которые можно определить как подготовительные эскизы к недавно появившейся картине «У входа в церковь в Курляндии».

В творчестве Конрада Дорнера известно несколько работ этнографического характера, в числе которых «Эстонка в свадебном наряде»⁶⁰ — по свидетельству биографа, очень удачная работа, приобретенная Николаем I, и «Русская девушка»⁶¹ из собрания великого князя Константина Николаевича. Однако о них известно лишь по письменным источникам. Картину «У входа в церковь в Курляндии» можно назвать единственным на сегодняшний день сохранившимся произведением этнографического направления в творчестве художника.

Данный пример вселяет надежду на то, что в будущем нас ожидает немало новых открытий в еще неизвестной нам части художественного наследия Иоганна Конрада Дорнера.

⁵⁶ Подробнее о паспорте И. К. Дорнера см.: *Жарковская О. А.* Указ. соч. С. 261–269.

⁵⁷ Там же. С. 243.

⁵⁸ *Байрд О. А.* Еще об Иоганне Конраде Дорнере (1809–1866) и его работах // *Художественный вестник.* 2024. Вып. 11. С. 222–225.

⁵⁹ Кат. Г-4, Г-5.

⁶⁰ Кат. Ж-66.

⁶¹ Кат. Ж-67.



Ил. 19. Курляндская девушка в праздничном национальном костюме
1838. Бумага, карандаш, акварель
Государственный музей «Исаакиевский собор»



Ил. 20. Сидящая курляндская девушка в национальном костюме
1838. Бумага, карандаш, акварель
Государственный музей «Исаакиевский собор»

Архивные источники:

1. Акты Московского Румянцевского музея о вскрытии ящиков с произведениями искусства 1918–1928 гг. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 686 (Центральное хранилище Государственного музейного фонда Главнауки Наркомпроса РСФСР). Оп. 1 (1863–1935). Д. 76 (Инвентарная книга № 1 I-го отдела (живопись)).
2. Каталог картин Ея Величества Государыни Императрицы Марии Александровны, 1858 // Научный архив Государственного Эрмитажа (АГЭ). Ф. 1. Оп. 6-А. Д. 47.
3. Опись картинам и рисункам, находящимся в бельэтаже Зимнего Дворца. Половина Государыни Императрицы Марии Александровны // АГЭ. Ф. 1. Оп. 6-А. Д. 98 (№ 2).
4. Рескрипты Государя Наследника Цесаревича и утвержденные Его Императорским Высочеством докладные записки, 1851 // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 522 (Придворная контора наследника Вел. Кн. Александра Николаевича МИДв). Оп. 1 (1818–1885 гг. ОЦ). Д. 12.

Литература:

1. *Bär J.* Lebensskizze des Historienmalers Konrad Dorner // Jahres-Bericht des Ausschusses der Vorarlberger Museum-Vereins in Bregenz. 1887. N 26. S. 57–62.
2. Deutschland // Neueste Nachrichten aus dem Gebiete der Politik. 1853. N 316 (12 Nov.). S. 3841–3842.
3. Drei Künstlerleben aus dem Bregenzerwald. Bregenz : Vorarlberger Landesmuseum, 1995. S. 79–151.
4. Rom // Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. 1860. N 1906 (06 Mai). S. 158.
5. Zeitung // Deutsches Kunstblatt. 1853. N 32 (05 Aug.), Beiblatt N 8. S. 282.
6. Академик исторической живописи Иоганн Конрад Дорнер: каталог выставки, [15 сентября — 12 ноября 2023] / Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор»; науч. ред. Ю. В. Мудров; вступ. ст. О. А. Жарковская; сост. Е. В. Шаповалова. Санкт-Петербург : Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», 2023. 116 с.
7. Байрд (Яценко) О. А. Еще об Иоганне Конраде Дорнере (1809–1866) и его работах // Художественный вестник. Годовой российский историко-искусствоведческий журнал для любителей старины. 2024. Вып. 11. С. 219–225.
8. Байрд (Яценко) О. А. Иоганн Конрад Дорнер: некоторые материалы к биографии художника // Художественный вестник. Годовой российский историко-искусствоведческий журнал для любителей старины. 2022. Вып. 9. С. 62–125.
9. Жарковская О. А. Иоганн Конрад Дорнер (1809–1866). Санкт-Петербург : Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», 2023. 350 с.
10. Савинская Л. Ю. Барятинские: Екатерина Петровна, Иван Иванович, Владимир Иванович // Эра Румянцевского музея. Картинная галерея: из истории формирования собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина / Гос. музей изобраз. искусств им. А. С. Пушкина, Рос. гос. б-ка. Москва : Красная площадь, 2010. С. 186–205.



УДК 75.03+ 7.071.1

Кашкарев Даниил Алексеевич*Государственный музей «Исаакиевский собор»,
заведующий научно-просветительским сектором
«Юсуповский дворец на Литейном»*

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ АКАДЕМИКА-ЛЮБИТЕЛЯ Н. А. МАЙКОВА

Аннотация: Статья посвящена творческому пути Николая Аполлоновича Майкова (1794–1873) — художника-самоучки, академика Императорской Академии художеств. Автор подробно рассматривает становление Н. А. Майкова как живописца: от первых опытов во время военной службы и заграничных походов до серьезных занятий искусством после отставки. Также затрагивается конфликт Н. А. Майкова с профессиональными художниками его времени и его место в художественной жизни России первой половины — середины XIX века.

Особое внимание уделяется работе художника над религиозными сюжетами (включая заказы для Исаакиевского собора, Малой церкви Зимнего дворца и других храмов), портретной живописи, а также работам в Юсуповском дворце на Литейном. Подчеркивается своеобразие его художественного метода, сочетавшего академические влияния с наивной непосредственностью и колористической выразительностью.

Ключевые слова: Н. А. Майков, русская живопись XIX века, религиозная живопись, Исаакиевский собор, Юсуповский дворец на Литейном.

До сих пор фигура Н. А. Майкова в литературе встречается в основном как сопровождающая биографии его сыновей (поэта Аполлона, критика Валериана, журналиста Владимира и литературоведа Леонида) или в связи с располагавшимся в 30-е и 40-е годы XIX века в их квартире литературным кругом, оказавшим влияние на И. А. Гончарова¹ и Ф. М. Достоевского². В то же время Николай Аполлонович заслуживает отдельного внимания как самобытный автор, бывший заметной частью художественного процесса первой половины — середины XIX века.

Будущий художник родился 28 августа 1794 года в семье директора Императорских театров и поэта Аполлона Александровича Майкова. В соответствии с порядками того времени молодому человеку была уготована карьера на поприще военной службы. В 1801 году он был принят во 2-й Кадетский корпус, откуда досрочно выпустился в 1812 году с началом вторжения армии Наполеона на территорию Российской империи. Зачисленный в корпус Багратиона, юный офицер участвовал в сражении под Бородино, где получил ранение, из-за которого отправился на лечение в ярославское родовое имение.

¹ Подробнее см.: Гродецкая А. Г. Гончаров в литературном доме Майковых. 1830–1840-е годы. СПб., 2021. 430 с.

² Подробнее см.: Седельникова О. В. Ф. М. Достоевский и кружок Майковых / отв. ред. Э. М. Жилиякова. Томск, 2006. 275 с.; Волгин И. Л. Ничей современник. Четыре круга Достоевского. М.; СПб., 2019. 736 с.

Там, согласно некоторым биографическим источникам³, Николай Аполлонович впервые попробовал свои силы в рисовании, хотя его первые творческие опыты должны были произойти во время обучения в корпусе, так как рисунок входил в учебную программу молодых военнослужащих. Сам Н. А. Майков в своих воспоминаниях⁴ не указывает отпуск в имени как отправную точку своих художественных исканий. Из опубликованных материалов следует, что его первые серьезные шаги в живописи были предприняты только после отставки из армии в 1821 году.

До этого момента он продолжал службу: оправившись после ранения, снова примкнул к войскам и как участник заграничных походов дошел до Парижа, по пути на привалах фиксируя в рисунках моменты военной жизни. Согласно семейной легенде⁵, именно в столице Франции он купил свои первые пигменты для занятий живописью, а посещение Лувра и парижских галерей укрепило в нем страсть к искусству, которую он развил уже на родине.

Благодаря своему дворянскому происхождению, Н. А. Майков был знаком со многими представителями знати, в том числе с искушенными в искусствах аристократами и богатыми коллекционерами. Он имел доступ к частным собраниям своего времени, например картинным галереям князей Юсуповых и Голицыных. Так у него была возможность изучать живописные произведения великих художников (Греза, Давида, Робера, Корреджо, фламандских и голландских мастеров). Выйдя в отставку в чине майора, Николай Аполлонович, копируя эти произведения, учился живописной технике, правилам построения композиции и колористическим приемам. Именно такое «общение» со старыми мастерами через их полотна послужило для него творческой школой. Его рвение быстро окупалось: есть сведения о приобретении его полотен (группы купидонов с Пармеджанино и женской головки) Императорской Академией художеств уже в 1828 году⁶.

Около 1834 года Н. А. Майков вместе со своей семьей переехал из Москвы в Санкт-Петербург, где вокруг них выстроился один из многочисленных в то время литературных кружков. Кружок Майковых отличала особая атмосфера творчества, в которой каждый мог найти пространство для самовыражения. Конечно, этот особый тон задавался фигурами хозяев дома: талантливой писательницей Е. П. Майковой и мастером кисти Н. А. Майковым, о котором писали, что он «...принадлежал к числу людей, о которых говорят: “Не от мира сего”, — но только в лучшем смысле. День свой проводил он перед мольбертом с кистью в руке...»⁷.

Николай Аполлонович первое время занимался копированием картин в Таврическом дворце. В 1835 году, при поддержке министра императорского двора князя

³ Володина Н. В. Майковы. СПб., 2003. С. 68; Златковский М. Л. А. Н. Майков: Биографический очерк. СПб., 1888. С. 7–8.

⁴ Гайнцева Э. Г. Николай Аполлонович Майков и его воспоминания (из круга общения И. А. Гончарова) // Русская литература. 1997. № 1. С. 141.

⁵ Эта легенда, в частности, воспроизводится в воспоминаниях художника, записанных его сыном. См. подробнее: Гайнцева Э. Г. Указ. соч. С. 143–144.

⁶ Торжественные публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств (1817–1859) / сост., авт. вступ. и примеч. Н. С. Беляев. СПб., 2015. С. 43.

⁷ Цит. из воспоминаний Григоровича Д. В. по: Седельникова О. В. Указ. соч. С. 22.

П. М. Волконского⁸, он получил заказ на выполнение образов в соборе Святой Троицы лейб-гвардии Измайловского полка.

Первым им был написан образ Вознесения Богородицы с эстампа работы Тициана, который по высочайшей воле поместили в запрестольную. Именно за него Н. А. Майков был произведен в академики живописи⁹. С тех пор Николай Аполлонович пользовался поддержкой императора Николая I, даже посещавшего его мастерскую. Так, в письме старшего брата художника сыну упоминается, что император «... часто изволил удостаивать посещением своим его ателье (в Таврическом дворце). Любуется его работой, хвалит и его палитру, и изрядно изволил с ним говорить»¹⁰.

В последующие полтора года после написания запрестольного образа художник выполнил еще восемь образов, один из которых — Благовещение — был помещен в Царские врата главного иконостаса. Обстоятельства создания этих работ интересны тем, что до Н. А. Майкова их выполняли уже состоявшиеся профессиональные художники, знаковые представители классицизма в живописи: ректор Императорской Академии художеств В. К. Шебуев, профессор А. Е. Егоров и другие. Однако их исполнение не удовлетворило лично Николая I настолько, что он объявил выговор с требованием вернуть в казну деньги, выплаченные за работу. День объявления выговора совпал с днем утверждения Н. А. Майкова в звании академика¹¹.

Случай породил долгий конфликт Николая Аполлоновича с другими мастерами, униженными «художником-самоучкой» (это клеймо останется с ним на всю жизнь). Но, несмотря на это, Н. А. Майкову оказались открыты двери в профессиональную художественную жизнь.

С того момента (с 1835 и по крайней мере до 1852 года)¹² он стал регулярно участвовать в академических выставках. Не ограничиваясь религиозными сюжетами, художник представлял свои копийные произведения, а также писал портреты членов семьи и друзей, которые излучали почти «тропининское» добродушие¹³. Выставлял он и полотна на свою излюбленную тему «вакханок» — наполненных радостью жизни женских фигур, легкие образы которых подчеркивались ярким и объемным письмом, в угоду замысла автора усиливавшим впечатление от фактуры человеческого тела.

Одновременно со смелостью письма в произведениях этого периода присутствует некая наивность исполнения, нарушающего классические каноны, но вместе с тем невольно пытающегося им соответствовать. Публика, в отличие от профессионального сообщества, тепло приняла Н. А. Майкова именно за «неидеальность» технического исполнения картин, которая компенсировалась стремительностью его творческого порыва.

Художественная критика, в свою очередь, использовала пример мастера-самоучки в полемике о природе и назначении художеств, противопоставляя академизм и свободное

⁸ Володина Н. В. Указ. соч. С. 74.

⁹ Торжественные публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств... С. 145.

¹⁰ Цит. по: Седельникова О. В. Указ. соч. С. 37.

¹¹ Гайнцева Э. Г. Указ. соч. С. 133.

¹² Собко Н. П. Материалы к словарю русских художников... Майков Николай Аполлонович, художник-любитель // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 708. Ед. хр. 465. Л. 4–16.

¹³ См., например, портреты из собрания Государственного Русского музея: Е. П. Майковой (Ж-3421), жены художника, Л. Н. Майкова (Ж-3417) и В. Н. Майкова (Ж-3420), сыновей; а также: предполагаемый портрет Н. В. Кукольника (Государственный музей «Исаакиевский собор». ОФ-1945).

творчество, не скованное узкими рамками школ. Так, Н. В. Кукольник, описывая выставку в Императорской Академии художеств 1845–1846 года и упоминая представленные на ней работы Н. А. Майкова, написал следующие строки: «...пишутся картины для общего наслаждения. Не все в основание этого наслаждения принимают строгие начала рисунка и правды живописной; иногда большинству нравится и неправда, но облеченная в грацию. Что может быть неестественнее балетных танцев? но согласитесь, что грация танцовщицы заставляет верить их естественности»¹⁴.

В 1839 году художник продолжил выполнять государственные заказы и принял участие в восстановлении пострадавшей в пожаре 1837 года Малой церкви Зимнего дворца. Ему было поручено изготовить плафон «Сошествие Святого Духа» по эскизу Т. А. Неффа, а также два образа: «Богоявление» и «Поклонение волхвов». На сегодняшний день сохранился только плафон, покрашенный в советские годы и вскрытый во время недавней реставрации.

В 1843 году академик Н. А. Майков, вернувшись из путешествия по Италии¹⁵, был готов приступить к одному из наиболее крупных своих заказов. Художнику было доверено выполнение восемнадцати икон для Царских врат придела Александра Невского в Исаакиевском соборе, а также четыре плафона с изображениями христианских добродетелей (Веры, Надежды, Любви и Премудрости)¹⁶.

При освящении храма за свою работу он был награжден орденом Святого Станислава II степени¹⁷. Однако в начале 1860-х годов было принято решение о замене, среди прочих, полотен Н. А. Майкова на мозаичные копии, которые выполнялись с картонов других авторов. При новом императоре, Александре II, эти работы сочли неудовлетворительными по уровню мастерства¹⁸. Несмотря на апелляции автора, остановить замену образов не удалось. Сейчас на своих местах в соборе осталось семь работ Николая Аполлоновича: «Святая княгиня Ольга», «Святой князь Владимир», «Тайная вечеря» и плафоны¹⁹. Отдельные эскизы клейм Царских врат находятся в собрании Государственного музея «Исаакиевский собор».

Религиозная живопись занимала в творчестве Н. А. Майкова значительное место: кроме трех упомянутых проектов, художник участвовал и в других. Так, им были выполнены церковные образы и сюжетные произведения для Юрьевского монастыря в Великом Новгороде (по заказу графини А. А. Орловой-Чесменской)²⁰, для храмов во имя святого Владимира

¹⁴ Кукольник Н. В. Избранные труды по истории изобразительного искусства и архитектуры; Доменикино: трагедия / сост., авт. вступ. ст. и примеч. Н. С. Беляев; науч. ред. Г. В. Бахарева; БАН. СПб., 2013. С. 234.

¹⁵ О посещении Италии Н. А. Майков мечтал еще во время заграничных походов, однако по настоянию отца был вынужден вернуться в Россию для продолжения службы. В 1842 году у него появилась возможность наконец посетить страну, которую называли «всемирной академией». Кроме Италии художник проживал во Франции. Относительно этого периода его жизни известно немного, но пребывание за границей оказало влияние на его манеру письма. О поездке подробнее см.: Гайнцева Э. Г. Указ. соч. С. 125.

¹⁶ Хвостова Г. А. Алтарная живопись художника Майкова в Исаакиевском соборе / Государственный музей «Исаакиевский собор». СН-8. 1978. С. 3–5.

¹⁷ Торжественные публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств... С. 145.

¹⁸ Гайнцева Э. Г. Указ. соч. С. 138.

¹⁹ Елкин А. В., Половинкина А. В. Уточнение количества живописных произведений в убранстве Исаакиевского собора / Государственный музей «Исаакиевский собор». СН-933. 2024. С. 35, 39.

²⁰ Торжественные публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств... С. 249.

и святого Николая Чудотворца в Севастополе, русской церкви в Мадриде²¹. Он писал библейские сюжеты и непосредственно для императорской семьи (образ Распятия для цесаревича Александра Николаевича, лик Спасителя и Богоматерь с Младенцем для княгини Марии Николаевны²²), а также для частных лиц, например образ по заказу графини С. В. Паниной²³ и три полотна для домового церкви Литейного дома княгини З. И. Юсуповой: «Спаситель в вертограде», «Моление о чаше» и «Проповедь Господа Иисуса Христа»²⁴.

Работы в домового церкви Юсуповского дворца на Литейном — лишь часть одного из последних художественных заказов Николая Аполлоновича, известных на текущий момент. Всего им было написано по меньшей мере двадцать полотен для интерьеров этого здания²⁵. В плафонах верхней площадки парадной лестницы разместились работы «Аллегория благоденствия» и «Аполлон и музы» — произведения, наполненные символами изобилия, благополучия и счастья. В золотой гостиной для плафонов и аттиков сделаны соответственно аллегорическая группа «Времена года» и играющие путти, перекликающиеся с оформлением интерьера в стиле Людовика XIV. А для Парадной столовой Н. А. Майковым были написаны семь медальонов, которые изображали вакханок. Здесь девушки, отвечая назначению помещения, в котором они находились, представлены с разнообразными атрибутами гастрономии. Яркие и динамичные, мечтательные и страстные, изображения оказались прекрасно вписаны в необарочные интерьеры дворца.

Эти произведения (вместе с утраченными полотнами из домового церкви), «останавливавшие на себе внимание многочисленных и русских, и иностранных гостей княгини»²⁶, одновременно являлись стилистически наиболее оформленными работами Н. А. Майкова (и по отдельности, и в составе групп) как мастера-живописца и демонстрировали всю сюжетную палитру, свойственную ему.

1860-м годом датирована, вероятно, позднейшая работа Н. А. Майкова — портрет его близкого друга Ивана Александровича Гончарова²⁷. В нем видна манера зрелого художника, усвоившего академические приемы и уверенно ими владеющего. Это портрет в сдержанных тонах и правильных пропорциях, лишенный, впрочем, той колористической экспрессии, заметной в более ранних работах. Но, как отметил сам портретируемый в некрологе Н. А. Майкова, называя своего друга одним «из последних могикан любивших искусство для искусства»: не следует «подводить его труды под уровень академического воззрения и тем определять степень его значения»²⁸. Сила Н. А. Майкова как художника была именно в колорите, стихийности и непосредственности, интуитивности его манеры. К концу своей жизни мастер ослеп, но его живопись, как ничто другое, свидетельствует о том, сколь много он видел и хотел показать.

²¹ Гайнцева Э. Г. Указ. соч. С. 131.

²² Торжественные публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств... С. 222.

²³ Эрст С. Р. Майков, Николай Аполлонович // Русский биографический словарь: Маак — Мятлева / сост. М. П. Лепехин. М., 1999. С. 34.

²⁴ Условия г. Майкова за 3 большие картины // Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Ф. 1290. Оп. 2. Ч. 2. Д. 789. Л. 27, 27 об.

²⁵ Условия г. Майкова за плафонные картины для золотой гостиной, столовой и парадной лестницы // РГАДА. Ф. 1290. Оп. 2. Ч. 2. Д. 788. Л. 274–275 об., 277, 277 об.

²⁶ Гончаров И. А. Некролог на смерть Н. А. Майкова // Голос. 1873. № 238. С. 2 (опубликовано без подписи).

²⁷ Портрет хранится в ОГБУК «Ульяновский областной краеведческий музей имени И. А. Гончарова» (УКМ 2793).

²⁸ Гончаров И. А. Указ. соч. С. 2.

Архивные источники:

1. *Собко Н. П.* Материалы к словарю русских художников... Майков Николай Аполлонович, художник-любитель // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 708. Е.х. 465. Л. 4–16.
2. Условия г. Майкова за 3 большие картины // Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Ф. 1290. Оп. 2, ч. 2. Д. 789. Л. 27, 27 об.
3. Условия г. Майкова за плафонные картины для золотой гостиной, столовой и парадной лестницы // РГАДА. Ф. 1290. Оп. 2, ч. 2. Д. 788. Л. 274–275 об., 277, 277 об.

Литература:

1. *Волгин И. Л.* Ничей современник. Четыре круга Достоевского. Москва, Санкт-Петербург : Нестор-История, 2019. 736 с.
2. *Володина Н. В.* Майковы. Санкт-Петербург : Наука, 2003. 339 с.
3. *Гайнцева Э. Г.* Николай Аполлонович Майков и его воспоминания (из круга общения И. А. Гончарова) // Русская литература. 1997. № 1. С. 123–149.
4. *Гончаров И. А.* Некролог на смерть Н. А. Майкова // Голос. 1873. № 238. С. 2.
5. *Гродецкая А. Г.* Гончаров в литературном доме Майковых. 1830–1840-е годы. Санкт-Петербург : ООО «Полиграф», 2021. 430 с.
6. *Елкин А. В., Половинкина А. В.* Уточнение количества живописных произведений в убранстве Исаакиевского собора / Государственный музей «Исаакиевский собор». СН-933. 2024. 39 с.
7. *Златковский М. Л.* А. Н. Майков: биографический очерк. Санкт-Петербург : издание А. Ф. Маркса, 1888. 66 с.
8. *Кукольник Н. В.* Избранные труды по истории изобразительного искусства и архитектуры; Доменикино: трагедия / сост., авт. вступ. ст. и примеч. *Н. С. Беляев*; науч. ред. *Г. В. Бахарева*; БАН. Санкт-Петербург : БАН, 2013. 456 с.
9. Русский биографический словарь: Маак — Мятлева / сост. *М. П. Лепехин*. Москва : Аспект Пресс, 1999. 278 с.
10. *Седельникова О. В.* Ф. М. Достоевский и кружок Майковых / отв. ред. *Э. М. Жиликова*. Томск : Издательство ТПУ, 2006. 275 с.
11. Торжественные публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств (1817–1859) / сост., авт. вступ. и примеч. *Н. С. Беляев*; БАН. Санкт-Петербург : БАН, 2015. 768 с.
12. *Хвостова Г. А.* Алтарная живопись художника Майкова в Исаакиевском соборе / Государственный музей «Исаакиевский собор». СН-8. 1978.



УДК 929 + 351.852

Кирпичникова Мария Викторовна
Государственный музей-заповедник «Гатчина»,
ученый секретарь,
кандидат исторических наук

ПАМЯТИ БЛОКАДНОГО ХРАНИТЕЛЯ ИРИНЫ КОНСТАНТИНОВНЫ ЯНЧЕНКО (1908–1943)

Аннотация: Ирина Константиновна Янченко являлась научным сотрудником и хранителем Арсенального каре Гатчинского дворца-музея. Основной ее научной темой стало изучение периода правления императора Александра III. Ирина Константиновна одна из первых обратилась к вопросу об истории Гатчинского дворца во второй половине XIX века. В годы Великой Отечественной войны и блокады она принимала активное участие в консервации здания дворца и эвакуации коллекций в тыл. После оккупации Красногвардейска (Гатчины) стала сотрудником Объединенного хозяйства музеев, располагавшегося в Исаакиевском соборе, хранила музейные ценности, читала лекции для бойцов Ленинградского фронта, а также вела дневник жизни города в блокадные дни. И. К. Янченко погибла при артобстреле Ленинграда 8 августа 1943 года. Это стало большой потерей для музейного мира. Ее ценили не только как специалиста высокого уровня, но и как достойного человека. Памяти хранителя, ученого и музейного сотрудника военных лет посвящается эта статья.

Ключевые слова: Гатчина, Великая Отечественная война, эвакуация, оккупация, Ирина Константиновна Янченко, Гатчинский дворец, Исаакиевский собор.

Существует замечательное выражение: «Человек жив, пока жива память о нем». Оно в полной мере относится к тем, кто внес огромный вклад в сохранение культурного наследия страны, кто воевал за Победу и отстаивал право на свободу и независимость.

Героиня этой статьи, Ирина Константиновна Янченко, как раз из таких людей. До войны она была научным сотрудником, хранителем Арсенального каре Гатчинского дворца-музея, а в годы блокады стала работать в Объединенном хозяйстве музеев, располагавшемся в Исаакиевском соборе (ил. 1).

Ее современники, коллеги и друзья всегда отзывались о ней с теплом и уважением.

Марина Александровна Тихомирова — искусствовед, хранитель имущества Петергофских дворцов-музеев в годы войны: «И. К. Янченко отличала особая внутренняя сила и глубокая серьезность. Эти качества накладывали отпечаток на все, что она делала. Ирина Константиновна всегда сохраняла бодрость, собранность и неисчерпаемый запас жизненных сил. Мы все очень любили ее...»¹.

Андрей Валентинович Помарнацкий — научный сотрудник Гатчинского дворца-музея до Великой Отечественной войны, фронтовик: «...основной чертой, наиболее

¹ Тихомирова М. А. Памятники. Люди. События. Из записок музейного работника. Л., 1984. С. 75.



Ил. 1. *Ирина Константиновна Янченко*
Фотография. 1927

Государственный музей-заповедник «Гатчина»
галлюцинациям, которыми страдали некоторые блокадники»³.

Ирина Янченко родилась в Гатчине 25 мая 1908 года. Отец Константин Фомич был начальником тарифно-конвенционного участка Северо-Западной железной дороги, мать Александра Андриановна работала там же служащей. Проживала семья по адресу: Елизаветинская улица⁴, д. 8, кв. 2. Старший брат Ирины, Андрей, окончил в 1918 году Гатчинское реальное училище, которое было закрыто в годы советской власти, — впоследствии на его месте была создана гимназия второй ступени имени В. И. Ленина. Ирина Янченко с успехом ее окончила и поступила на литературный факультет Высших курсов искусствоведения при Государственном институте истории искусств (ГИИИ)⁵. В 1929 году И. К. Янченко приняли на работу в Гатчинский дворец-музей экскурсоводом. В музее, где работали опытные сотруд-

глубоко ее характеризующей, было присущее ей чувство высокой ценности человеческого достоинства. Это чувство, далекое от всякого наигрыша, было присуще ей совершенно органически и сказывалось с подкупающей естественностью во всех отношениях к окружающим людям <...> ...прекрасный экскурсовод, Ирина Константиновна была не только квалифицированным “спецом”, умело комментировавшим неисчерпаемые сокровища дворца и непременно получавшим восторженные оценки самых взыскательных экскурсионных групп — она была в то же время прекрасным врожденным воспитателем...»².

Анна Ивановна Зеленова — в годы войны хранитель имущества Павловского дворца-музея: «Серафима Николаевна Балаева возглавляла гатчинскую группу хранителей, а ее верным соратником и помощником была Ирина Константиновна Янченко. Обе служили для нас примером мужества, стойкости и трудолюбия: Их лозунг: “Не говорить о еде!” — помог нам не поддаться гастрономическим

² Научный архив ГМЗ «Гатчина» (НА ГМЗ «Гатчина»). Д. 7. Бюллетень научной части Гатчинского дворца-музея № 11, 1947. Л. 41.

³ Подвиг века. Художники, скульпторы, архитекторы, искусствоведы в годы Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда. Воспоминания. Дневники. Письма. Очерки. Литературные записки / авт. и сост. Н. Н. Паперная. Л., 1969. С. 27.

⁴ С 1922 года — улица Достоевского.

⁵ ГИИИ был создан по инициативе графа В. П. Зубова как научно-исследовательское высшее учебное заведение в 1912 году. В 1931 году был ликвидирован постановлением Совнаркома и преобразован в Ленинградское отделение Государственной академии искусствознания — ЛОГАИС.

ники, такие как Серафима Николаевна Балаева, Георгий Викторович Смирнов, Андрей Валентинович Помарнацкий, ее приняли тепло, и талант Ирины Константиновны как исследователя был вскоре замечен. Уже в 1932 году она была назначена научным сотрудником (ил. 2).

Основной темой И. К. Янченко стало изучение периода правления императора Александра III. Она одна из первых обратилась к вопросу истории Гатчинского дворца во второй половине XIX века и организации его охраны при Александре III⁶. В 1940 году работа И. К. Янченко «Правительственная деятельность Александра III в Гатчине» была опубликована в научных бюллетенях Гатчинского дворца-музея № 7–8. Труд на сорока пяти страницах включал три главы. «Начало царствования Александра III. Утверждение политики контрреформ; Самодержавие Александра III (централизация власти) и Борьба с просвещением»⁷.

Вскоре И. К. Янченко стала хранителем Арсенального каре и занялась изучением той части дворца, которая в периоды правления Николая I и Александра III служила местом их проживания во время пребывания в пригородной резиденции. В соавторстве с заместителем директора по научной части Г. В. Смирновым ею был написан путеводитель «Арсенальное каре Гатчинского дворца»⁸ (ил. 3).

Личная жизнь Ирины тоже была успешной, она вышла замуж за Алексея Петровича Дьяконова, происходившего, как было сказано в личном деле, из духовного сословия. У них родилось двое детей: сын Петя и дочь Наташа. Они носили фамилию отца. Петя родился с аномалией обеих рук и требовал особой заботы. И. К. Янченко очень любила и оберегала своих детей, при этом успевая совмещать материнские обязанности с работой в музее (ил. 4–5).

Когда началась Великая Отечественная война, Ирина Константиновна приняла самое деятельное участие в эвакуации экспонатов и консервации здания Гатчинского дворца



Ил. 2. И. К. Янченко и Э. А. Тихановская в парке
Фотография. 1934
Государственный музей-заповедник «Гатчина»

⁶ НА ГМЗ «Гатчина». Д. 25. Отчетные доклады по истории Гатчины. 1936. Л. 32–55; Император Александр III и императрица Мария Федоровна. Материалы научной конференции. Сб. статей. СПб., 2006. С. 262–275.

⁷ Фрагментарно это исследование опубликовано в сборнике: Александр III: pro et contra. СПб., 2013. С. 341–363.

⁸ Смирнов Г. В., Янченко И. К. Арсенальное каре Гатчинского дворца. Л., 1935. 14 с.



Ил. 3. Обложка книги «Арсенальное каре Гатчинского дворца». 1935
Государственный музей-заповедник «Гатчина»

в июне — сентябре 1941 года. С. Н. Балаева писала о ней: «Очень хорошо действует на всех выдержка, ровное настроение и спокойная бодрость И. К. Янченко. Ее находчивость и быстрота действий («комендант»)»⁹.

Она была в числе тех, кто не побоялся остаться в Красногвардейске уже после объявления о всеобщей эвакуации населения (20 августа 1941 года). О смелости и мужестве Ирины говорит также и то, что именно она под артобстрелами ездила передавать письма от руководившей всеми работами Серафимы Николаевны к начальнику Управления культурно-просветительских предприятий Ленгорсовета (УКППЛ) В. И. Исакову.

За спасение коллекций сотрудникам С. Н. Балаевой, И. К. Янченко, Э. А. Тихановской и М. А. Величко была объявлена благодарность¹⁰. Они были в числе последних, кто покинул музей перед приходом немцев, пытаясь тщательно законсервировать здание и спасти как можно больше предметов искусства. 24 августа И. К. Янченко сопровождала

очередную партию музейных вещей, которые вывозили на автомашинах в Ленинград. В середине сентября она была отправлена на трехнедельные работы по рытью траншей на станцию Мельничные ручьи¹¹.

В Ленинграде Ирина Константиновна работала старшим научным сотрудником, хранителем в Государственном антирелигиозном музее (бывший Исаакиевский собор)¹², где было организовано Объединенное хозяйство музеев. Там были размещены ценные коллекции, вывезенные из пригородных дворцов-музеев Ленинграда, а также из Музея истории и развития Ленинграда (ныне Государственный музей истории Санкт-Петербурга), Домика Петра I и Летнего дворца. И. К. Янченко отвечала за хранение экспонатов из Гатчины и Домика

⁹ Балаева С. Н. Записки хранителя Гатчинского дворца: [дневники, статьи]. СПб., 2005. С. 90.

¹⁰ Объединенный ведомственный архив культуры (ОВАК). Ф. 3. Оп. 1. Д. 5. Приказ № 149 по УКППЛ от 26.08.1941. Л. 44 об.

¹¹ Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (ЦГА СПб). Ф. Р-7384. Оп. 38. Д. 361. Л. 5 об. Списки рабочих и служащих предприятий и учреждений Октябрьского района, награжденных медалью «За оборону Ленинграда». В тексте списков написано «Мельничные ручьи». Станция Мельничный ручей Ириновской железной дороги (ныне территория Всеволожского района) — стратегически важный объект, один из сухопутных отрезков «Дороги жизни», во время эвакуации жителей Мельничный ручей был первой станцией от Финляндского вокзала на Большую Землю.

¹² Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ СПб). Ф. 329. Оп. 1. Д. 7. Анкеты сотрудников. Л. 30.



Ил. 4. Петя и Наташа Дьяконовы
Фотография. 1930-е
Государственный музей-заповедник «Гатчина»



Ил. 5. И. К. Янченко с сыном Петей
Фотография. 1930-е
Государственный музей-заповедник «Гатчина»

Петра I (Петровская набережная), занималась составлением описей Арсенального зала, личных комнат Николая I, Павла I в Гатчинском дворце, с большим успехом читала лекции для солдат и офицеров воинских частей.

С 4 февраля по 16 марта 1942 года И. К. Янченко и С. Н. Балаева работали в стационаре для музейных сотрудников, организованном УКППЛ при музее истории и развития Ленинграда на набережной Красного флота¹³, 44. Там же, на улице Красной¹⁴, 45 она получила комнату.

В начале 1942 года Исаакиевский собор получил сильные повреждения в результате попадания артиллерийских снарядов. В связи с этим часть сотрудников получили жилье в Ленинграде, а остальные были эвакуированы. Ирина Константиновна продолжала работать в ОХМ. Там в результате повреждения сети ливневой канализации часто стали происходить водопроводные аварии. Тяжелым для сотрудников стал апрель 1942 года, когда вода подтопила подвальные помещения. Вот как писала об этом С. Н. Балаева: «13 апреля. Авария в соборе. Залиты коридоры подвала. Перенос документов муз<ейного> Отдела в верхнюю бухгалтерию»¹⁵. В течение последующих двух недель производилась откачка воды. Из записей А. И. Зеленовой: «Вода заполнила почти

¹³ Ныне — Английская набережная

¹⁴ Ныне — Галерная улица.

¹⁵ Балаева С. Н. Указ. соч. С. 109.

все отсеки подвала. Нужно было вытаскивать ящики с музейными экспонатами, хранившиеся внизу, и просушивать намокшие вещи»¹⁶. Эта работа выматывала и без того обессиленных людей, однако удалось спасти основную часть сокровищ. 3 августа 1943 года за активное участие в спасении ценностей, в том числе и из затопленных водой подвалов Исаакья, И. К. Янченко, наряду с другими коллегами, была награждена медалью «За Оборону Ленинграда»¹⁷.

В 1943 году И. К. Янченко составила каталог по историческим помещениям Арсенального каре Гатчинского двора (архитектурно-декоративное и мебельное убранство, сведения по истории создания и позднейших реставрациях, о состоянии к началу войны)¹⁸. Из отчета о работе предприятий Отдела музеев и парков УКППЛ за первое полугодие 1943 года¹⁹ известно также, что И. К. Янченко хранила экспонаты, составляла описи музейного имущества (633 экспоната) и проверяла состояние мебели и живописи Летнего дворца и Домика Петра I (Русский музей)²⁰. Занималась описанием «кладовой Государственного Антирелигиозного музея (репродукции, фотоснимки, гравюры, этикетаж) — всего 1000 предметов, описано 120 предметов»²¹.

К сожалению, за годы блокады она потеряла почти всех своих близких. 18 декабря 1941 года умер ее отец²², в феврале 1942 — мать²³. В мае 1942 года был арестован муж (точные сведения о нем неизвестны, вероятно, был расстрелян). 16 декабря того же года умерла 6-летняя дочь Наташа²⁴. Однако Ирина продолжала жить и работать, у нее оставался маленький сын.

О том, какова была сила духа женщины, потерявшей почти всю свою семью, красноречиво говорят строчки из дневника искусствоведа, бывшего директора Гатчинского дворца-музея Владимира Кузьмича Макарова²⁵, лежавшего осенью-зимой 1942/43 годов в стационаре Свердловской больницы с сильным истощением (*ил. б*).

«27 декабря 1942 года <...> Ок[оло] 4-х пришла Ирина Конст[антиновна] Янченко. <...> Платки, зубной порошок, соль и чудная каша. Милая, милая женщина! Янченко рассказала,

¹⁶ Подвиг века. Художники, скульпторы, архитекторы, искусствоведы в годы Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда... С. 28.

¹⁷ ЦГА СПб. Ф. Р-7384. Оп. 38. Д. 361. Л. 5. Об. Списки рабочих и служащих предприятий и учреждений Октябрьского района, награжденных медалью «За оборону Ленинграда». Т. 9; ЦГА СПб. Ф. Р-7384. Оп. 38. Д. 893-1. Л. 336. Акты вручения медали «За оборону Ленинграда» рабочим и служащим предприятий и учреждений Октябрьского района.

¹⁸ Балаева С. Н. Указ. соч. С. 76, 78.

¹⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 276. Оп. 1. Д. 58. Л. 49.

²⁰ ЦГАЛИ СПб. Там же. С. 49–51.

²¹ ЦГАЛИ СПб. Там же. С. 51.

²² Янченко Константин Фомич, 1876 г.р. Место проживания: Бронницкая ул., д. 14-б, кв. 1. Дата смерти: 18 декабря 1941. Место захоронения: Волковское кладб. (См.: Блокада. 1941–1944. Ленинград: Книга памяти. Т. 35. СПб., 2006)

²³ ЦГАЛИ СПб. Ф. 329. Оп. 1. Д. 7. Л. 30.

²⁴ Дьяконова Наталья Алексеевна, 1936 г.р. Место проживания: В. О. 11-я линия, д. 42, кв. 2. Дата смерти: декабрь 1942. Место захоронения: Серафимовское кладб. (См.: Блокада. 1941–1944. Ленинград: Книга памяти. Т. 9. СПб., 2001). В дневнике С. Н. Балаевой запись о ее смерти приходится на 16 декабря (Балаева С. Н. Указ. соч. С. 120).

²⁵ Дневник хранится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ. Ф. 1135. В. К. Макаров. Д. 43) и хранит информацию о самых тяжелых месяцах блокады, когда голод и холод стали постоянным спутником ленинградцев и многие уже не обращали внимания на замерзшие на улицах трупы.

что «Гатчина» за этот год сдана. Мне выделили деньги за нее (500 р[ублей]?)»²⁶.

Всего через одиннадцать дней после смерти маленькой дочери Ирина Константиновна находила в себе силы по-прежнему заниматься своим делом и даже приносить гостинцы уважаемому ею коллеге.

Руководство музея истории развития Ленинграда, где она работала с мая 1942 года, поручило И. К. Янченко, помимо исполнения хранительских обязанностей, вести рабочий дневник культурной жизни Ленинграда. В рукописно-документальном фонде Государственного музея истории Санкт-Петербурга хранятся две небольшие тетради с этими записями с 1 августа 1942 по 1 апреля 1943 года. Приведем несколько выдержек:

«21.VIII [1942 года]. На выставке «Великая Отечественная война советского народа против германского фашизма»

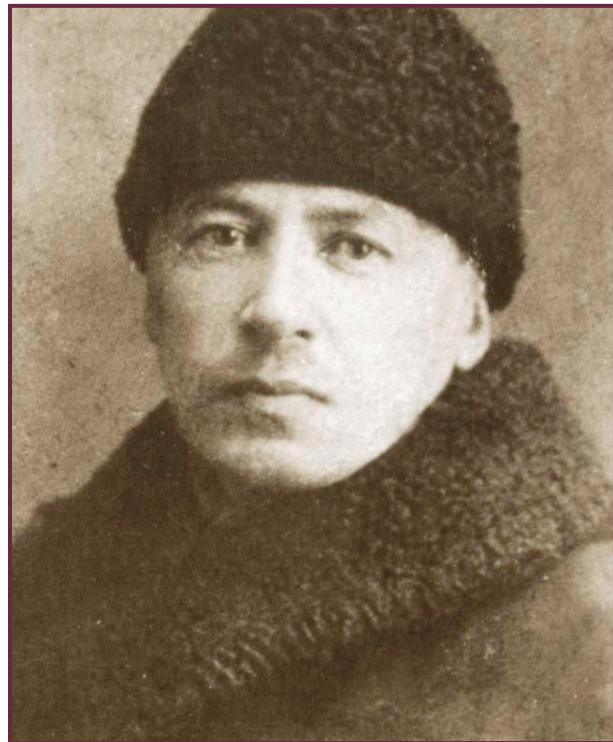
23 августа открываются новые отделы: «Борьба со снижающимися самолетами противника». За два месяца на выставке побывало около 25 тысяч человек. Объявлено начало занятий в школах Лен[ингра]да с 1 сентября для первых четырех классов и с 1 октября — для старших кл[ассов]. В «Лен[инградской] правде» статья Н. Тихонова «Сила России». Отдел агитации и пропаганды Дома Красной Армии им. С. М. Кирова проводит в частях Ленингр[адского] фронта цикл лекций «Наши великие предки» — Ал[ександр] Невский, Суворов, Кутузов.

24.XVIII открылась выставка работ ленинградских архитекторов.

26.VIII. В «Лен[инградской] правде» — опубликовано решение Исполкома Ленинградского Государственного Совета депутатов трудящихся «О проведении месячника заготовки дров»²⁷.

Записи носят в основном скупой характер, идет перечисление наиболее важных на ее взгляд событий, произошедших в городе в то время. Но одна из записей имеет другой оттенок. Она посвящена долгожданному прорыву блокады Ленинграда:

«18.I–19.I — Прорыв блокады Ленинграда. Вчера войска Волховского и Ленинградского фронтов соединились, ночью с 18 на 19 января заговорили рупоры, радио на ленинградских улицах и в квартирах: «В последний час! Успешное наступление наших войск в районе русла Ладожского озера и прорыв блокады Ленинграда». Ночью с 18 на 19 января Ленинградцы не спали. Радио всю ночь говорило о победе. Играли победные марши. В квартирах



Ил. 6. Владимир Кузьмич Макаров. Фотография Государственный музей-заповедник «Гатчина»

²⁶ ОР РНБ. Ф. 1135. В. К. Макаров. Д. 54. Дневник 1942–1946 гг.

²⁷ Рукописно-документальный фонд. Государственный музей истории Санкт-Петербурга (ГМИ СПб). КП 52618. Т. 1. Т. 2. Инв. № III Б-677 р.

плакали и пели, танцевали и обнимались. На Красной улице милиционер стучался в квартиры и взволнованно сообщал радостную весть о победе, об освобождении. В ночь с 18 на 19 января на заводах и фабриках Лен[ингра]да состоялись митинги ночных смен»²⁸.

Казалось бы, худшее было позади. Однако, несмотря на победы советских войск на фронте, враг продолжал обстреливать город. Самыми опасными местами для жителей были остановки и вагоны трамваев, почти все обстрелы с единовременным количеством убитых более десяти человек были связаны с этим объектами²⁹. 8 августа Ирина Константиновна уходила из Исаакиевского собора в хорошем настроении, приглашала коллег на новоселье. В тот день Ленинград подвергся мощным артобстрелам. Всего «пострадало от обстрела более 180 ленинградцев...»³⁰. Артобстрел застал Ирину с Петей на углу улицы Третьего Июля³¹ и проспекта 25 Октября³², когда они шли в кино.

«Мама стояла на тротуаре, а я пошел к трамвайной линии, — рассказывал мальчик. — Как разорвался снаряд, я не помню. Потому что ничего не соображал. А потом вижу — вокруг огонь и дым и понял, что это снаряд разорвался. Вижу, у меня брюки разорваны, кровь течет, а впереди мама лежит. Возле нее крови не было, а руки были сложены на груди. Я испугался и закричал «Мама!», но в это время меня отвезли в больницу. Когда я проснулся, то узнал, что мама убита»³³ (ил. 7).

Рапорт начальника штаба МПВО Куйбышевского района лейтенанта Абраменко содержит упоминания об обстоятельствах артобстрела 8 августа: «...производилось изъятие всех документов и ценностей от убитых, а отправлялись последние в морг Куйбышевской больницы без составления соответствующего акта. В силу этого опознать личность убитых становится весьма затруднительным...»³⁴.

Из воспоминаний А. И. Зеленовой: «10 августа 1943 года. В понедельник не пришла на дежурство Ирина Янченко. Мы стали ее искать по больницам, но милиционер принес ее сумку и сказал, что она убита 8 августа в 12 часов дня на углу Невского и Садовой. Ее сын пятилетний Петя³⁵ ранен и увезен в больницу. Какую? Я пошла в морг Куйбышевской больницы. Я несколько раз прошла мимо Ирины, узнала ее сарафан, но все не верилось, что это она, все надеялась, что это сарафан такой же...»³⁶.

²⁸ Рукописно-документальный фонд. ГМИ СПб. КП 52618. Т. 1. Л. 41.

²⁹ См.: *Рябков А. М.* Артиллерийские обстрелы и бомбардировки Ленинграда. 1943 г. // Ленинград. Война. Блокада. Снятие осады: материалы и исследования / сост. *П. В. Игнатьев, Э. Л. Коршунов, А. И. Рупасов.* СПб., 2019. С. 412.

³⁰ *Буров А. В.* Блокада день за днем, 22 июня 1941 г. — 27 января 1944 г. Л., 1979. С. 386.

³¹ Ныне — Садовая улица.

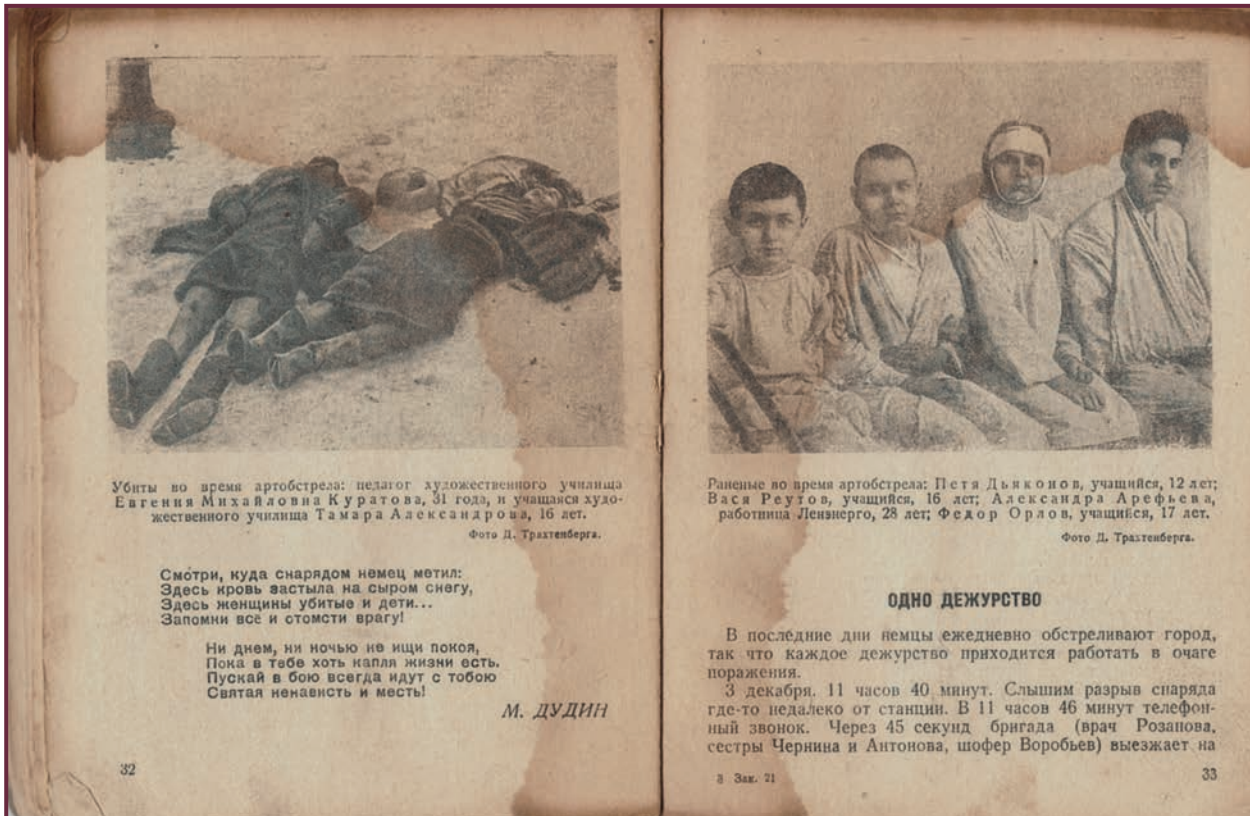
³² Ныне — Невский проспект.

³³ Убей убийцу. Сборник материалов об обстрелах немецкими и финскими варварами жилых кварталов и невоенных объектов Ленинграда. Л., 1944. С. 15

³⁴ *Рябков А. М.* Артиллерийские обстрелы и бомбардировки Ленинграда. 1943 г. С. 412.

³⁵ Здесь, вероятно, неточность, Пете [Дьяконову] было в 1943 году около 10 лет.

³⁶ *Елкина А. С.* Сделайте это для меня. СПб., 2005. С. 132.



Ил. 7. Фрагмент книги «Убей убийцу». 1944
Государственный музей-заповедник «Гатчина»

И. К. Янченко была похоронена на Волковском (его еще называли Волково) кладбище. Из записей А. И. Зеленовой: «15 августа 1943 года. Сегодня хоронили Ирину Янченко под непрерывный вой и свист снарядов. Только вышли из ее дома — бомбежка, пришли на кладбище — комбинированный артобстрел с бомбежкой. Укрывались между могил, а вокруг взлетали останки захороненных Ленинградцев с надгробными памятниками и крестами. Едва успели захоронить Ирину — снова бомбежка. Земля от взрывов насыпалась мне за очки. После кладбища пошла в больницу Софьи Перовской к Пете Янченко. Как очень тяжело раненый, Петенька лежит в отдельной комнате, смежной с палатой, где коек 7-8. И на каждой — Ленинградские дети, изувеченные войной. Петенька спросил, когда придет мама. Я пыталась отвлечь его внимание теми нехитрыми гостинцами из еды, которые ему принесла, и чувствовала, что на моих туфлях еще не осыпалась земля с могилы его матери»³⁷.

В августе 2021 года автором статьи была предпринята попытка разыскать место захоронения Ирины Константиновны. В ответ на запрос сотрудники архива по учету захоронений на кладбищах Санкт-Петербурга любезно предоставили ответ. В книге регистрации захоронений Волковского кладбища за 15 августа 1943 года³⁸ сделана запись о том, что И. К. Янченко

³⁷ Елкина А. С. Указ соч. С. 134.

³⁸ Архив кладбищ Санкт-Петербурга при СПб ГУП «Ритуальные Услуги». Книга регистраций захоронений Волковского кладбища. Связка 12. Книга 96. С. 120.

погибла 8 августа³⁹. Причина смерти: осколочное ранение грудной клетки. Из-за отсутствия ухода в течение длительного времени за местом захоронения, надписи на надмогильном сооружении, как и само сооружение, могли быть утрачены. В связи с этим найти место захоронения Ирины Константиновны не представляется возможным⁴⁰.

В 1947 году в бюллетене научной части Гатчинского дворца-музея была опубликована статья Ирины Константиновны «К вопросу о перестройке Кухонного и Арсенального каре Гатчинского дворца в 1844–1851 гг.» и эпилог А. В. Помарнацкого, в которых он вспоминал о письмах Ирины ему на фронт в 1943 году. Она писала: «ленинградские дети не любят играть в войну. Мой Петруся со своим приятелем увлечен постройкой своего нового города. У них целая пачка проектов дворцов, театров, школ, памятников, отдельных зданий. Они увлечены вопросами планировки нового города. Это должен быть прекрасный, величественный и тихий город. Шума они больше не хотят»⁴¹. А в последнем письме была фраза: «Мы должны выйти победителями. Мы еще увидимся с вами в нашем дворце»⁴².

В 2024 году, в связи с осуществляемым государственным проектом «Без срока давности» и начавшимися в парке «Сильвия» раскопками по обнаружению останков расстрелянных в период оккупации советских людей, в Государственном музее-заповеднике «Гатчина» был подготовлен специальный выставочный проект. Он получил название «К 80-летию освобождения Гатчины от нацистской оккупации». В течение года в двух залах Восточного полуциркуля дворца были проведены выставки, построенные по хронологии: «Эвакуация», «Оккупация», «Освобождение» и «Возрождение». В первом зале — находки поисковиков в виде мемориала из обуви погибших и их личных вещей. А во втором — рассказы о событиях, происходивших в Гатчинском дворце в годы Великой Отечественной войны и о начале его возрождения (ил. 8, 9).

На двух выставках были представлены материалы, посвященные Ирине Константиновне Янченко и ее коллегам. Впервые показана фотография Пети Дьяконова, подаренная ГМЗ «Гатчина» сотрудником Государственного музея «Исаакиевский собор» Е. С. Юзихиной. Кроме того, накануне открытия выставки информация о Пете и Ирине Константиновне, а также его снимок (ил. 10) вместе с другими ранеными были обнаружены в редкой брошюре «Убей убийцу» (ил. 11).

В связи с возрастающим, особенно в последнее время, интересом подрастающего поколения к теме защиты Родины автором статьи была написана детская книга «Как защищался Дворец»⁴³. Она посвящена памяти музейных сотрудников, спасавших культурное достояние нашей страны (ил. 12). Одна из глав посвящена Ирине Константиновне Янченко и ее роли в сохранении наследия наших предков. В книге посредством диалогов с детьми поднимаются

³⁹ Сведения неточны, указано имя Мария и возраст 43 года, но так как обе даты — смерти и похорон — совпадают, вероятнее всего речь идет именно об Ирине. К тому же заказчиком указана некая Джоревская З. М., проживавшая по адресу: Бронницкая ул., д. 146, кв. 2. Отец Янченко, в то время уже покойный, был зарегистрирован по адресу: Бронницкая ул., д. 146, кв. 1. Вероятно, Джоревская являлась соседкой семьи Янченко. Место захоронения: Каменная дорожка, могила № 1, а в другой книге (Архив кладбищ Санкт-Петербурга при СПб ГУП «Ритуальные Услуги». Книга регистраций захоронений Волковского кладбища. Связка 12. Книга 95. С. 9) заказчик Лазаревская О. Ф., проживавшая по адресу: ул. 2-я Советская, д. 2, кв. 28, а место захоронения: Каменная дорожка: «к своим».

⁴⁰ Входящее письмо № 1788 от 30.08.2021. СПб ГУП «Ритуальные услуги».

⁴¹ НА ГМЗ «Гатчина». Д. 7. Бюллетень научной части Гатчинского дворца-музея № 11, 1947. Л. 41–42.

⁴² Там же. Л. 41–42.

⁴³ Киртичникова М. В. Как защищался Дворец. СПб., 2024. 96 с.



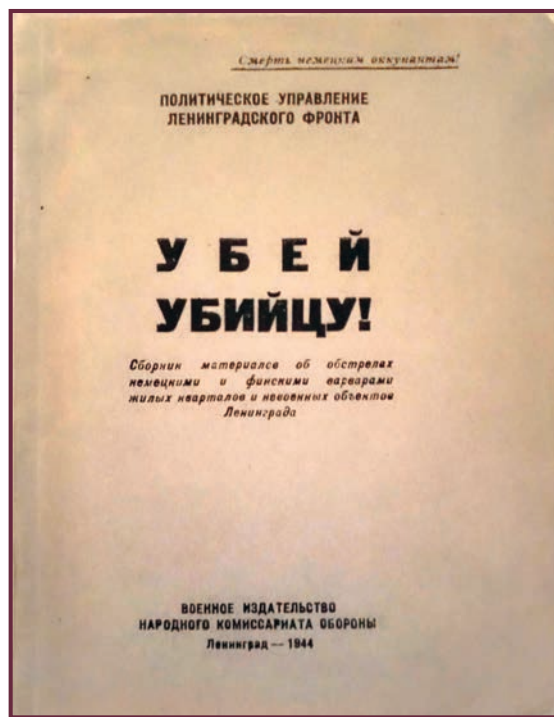
Ил. 8. «Освобождение». Фрагмент выставки в Государственном музее-заповеднике «Гатчина». 2024



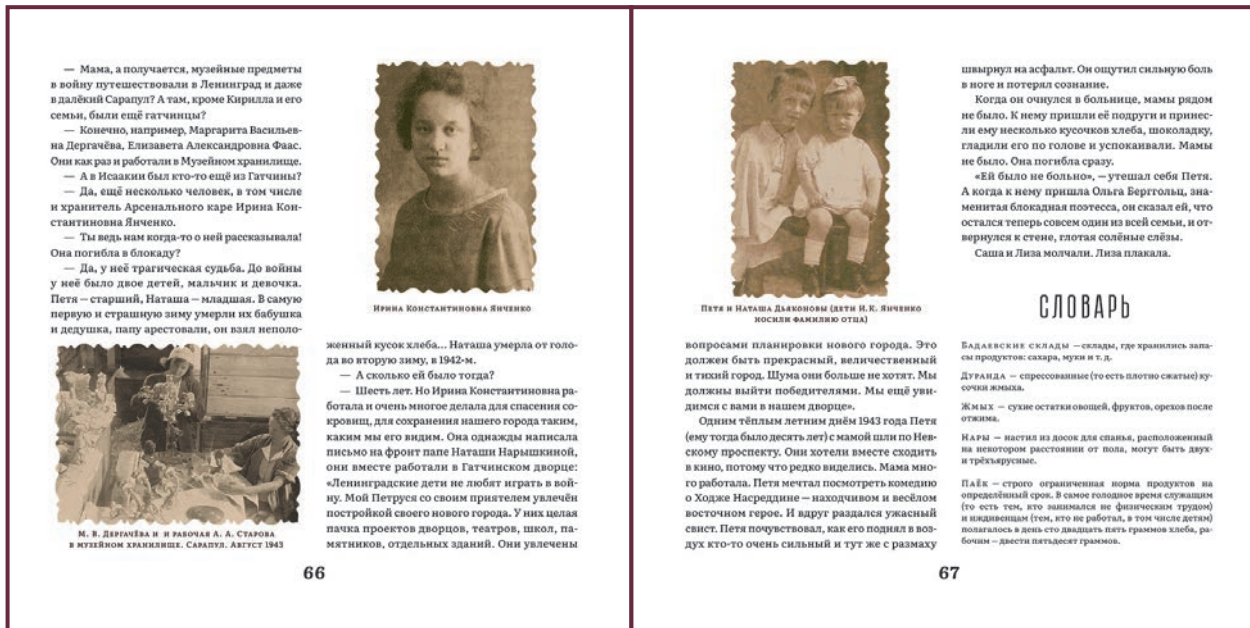
Ил. 9. «Освобождение». Фрагмент выставки в Государственном музее-заповеднике «Гатчина». 2024



Ил. 10. Петя Дьяконов. Фотография. До 1941
Государственный музей-заповедник «Гатчина»



Ил. 11. Обложка книги «Убей убийцу». 1944
Государственный музей-заповедник «Гатчина»



Ил. 12. Фрагмент из книги М. В. Кирпичниковой «Как защищался Дворец» Государственный музей-заповедник «Гатчина»

самые серьезные вопросы исторической памяти, так необходимые во все времена, а особенно в сложные моменты внешнеполитических кризисов.

Будем надеяться, что сила духа и самоотверженность наших героев, описанные в книге и этой статье, будут вдохновлять молодое поколение на защиту своей Родины и ее культурного наследия.

Архивные источники и материалы из музейных собраний:

1. Архив кладбищ Санкт-Петербурга при СПб ГУП «Ритуальные Услуги». Книга регистраций захоронений Волковского кладбища. Связка 12. Книги 95, 96.
2. Научный архив ГМЗ «Гатчина» (НА ГМЗ «Гатчина»). Д. 7. Бюллетень научной части Гатчинского дворца-музея № 11, 1947; Д. 25. Отчетные доклады по истории Гатчины. 1936.
3. Объединенный ведомственный архив культуры (ОВАК). Ф. 3. Оп. 1. Д. 5. Приказ № 149 по УКППЛ от 26.08.1941. Л. 44 об.
4. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 1135. В. К. Макаров. Д. 54. Дневник 1942–1946 гг. Рукопись.
5. Рукописно-документальный фонд. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. КП 52618. Т. 1. Т. 2. Инв. № III Б-677 р.
6. Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (ЦГА СПб). Ф. Р-7384. Оп. 38. Д. 361. Л. 5 об. Списки рабочих и служащих предприятий и учреждений Октябрьского района, награжденных медалью «За оборону Ленинграда», Т. 9; Ф. Р-7384. Оп. 38. Д. 893-1. Л. 336. Акты вручения медали «За оборону Ленинграда» рабочим и служащим предприятий и учреждений Октябрьского района; Ф. 7384. Оп. 38А. Д. 352 Л. 10. Л. 5 об. Личная карточка к вручению медали «За оборону Ленинграда» Янченко И. К.
7. Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Ф. 276. Оп. 1. Д. 58. Л. 49; Ф. 329. Оп. 1. Д. 7. Л. 30.

Литература:

1. Александр III: pro et contra. Санкт-Петербург : Издательство РХГА, 2013. 894 с.
2. Балаева С. Н. Записки хранителя Гатчинского дворца: [дневники, статьи] / Санкт-Петербург : «Искусство России», 2005. 650 с.
3. Блокада. 1941–1944. Ленинград: Книга памяти. Т. 9. Санкт-Петербург : Нотабене, 2001. 716 с.; Т. 35. Санкт-Петербург : ООО «Союз Дизайн», 2006. 520 с.
4. Буров А. В. Блокада день за днем, 22 июня 1941 г. — 27 янв. 1944 г. Ленинград : Лениздат, 1979. 475 с.
5. Елкина А. С. Сделайте это для меня. Санкт-Петербург : Общество «Знание», 2005. 484 с.
6. Император Александр III и императрица Мария Федоровна. Материалы научной конференции. Сб. статей. Санкт-Петербург : «Профи-Центр», 2006. С. 262–275.
7. Кирпичникова М. В. Как защищался Дворец. Санкт-Петербург: ГМЗ «Гатчина», 2024. 96 с.
8. Ленинград. Война. Блокада. Снятие осады: [материалы и исследования] / сост. П. В. Игнатьев, Э. Л. Кориунов, А. И. Рупасов. Санкт-Петербург : Галарт, 2019. 526 с.
9. Подвиг века. Художники, скульпторы, архитекторы, искусствоведы в годы Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда. Воспоминания. Дневники. Письма. Очерки. Литературные записи / авт. и сост. Н. Н. Паперная. Ленинград : Лениздат, 1969. 392 с.
10. Смирнов Г. В., Янченко И. К. Арсенальное каре Гатчинского дворца. Ленинград, 1935. 14 с.
11. Тихомирова М. А. Памятники. Люди. События. Из записок музейного работника. Ленинград : Художник РСФСР, 1984. 400 с.
12. Убей убийцу. Сборник материалов об обстрелах немецкими и финскими варварами жилых кварталов и невоенных объектов Ленинграда. Ленинград : Военное издательство Народного комиссариата обороны, 1944. 55 с.



УДК 72.092 + 726.01 + 72.009

Кривенкова Ольга Сергеевна*Государственный музей «Исаакиевский собор»,
научный сотрудник*

УЧАСТИЕ А. В. ПРАХОВА В РАЗРАБОТКЕ ПРОЕКТА СОБОРА СВЯТОГО АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО В ВАРШАВЕ

Аннотация: На основе материалов, хранящихся в отделе рукописей Государственного Русского музея, предпринята попытка проанализировать обстоятельства участия в 1893 году в закрытом конкурсе на лучший проект собора святого Александра Невского в Варшаве (1894–1912), наряду с именитыми архитекторами, историка искусства Адриана Викторовича Прахова. Реконструируется последовавшая через несколько лет после этого попытка ученого взять на себя составление проекта внутреннего убранства храма и надзор за исполнением работ. Введенные в научный оборот материалы раскрывают неизвестные ранее факты биографии А. В. Прахова и позволяют судить о том, какая роль отводилась собору в Варшаве его идеологами.

Ключевые слова: собор святого Александра Невского, собор в Варшаве, И. В. Гурко, А. В. Прахов.

Собор святого Александра Невского в Варшаве упоминается во многих трудах по истории и культуре Российской империи рубежа XIX и XX веков, написанных отечественными и зарубежными исследователями в последние десятилетия. При этом он не так часто выступает самостоятельным объектом исследования. Речь о храме обычно заходит или в контексте изучения политики, проводимой Российской империей во второй половине XIX века в отношении Царства Польского¹, или при рассмотрении советско-польских отношений в 1920-е годы². Данное положение дел представляется несправедливым, поскольку в создании храма принимали участие виднейшие мастера конца XIX — начала XX веков. Сложившаяся традиция начинает постепенно меняться, и появляются работы, в которых рассматривается весь недолгий период существования собора³.

¹ *Рольф М.* Польские земли под властью Петербурга: от Венского конгресса до Первой мировой. М., 2020. С. 181; *Шенк Ф. Б.* Александр Невский в русской культурной памяти: святой, правитель, национальный герой (1263–2000). М., 2007. С. 206.

² *Сокол К. Г., Сосна А. Г.* Купола над Вислой: Православные храмы в Центральной Польше в XIX — начале XX века // Вестник церковной истории. 2007. № 2 (6). С. 166–168.

³ *Берташ. А., свящ.* Кафедральный собор во имя Св. Благоверного Великого князя Александра Невского в Варшаве // Леонтий Бенуа и его время: материалы конф. СПб., 2008. С. 142–156; *Golimont A.* Sobór p.w. św. Aleksandra Newskiego w Warszawie. Studium historyczno-teologiczne. Studia doktoranckie w zakresie nauk teologicznych. Warszawa, 2022.

В последние несколько лет вышло несколько статей, посвященных созданию его живописного убранства⁴.

Кроме внешне- и внутривосточной конъюнктуры, долгое время препятствовавших изучению Александро-Невского собора, существует и объективная причина, существенно затрудняющая работу исследователей: материал по данной теме разобщен. Это касается уцелевших архитектурных проектов, живописных эскизов, документов по истории создания храма и артефактов. Так, например, в настоящее время нет информации, сохранились ли документы комитета по сооружению собора. В 1915 году они были эвакуированы из Варшавы, и дальнейшая судьба их неизвестна, попытки отыскать эти материалы в России и Польше не увенчались успехом⁵. Отсутствием данного материала в значительной степени объясняются существующие лакуны в историографии — в частности, почти отсутствует информация о начальном периоде строительства собора. Исследователям приходится опираться на две брошюры, изданные в год освящения храма. Автором одной из них является К. И. Молчанов, на протяжении долгих лет служивший делопроизводителем комитета по сооружению собора, а второй — протоирей В. А. Шингарев, редактор «Варшавского епархиального листка», издаваемого при Варшавской архиерейской кафедре⁶.

В обоих источниках указано, что инициатором строительства выступил варшавский генерал-губернатор, герой русско-турецкой войны 1877–1878 годов И. В. Гурко (1828–1901). Во всеподданнейших записках Александру III он «...неоднократно свидетельствовал о настоятельной необходимости сооружения в Варшаве нового православного собора...»⁷. Император одобрил начинание и в конце февраля 1893 года дал разрешение на открытие «по всей империи сбора добровольных пожертвований на сооружение православного собора в гор[оде] Варшаве»⁸. В том же 1893 году «...генерал-адъютантом Гурко для составления проектов собора приглашены были известные русские архитекторы: Л. Н. Бенуа, Г. И. Котов, М. Т. Преображенский, А. Н. Померанцев, А. В. Прахов и Н. М. Чагин»⁹.

⁴ Богдан В.-И. Т. Эскизы росписей В. В. Беляева для собора Св. Александра Невского в Варшаве в собрании Научно-исследовательского музея при Российской академии художеств // Кафедра Исаакиевского собора. Вып. XXX. Святой благоверный князь Александр Невский. Опыт изучения и сохранения культурно-исторического наследия : сб. статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции / Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор». 2021. Ч. 1. С. 8–14; Васильченко А. О. Композиция «Евхаристия»: эскизы В. Васнецова к мозаикам собора Св. Александра Невского в Варшаве // Антикварный мир: отражение сути. Вестник антикварного рынка. 2017. № 11. С. 94–109; Кулькова Н. В. Росписи и иконы Н. Н. Харламова в интерьере собора Александра Невского в Варшаве // Научные труды Санкт-Петербургской Академии художеств. 2023. Вып. 64. С. 57–76; Шилов В. С. К истории живописной декорации собора Александра Невского в Варшаве // Там же. С. 36–56.

⁵ Golimont A. Op. cit. S. 8.

⁶ Молчанов К. И. Новый православный собор во имя св. благоверного великого князя Александра Невского в Варшаве. 1894–1912 г. [Варшава], [1912].

⁷ Молчанов К. И. Указ. соч. С. 1.

⁸ Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 565. Оп. 5. Д. 20037. Л. 17.

⁹ Шингарев В. А. К освящению нового Кафедрального собора в Варшаве. Варшава, 1912. С. 13. В публикации инициалы некоторых архитекторов указаны неверно.

В приведенном перечне имя Адриана Викторовича Прахова (1846–1916) стоит несколько особняком. Историк искусства, основатель кафедры теории и истории искусства историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета, профессор Императорской Академии художеств, Киевского университета и Высших Бестужевских курсов¹⁰. Автор трудов по истории античного искусства и архитектуры, причем сфера интересов ученого была широка: искусство Древнего Востока, Египта и Греции, а затем — древнерусское, он не был сугубо теоретиком. Практическая деятельность также привлекала А. В. Прахова, и в этой сфере он добился определенных успехов, в частности открыл несколько прежде неизвестных росписей храмов, включая Софийский собор в Киеве. Он одним из первых понял, какую пользу могут принести копии, снятые с древних фресок и мозаик, и некоторые из них выполнил лично. Во многом благодаря организованным им выставкам, а также тому, что копии были представлены в Историческом музее в Москве, ряд произведений древнерусского христианского искусства стал известен широкой публике¹¹. В 1885 году А. В. Прахову была поручена внутренняя отделка Владимирского собора в Киеве. Его несомненной заслугой является выбор художников: он пригласил В. М. Васнецова и М. В. Нестерова. Первый отдал Владимирскому собору почти десять лет. Росписи, созданные В. М. Васнецовым, произвели огромное впечатление на современников и принесли славу: в обществе заговорили тогда о рождении нового стиля в живописи.

На первый взгляд кажется, что А. В. Прахову предложили принять участие в разработке проекта собора святого Александра Невского исключительно на волне успеха, который сопровождал его работу во Владимирском соборе, но один абзац из письма М. В. Нестерова наводит на мысль, что дела обстояли несколько иначе. В апреле 1893 года художник, будучи в Киеве, написал родным: «Поездка его [А. В. Прахова — прим. авт.] в Питер не прошла даром. Он направил генер[ала] Гурко, а тот подал мысль православного собора в Варшаве государю. Мысль эта утверждена теперь и правительством, ассигновано на собор миллион, да кроме того открыта подписка, так что думают догнать сумму до 1 1/2 миллиона всего. По настоянию Прахова (и артист же он!) собор должен быть по повелению государя в древнемосковском стиле. Прахову в числе пяти человек предложено представить архитектурный проект храма...»¹².

Некоторые утверждения из письма М. В. Нестерова можно опровергнуть сразу. Изучение архивных документов свидетельствует, что впервые идея построить собор в Варшаве была высказана не в 1893 году, а тремя годами ранее, в феврале 1890 года во всеподданнейшей записке И. В. Гурко. Она практически целиком была отведена критике системы образования в Царстве Польском и деятельности попечителя Варшавского учебного

¹⁰ Историография невелика, из последних работ см.: *Сохор Т. Е.* Адриан Прахов: штрихи к портрету // Пунинские чтения-99. Доклады и сообщения. СПб., 2000 С. 65–78.

¹¹ См. подробнее: *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи: XIX век. М., 1989. С. 132–137.

¹² *Нестеров М. В.* Письма: Избранное. Л., 1988. С. 107–108.

округа А. Л. Апухтина. В финальной части говорилось о том, что «в Варшаве, этом центре русской администрации края, по сие время нет подобающего значению православия храма. Существующие здесь церкви скромно ютятся в ряду простых обывательских домов и не только не привлекают внимания своим внешним видом, но даже заставляют думать, что они принадлежат религии лишь терпимой, но отнюдь не господствующей, государственной. <...> Сооружение православного собора в Варшаве явится видимым знаком драгоценного внимания Вашего Императорского Величества к нуждам русских людей, населяющих Царство Польское...»¹³. На полях напротив данного абзаца Александр III поставил резолюцию: «совершенно необходимо»¹⁴.

Приведенная цитата взята из итогового варианта всеподданнейшей записки 1890 года. Один из ее списков отложился в фонде департамента народного образования, который рассматривал жалобу варшавского генерал-губернатора на действия А. Л. Апухтина. В Российском государственном военно-историческом архиве находится черновой вариант записки. Мысль о необходимости построить в столице Привислинского края новый православный собор сформулирована там лаконичнее: «В Варшаве, не говоря уже об остальных городах царства Польского, нет подобающего значения православия храма»¹⁵. Выполненная карандашом надпись на документе указывает, что текст был написан В. М. Каченовским, а исправлен — А. А. Корниловым¹⁶. Первый являлся чиновником министерства внутренних дел, откомандированным в распоряжение варшавского генерал-губернатора, а второй — управляющим его канцелярией¹⁷. Вполне вероятно, что намерение возвести в Варшаве новый храм изначально родилось в недрах министерства внутренних дел, которое до лета 1890 года и отвечало за строительство новых церквей на данной территории¹⁸. Даже если И. В. Гурко не был непосредственным автором идеи, то он воспринял ее с большим энтузиазмом.

В 1890 году варшавский генерал-губернатор ходатайствовал не только об одобрении постройки православного собора в Варшаве, но и о выделении на это средств. Время было выбрано неудачно: в следующем году в Российской империи случился сильнейший неурожай, следом начался голод, который охватил 17 губерний с населением почти 40 миллионов человек¹⁹. Осенью 1891 года департамент государственного казначейства при министерстве финансов, который ведал выдачей государственных денежных средств, подготовил ответ на запрос о финансировании. В черновом варианте значилось, что «...ввиду переживаемого ныне России экономического кризиса, от которого она едва ли будет в состоянии оправиться

¹³ РГИА. Ф. 733. Оп. 228. Д. 31. Л. 46–46 об.

¹⁴ РГИА. Ф. 565. Оп. 5. Д. 20037. Л. 1.

¹⁵ Российский государственный военно-исторический архив (РГВИА). Ф. 232. Оп. 1. Д. 161. Л. 23.

¹⁶ Там же. Л. 19.

¹⁷ Справочная книжка с адрес-календарем города Варшавы на 1891 год. [Варшава], [б/г]. С. 90.

¹⁸ Затем эти полномочия были переданы Святейшему Синоду.

¹⁹ См. подробнее: 1891 год. Экономический и финансовый год // Новое время. 1892. 1 (13) января. № 5690. С. 2.

в скором времени, отпуск из средств государственного казначейства столь значительных сумм, какие должны потребоваться на постройку Варшавского собора, представляется совершенно неосуществимым в ближайшие из последующих годов...»²⁰. Итоговая формулировка была несколько смягчена, но «в скором времени» денег на возведение храма из казны ждать не приходилось²¹.

Как и писал М. В. Нестеров, вопрос о финансировании строительства удалось решить в начале 1893 года. Речь шла не о государственных средствах, из казны была выделена сравнительно небольшая сумма: по 50 000 рублей в год, начиная с 1894 года²², а о разрешении открыть сбор пожертвований на сооружение храма. Стоимость собора оценили в 900 000 рублей²³. Текст письма М. В. Нестерова говорит о том, что где-то на этой стадии А. В. Прахов присоединился к усилиям варшавского генерал-губернатора. В настоящее время не представляется возможным ответить на вопрос, когда между ними завязалось общение, и кто выступил инициатором. Это мог быть и И. В. Гурко, без сомнения слышавший о ведущейся росписи Владимирского собора, и А. В. Прахов, желавший получить новый выгодный заказ. Второе предположение представляется более вероятным.

Понять, в чем же заключалась роль А. В. Прахова, позволяют материалы личного фонда ученого, которые хранятся в отделе рукописей Государственного Русского музея²⁴. В документе, относящемся, по всей видимости, уже к концу 1890-х годов, историк искусства написал следующее: «Участие Прахова в возникновении Варшавского собора выразилось в составлении памятной записки для бывшего генерал-губернатора фельдмаршала Гурко, записки доложенной и получившей Высочайшее одобрение императора Александра III и послужившей основанием для первых практических планов, как составление конкурса и т. д.»²⁵.

В деле также имеется документ, который является частью переписки А. В. Прахова вероятнее всего с И. В. Гурко²⁶. Датировка отсутствует, но составлен он был во время пребывания А. В. Прахова в Варшаве: использована бумага, маркированная логотипом

²⁰ РГИА. Ф. 565. Оп. 5. Д. 20037. Л. 5.

²¹ Там же.

²² [О ежегодном ассигновании на сооружение собора в Варшаве] // Неделя строителя. 1893. 24 октября. № 43. С. 220.

²³ РГИА. Ф. 565. Оп. 5. Д. 20037. Л. 10 об., 16.

²⁴ Материалы по варшавскому собору выделены в отдельное дело: Отдел рукописей Государственного Русского Музея (ОР ГРМ). Ф. 139. Ед. хр. 959. Материалы, связанные с реставрационной деятельностью А. В. Прахова. Переписка о постройке Варшавского собора и переделке фасада варшавской гимназии. Большая часть документов дела — черновые записи А. В. Прахова на которых, к сожалению, часто не указан адресат или отсутствует датировка.

²⁵ Там же. Л. 41. Насколько можно судить по заголовку дела, с большой степенью вероятности данная записка находится в Российском государственном военно-историческом архиве (РГВИА. Ф. 232. Оп. 1. Д. 162. Материалы о постройке православного соборного храма в Варшаве (выдержки из всеподданнейших записок Гурко И. В., памятная записка проф. Прахова Андриана, объяснения к эскизу...). Автор не смог ознакомиться с содержанием данного дела, так как на момент подготовки статьи оно находилось в отделе сканирования и не выдавалось в читальный зал.

²⁶ ОР ГРМ. Ф. 139. Ед. хр. 959. Л. 10–11.

гостиницы «Hôtel de France à Varsovie». В адрес-календаре Варшавы тех лет значится гостиница, именуемая «Французской»²⁷. Как минимум об одной из поездок А. В. Прахова в этот город нам известно. О ней 10 февраля 1893 года сообщил брату В. М. Васнецов: «Прахов уехал в Питер через Варшаву. Хочет строить церковь в Варшаве по приглашению Гурко»²⁸. Составитель сборника писем художника Н. А. Ярославцева в примечаниях указала, что, по всей видимости, речь шла о перестройке церкви при первой мужской гимназии²⁹. С данной инициативой в 1890 году выступил попечитель Варшавского учебного округа А. Л. Апухтин. Известно, что А. В. Прахов составил проект нового облика здания³⁰, который впоследствии был отклонен³¹. Вполне вероятно, что предпринятая в феврале 1893 года поездка А. В. Прахова в Варшаву, а затем в Санкт-Петербург была связана не столько с перестройкой гимназии и ее домово́й церкви, сколько с попыткой получить другой, более выгодный заказ.

Возвращаясь к записке А. В. Прахова, следует отметить, что главная ее идея сводилась к тому, как лучше организовать конкурс на составление проекта. Ученый отметил, что строительство собора в Варшаве должно было стать ареной для «культурного соревнования», и для выполнения этой задачи «...могут быть допущены силы только безусловно русского происхождения и из них должны быть привлечены самые лучшие, решительно русского направления в искусстве»³². Таким образом он не просто обозначил, что проект следует выполнить в русском стиле, господствующем в архитектуре в то время, но и выступил против проведения «обыкновенного», то есть открытого, конкурса. Он считал, что таковой «...может повести к нежелательным осложнениям...», в частности будет «недипломатично» объявить о недопуске «нерусских участников» или «забраковать» работы из-за национальности авторов³³. Путь, который предложил А. В. Прахов варшавскому генерал-губернатору как наиболее «осторожный», — выбрать «компетентное лицо для организации всего дела» и под его председательством организовать комитет, в который войдут техники, представители духовенства, военного и гражданских ведомств. Председатель комитета проведет уже или «частный», то есть закрытый, конкурс между выбранными архитекторами, или же напрямую обратится к одному из них. Проект, одобренный комитетом, представят генерал-губернатору и затем передадут на высочайшее рассмотрение³⁴.

²⁷ Справочная книжка с адрес-календарем города Варшавы на 1891 год. [Варшава], [б/г]. С. 315.

²⁸ Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. М., 1987. С. 114.

²⁹ Там же. С. 388.

³⁰ [О построении в Варшаве нового здания гимназии и церкви при ней] // Неделя строителя. 1893. 10 сентября. № 38. С. 193.

³¹ Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 388–389.

³² ОР ГРМ. Ф. 139. Оп. 1. Ед. хр. 959. Л. 10. Схожая мысль была высказана А. В. Праховым в его публикации, посвященной созданию Владимирского собора. Там содержится следующее высказывание: «...где же то поприще, на котором просвещенный русский талант мог бы приложить свои силы на пользу народа? Такою ареною прежде всего, если не единственною, является православный храм» (Подробнее см. *Прахов А. В. [Киевский Владимирский собор: К истории его постройки. Киев, 1896]. С. 3.*

³³ ОР ГРМ. Ф. 139. Оп. 1. Ед. хр. 959. Л. 10.

³⁴ Там же. Л. 10 об. — 11.

По всей видимости, этим предложением организовать закрытый конкурс и руководствовался И. В. Гурко, когда в конце марта 1893 года разослал архитекторам приглашения участвовать в конкурсе на составление проекта храма. Закономерно, что одно из них было направлено самому А. В. Прахову. Этот документ сохранился. Варшавский генерал-губернатор уведомлял адресата в нижеследующем: «Его Императорское Величество Государь Император Всемилоостивейше соизволил разрешить постройку нового православного соборного храма во имя Св. Александра Невского, в г. Варшаве, на Саксонской площади, под моим непосредственным руководством. По установленной программе сей постройки для составления проекта и сметы названного собора избраны шесть Архитекторов известных своею специальностью и опытностью в постройке православных храмов в древнерусском стиле и в числе их Ваше Превосходительство»³⁵. Что касается комитета по сооружению собора, то он был создан полгода спустя, в конце августа 1893 года, и во главе его находилось не «компетентное лицо», а сам И. В. Гурко.

На приглашение варшавского генерал-губернатора А. В. Прахов ответил согласием. Он написал: «...почту за особую для себя честь принять участие в столь патриотическом деле...»³⁶. Но к назначенному сроку — 1 октября 1893 года — ни чертеж, ни модель, о которой ученый неоднократно рапортовал в Варшаву, ни смета не были представлены³⁷. Вначале А. В. Прахов попросил отсрочку, ссылаясь на занятость во Владимирском соборе³⁸, затем в конце октября 1893 года сообщил, что модель собора «...уже собрана и ныне красится и золотится»³⁹. Некоторое время она должна находиться в собранном виде в темном помещении, а затем ученый будет готов лично доставить ее. Речь шла уже о середине декабря. В ответ на данное предложение делопроизводитель комитета А. Т. Тимановский заверил собеседника, что в его приезде в Варшаву «...надобности не представляется»⁴⁰. Наконец, 23 декабря 1893 года из Варшавы пришла телеграмма, подписанная все тем же А. Т. Тимановским, который сообщал, что он «... по поручению комитета покорнейше просит уведомить, когда будут доставлены модель или проект»⁴¹. К сожалению, узнать по материалам дела ответ А. В. Прахова не представляется возможным.

Надо полагать, что людей, хорошо знавших ученого, такой исход не удивил. Так, М. В. Нестеров в том самом письме, в котором он сообщил родным о желании А. В. Прахова строить собор в Варшаве, отметил и следующую его особенность: «...если бы этот человек был до конца предприятия таков, как и в начале его!»⁴². Что касается завершения конкурса на проект собора в Варшаве, то победителя выбрал сам Александр III. Это произошло в середине января 1894 года, и лучшей он счел работу Л. Н. Бенуа.

³⁵ Там же. Л. 21–21 об.

³⁶ Там же. Л. 23.

³⁷ Шингарев В. А. Указ. соч. С. 14.

³⁸ ОР ГРМ. Ф. 139. Оп. 1. Ед. хр. 959. Л. 5.

³⁹ Там же. Л. 36.

⁴⁰ Там же. Л. 37.

⁴¹ Там же. Л. 20.

⁴² Нестеров М. В. Письма: Избранное. Л., 1988. С. 108.

Примечательно, что, несмотря на неудачу с участием в конкурсе, интерес А. В. Прахова к проекту в Варшаве не угас. Во второй половине 1890-х годов, когда работы по оформлению Владимирского собора были завершены, он предпринял попытку заявить о своем желании участвовать в оформлении собора святого Александра Невского. Он решил действовать через князя А. Д. Оболенского, который в середине февраля 1897 года был назначен помощником варшавского генерал-губернатора и согласно должности вошел в состав комитета по сооружению собора⁴³. Сохранилось несколько черновиков письма, написанного ему А. В. Праховым⁴⁴. Текст их несколько отличается, но определить, был ли какой-то из вариантов направлен в Варшаву, нет возможности.

Прежде всего, А. В. Прахов обращал внимание своего адресата на ключевую роль художественной отделки в восприятии собора. Он писал: «...видимость лишь только часть будущего целого, лишь вместилище внутреннего убранства, от которого будет зависеть судьба всего предприятия. Вопрос сводится к тому, будет ли это “губернский собор” или значительное произведение русского искусства...»⁴⁵. Если создатели храма планируют пойти по второму пути, то «первый вопрос: кто его, это произведение создаст. Наличный состав русских художников известен нам как свои пять пальцев — вот как обстоит дело. Крупнейшие художественные дарования сосредоточены в поколении, которому теперь 45–50 лет, художественный прирост, в том роде, какой требуется по характеру задачи, прирост слабый»⁴⁶. Зрелым мастерам, по словам А. В. Прахова, творческих сил осталось на 10–15 лет, это, следовательно, максимальный срок, в который собор должен быть окончен. При этом он рассчитал и «минимальный предел», отметив, что «... черной работы у Вас осталось на два лета, можно надеяться, что в 1899 году собор вчерне будет окончен, прибавьте к этому на внутреннюю отделку как-то минимум пять лет, с предыдущим, это будет составлять семь лет, т. е. первый возможный срок окончания собор... это 1904 г.»⁴⁷. Завершение работ в названный срок было маловероятным, и А. В. Прахов предостерег от чрезмерного промедления, поскольку оно не только стало бы причиной неизбежного удорожания, но также могло привести к тому, что стиль, выбранный для оформления собора, потеряет свою актуальность. Как историк искусства, он осознавал, что «... жизнь находится в непрерывном движении, и смена вкусов и стилей соответствует смене поколений»⁴⁸. Храм Христа Спасителя в Москве стал наглядным примером того, что, «когда одна и та же работа тянется через несколько поколений, то следующее поколение может отрицать и уничтожать работу предыдущего...»⁴⁹.

⁴³ Телеграммы Российского Агентства // Варшавский дневник. 1897. 19 февраля (3 марта). № 49. С. 1; Адрес-календарь гор[ода] Варшавы на 1898 год / сост. Н. Акаемов. Варшава: полиц. тип., [б/д]. С. 209.

⁴⁴ ОР ГРМ. Ф. 139. Оп. 1. Ед. хр. 959. Л. 1–4, 8–8 об. Текст со схожим содержанием находится на листах 41–42, но без указания адресата.

⁴⁵ Там же. Л. 1.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же. Л. 1 об.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же.

Он придерживался точки зрения, что «эстетически и экономически» выгодно окончить работу в срок, не превышающий 20-ти лет, а «в должном случае» — 10–15 лет⁵⁰.

Вслед за этим А. В. Прахов заметил, что выбор руководителя внутренней отделкой собора не менее важен, чем выбор художников. В качестве аргумента он использовал следующую метафору: «...внутренняя отделка собора — это не ария солиста, но симфония, сыгранная оркестром, и чтобы оркестр сыграл хорошо, надо счастливо выбрать дирижера...»⁵¹. Последнему предстояло создать проект внутреннего убранства, назвать исполнителей, проконтролировать их работу, а также подготовить храм к освящению. Принимая в расчет значимость возводимого храма, ошибка в выборе «дирижера» могла повлечь за собой самые неблагоприятные последствия. Так, историк искусства высказал уверенность, что «окончание прав[ославного] собора в Варшаве, конечно, будет обставлено со всею подобающей торжественностью, т. е. освящение его должно произойти в Высочайшем присутствии»⁵². И как Владимирский собор в Киеве считается памятником царствования Александра III, так для варшавского собора будет «лестно», если его признают памятником правления Николая II⁵³. Вне сомнения, все вышесказанное должно было навести А. Д. Оболенского на мысль о том, кто именно лучше всего сможет справиться с подобным объемом работ⁵⁴.

На данный момент неизвестно, рассматривал ли комитет кандидатуру А. В. Прахова в качестве руководителя отделочных работ в варшавском соборе. Поскольку ранее он не представил обещанную модель храма, то, скорее всего, к его предложению отнеслись с меньшей степенью внимания. В любом случае, в первых числах ноября 1897 года в журнале «Неделе строителя» появилась заметка, в которой говорилось, что составление проекта внутреннего оформления нового собора в Варшаве поручается его архитектору Л. Н. Бенуа. Там же было сказано, что к работе предполагается пригласить признанного знатока церковной археологии, профессора Санкт-Петербургской духовной академии Н. В. Покровского и мастера религиозной живописи В. М. Васнецова⁵⁵. Впоследствии именно Н. В. Покровский составил проект размещения росписей в храме, а за подбор исполнителей отвечала художественная комиссия, куда кроме названного специалиста в области церковной археологии входили Л. Н. Бенуа и профессор Императорской Академии художеств П. П. Чистяков.

⁵⁰ ОР ГРМ. Ф. 139. Оп. 1. Ед. хр. 959. Л. 2.

⁵¹ Там же. Л. 2 об.

⁵² Там же. Л. 2. Освящение собора святого Александра Невского состоялось в мае 1912 года. Николай II не присутствовал, по всей видимости, из-за сложной внутри- и внешнеполитической обстановки в регионе.

⁵³ Там же. Л. 2 об.

⁵⁴ Ученый рассматривал возможность предложить свои услуги и в более недвусмысленной манере: другой его черновик начинается со следующих слов: «профессор Адриан Викторович Прахов, принимавший деятельное участие в возникновении Варшавского собора, ныне отстраиваемого вчерне, интересуется дальнейшими судьбами этого сооружения и главным образом его внутренней отделкой. Подобная задача уже разрешена им в Киевском Владимирском Соборе». Там же. Л. 41.

⁵⁵ [О внутреннем убранстве Варшавского собора] // Неделя строителя. 1897. 2 ноября. № 44. С. 246.

Материалы отдела рукописей Государственного Русского музея позволяют считать участие А. В. Прахова в строительстве собора в Варшаве опосредованным. На данном этапе исследования — без документов, хранящихся в Российском военно-историческом архиве, — подтверждается, что ученый подсказал варшавскому генерал-губернатору И. В. Гурко *modus operandi* (способ действия): не проводить открытый конкурс на лучший проект собора, а обратиться к уже состоявшимся архитекторам. Через несколько лет А. В. Прахов предпринял попытку взять на себя составление проекта внутреннего оформления собора. Эти сведения не только помогают уточнить биографию ученого, сферу его интересов и планы, но и лучше понять ту роль и значение, которое отводили собору в Варшаве его современники на этапе строительства храма. В этой связи можно вспомнить весьма точное определение, которое дал собору художник А. А. Карелин, участвовавший в росписи малых алтарей. В переписке он неоднократно называл его «правительственным»⁵⁶. Именно так воспринимали собор его идеологи, по этой же причине, когда объявленный сбор денег на строительство перестал приносить существенные суммы, из казны были выделены немые средства, требовавшиеся на оформление храма. Все перечисленное делало участие в проекте почетным и весьма прибыльным для его создателей, и, как мы видим на примере А. В. Прахова, вызывало к строительству собора в Варшаве особый интерес.

Архивные источники:

1. Отдел рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ). Ф. 112. Оп. 1. Ед. хр. 332. Копии писем художников, адресованных П. П. Чистякову. 1887–1917.
2. ОР ГРМ. Ф. 139. Оп. 1. Ед. хр. 959. Материалы, связанные с реставрационной деятельностью А. В. Прахова. Переписка о постройке Варшавского собора и переделке фасада варшавской гимназии.
3. Российский государственный военно-исторический архив (РГВИА). Ф. 232. Оп. 1. Д. 161. Всеподданнейший отчет Варшавского губернатора за 1884 г.; всеподданнейшая записка Варшавского губернатора за 1890 г.
4. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 565. Оп. 5. Д. 20037. О постройке в городе Варшаве православного собора.
5. РГИА. Ф. 733. Оп. 228. Д. 31. Записка Варшавского генерал-губернатора Гурко о настроениях польского общества и его отношении к русскому правительству; журналы межведомственного совещания по обсуждению записки.
6. РГИА. Ф. 789. Оп. 12 (1894 г. Лит. «З»). Д. 4. По сооружению православного соборного храма во имя святого благоверного князя Александра Невского в городе Варшаве.
7. Центральный архив Нижегородской области (ЦАНО). Ф. 569. Оп. 1779. Д. 4. Отчеты за 1903–1904 годы, сметы по содержанию Музея и списки лиц, сделавших пожертвования.
8. ЦАНО. Ф. 569. Оп. 1779. Д. 5. Отчет о состоянии Музея за 1905 год и списки лиц, сделавших пожертвования Музею.

⁵⁶ Центральный архив Нижегородской области. Ф. 569. Оп. 1779. Д. 4. Л. 58; там же. Д. 5. Л. 2 об., 25 об.

Литература:

1. 1891 год. Экономический и финансовый год // Новое время. 1892. 1 (13) января. № 5690. С. 2.
2. Адрес-календарь гор[ода] Варшавы на 1898 год. / сост. *Н. Акаемов*. Варшава : полиц. тип., [1897]. 839 с.
3. *Берташ. А., свящ.* Кафедральный собор во имя Св. Благоверного Великого князя Александра Невского в Варшаве // Леонтий Бенуа и его время: материалы конф. Санкт-Петербург, 2008. С. 142–156.
4. *Богдан В.-И. Т.* Эскизы росписей В. В. Беляева для собора Св. Александра Невского в Варшаве в собрании Научно-исследовательского музея при Российской академии художеств // Кафедра Исаакиевского собора. Вып. XXX. Святой благоверный князь Александр Невский. Опыт изучения и сохранения культурно-исторического наследия : сб. статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции / Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор». 2021. Ч. 1. С. 8–14.
5. *Васильченко А. О.* Композиция «Евхаристия»: эскизы В. Васнецова к мозаикам собора Св. Александра Невского в Варшаве // Антикварный мир: отражение сути. Вестник антикварного рынка. 2017. № 11. С. 94–109.
6. *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи: XIX век. Москва : Искусство, 1989. 384 с.
7. Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / сост., вступ. ст. и примеч. *Н. Л. Ярославцева*. Москва : Искусство, 1987. 496 с.
8. *Кулькова Н. В.* Росписи и иконы Н. Н. Харламова в интерьере собора Александра Невского в Варшаве // Научные труды Санкт-Петербургской Академии художеств. 2023. Вып. 64. С. 57–76.
9. *Молчанов К. И.* Новый православный собор во имя св. благоверного великого князя Александра Невского в Варшаве. 1894–1912 г. [Варшава]: тип. при канцелярии Варш. ген. губ-ра, [1912]. 12 с.
10. [О построении в Варшаве нового здания гимназии и церкви при ней] // Неделя строителя. 1893 год. 19 сент. № 38. С. 193.
11. *Нестеров М. В.* Письма: Избранное / вступ. ст., сост., коммент. *А. А. Русаковой*. Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1988. 534 с.
12. [О внутреннем убранстве Варшавского собора] // Неделя строителя. 1897. 2 ноября. № 44. С. 246.
13. [О ежегодном ассигновании на сооружение собора в Варшаве] // Неделя строителя. 1893. 24 октября. № 43. С. 220.
14. *Печкин М. Б., Тупицын И. В.* Академик живописи Н. Н. Харламов: жизнь и творчество. Иваново : А-Гриф, 2020. 199 с.
15. *Прахов А. В.* [Киевский Владимирский собор: К истории его постройки. Киев, 1896]. 10 с.
16. *Рольф М.* Польские земли под властью Петербурга: от Венского конгресса до Первой мировой. Москва : Новое литературное обозрение, 2020. 571 с.

17. *Сокол К. Г., Сосна А. Г.* Купола над Вислой: Православные храмы в Центральной Польше в XIX — начале XX века // Вестник церковной истории. 2007. № 2 (6). С. 150–193.
18. *Сохор Т. Е.* Адриан Прахов: штрихи к портрету // Пунинские чтения-99. Доклады и сообщения. Санкт-Петербург, 6 марта 1999 г. Издательство Санкт-Петербургского университета, 2000. С. 65–78.
19. Справочная книжка с адрес-календарем города Варшавы на 1891 год. [Варшава] : тип. при канцелярии, [б/г]. 669 с.
20. Телеграммы Российского Агентства // Варшавский дневник. 1897. 19 февраля (3 марта). № 49. С. 1.
21. *Шенк Ф. Б.* Александр Невский в русской культурной памяти: святой, правитель, национальный герой (1263–2000). Москва : Новое литературное обозрение, 2007. 589 с.
22. *Шилов В. С.* К истории живописной декорации собора Александра Невского в Варшаве // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2023. Вып. 64. С. 36–56.
23. *Шингарев В. А.* К освящению нового Кафедрального собора в Варшаве. Варшава : типография Варшавского учебного округа. 1912. 23 с.
24. *Golimont A.* Sobór p. w. św. Aleksandra Newskiego w Warszawie. Studium historyczno-teologiczne. Studia doktoranckie w zakresie nauk teologicznych. Warszawa, 2022.



УДК 72 + 726 + 76 + 76.02

Крючкова Ольга Вячеславовна

*Государственный музей «Исаакиевский собор»,
главный архитектор*

Толмачева Наталия Юрьевна

*Государственный музей «Исаакиевский собор»,
старший научный сотрудник, кандидат искусствоведения*

НЕОПУБЛИКОВАННЫЙ ПРОЕКТ ЦЕРКВИ НА МЕСТЕ СМЕРТЕЛЬНОГО РАНЕНИЯ ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА II

Аннотация: В статье представлен искусствоведческий анализ безымянного проекта под девизом «1855–1881 г.» второго тура конкурса на сооружение храма на месте смертельного ранения Александра II из фондов архитектурной графики Научно-исследовательского музея при Российской академии художеств. Уникальная манера исполнения (прорисовка почти полностью в карандаше), схожесть верхней части анонимного проекта с венчающими архитектурными объемами будущего храма Воскресения Христова, спроектированных А. А. Парландом и утвержденных к исполнению в 1887 году, дает возможность предположить, что автором трех графических листов из НИМ РАХ мог быть учитель А. А. Парланда в Императорской Академии художеств — Давид Иванович Гримм, также участвовавший в проектировании мемориальной церкви в 1883–1887 годах.

Ключевые слова: Д. И. Гримм, А. А. Парланд, проектирование храма Воскресения Христова (Спаса на Крови), Императорская Академия художеств, архитектурная графика, русская архитектура последней трети XIX века.

В коллекции графического наследия Научно-исследовательского музея при Российской академии художеств (НИМ РАХ) находятся архитектурные чертежи под общим названием «Проект церкви “Воскресения” на месте убийства Александра II в Петербурге». Эскизные работы были выполнены для второго тура конкурса на сооружение храма на месте смертельного ранения императора, о чем свидетельствует проставленная в нижней части каждого листа дата «24 апреля 1882 года». Датировка соответствует крайнему дню срока, к которому участники второго тура обязаны были предоставить свои архитектурные замыслы. На принадлежность к данному конкурсу также указывают общая для всех авторов основа плана местности, расположение «памятного места» (где пролилась кровь самодержца) внутри трехпрядельной церкви и русский стиль постройки. Кроме того, небольшие размеры самих изображений были заданы определенными масштабами для

чертежей¹. Последнее обстоятельство объяснялось очень коротким сроком подачи работ — Александр III пожелал видеть новые проекты через один месяц после уточнения им архитектурного стиля будущего храма-памятника.

К установленному сроку гражданские инженеры и архитекторы (среди которых были профессора и академики архитектуры) представили двадцать девять проектов. Позже были приняты к участию во втором туре еще три эскиза. Число поданных работ свидетельствовало об интересе в профессиональной среде к вопросу создания мемориальной церкви, а участие «лучших художников-зодчих» придавало «особенное значение этому всенародному, бездевиному, гласному состязанию...»².

Несмотря на то, что участие в конкурсе считалось необыкновенной честью и огромной профессиональной удачей, семь конкурсантов не проставили свои имена на чертежах, присвоив своим работам символические девизы. Это прежде всего проект под девизом «Старина», который впоследствии обрел имя автора в лице академика архитектуры Альфреда Александровича Парланда (1842–1919), а также три эскиза под общим названием «Москва», чертежи под девизом «Царю — Освободителю — Мученику», работа под длинным названием «Для увековечивания исторического события искусству необходимо создать образ, в котором идеи современной событию эпохи сочетались бы с духом всей прошлой истории народа»³. И наконец, безымянный проект под девизом «1855–1881 г.».

В фондах НИМ РАХ сохранились пятьдесят авторских листов семнадцати проектов данного конкурса. В каждом них наглядно просматривается индивидуальный творческий почерк конкретного мастера, ясно читается его графическая манера и способ исполнения эскизных чертежей. Также становятся очевидными стиль рисования, предпочтения в подборе цветовых сочетаний, в использовании определенных видов бумаги, акварельных или гуашевых красок, туши, графитовых карандашей.

Однако проект анонимного архитектора под девизом «1855–1881 г.» разительно отличается от шестнадцати других архитектурных чертежей своеобразной, исключительной манерой исполнения — он единственный прорисован в карандаше (с едва заметной акварельной тонировкой). Никто из остальных участников не применял подобную графическую технику подачи материала. Преимущественно конкурсанты обводили тушью контуры архитектурных объемов и деталей (возможно, по заранее нанесенному карандашному рисунку, который впоследствии стирали с листа). Далее авторы в основном использовали тонировку: заливку или лессировку акварельными красками. Таким образом зодчие моделировали объем архитектурных элементов, уточняли цветовое решение деталей, оттеняли фрагменты природы или городской ландшафтной среды, окружающей объект.

¹ Профессор архитектуры, заведующий техническим отделением Городской управы Н. Л. Бенуа дал разъяснения Санкт-Петербургскому Обществу архитекторов, что «эскизы должны быть сработаны в масштабе для фасадов и разрезов $\frac{1}{2}$ дюйма, для планов $\frac{1}{4}$ дюйма и для генерального плана $\frac{1}{8}$ дюйма на сажень» // О конкурсе на составление проекта храма, предназначенного к сооружению на месте, где был смертельно ранен в Бозе почивший Император Александр II-й // Неделя строителя. 1882. 11 апреля. № 15. С. 115.

² Разные известия // Неделя строителя. 1882. 2 мая. № 18. С. 139.

³ Там же.

Проект под девизом «1855–1881 г.» представлен тремя листами, объединенными общим заголовком в верхней части — «Эскиз церкви на 1000 человек». Ниже заглавия добавлены уточнения к конкретному чертежу: на одном листе — «Западный фасад», на другом — «Разрез по линии В Г». На третьем листе, соединенном из двух листов меньшего размера, даны две пояснительные надписи-подзаголовки: «План» и «План местности» (ил. 1–3). В заголовке над изображением фасада допущена описка: «Эскиз церкви па 1000 человек» (вместо буквы «н» начертана буква «п»). Тонкость прорисовки самих изображений, а также изящное начертание букв и цифр на масштабных линейках и в написании девизов (которые сходны на всех трех эскизах), не соотносится с незамысловатым стилем оформления заглавных надписей. Можно предположить, что заголовки были сделаны «вчерне» и должны были быть доработаны позднее, более тщательно и художественно, например, в древнерусском стиле. Скорее всего, описка возникла из-за отсутствия времени, отведенного на создание проектов во втором туре конкурса.

Внизу слева на каждом из трех листов карандашом начертана надпись «24 апреля 1882». На чертеже с изображением фасада она сильно размыта или подстерта, но все-таки датировка определенно читается.

Три листа оформлены одинаково: обрамление чертежей представляет собой не паспарту, а подложенный под каждый архитектурный набросок плотный картон серо-зеленого оттенка. По внутреннему краю широкой рамки проведены карандашом два ряда линий, собранные в широкую и узкую полосы в виде двойной обводки. Хотя листы не скреплены между собой, но единый характер их оформления, заголовков вверху и девиз «1855–1881 г.», указанный в правом нижнем углу, дают возможность утверждать, что это графическая работа одного мастера.

Большинство участников озаглавили свои проекты, немного интерпретируя название конкурса: «Проект Церкви в память в Бозе почившаго Императора Александра II» (Л. Н. Бенуа), «Эскиз Церкви, предполагаемой к постройке на месте, где смертельно ранен, в Бозе почивший, Государь Император Александр II» (А. И. Резанов, И. А. Пшолка). Автор эскиза «1855–1881 г.» не разместил на листах название архитектурного конкурса, но представленный на чертежах лаконичный девиз, обозначающий годы правления на Российском престоле Александра Николаевича Романова, является прямой отсылкой к императору и конкретному памяtnому событию.

Структура храмового здания состоит из симметрично расположенных объемов, собранных в единую композицию. Прежде всего, это абрис самого плана церкви с выраженной осью север-юг. Характер контура западного фасада, с подчеркнута выявленными прямыми и диагональными углами, сменяется на востоке плавными линиями, которые обнимают храм сомкнутыми полукруглыми фестонами. В основном пространстве церкви диагонально расположенные в плане стены по западной стороне выстроены зубцами, а на восточной стороне — главенствуют полуцилиндрические объемы апсид.

Следует отметить, что в системе планировочной организации проектируемого сооружения применялся прием контраста прямолинейных плоскостей и скругленных поверхностей.



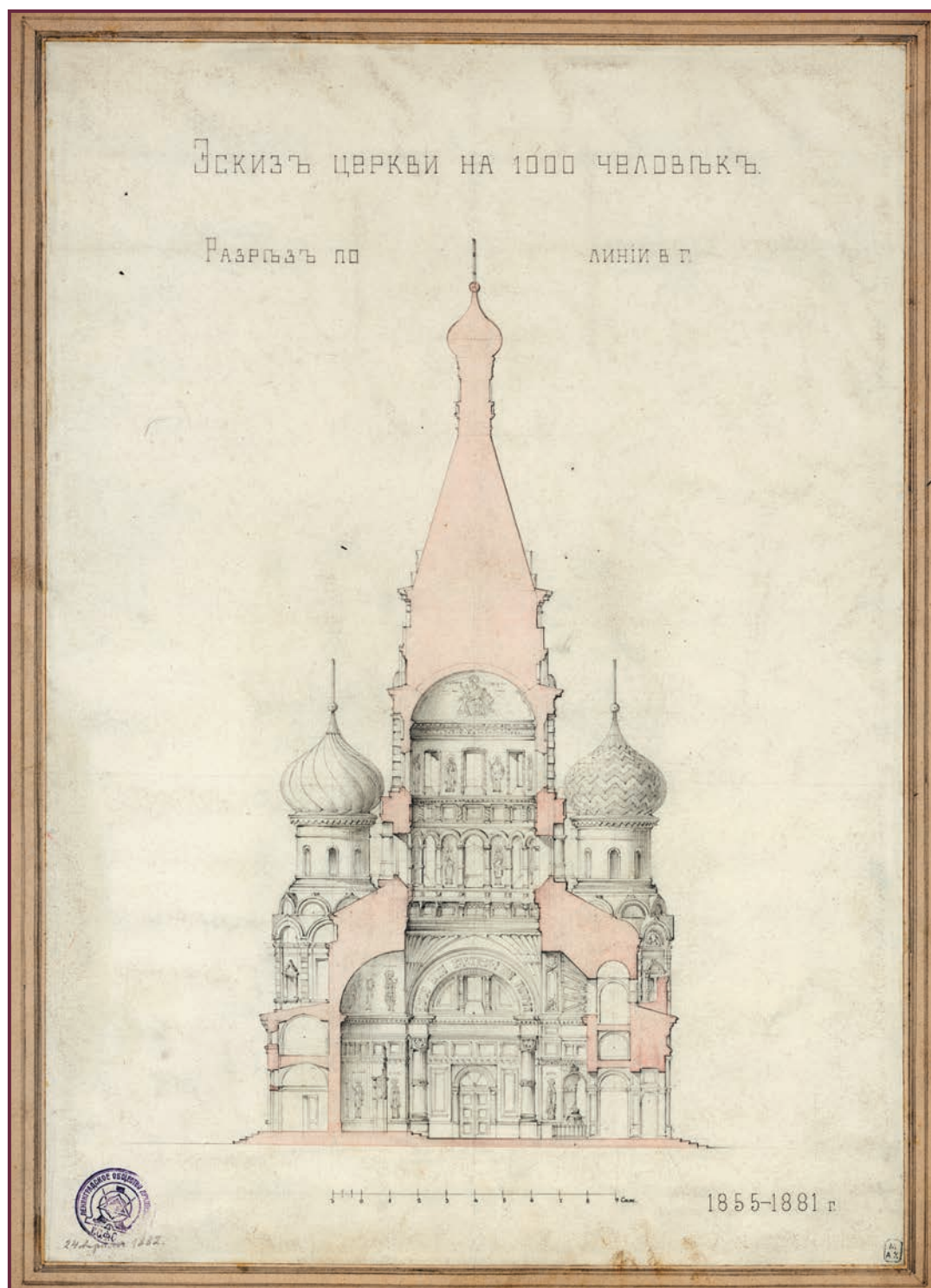
Ил. 1. *Неизвестный автор. Проект церкви «Воскресения» на месте смертельного ранения Александра II в Петербурге. Западный фасад. 1882*

Бумага, картон; графит, заливка акварелью

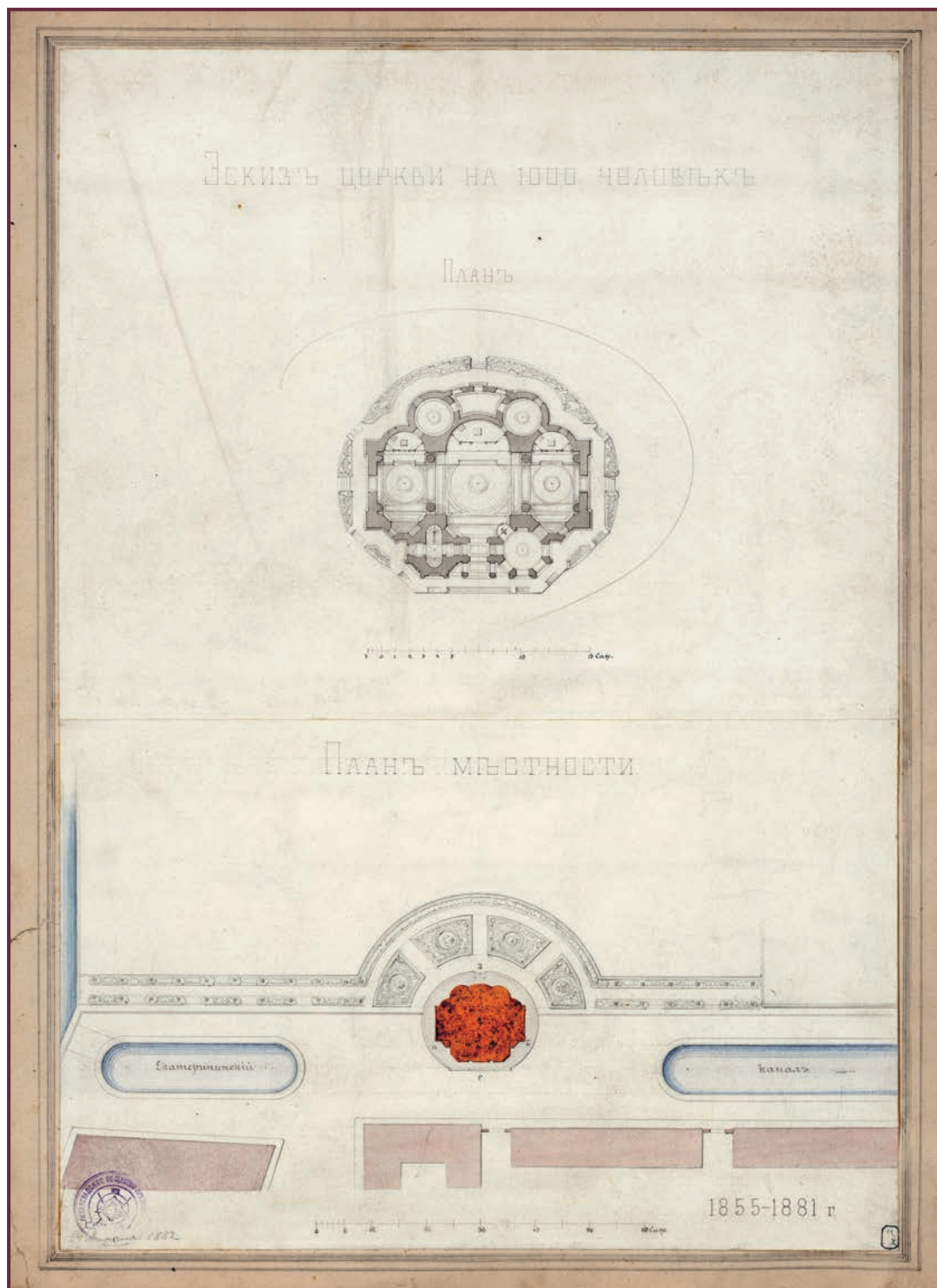
56,5 × 38,8 см; 64,9 × 46,0 см (подложка)

Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств. Инв. № А-8036

Публикуется впервые



Ил. 2. *Неизвестный автор. Проект церкви «Воскресения» на месте смертельного ранения Александра II в Петербурге. Разрез по линіи В Г. 1882
Бумага, картон; графит, заливка акварелью
56,5 × 38,6 см; 64,6 × 46,0 см (подложка)
Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств. Инв. № А-8038
Публикуется впервые*



Ил. 3. *Неизвестный автор. Проект церкви «Воскресения» на месте смертельного ранения Александра II в Петербурге. План. План местности. 1882*

Бумага, картон; графит, заливка акварелью

56,5 × 38,4 см; 64,5 × 46,0 см (подложка)

Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств. Инв. № А-8037

Публикуется впервые

Круги нарочито встроены архитектором в квадраты и восьмигранники. Ярким примером такого объемно-пространственного решения является размещенная на юго-западе мемориальная часовня, контуры стен которой со стороны интерьера очерчены по окружности, а снаружи отличаются призматическими гранеными формами. Цилиндрические помещения, ориентированные на северо-восток и юго-восток, — это, по всей видимости, ризницы, через которые предполагался проход в центральную апсиду. Ее, в свою очередь, огибает радиусный по конфигурации тамбур на восточной стороне храма.

На чертеже «Западный фасад» представлен силуэт всего здания, зеркально симметричный относительно центральной вертикальной оси, за исключением различий, которые можно увидеть только в нижней части здания, ниже луковичных куполов. Это объясняется тем, что заполнения двух башенных объемов, расставленных по сторонам от главного входа, не совпадали по своему назначению. Так, левый объем занимает колокольня со сквозным проходом, параллельным набережной Екатерининского канала, и лестницей, ведущей к двум ярусам звона. А правый объем — это часовня, примыкающая к огороженному решеткой «мемориальному месту». Но, продумывая оформление архитектурных масс, автор помнил о функциональности и особом предназначении строения, предусмотрев сразу четыре входа в самую знаменательную часть церкви.

Так же как и на плане, на «Разрезе по линии ВГ» можно увидеть, что сам мемориал находится практически в толще стены, между часовней и центральным залом. Памятное место оформлено в виде надгробия с царской короной и отделено от основного пространства храма с северо-востока невысоким ограждением. На этом же разрезе (*ил. 2*), внизу справа хорошо различимы ступени главного входа, а левее — ступеньки, ведущие к солею и алтарной преграде, за которой читается полукруглое алтарное пространство, завершенное полукуполом конхи. Внутренний объем церкви освещают окна над боковыми входами. Помимо этого, свет проникает внутрь зала через шестнадцать узких световых проемов, расположенных в два ряда на высоком двухъярусном барабане главного купола.

Следует признать, что верхняя часть церкви чрезвычайно схожа с прорисовкой венчающих архитектурных объемов будущего храма Воскресения Христова (Спаса на Крови), созданного А. А. Парландом. Общая силуэтная составляющая этих двух зданий особенно ясно просматривается при сравнении изображений западных фасадов мемориального сооружения анонимного автора и исполнительного проекта храма-памятника 1887 года Альфреда Парланда (*ил. 4а, 4б*).

В обоих проектах группа куполов на световых барабанах формируется одинаково: несколько ярко орнаментированных крупных луковичных глав окружают центральный шатер. Поставленные друг на друга многогранные призмы и гладкие цилиндры образуют многоярусные компоновки и сложную игру архитектурных масс. Это не нарушает целостности и единства строгой симметричной композиции, а только придает монументальным зданиям стройность и устремленность вверх.

Эскизные чертежи под девизом «1855–1881 г.» вполне могли быть промежуточным звеном в развитии композиционного замысла при проектировании храма Воскресения

Христова на Екатерининском канале. Но кто же являлся автором идеи будущего проекта, которая так хорошо вписывалась в контекст поэтапного совершенствования архитектурной мысли? На первый взгляд, создателем оригинальных листов мог быть сам будущий архитектор-строитель мемориальной церкви — Альфред Александрович Парланд. Но из-за редкой манеры подачи проекта под девизом «1855–1881 г.», исполненного преимущественно в карандашной технике, авторство А. Парланда вызывает сомнения. Известно, что молодой зодчий чаще всего представлял свои архитектурные идеи совсем в другой, излюбленной им технике — акварельной, с прорисовкой контуров первостепенных деталей при помощи пера и туши. Это доказывают немногие сохранившиеся подлинники его работ, находящиеся в НИМ РАХ. Более того, выпускников архитектурного курса Императорской Академии художеств с 60–70-х годов XIX века после третьего года обучения обязывали подавать экзаменационные работы в акварельной технике, специально подготавливая к этому будущих специалистов. Недавний ученик Академии А. Парланд, следуя полученным изобразительным навыкам и определенным способом создававший моделировку масс и архитектурных объемов, своей творческой графической манерой серьезно отличался от неизвестного мастера проекта под девизом «1855–1881 г.».

Архитектор анонимного проекта, работая в ином ключе, обладал высочайшим уровнем графического исполнения, был рисовальщиком наивысшего класса. Он запросто, от руки, четко изображал



Сравнение фрагментов западного фасада анонимного проекта под девизом «1855–1881 г.» и проекта А. А. Парланда 1887 г., утвержденного к постройке

Ил. 4а. *Неизвестный автор. Проект церкви «Воскресения» на месте смертельного ранения Александра II в Петербурге. Фрагмент. 1882*
 Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств
 Инв. № А-8036

замысловатые геометрические фигуры, архитектурные детали и элементы. Искусно заштриховывал точными параллельными линиями теневые участки здания, придавая характерный объем формам любой сложности. Создавая перспективность, талантливый чертежник растушевывал пятна и линии, вычерченные с разным нажимом на грифель, мастерски используя разнообразные приемы работы графитом.

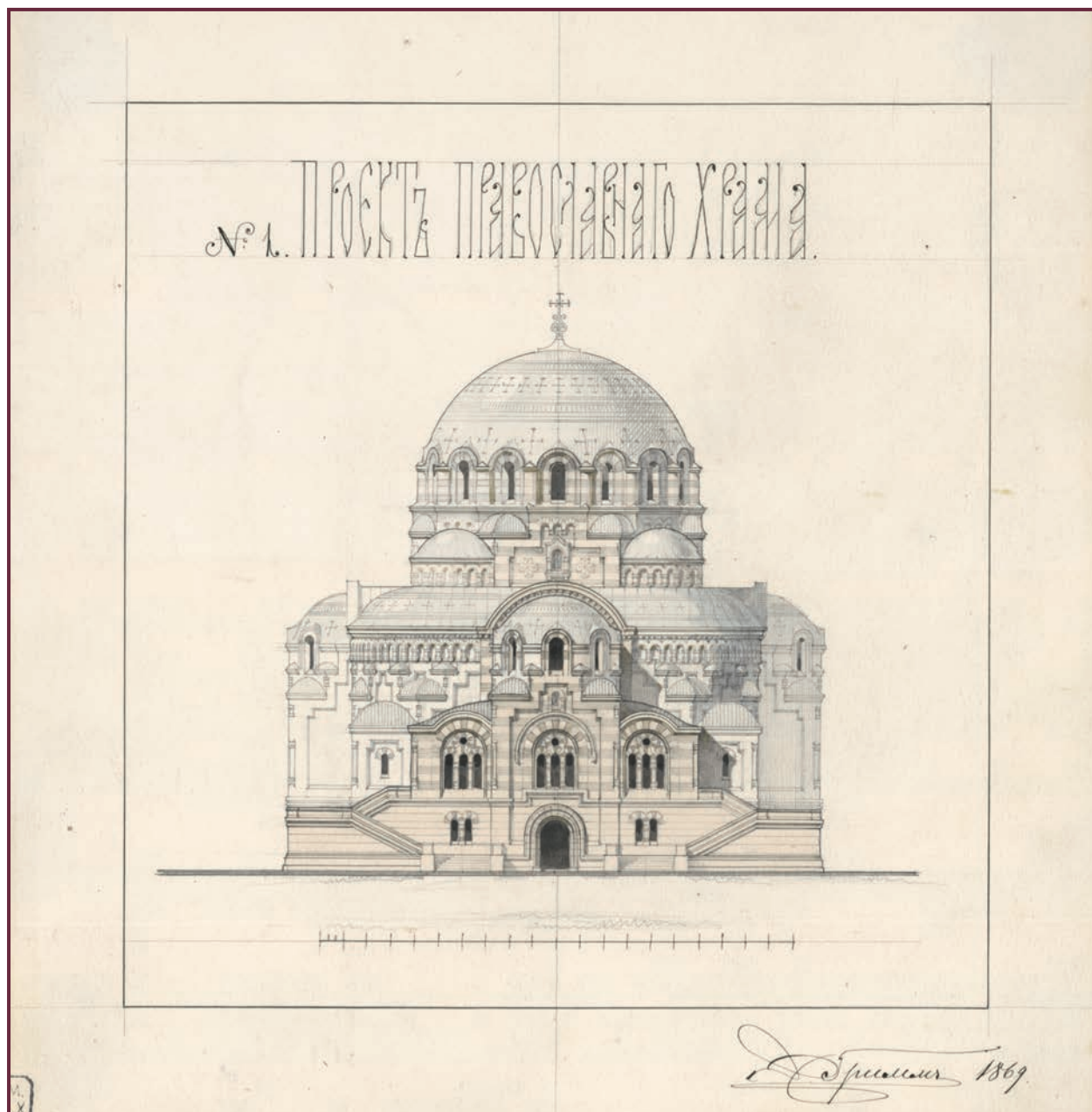
Кто же этот другой мастер, виртуозно владевший карандашной техникой и обладавший привычкой свободно и бегло прорабатывать детали храмового зодчества в «русском стиле»? И, главное, который мог легко и открыто, не боясь конкуренции, поделиться своей архитектурной идеей с другим зодчим?



Ил. 46. А. А. Парланд. Храм на месте события 1-го марта 1881 г. в Санкт-Петербурге Исполнительный проект. Фрагмент. 1887 // Краткий отчет о постройке Храма Воскресения Христова, сооруженного на месте смертельного Поранения в Бозе почившего Императора Александра II на Екатерининском канале в Санкт-Петербурге. СПб., 1907. Лист из альбома Государственный музей «Исаакиевский собор»

Безусловно, это должен был быть известный и успешный профессионал своего времени, к мнению которого выигравший конкурс архитектор-строитель А. Парланд прислушивался и чьи идеи мог свободно перенять. Таким корифеем архитектурного дела являлся учитель и наставник недавнего пенсионера Императорской Академии художеств — Давид Иванович Гримм (1823–1898). Любимый преподаватель А. Парланда внес значимый вклад в возрождение традиций «родного зодчества» в архитектуре последней четверти XIX века, заслуженно считаясь одним из основоположников русского стиля в церковном строительстве. Д. И. Гримм к началу второго тура конкурса 1882 года спроектировал в этом стиле церковь Святой равноапостольной княгини Ольги в усадьбе Михайловка (между 1861 и 1864),

кафедральный собор Воздвижения Креста Господня в Женеве (1862–1866), церковь Сергия Радонежского при усадьбе фон Дервизов (между 1869 и 1872), часовню Рудненской иконы Божией Матери в Троице-Сергиевой Приморской пустыни (1876), собор Владимирской иконы Божией Матери в Кронштадте (между 1875 и 1879), церковь Александра Невского в Копенгагене (1881). Многие из проектов архитектора были напечатаны в специализированном журнале «Зодчий», издаваемом Санкт-Петербургским Обществом архитекторов.

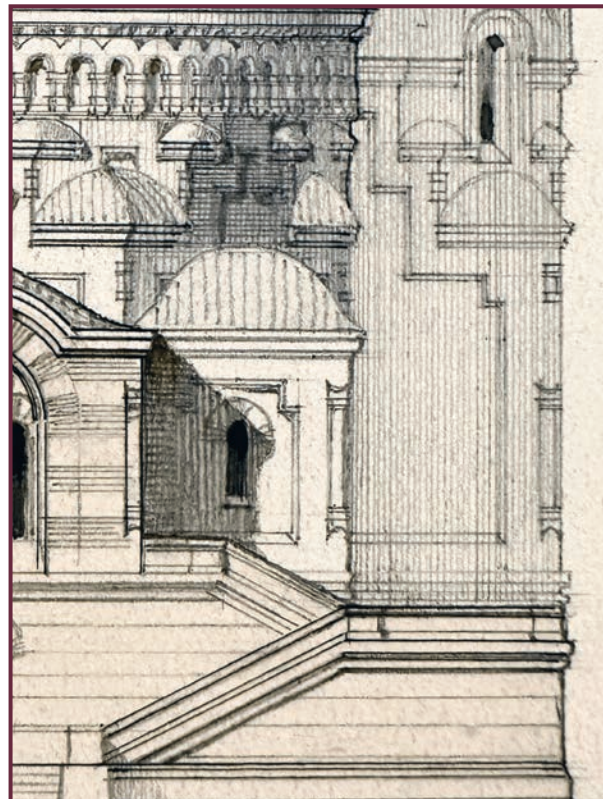


Ил. 5. Д. И. Гримм. Проект собора в Рыбинске. 1869

Бумага, картон; графит, тушь, акварель

Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств. Инв. № А-13864

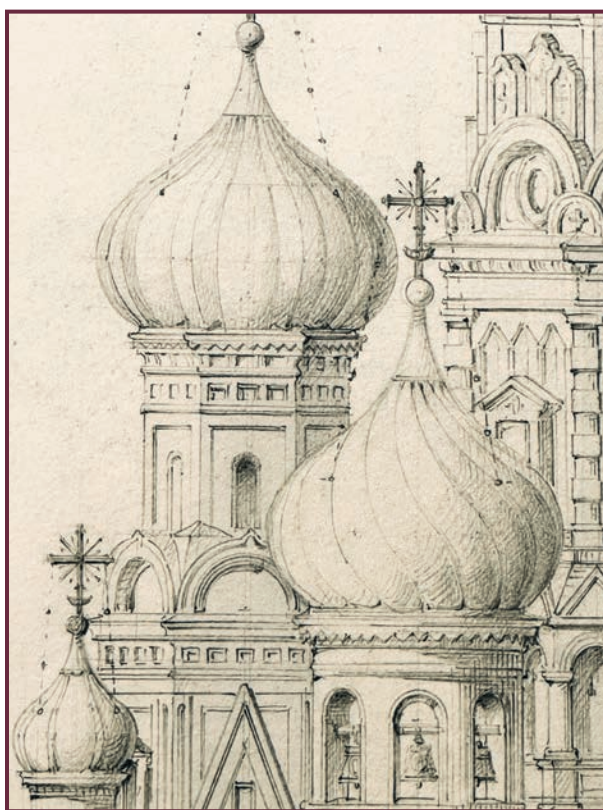
Сравнение фрагментов чертежей анонимного автора проекта под девизом «1855–1881 г.»
и проекта собора в Рыбинске Д. И. Гримма



Ил. 6а.

Д. И. Гримм. Фрагменты проекта собора
в Рыбинске. 1869

Бумага, картон; графит, тушь, акварель
Научно-исследовательский музей при Российской
академии художеств. Инв. № А-13864



Ил. 6б.

Неизвестный автор. Проект церкви «Воскресения»
на месте смертельного ранения Александра II
в Петербурге. Фрагмент. 1882

Бумага, картон; графит, заливка акварелью
Научно-исследовательский музей при Российской
академии художеств. Инв. № А-8036

Кроме того, Д. И. Гримм был знатоком и ценителем карандашной техники исполнения, применяя ее как в эскизных рисунках, живых набросках, так и в архитектурных чертежах. Эту отличающую черту в работе мастера отмечали коллеги: «Наброски Давида Ивановича представляют не только материал, весьма ценный в архитектурном отношении, но они вместе с тем дают понятие о том тонком художественном чутье, с которым Давид Иванович умел воспроизводить все созерцаемое им, — о том художественном штрихе, который до последней минуты остался достоянием его карандаша. Кто хоть бегло ознакомился с его манерой, тот всегда узнает его рисунок, набросок, даже простой чертеж, исполненный Давидом Ивановичем. В них есть нечто свое, оригинальное, и необычайно изящное, в них сказывается истинный художник»⁴.

Проект под девизом «1855–1881 г.», почти полностью исполненный в карандаше, близок к чертежам, принадлежащим руке Д. И. Гримма, характерный для его работ беглый рисунок деталей и способ штриховки, с помощью которого архитектор передавал пластику объемов.

При анализе составляющих компонентов архитектурной графики зодчего, можно заметить сходство карандашной обработки фасада собора в его проекте для Рыбинска и фасада церкви в эскизе неизвестного автора (*ил. 5, 6а, 6б*). На чертеже Рыбинского храма некоторые наиболее близкие к зрителю части здания дополнительно оконтурены тушью, а окна залиты сплошным черным цветом, но это не мешает сравнивать карандашную графику двух проектов. Кроме того, почти невесомая тонировка объемов прозрачными слоями акварели в работе Д. И. Гримма определенно схожа с легкой, практически незаметной заливкой (голубым и розовым оттенками) в неподписанных листах девизного проекта.

В первую очередь, при рассмотрении крупных архитектурных форм обоих церковных сооружений обращает внимание схожесть свето-теневой моделировки на изгибах их купольных завершений. Несмотря на то, что собор для города Ярославской губернии был спроектирован в византийском стиле и его главы очерчены в виде полусфер, а церковь для Санкт-Петербурга разрабатывалась в «русском вкусе» и все ее купола луковичной формы, штриховка, подчеркивающая шарообразность этих объемов, очень близка по характеру. Также необычайно перекликаются графические приемы исполнения затемненных участков основных массивов; обозначенные строго вертикальными параллельными линиями, что хорошо читается с правой теневой стороны обоих зданий.

Проработка большинства деталей чертежей фасадов того и другого проекта по сути представляют собой архитектурные рисунки. Кроме размеченных по линейке основных горизонтальных и вертикальных линий, которые формируют наиболее важные архитектурные членения и пропорции зданий, все остальные элементы эскизов отрисованы «быстрым карандашом». Подобная легкость исполнения проявляется в контурах, подчеркивающих грани кокошников, люнетов и архивольтов арок; в обводке наклонов и свесов кровли, профилей карнизов и поясов; в оформлении капителей и баз колонок; в графике разнообразных орнаментальных мотивов (решетках на створках дверей, наличниках окон).

⁴ Д. И. Гримм. Биографический очерк // Зодчий. 1898. № 11. С. 81.

Бегло, почти небрежно в проекте неизвестного автора проведены края зубцов узорного карниза, расположенного по верхам первого и второго яруса церкви и состоящего из стилизованных орнаментов «сухарики» и «городец». Свободное размещение небольших квадратных филенок на горизонтальных фризах архитектор отрисовал «от руки». Аналогично, звонкими стремительными линиями выражены детали в соборе для Рыбинска: в аркатурных поясах, протянутых под угловыми полукуполами и венчающим карнизом; в ограненных греческих крестах на плоскостях стен; в орнаментальном рисунке кровли.

В обоих проектах — и в соборе Д. И. Гримма в Рыбинске, и у анонимного автора мемориального храма в Санкт-Петербурге под девизом «1855–1881 г.», все более мелкие членения объемов, архитектурные и орнаментальные детали размечались уверенными быстрыми движениями внутри заранее четко выстроенных главных архитектурных форм. Так, в проекте неизвестного мастера в люнетах кокошников на фасаде храма эскизными, мягкими контурами выполнены фигуративные композиции с изображениями ангелов и святых. Сродни им — фигуры и буквы священных надписей, размещенных на стенах в интерьере храма, которые можно видеть на «Разрезе В Г». Нетрудно заметить сходство манеры прорисовки данных деталей с декоративными элементами в карандашном эскизе иконостаса, задуманного Д. И. Гриммом для церкви в Копенгагене. Во многом они были выполнены словно наброски, в виде зарисовок, а иногда образы святых и орнаменты были намечены только основными линиями, без проработки (*ил. 7, 8а, 8б, 8в*).

Но помимо родственной манеры прорисовки деталей карандашом и использования изумительной нюансной тонировки внутри графического рисунка, есть ключевой аргумент в пользу версии возможного авторства Д. И. Гримма проекта «1855–1881 г.»: профессор архитектуры имел непосредственное отношение к проектированию храма Воскресения Христова. По воле государя его привлекли к доработке выигравшего конкурсного проекта, введя в «Комиссию по сооружению в память в Бозе почившего императора Александра II». В надзирающую организацию входили несколько многоуважаемых консультантов, но Д. И. Гримм работал в ней в качестве главного профессионала по архитектурной части. На нем лежала личная ответственность за то, чтобы проект А. А. Парланда был приведен в окончательный вид и утвержден монархом к исполнению.

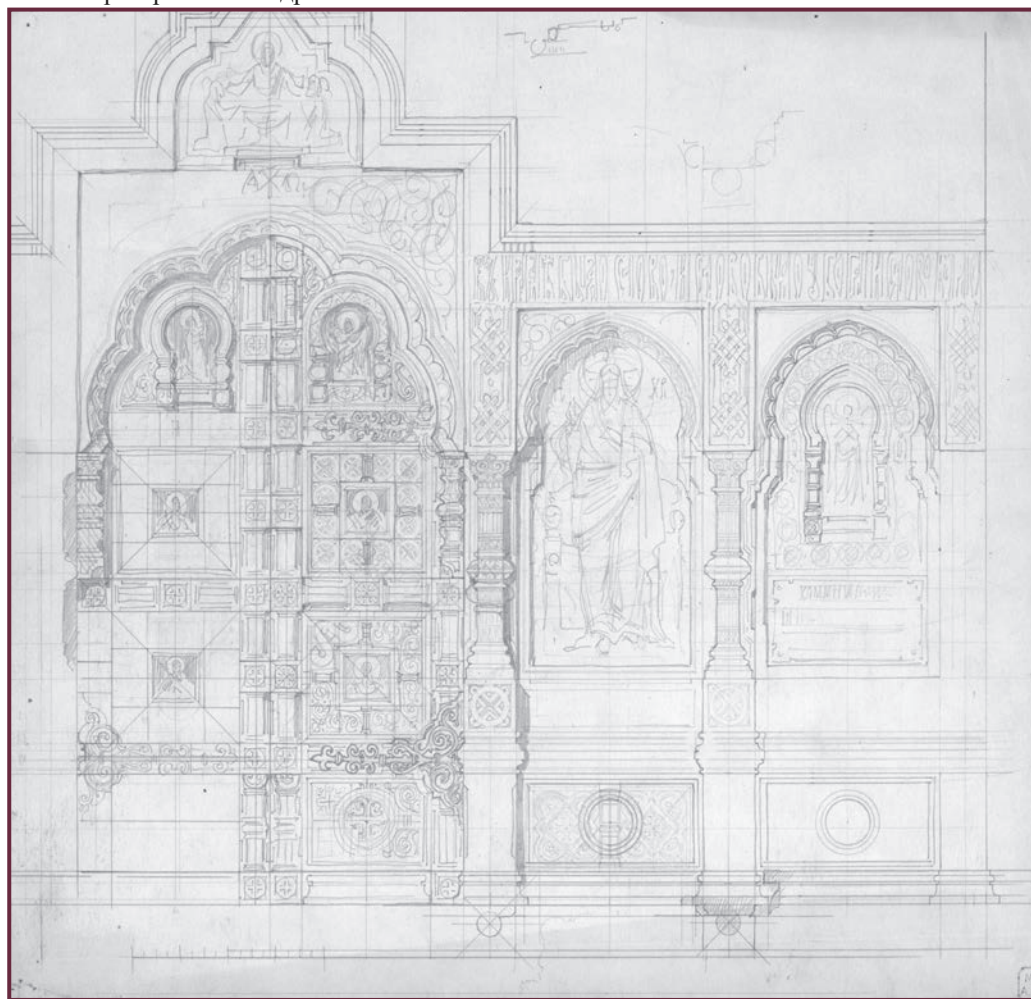
Таким образом, был период совместной работы учителя и ученика по проектированию мемориальной церкви, когда между ними продолжались установившиеся еще во время учебы Альфреда Парланда в Академии теплые, дружеские отношения. И, соответственно, только с разрешения Д. И. Гримма и под его прямым руководством в утвержденном проекте А. А. Парланда могли появиться черты эскиза под девизом «1855–1881 г.».

Давид Иванович Гримм преподавал на протяжении всей своей жизни в различных учебных заведениях, у него были десятки выпускников. Но способные перенять и развить идеи учителя были редкостью. Безусловно, именитый архитектор, размышляя, задумываясь о преемственности и расширении школы своих последователей, уже имел возможность убедиться в таланте Альфреда Александровича, спроектировавшего и построившего в 1872–1876 годах значительный по размерам храм Воскресения Христова в Троице-Сергиевой пустыни. Желая помочь своему талантливому ученику, Д. И. Гримм мог позволить пользоваться своими

идеями. Без сомнения, любой другой зодчий незамедлительно обвинил бы А. А. Парланда в плагиате, если бы тот заимствовал его мысли.

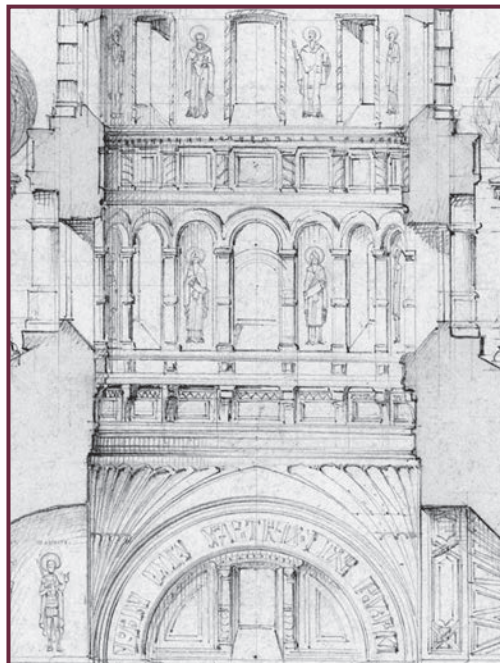
Еще одним важным аргументом при атрибуции безымянного эскиза является то обстоятельство, что он не был напечатан в знаменитом специальном выпуске журнала «Зодчий», полностью посвященном публикации конкурсных проектов второго тура⁵. Чертежи под девизом «1855–1881 г.» — единственные из проектов собрания НИМ РАХ, которые сохранились в оригинальном авторском исполнении и не были изданы. Несмотря на то, что публикация в профессиональном журнале считалась престижным событием, создававшим прямые условия для нового витка карьеры архитектору любого уровня, автор не предоставил свои конкурсные эскизы редакции. Скорее всего, создатель неподписанного проекта был востребованным специалистом, для которого это не являлось важным шагом. Имя Д. И. Гримма вполне укладывается в рамки этих рассуждений, так как в 80-е годы XIX века по проектам

⁵ Зодчий. Ненумерованный выпуск: Сборник конкурсных проектов Храма на месте покушения на жизнь императора Александра II. 1884.



Ил. 7. Д. И. Гримм. Проект церкви в Копенгагене. 1880. Бумага, графит
Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств. Инв. № А-13802
Публикуется впервые

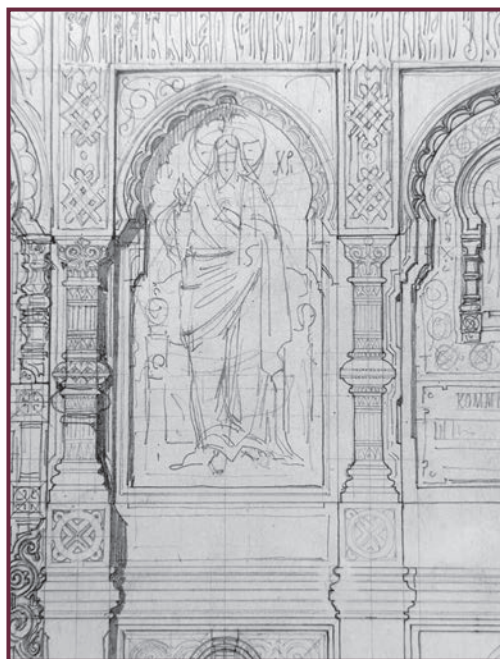
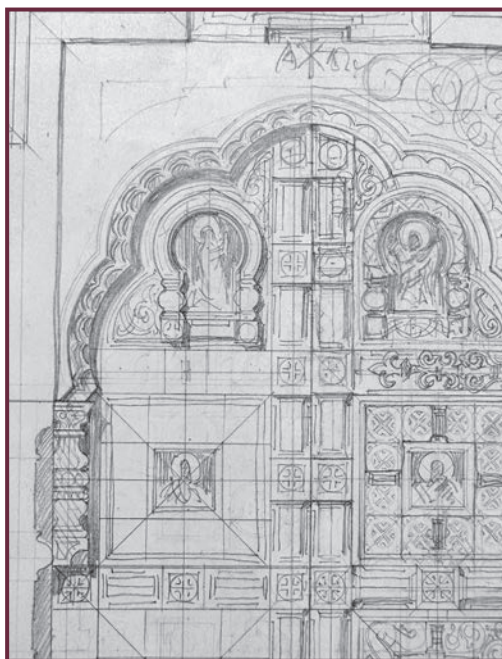
Сравнение фрагментов чертежей анонимного автора проекта под девизом «1855–1881 г.»
и проектов профессора Д. И. Гримма



Ил. 8а, 8б. *Неизвестный автор. Проект церкви «Воскресения» на месте смертельного ранения Александра II в Петербурге. Фрагмент. 1882. Бумага, картон, графит, заливка акварелью*

Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств.

Инв. № А-8036; А-8038



Ил. 8в. *Д. И. Гримм. Фрагменты проекта церкви в Копенгагене. 1880*

Бумага, графит

Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств. Инв. № А-13802

признанного мастера архитектурного дела возводились церкви не только по всей Российской империи, но и в Европе.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать предположение, что три листа неизвестного автора, ставшие своего рода «предтечей» окончательного проекта храма Воскресения Христова (Спаса на Крови) в Санкт-Петербурге, могли принадлежать руке Давида Ивановича Гримма. Данные чертежи из фондов архитектурной графики НИМ РАХ нигде ранее не выставлялись, не печатались, не исследовались. В настоящем издании они впервые детально анализируются и публикуются, что вводит неподписанный проект под девизом «1855–1881 г.» в научный оборот. Представляется важным продолжить работу по его атрибуции с привлечением экспертов музейного сообщества, так как эти графические листы содержат несомненный интерес для изучения истории проектирования Спаса на Крови, а если говорить шире, — для истории развития церковного зодчества в «русском стиле».

Выражаем искреннюю благодарность хранителю архитектурной графики НИМ РАХ Ангелине Игоревне Голядкиной за помощь в знакомстве с уникальной коллекцией архитектурных проектов мемориальной церкви.

Архивные источники и материалы из музейных собраний:

1. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств (НИМ РАХ). Фонд архитектуры. Коллекция «Архитектурные чертежи». Д. И. Гримм. Проект церкви в Копенгагене. 1880. Инв. № А-13802.
2. НИМ РАХ. Фонд архитектуры. Коллекция «Архитектурные чертежи». Д. И. Гримм. Проект собора в Рыбинске. 1869. Инв. № А-13864.
3. НИМ РАХ. Фонд архитектуры. Коллекция «Архитектурные чертежи». Неизвестный автор. Проект церкви «Воскресения» на месте убийства Александра II в Петербурге. Западный фасад. 1882. Инв. № А-8036.
4. НИМ РАХ. Фонд архитектуры. Коллекция «Архитектурные чертежи». Неизвестный автор. Проект церкви «Воскресения» на месте убийства Александра II в Петербурге. План местности. 1882. Инв. № А-8037.
5. НИМ РАХ. Фонд архитектуры. Коллекция «Архитектурные чертежи». Неизвестный автор. Проект церкви «Воскресения» на месте убийства Александра II в Петербурге. Разрез по линии В Г. 1882. Инв. № А-8038.

Литература:

1. Д. И. Гримм. Биографический очерк // Зодчий. 1898. № 11. С. 81.
2. Зодчий. Ненумерованный выпуск: Сборник конкурсных проектов Храма на месте покушения на жизнь императора Александра II. 1884. 2 с., 60 л.
3. О конкурсе на составление проекта храма, предназначенного к сооружению на месте, где был смертельно ранен в Бозе почивший Император Александр II-й // Неделя строителя. 1882. 11 апреля. № 15. С. 115.
4. Разные известия // Неделя строителя. 1882. 2 мая. № 18. С. 139.



УДК 75.052 + 726.5

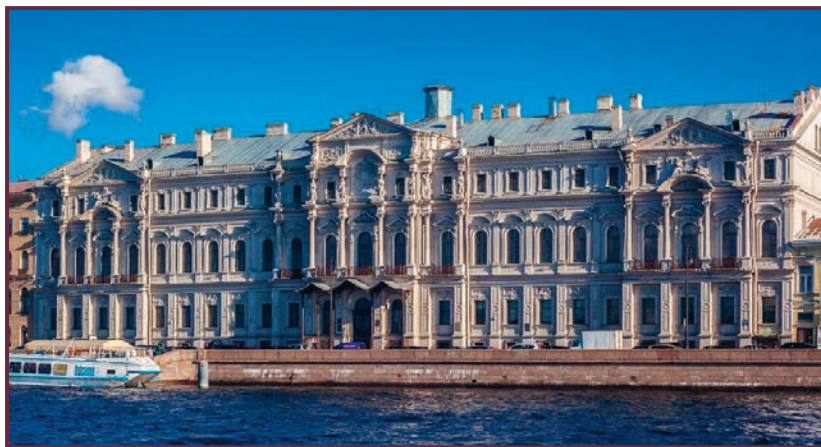
Пудова Вера Анатольевна*Государственный Русский музей,
старший научный сотрудник отдела рисунка,
кандидат искусствоведения*

РОСПИСИ АЛЕКСАНДРА ЕГОРОВИЧА БЕЙДЕМАНА В ХРАМАХ, ОСВЯЩЕННЫХ В ЧЕСТЬ НЕБЕСНЫХ ПОКРОВИТЕЛЕЙ ДОМА РОМАНОВЫХ

Аннотация: Статья посвящена исследованию малоизученного аспекта творчества русского художника Александра Егоровича Бейдемана (1826–1869) — его монументальным работам в области церковного искусства, созданным для членов императорской семьи в 1860-е годы. На основе анализа папки эскизов из фонда Русского музея, поступившей из библиотеки Академии художеств, а также других сохранившихся визуальных источников предпринята попытка реконструкции утраченных росписей домового храма Ново-Михайловского дворца и церкви Святой равноапостольной княгини Ольги в Михайловке, для которых выявлен корпус подготовительных работ художника, включая эскизы росписи купола, стен и иконостаса. Публикуются ранее не вводившиеся в научный оборот данные о повторном использовании одних и тех же композиций (на примере «Тайной вечери» для церквей в Ливадии и Михайловке), что характеризует практику мастеров церковной живописи того времени. Материалы статьи, включающие привлечение архивных источников, исторической литературы, имеют высокую источниковедческую ценность и могут служить основой для дальнейшего изучения и воссоздания утраченных памятников.

Ключевые слова: А. Е. Бейдеман, храм, Исаакиевский собор, монументальная живопись, образа, эскиз, купол.

Александр Егорович Бейдеман родился в Петербурге в 1826 году. С 1840-х годов посещал в качестве вольнослушателя Императорскую Академию художеств, учился у А. Т. Маркова и некоторое время у К. П. Брюллова, высоко ценившего его способности. Во время учебы в Академии А. Е. Бейдеман обратил на себя внимание необычным воплощением традиционных тем. Именно его стремление по-своему трактовать привычные сюжеты рождало конфликты с начальством, в результате чего в 1857 году А. Е. Бейдеман ушел из Академии. В том же году вместе с женой и с четой Жемчужниковых он выехал за границу, посетил Дрезден и Мюнхен, жил в Париже. После возвращения в Петербург в 1860 году, он давал частные уроки, в том числе — детям великих князей, преподавал в Рисовальной школе Общества поощрения художников, потом в Академии художеств. С момента приезда из-за границы и до своей ранней смерти в 1869 году, А. Е. Бейдеман работал над исполнением церковных заказов. В основном это были росписи и иконы для небольших домовых церквей во дворцах, принадлежащих членам императорской семьи, в частности для



Ил. 1. Новомихайловский дворец в Петербурге
Фотография из собрания автора

церкви во дворце великого князя Михаила Николаевича (Ново-Михайловский дворец), для церкви на его даче в Михайловке под Петербургом, церкви дворца в Ливадии, а также церкви Александровской больницы. Кроме того, в 1862–1867 годах художник написал оригиналы нескольких мозаичных образов для Исаакиевского собора.

После революции 1917 года большинство этих работ было утрачено, однако в фонде Русского музея хранится папка эскизов образов и росписей, сделанных А. Е. Бейдеманою для названных храмов. Папка с вложенной в нее описью поступила в музей в 1926 году из библиотеки Академии художеств — эскизы А. Е. Бейдемана служили образцами для студентов Академии. Как писал Ф. И. Булгаков, это «...пособие для всех, занимающихся церковной живописью в византийском стиле, ибо тут впервые мастерски соединены требования византийской иконной живописи с требованиями новейшего искусства»¹.

В рассматриваемой папке представлены проект росписи купола с деталями для церкви Ново-Михайловского дворца, эскизы росписей церквей в Михайловке и в Ливадии, изображения евангелистов для храма Александровской больницы, проекты трех мозаичных икон для Исаакиевского собора, а также несколько эскизов, принадлежность которых конкретным храмам точно не определена.

Первый (ил. 1, 2) из названных памятников — Ново-Михайловский дворец на Дворцовой набережной в Петербурге — построен в 1857–1862 годах архитектором А. И. Штакеншнейдером для великого князя Михаила Николаевича (1832–1909). Церковь находилась на верхнем этаже в центре главного фасада и снаружи была отмечена золоченой главкой. Она была освящена 9 декабря 1861 года во имя архангела Михаила — небесного покровителя великого князя. Стены и свод были расписаны в русском стиле «золотыми арабесками по голубому фону». Образа для иконостаса и плафон написал А. Е. Бейдеман. После Октябрьской революции дворец был национализирован, церковь закрыта. Росписи и иконы не сохранились². Сейчас во дворце располагаются три института Российской Академии наук (РАН): Институт истории материальной культуры, Институт восточных рукописей и Институт электрофизики и электроэнергетики.

А. Е. Бейдеман вернулся из-за границы летом 1860 года. В это время Ново-Михайловский дворец уже строился. Стены дворцовой церкви расписал мюнхенский

¹ Булгаков Ф. И. Наши художники. Т. 1. СПб., 1889. С. 33–34.

² Антонов В. В., Кобак А. В. Святыни Санкт-Петербурга. Историко-церковная энциклопедия. Т. II. СПб., 1996. С. 93–94.

профессор церковной живописи Людвиг Тирш. А. Е. Бейдеман написал плафон и иконы для иконостаса этого храма.

В папке эскизов церковных работ художника хранится проект росписи плафона дворцовой церкви: «Эскиз росписи купола в церкви дворца Вел. князя Михаила Николаевича в С. Петербурге», а также эскизы деталей росписи купола этой церкви: «Архангел Уриил», «Богоматерь», «Архангел Рафаил», «Иоанн Предтеча», «Архангел Михаил», «Архангел Гавриил», «Серафим», «Серафим»³.



Ил. 2. Новомихайловский дворец. Вид со стороны внутреннего двора, на двухэтажный зимний сад и домовую церковь над ним
Фотография автора

На момент написания данной статьи о материалах, связанных с Ново-Михайловским дворцом, больше ничего не известно. Однако сотрудники института востоковедения, который в настоящее время размещен во дворце, предполагают, что под слоем современной краски в церкви дворца может находиться сохранившаяся роспись.

Еще один объект, также принадлежавший великому князю Михаилу Николаевичу и связанный с творчеством Бейдемана, — это храм Святой равноапостольной княгини Ольги в Михайловке близ Стрельны. История этого храма такова.

В царствование императора Николая I началось формирование новых дворцово-парковых ансамблей на Петергофской дороге. Он скупил эти земли и каждому из сыновей построил поместья: Александру — Фермерский дворец в Александрии; Николаю — Знаменку; Константину — Константиновский дворец в Стрельне, а Михаилу — Михайловку.

В глубине Михайловского парка на верхней террасе берега Финского залива была построена церковь Святой равноапостольной княгини Ольги — небесной покровительницы жены великого князя Михаила Николаевича, великой княгини Ольги Федоровны (такое имя в православном крещении получила его супруга Цецилия Баденская, на которой он женился в 1857 году).

Храм был построен по проекту профессора архитектуры Академии художеств Давида Ивановича Гримма, которому в 1861 году придворная контора великого князя Михаила Николаевича поручила эту работу. Он являлся автором многих церквей, в основном — за границей. В Женеве и ныне стоит двойник церкви Святой княгини Ольги — Крестовоздвиженская церковь (только она, в отличие от первой, является пятикупольной).

³ Государственный Русский музей (ГРМ). Инв. № Р-9204 — Р-9212.



Ил. 3.
Храм Святой равноапостольной княгини Ольги
Тиражная почтовая открытка
1900-е

Д. И. Grimm не только проектировал церковь, но и наблюдал за всеми строительными работами. По договору, заключенному придворной конторой великого князя Михаила Николаевича с архитектором в 1861 году, следовало построить церковь к лету 1863 года, однако окончание строительства было отложено до лета 1864 года.

О. Г. Иващенко в книге, посвященной храму, пишет: «6 сентября 1864 года церковь осмотрела и приняла комиссия, в составе которой были архитекторы Карл Цинглер и Эдуард Ган. Они подписали акт о приеме церкви».

Церковь в Михайловке строилась в древнерусском стиле... из красного кирпича. Основной объем с трех сторон окружен открытой арочной галереей. В юго-восточном приделе находилась ризница, в северо-западном — комната великого князя Михаила Николаевича и Ольги Федоровны. Роспись купола и стен выполнил академик А. Е. Бейдеман. Эскизы росписи купола и стен, выполненные им, сейчас хранятся в Русском музее. Ризницу и комнату Великого князя также расписал академик Бейдеман»⁴.

До революции 1917 года церковь Святой княгини Ольги оставалась домовым храмом семьи Романовых. В период советской власти храм перестал действовать, в разные годы там располагались: детский дом, склады, продуктовый магазин, спортивная база. В 1968 года здание сильно пострадало от пожара, был полностью утрачен мозаичный пол и росписи. Здание продолжало разрушаться, но в 1993 году было возвращено церкви, и с 2001 года началось его восстановление. Представители общины храма Святой княгини Ольги знакомились с хранящимися у нас эскизами, но восстановление росписей А. Е. Бейдемана в настоящее время не планируется.

В папке церковных рисунков А. Е. Бейдемана хранятся следующие эскизы для храма в Михайловке: «Эскиз росписи купола в церкви в Михайловке», эскизы деталей росписи купола: «Вседержитель», «Евангелист Иоанн», «Евангелист Лука», «Евангелист Матвей», «Евангелист Марк»⁵.

⁴ Иващенко О. Г. Церковь святой равноапостольной княгини Ольги на Михайловской даче. СПб., 2003. С. 7–13.

⁵ ГРМ. Инв. № Р-9214 — Р-9219.

С этой серией эскизов уверенно можно связать еще один рисунок Бейдемана: «Серафим. Деталь росписи купола»⁶. Сравнив с предыдущими рисунками, видим: на карандашном эскизе очевидно, что серафим — деталь этой росписи, а эскизы деталей подтверждают эту версию — совпадают с рассматриваемым рисунком по колориту.

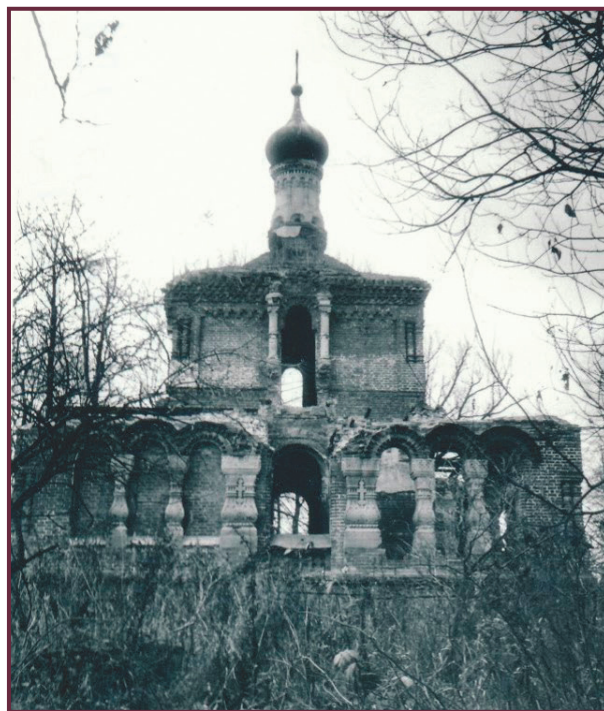
Также с этим храмом связаны эскизы росписей стен: «Нагорная проповедь. Эскиз росписи церкви в Михайловке», «Исцеление слепого. Чудо с рыбами. Детали росписи церкви в Михайловке», «Святая равноапостольная княгиня Ольга. Деталь росписи церкви в Михайловке», «Царь Славы. Деталь росписи церкви в Михайловке», «Святой Николай Мирликийский. Деталь росписи церкви в Михайловке»⁷.

Кроме того, в папке есть еще эскизы образов для царских врат и иконостаса Михайловского храма: «Богородица с младенцем», «Архангел Гавриил», «Дева Мария», «Иисус Христос»⁸.

В фонде живописи ГРМ хранятся три эскиза росписей храма Святой равноапостольной княгини Ольги: «Нагорная проповедь», «Воскрешение сына вдовы Наинской», «Блудный сын и милосердный самаритянин»⁹. Все они написаны маслом на холсте и имеют надпись чернилами на паспарту: «Стенная живопись в церкви на Собственной Его Императорского Высочества Великого Князя Михаила Николаевича даче в Михайловке».

В русском отделе Государственного Эрмитажа хранится замечательная акварель Эдуарда Гау, написанная в 1864 году и изображающая первоначальное убранство храма Святой княгини Ольги в Михайловке (ил. 5).

В электронном каталоге Государственного Эрмитажа она называется «Интерьер церкви во дворце вел. кн. Михаила Николаевича в Петербурге», но это ошибочное название. С правильным названием акварель была опубликована в статье Елизаветы Трофимовой «Храм среди дворцов»¹⁰, посвященной храму Святой княгини Ольги в Михайловке. На изображении хорошо видна роспись купола, о которой говорилось выше. Также слева на стене узнаваема композиция «Воскрешение сына вдовы Наинской», а над ней — «Чудо с рыбами» и «Исцеление слепого», справа — «Нагорная проповедь» и «Блудный сын», о которых также шла речь.



Ил. 4. Храм Святой равноапостольной княгини Ольги 1994. Фотограф А. Агафонов

⁶ ГРМ. Инв. № Р-9230.

⁷ ГРМ. Инв. № Р-9223 — Р-9227.

⁸ ГРМ. Инв. № Р-9248 — Р-9251.

⁹ ГРМ. Инв. № Ж-201 — Ж-203.

¹⁰ Трофимова Е. Храм среди дворцов // Вода живая. 2019. № 7–8. С. 11–15.



Ил. 5. Э. П. Гау. Интерьер церкви во дворце великого князя Михаила Николаевича в Петербурге
Россия, 1864

Бумага, акварель

Фотографы: Л. Г. Хейфец, Д. А. Боброва

Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРР-683



Ил. 6.
Храм Святой равноапостольной
Ольги в наши дни
Фотография из собрания автора

«Спас Вседержитель с припадающими свт. Николаем и св. княгиней Ольгой» несколько отличается от рассмотренного эскиза: изменилась поза Спасителя — здесь он изображен с благословляющим жестом рук, а к припадающим святителю Николаю и святой княгине Ольге добавлены Богородица и святой Иоанн Предтеча — это традиционная композиция Деисуса. А ниже — Евхаристия — также каноничное изображение. Но интересно, что А. Е. Бейдеман в храме Святой княгини Ольги (*ил. 6*) использовал композицию, точно совпадающую с эскизом из папки, хранящейся в ГРМ. Эскиз называется «Тайная вечеря. Стенная живопись исполнена в церкви в Ливадии»¹¹. Он датируется 1862–1863 годами, как и все эскизы А. Е. Бейдемана для церкви Ливадийского дворца и так же, как эскизы для церкви Святой княгини Ольги в Михайловке.

Таким образом, здесь проявилась одна особенность религиозной живописи, характерная не только для А. Е. Бейдемана, но и для других живописцев, работавших в области монументального церковного искусства — авторские повторы, использование одних и тех же композиций и изображений святых в нескольких храмах (что можно объяснить каноничностью церковного искусства и большим количеством заказов).

Но в данном случае важно заметить, что А. Е. Бейдеманом было создано два эскиза «Тайная вечеря» для церкви дворца в Ливадии (*ил. 7, 8*). Один, известный нам, был воплощен в двух храмах — церкви Святой княгини Ольги и церкви Ливадийского дворца. А второй остался в папке эскизов¹², хотя композиция его очень интересная. Она выполнена в духе «Тайной вечери» из раннехристианских храмов и средневековых манускриптов: полукруглый стол (а не стол-сигма, как в древневизантийских образцах), за ним возлежат Иисус Христос и апостолы, опираясь на валик, причем Христос — с левой стороны, а не в центре,

¹¹ ГРМ. Инв. № Р-9188.

¹² ГРМ. Инв. № Р-9187.

как в более поздних изображениях. Интересно, что для воплощения в храмах была выбрана именно композиция «Тайной вечери», представляющая причащение апостолов. Как известно, в мозаике «Евхаристия» Софии Киевской (XI век) Христос изображен дважды: слева он подает апостолам хлеб — Тело Христово, а справа — вино, Кровь Христову, и ему «ассистируют» ангелы с рипидами. А. Е. Бейдеман же, как человек Нового времени, воплотил сцену причащения в реалистической манере.

В фонде ГРМ хранятся материалы, которые можно было бы использовать для восстановления живописного убранства храма.

Росписи храма Новомихайловского дворца и церкви Святой княгини Ольги в Михайловке — далеко не единственные работы А. Е. Бейдемана для членов императорской семьи. Значительный период жизни и творчества художника после возвращения из-за границы в 1860 году и до ранней смерти в 1869 году был непосредственно связан с семьей Романовых. В эти годы он давал уроки рисования великим князьям Алексею Александровичу, Николаю Константиновичу, Сергею Александровичу. Тогда же он выполнял заказы по росписи храмов, освященных в честь святых покровителей членов дома Романовых.

Помимо рассмотренных выше, это церковь Александровской больницы в Петербурге и собор Святого Александра Невского в Париже (работам А. Е. Бейдемана в этом храме было посвящено отдельное сообщение на конференции 2018 года)¹³. Также он создал живописное убранство церкви Ливадийского дворца. По известным причинам большая часть этих работ не дошла до наших дней, но в фонде рисунка Русского музея хранятся эскизы росписей и образов А. Е. Бейдемана для названных храмов, по которым мы можем в некоторой степени представить характер и масштаб этого сотрудничества и раскрыть малоизученную сторону творчества А. Е. Бейдемана, в которой наиболее ярко проявился его талант. Как писал о нем Ф. И. Булгаков: «Преждевременная смерть А. Е. Бейдемана лишила русское искусство одного из даровитейших колористов и рисовальщиков, оставившего славную память о себе и в истории нашей Академии...»¹⁴.

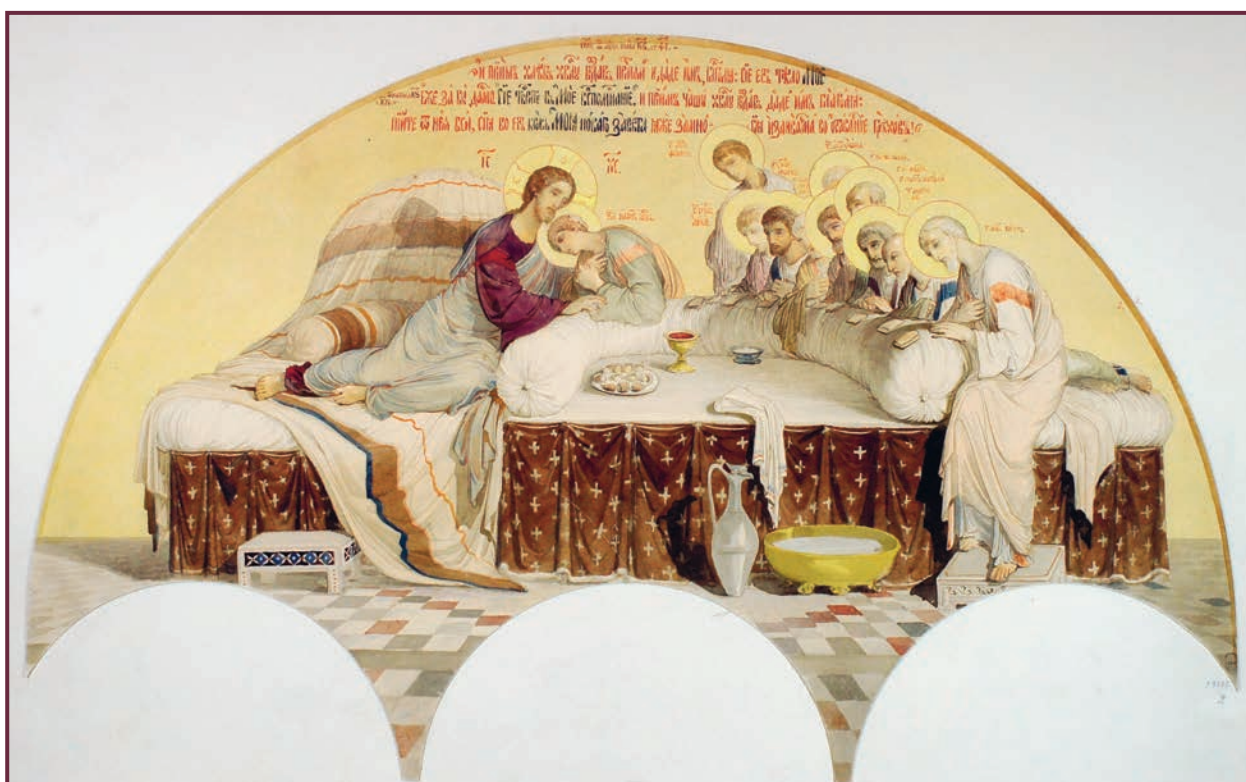
В заключение вернемся к имени Михайловка, где находится церковь Святой равноапостольной княгини Ольги. Храм на данный момент является действующим, он отреставрирован и сохранен именно благодаря настоятелям (игумену Евстафию (Жакову) и иерею Алексею (Венкову)) и церковной общине, хотя росписи А. Е. Бейдемана не восстановлены. Однако жемчужина усадьбы Михайловка (сейчас на ее территории располагается Высшая школа менеджмента) — дворец великого князя Михаила Николаевича, построенный в 1858–1862 годах архитекторами А. И. Штакеншнейдером, И. И. Шарлеманем и Г. Э. Боссе, — находится в ужасающем состоянии. Это уникальное архитектурное сооружение разрушается на глазах в наши дни. Оно нуждается в срочной реставрации или консервации, как и дворцовые сооружения и постройки соседней Знаменки, усадьбы великого князя Николая Николаевича.

¹³ Пудова В. А. Работы А. Е. Бейдемана в соборе во имя св. Александра Невского в Париже // 200 лет начала строительства Исаакиевского собора. Т. 2. СПб., 2018. С. 52–68.

¹⁴ Булгаков Ф. И. Указ. соч. С. 34.



Ил. 7. А. Е. Бейдеман. Тайная вечеря. Стенная живопись, исполненная в церкви Ливадии. Эскиз. 1862–1863
Государственный Русский музей. Инв. № Р-9187



Ил. 8. А. Е. Бейдеман. Тайная вечеря. Стенная живопись, проектированная для церкви в Ливадии. 1862–1863
Государственный Русский музей. Инв. № Р-9188

Архивные источники и материалы из музейных собраний:

1. Государственный Русский музей (ГРМ). Инв. № Р-9187.
2. ГРМ. Инв. № Р-9188.
3. ГРМ. Инв. № Р-9204 — Р-9212.
4. ГРМ. Инв. № Р-9214 — Р-9219.
5. ГРМ. Инв. № Р-9223 — Р-9227.
6. ГРМ. Инв. № Р-9230.
7. ГРМ. Инв. № Р-9248 — Р-9251.
8. ГРМ. Инв. № Ж-201 — Ж-203.

Литература:

1. Антонов В. В., Кобак А. В. Святыни Санкт-Петербурга. Историко-церковная энциклопедия. Т. II. Санкт-Петербург : Издательство Чернышева, 1996. 324 с.
2. Булгаков Ф. И. Наши художники. Т. 1. Санкт-Петербург : Тип. А. С. Суворина, 1889. 234 с.
3. Трофимова Е. Храм среди дворцов // Вода живая. 2019. № 7–8. С. 11–15.
4. Иващенко О. Г. Церковь святой равноапостольной княгини Ольги на Михайловской даче. Санкт-Петербург, 2005. 62 с.
5. Пудова В. А. Работы А. Е. Бейдемана в соборе во имя св. Александра Невского в Париже // 200 лет начала строительства Исаакиевского собора. Т. 2. Санкт-Петербург, 2018. С. 52–68.



УДК 726.2.053.8 + 726.04 + 726.6

Толмачева Наталия Юрьевна*Государственный музей «Исаакиевский собор»,
старший научный сотрудник,
кандидат искусствоведения*

ДЕКОРАТИВНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ НИШ ПИЛОНОВ В ИНТЕРЬЕРЕ ИСААКИЕВСКОГО СОБОРА

Аннотация: Статья посвящена истории создания и декорации углублений в толще несущих внутренних архитектурных конструкций Исаакиевского собора. При их оформлении резными рамами из итальянского белого каррарского мрамора и живописными картинами проявился как талант архитектора-декоратора О. Р. Монферрана, так и профессионализм других мастеров. Ниши пилонов представляют собой блестящий пример синтеза искусств и являются важной частью единого художественного убранства интерьера уникального памятника церковного зодчества середины XIX века.

Ключевые слова: Исаакиевский собор, собор Святого Петра в Риме, О. Р. Монферран, Лео фон Кленце, ниши пилонов, церковная архитектура XIX века.

Исаакиевский собор задумывался и строился как образец величайшего церковного сооружения русского и европейского зодчества XIX века. Внутреннее украшение здания должно было соответствовать его монументальным формам. Задолго до окончания наружных работ главный архитектор О. Р. Монферран разрабатывал декоративное оформление интерьера, создавая архитектурные эскизы возможного его устройства. Ниши в пилонах были запланированы им с самого начала: еще на стадии сооружения фундаментов в 1820 году зодчий издал книгу о возводимом Исаакиевском соборе¹, в которой на рисунке внутреннего облика здания четко просматривались «впадины» в пилонах центрального придела (ил. 1).

Это подтверждают и сохранившиеся эскизы в фондах Научно-исследовательского музея при Российской академии художеств, в которых прорисованы углубления в стенах пилонов. О. Р. Монферран ориентировался на самый значительный по размерам христианский храм — собор Святого Петра в Риме. В крупнейшей базилике Ватикана плоскости пилонов прорезались двумя большими нишами, расположенными друг над другом. В них находились мраморные статуи святых в полный рост. Первоначально архитектор планировал также устроить в стене пилон по две ниши. Он учитывал разницу в высоте несущих конструкций Исаакиевского собора и храма Святого Петра, который выше петербургского сооружения на тридцать пять метров. Зодчий подчеркивал, что при проектировании

¹ Montferrand A. R. Église de St. Isaac restaurée et augmentée d'après les ordres de l'empereur et roi / par Auguste de Montferrand, architecte de Sa Majesté Impériale, chevalier de l'Ordre royal de la Légion d'honneur. St.-Petersbourg, 1820. С. 61.



Ил. 1. О. Р. Монферран. Вид на интерьер Исаакиевского собора // Альбом [Исаакиевский собор, перестроенный и дополненный по заказу Государя Императора, Огюстом де Монферраном, архитектором Его Императорского Величества, кавалером Королевского ордена Почетного легиона. Санкт-Петербург: в типографии Александра Плюшара], 1820. Pl. 21
Государственный музей «Исаакиевский собор»

он следовал правилам «изящной архитектуры» и «архитектурной красоты» древних памятников: шаблоны архитектурных деталей Исаакиевского собора сохранялись при строительстве до окончания работ и любой специалист мог удостовериться в их пропорциональности².

На одном из рисунков варианта оформления интерьера (ил. 2) можно рассмотреть, что верхние ниши по высоте меньше нижних. Архитектор предполагал разместить в них скульптурные рельефы, а ростовые статуи — в нижних углублениях. Но продолжая размышлять о будущем внутреннем облике, справедливо рассудил об избыточности верхних «впадин», которые неизменно разрушили бы цельный образ капитальных «столбищ» (так О. Р. Монферран называл пилоны). Кроме того, он отказался от идеи устройства ниш в стенах пилонов, обращенных к центральному нефу, так как их оформление отвлекало бы внимание верующего, направлявшегося от главного входа к иконо-

стасу. Огюст Монферран спроектировал одинаковые по размерам углубления на сторонах пилонов, обращенных к боковым проходам. По мере возведения несущих конструкций из кирпича и гранита в них устраивались и ниши (ил. 3).

Архитектор хотел украсить ниши статуями по образцу собора Святого Петра. Будучи превосходно образованным человеком и большим ценителем искусства, Огюст Монферран имел богатейшую коллекцию предметов разных видов художеств, где значительное место было отведено скульптуре. Зодчий опубликовал несколько иллюстрированных изданий, полностью посвященных хранившимся в его доме скульптурам³. Археолог Б. В. Кене, являвшийся с 1844 года хранителем нумизматического отделения Императорского Эрмитажа в Санкт-Петербурге, в 1852 году также издал книгу о коллекции О. Р. Монферрана⁴.

К 1839 году здание Исаакиевского собора не было завершено. Летом 1839 года Лео фон Кленце впервые приехал в Санкт-Петербург и увидел стоявший в строительных лесах

² Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1250. Дело Комиссии о построении Исаакиевского собора. О составлении проекта внутреннему украшению собора. 1839. Л. 84.

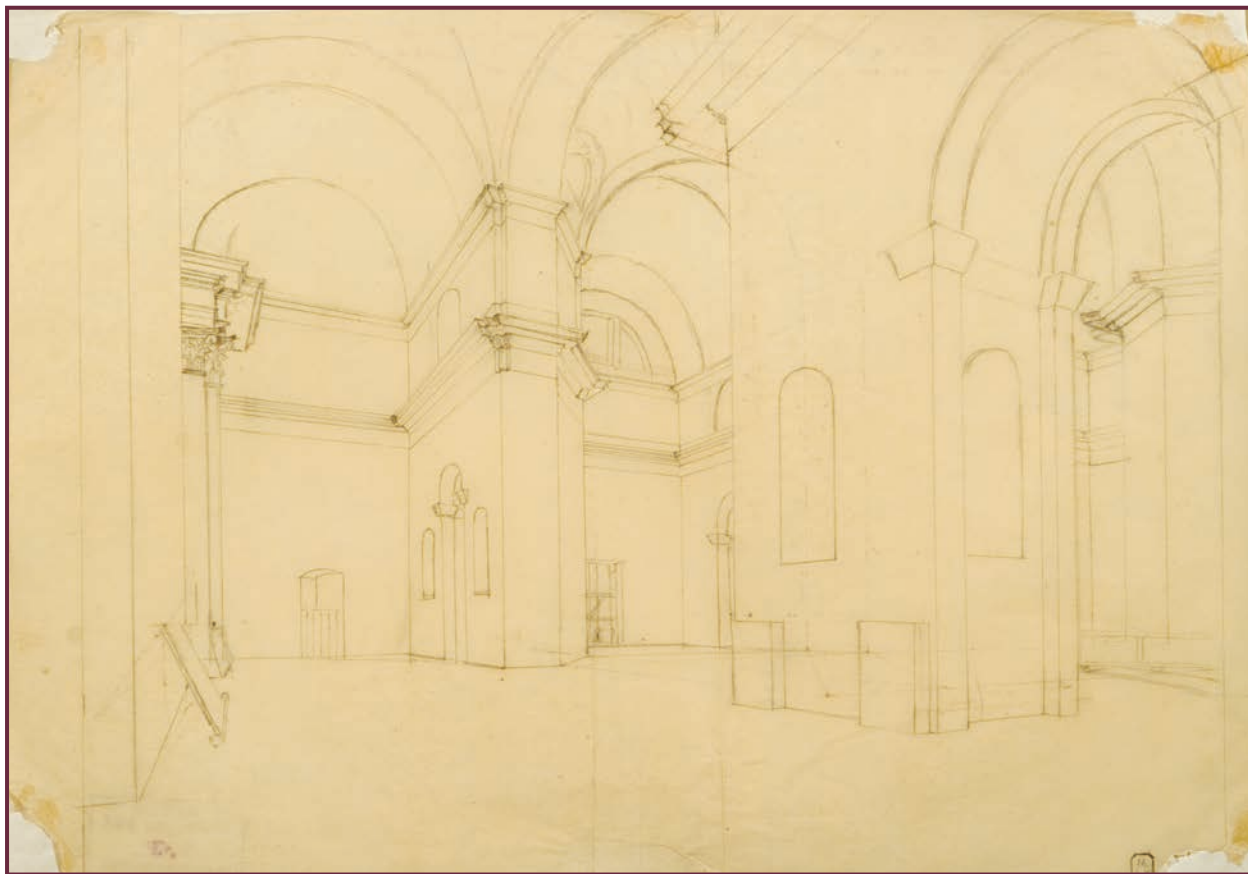
³ Montferrand A. R. Jules César, statue antique faisant partie de la collection de Mr. de Montferrand. St. Pétersbourg, 1849.

⁴ Köhne B. V. Description des objets remarquables de la collection de sculpture antique de Mr. A. de Montferrand. St. Pétersbourg, 1852.



Ил. 2. О. Р. Монферран. Схематический набросок части внутреннего вида собора. Проект Исаакиевского собора в Петербурге (Предварительный вариант). Первая четверть XIX века
 Бумага с водяными знаками (в виде линий (параллельных)), тушь, отмывка, подцветка акварелью, перо
 30,0 × 40,2 см
 Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств. Инв. № А-5416
 Публикуется впервые

Исаакиевский собор (крест на большом куполе будет воздвигнут лишь в сентябре, после отъезда баварского архитектора). Посетив здание и пообщавшись с Огюстом Монферраном, который сопровождал коллегу по стройке, Лео фон Кленце воодушевился внушительными размерами внутреннего пространства, которые могли позволить ему реализовать уникальные декоративные идеи и проявить себя с профессиональной стороны. Он выразил непреклонное желание создать проект убранства интерьера и имел возможность донести свои мысли и стремления до Николая I, который поручил ему создание проекта Нового Эрмитажа. Император уже дал предварительное согласие на проектирование внутреннего облика О. Р. Монферрану, зная его как прекрасного декоратора по перестройке личных комнат императрицы Марии Федоровны, Петровского Тронного зала (Малого Тронного зала) и других покоев и репрезентативных залов главной царской резиденции — Зимнего дворца. Но самодержец позволил прославленному в Мюнхене зодчему разработать чертежи по оформлению Исаакиевского собора.



Илл. 3. *Неизвестный автор. Набросок перспективы внутреннего вида Исаакиевского собора в Петербурге До 1939. Восковка; графит. 30,2 × 44,0 см
Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств. Инв. № А-5552
Публикуется впервые*

Лео фон Кленце не разбирался в традиционном устройстве православных церквей. Дать разъяснения баварскому архитектору относительно расположения внутренних частей здания мог только хорошо говоривший по-французски настоятель храма А. И. Малов, так как другие священнослужители Исаакиевского собора не знали иностранных языков.

24 июня 1839 года председатель Комиссии о построении Исаакиевского собора князь П. М. Волконский попросил обер-прокурора Святейшего Синода графа Н. А. Протасова назначить настоятеля храма ответственным за предоставление необходимых сведений архитектору из Мюнхена для проектирования церкви сообразно правилам проведения православных служб и «приказать Протоиерею Малову явиться к Г[осподину]. Кленце для надлежащего исполнения возложенного на него поручения»⁵.

Получив консультацию священника и чертежи здания для снятия с них копий от О. Р. Монферрана, Л. фон Кленце забрал их в Мюнхен, где почти два года работал над созданием проекта оформления интерьера Исаакиевского собора. В феврале 1841 года баварский архитектор вернул чертежи, а весной прислал свои проекты с подробным сопроводительным

⁵ РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1250. Л. 4.

письмом, датированным 7 мая 1841 года. Этот документ, пояснявший архитектурные планы, он назвал «Мемориал, относящийся до внутреннего украшения Исаакиевского собора». В нем Л. фон Кленце предложил заложить большие ниши в нефах, поскольку они «должны всегда оставаться пустыми в церкви, где никакие изваяния и фигуры не допускаются, затрудняют только украшения и потому нужно оные заделать»⁶. Можно предположить, что именно настоятель А. И. Малов в своей беседе с зодчим обратил его внимание на невозможность размещения статуй в нишах пилонов в православном соборе в связи с тем, что в восточной ветви христианства традиция украшения церковью изваянными образами не закрепились.

Необходимо подчеркнуть, что архитектурная идея О. Р. Монферрана о создании ниш в пилонах являлась не только декоративным приемом, но и функциональным решением, так как углубления, не снижая прочности несущих конструкций (подкупольные пилоны через парусные своды принимали на себя распор большого купола), облегчали вес самих массивных «столбищ».

11 июня 1841 года Комиссия о построении Исаакиевского собора передала О. Р. Монферрану для изучения чертежи и «Мемориал...» Л. фон Кленце. 30 июня 1841 года главный строитель храма дал свой ответ. По поводу предложения о полном заделывании ниш О. Р. Монферран заметил, что они «устроены для того, чтобы придать более легкий вид упорным точкам и столбам, поддерживающим своды». Зодчий Исаакиевского собора предложил их оставить, украсив не изваяниями, а живописными образами, которые «будут более споспешествовать, нежели вредить внутреннему украшению храма»⁷. Из этого пояснения О. Р. Монферрана очевидно, что к июню 1841 года он уже отказался от мысли размещения скульптур в нишах православной церкви.

Главный архитектор собора, справедливо считая проект оформления Л. фон Кленце неудобным, а в некоторых пунктах и невозможным в исполнении, представил на суд Комиссии собственные эскизы и чертежи. Но заботясь о лучшем в художественном отношении варианте убранства интерьера, наиболее отвечающем величию здания, О. Р. Монферран не хотел быть обвиненным в предвзятости к проекту конкурента. По этой причине он завершил свой ответ настойчивой просьбой к Комиссии о формировании совета из инженеров и архитекторов, которые профессионально рассудят и выберут лучший проект для грандиозного сооружения. Комиссия согласилась как с выводами О. Р. Монферрана, полностью поддержав идею сохранения ниш, так и с его предложением о вынесении вердикта самими признанными специалистами по строительному искусству в столь важном деле. 20 августа 1841 года председатель Комиссии генерал-адъютант князь П. М. Волконский составил подробное донесение императору о сложившейся ситуации: «Комиссия, рассмотрев проект Г. Кленца и сообразив оный с замечаниями Г. Монферранда, находит, что проект Г. Кленца не может быть удобен по существующим частям здания, ибо перемены, которые он предполагает должны встретить затруднение в исполнении, как доносит Г. Монферранд... По сим обстоятельствам Комиссия полагает, что разрешение сего предмета, по важности онаго, должно быть основано на ясных выводах и соображениях строительного искусства, почему необходимо, чтобы проект

⁶ Там же. Л. 47.

⁷ Там же. Л. 82.

Г. Кленца и замечания на оной Г. Монфферранда были предварительно рассмотрены сведущими по сей части людьми. Донося о сем Вашему Императорскому Величеству Комиссия о построении Исаакиевского Собора осмеливается всеподданнейше испрашивать разрешения на составление особаго Комитета из опытных людей по архитектуре и по Инженерной части для рассмотрения означеннаго предмета»⁸. Николай I в тот же день одобрил рассмотрение проектов по внутренней отделке здания двух именитых зодчих особым Комитетом.

24 августа 1841 года Комиссия о построении Исаакиевского собора направила письма с уведомлением о назначении членами особаго Совета трем квалифицированным инженерам (генерал-лейтенанту А. Д. Готману, генерал-лейтенанту М. Г. Дестрему, майору А. И. Фельдману) и пяти архитекторам (действительному советнику В. П. Стасову, профессору архитектуры К. А. Тону, профессору архитектуры А. П. Брюллову, академику Н. Е. Ефимову и, конечно, главному строителю здания — О. Р. Монфферрану). В среду 3 сентября в 12 часов дня⁹ все члены Совета по рассмотрению проектов оформления храма собрались сначала в одном из помещений на территории стройки; после рассмотрения эскизов баварского и французского зодчего и изучения Мемориала Л. фон Кленце проследовали в само здание собора, где на месте разбирались с каждым пунктом предложенных архитектурных решений по устройству интерьера. В результате обсуждений Совет единогласно поддержал по всем вопросам О. Р. Монфферрана. В том числе отверг замечание Л. фон Кленце о закладке ниш в стенах, поддерживающих своды, признав необходимость их оставить без всяких изменений. Профессиональные мастера подчеркнули, что они станут эффектными акцентами в интерьере: «Во всех замечательнейших храмах, сооружение которых увековечило имена их строителей, не только главные столбища, поддерживающие купол, но и другие упоры и столбы обделаны колоннами, пилястрами, нишами и другими округлениями, без которых пространные ровные поверхности представляли бы тяжелый и единообразный вид и были бы менее удобными, и к обогащению иконами в киотах, которые так прилично употреблялись в глубокой древности в Русских церквах»¹⁰.

20 октября 1841 года Комиссия по построению Исаакиевского собора проекты обоих архитекторов на внутреннюю отделку здания и мнение Совета, подписанное всеми его членами, представила Николаю I, так как художественное оформление во многом зависело от вкуса заказчика.

14 ноября 1841 года император согласился с мнением главного архитектора собора, Комиссии о построении собора и Совета по поводу проекта Л. фон Кленце, так как он «неудобоисполним, да и в отношении вкуса и красоты предпочтительнее проект Монфферранда»¹¹. Николай I велел поблагодарить баварского зодчего, передать ему главные замечания, которые затрудняли исполнение оформительских эскизов, и уведомить, что российский самодержец с удовольствием примет и рассмотрит новые его предположения по этому вопросу, если они будут.

⁸ РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1250. Л. 104–105 об.

⁹ Там же. Л. 111.

¹⁰ Там же. Л. 119.

¹¹ Там же. Л. 125.



Ил. 4. О. Р. Монферран. Проект по благоустройству четырех колонн купола. 1844 // Высочайшие утвержденные рисунки и чертежи по работам Исаакиевского собора. Рукопись Папка № 7. Л. 75. *Projet pour l'embellissement des quatre piliers du dome* Карандаш, акварель, золото. Лист наклеен на картон. 37,4 × 49,3 см Научно-техническая библиотека Петербургского государственного университета путей сообщения Императора Александра I Публикуется впервые

Вопрос о необходимости впадин в стенах пилонов, принимающих на себя вес сводов, больше не поднимался. Огюст Монферран сосредоточил внимание на их декоративном оформлении. Всю внутреннюю поверхность двадцати ниш пилонов (их убранство в алтарной части рассматривалось отдельно) было решено украсить большими живописными изображениями (370,0 × 157,0 см), что подтвердил Николай I при личном посещении стройки 14 августа 1844 года, обозревая «образцовую обделку стен мрамором»¹².

Тем не менее понадобился еще почти целый год, чтобы началась работа по созданию живописных икон. Сначала Святейший Синод утвердил список сюжетов, в число которых вошли двенадцатые праздники. Затем О. Р. Монферран составил схему их расположения в нишах, определив для каждого изображения место в интерьере. И наконец, для исполнения работы были утверждены три художника: Т. А. Нефф, Ч. Муссини и К. Штейбен, которые запросили за каждое произведение 4300 рублей серебром. Общая сумма за работу была значительной, и председатель Комиссии герцог М. Лейхтенбергский обратился к Николаю I с просьбой разрешить выполнить работу за 86 000 рублей серебром¹³. 29 июля 1845 года государь соизволил согласиться, но с условием, чтобы картоны к живописным изображениям для ниш после предварительного их одобрения Комиссией о построении Исаакиевского собора были представлены на его усмотрение.

Живописное изображение в нише требовало богатого оформления, как икона в киоте. Сохранился первоначальный план пышной отделки ниши (*ил. 4*). В этом проекте 1844 года углубление в стене пилоня предполагалось фланкировать двумя мраморными колонками ионического ордера с каннелированным фустом. Нижние части стволов покрывались сплошным резным орнаментом, перекликавшимся с листьями аканта в декорированных кронштейнах. Этот растительный мотив появлялся и в верхней части мраморного обрамления, представлявшей собой ряды разных по рисунку скульптурных порезок. Середина полуциркульного верха ниши отмечалась мраморным крестом. В том же году была изготовлена деревянная модель подкупольного пилоня в настоящую величину¹⁴ с двумя нишами. Искусно раскрашенное под мрамор обрамление ниши показало на модели, что этот вариант является многотрудным для его повторения в камне. Можно также сделать предположение, что перегруженная декоративными элементами рама отвлекала внимание от живописной иконы. О. Р. Монферрану (его мастерской) пришлось разработать более простое оформление, утвержденное императором к исполнению 5 сентября 1850 года. В новом проекте архитектор отказался от колонок и навершия в виде креста, рядов порезок в полуциркульном верхе рамы. Рисунок мраморных элементов стал спокойнее и четче: гладкие тяги повторяли и подчеркивали архитектурные формы ниши, а полоса растительного орнамента призвана была обрамлять непосредственно произведение живописи и находилась в глубине.

¹² РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1369. Дело Комиссии о построении Исаакиевского собора. О написании двадцати Св. икон для постановления в нишах Неффом, Штейбеном и Муссини. 1845. Л. 5.

¹³ Там же. Л. 5 об.

¹⁴ РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1322. Дело Комиссии о построении Исаакиевского собора. О сделании внутри собора моделей различным украшениям. 1844. Л. 67.

Обрамление было решено сделать из белого дорогостоящего итальянского мрамора. Заказ поручили выполнить одному из старейших предприятий по обработке камня — Императорской Петергофской гранильной фабрике. По контракту от 5 марта 1850 года мастера производства должны были выполнить мраморное украшение иконостасов и двадцати ниш. Работы были большими по объему и сложными в изготовлении — требовались десятки погонных аршин мраморных порезок самой искусной работы. На предприятии Петергофа резьбу по камню для Исаакиевского собора выполняли из статуарного мрамора, привезенного из Италии, но мастеров не хватало. Во избежание затягивания сроков выполнения декоративного оформления интерьера Комиссия о построении собора разрешила директору фабрики барону Н. Е. Бухгольцу заключить договор о создании скульптурного мраморного убранства ниш с каменщиками непосредственно в Италии. 26 января 1851 года барон Н. Е. Бухгольц писал О. Р. Монферрану: «для ускорения работ и изготовления скульптурных частей в предметах, предоставленных Императорской Петергофской Гранильной фабрике, в лучшем виде, я поручил комиссионеру фабрики Г. Вильманстрандскому¹⁵ купцу Великанову сделать их в Италии лучшими Каррарскими художниками»¹⁶. Н. Н. Великанов был совладельцем мраморных каменоломен и большой скульптурной мастерской в Карраре, имел представительства во Флоренции и в Петербурге.

О. Р. Монферран передал директору фабрики необходимые чертежи и размеры обрамлений для ниш: скульптурные части из мрамора должны были повторять размеры впадин пилонов. Для рамок с украшениями в нишах необходимо было изготовить двадцать две мраморные порезки длиной 4 аршина 2 вершка (2,9 м), шириной 1 аршин (71,1 см), толщиной 10 вершков (44,5 см); и девятнадцать каменных заготовок длиной 2 аршина 6 вершков (1,7 м), шириной 1 аршин, толщиной 15 вершков (66,7 см)¹⁷.

Для точности выполнения работ 1 марта 1851 года Комиссия отправила образцы каменной купцу Великанову через посредничество Российского генерального консула в Ливорно коллежскому советнику Герацци. А 6 ноября 1851 года О. Р. Монферран передал Комиссии по построению собора для отсылки вильманстрандскому комиссионеру «три деревянных шаблона в настоящую величину и толщину кусков мрамора, предназначенных к обделке в Италии: для рам картин в нишах, в 10 вершков толщины»¹⁸.

8 декабря 1851 года члены Комиссии составили специальное письмо на имя директора Императорской гранильной фабрики, в котором особо отметили, что мраморная рама для ниши с полуциркульным верхом, повторяющим архитектурную форму, должна являть собой объемный скульптурный орнамент, полученный в результате многосложной и разнообразной резьбы по камню. Рама должна точно встать на отведенное для нее место — для этого мало иметь точные размеры, рисунки и шаблоны в натуральную

¹⁵ В документе купца именуют по шведскому названию города Вильманstrand (швед. Villmanstrand) — уездный город Выборгской губернии, с 1811 г. входил в состав Великого княжества Финляндского. В настоящее время это финский город Лаппеенранты или Лаппенранта (фин. Lappeenranta).

¹⁶ РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1586. Дело Комиссии о построении Исаакиевского собора. О производстве скульптурных работ в Италии и о сдаче невыставленного мрамора купцу Великанову. 1851. Л. 2.

¹⁷ Там же. Л. 14.

¹⁸ Там же. Л. 24.

величину, непременно нужна доработка на месте, так как полный денежный расчет будет произведен с предприятием лишь после приема О. Р. Монферраном каждого размещенного в нише украшения: во избежание крупных просчетов при устройстве грандиозного здания все важные работы считались выполненными подрядчиками только после их освидетельствования архитектором. Комиссия рекомендовала барону Бухгольцу полосы резного мрамора дорабатывать непосредственно у ниши, «ибо сохранить правильные и тонкие гивы можно лишь в таком случае, когда приправка каждого камня будет производится на месте... <...> Исполнение скульптурной работы в середине камней могло быть допущено в Италии, но окончательная обделка боковых и задних сторон камней, равно как верхних и нижних постелей их должно быть производима непременно при строении. <...> Если при сборке на месте внутри собора мраморных кусков украшенных скульптурною работою окажется в некоторых из них излишняя толщина в отношении к прочим прилегающим к ним частям мраморнаго построения, то незначительный излишек должен стесываться сообразно действительной потребности, которая с точностию для каждого камня может определяться только тогда, когда камни будут пригоняться на месте»¹⁹. Письмо было под расписку вручено директору фабрики.

Для точного размещения мраморной рамы с картиной было необходимо скорректировать размеры внутренней глубины самой впадины в несущей стене. 19 ноября 1852 года архитектор прислал в Комиссию чертеж общего вида кладки и профиля ниши и схематичное изображение линии, по которой предполагалось произвести корректирующее сужение, а также просьбу предоставить это барону Н. Е. Бухгольцу, так как каменная заделка «должна производится в совокупности и в одно время с мраморною работою»²⁰.

Решение О. Р. Монферрана поручить заделку ниш кирпичом тому же подрядчику, который занимался и мраморным обрамлением углублений в пилонах, являлось оправданным, так как помогло бы избежать любых повреждений мраморных украшений на этапе их установки. 10 декабря 1852 года Художественное отделение Комиссии о построении Исаакиевского собора в ходе своего заседания одобрило сужение ниш по рисунку О. Р. Монферрана и предоставление кирпичной работы Императорской Петергофской гранильной фабрике, утвердив цену в 1500 рублей серебром (по 75 рублей за каждую нишу)²¹, объявленную ее директором.

Работа по созданию резных рам из мрамора для живописных икон в нишах исполнялась со всей тщательностью, но задержки в производстве случались и из-за высоких требований к материалу: мрамор должен быть требуемой толщины, ровного тона, без примесей. Так, 3 января 1853 года Н. Н. Великанов сообщил в Петербург о затруднении: «брусы не совсем годны при распиловке для исполнения столь богатых моделей»²².

¹⁹ РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1586. Л. 26 об. — 27.

²⁰ РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1614. Дело Комиссии о построении Исаакиевского собора. О выгеске порезки в брусках белаго мрамора, на которых будут укреплены образа в иконостасе и о заделке двадцати ниш. 1852. Л. 1–11 об.

²¹ Там же. Л. 13.

²² РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1586. Л. 40.

Комиссия выразила недовольство по поводу скорости изготовления мраморных порезок для ниш пилонов, потребовав уточнить дату окончания работ. Директор Императорской гранильной фабрики ответил, что все мраморные полосы будут готовы в 1854 году.

Но срок не был выдержан. Лишь 5 апреля 1855 года²³ все скульптурные мраморные украшения для ниш запаковали в ящики и отвезли в город Специя — одна из крупнейших торговых гаваней Италии. Оттуда их по морю переправили в Санкт-Петербург для установки в Исаакиевском соборе.

В настоящее время трудно представить несущие пилоны собора без ниш с живописными картинами и орнаментальным обрамлением из натурального камня (как предлагал Л. фон Кленце). Безусловно, работа по изготовлению скульптурного убранства углублений пилонов была сложной. Возможно, если бы О. Монферран изначально задумал установить живописные полотна (не скульптуры) в пилонных впадинах, не потребовалось бы делать их такими глубокими, что облегчило бы задачу оформления. Но проделанная уникальная работа по созданию резного обрамления ниш, сохраняя общую гармонию с другими украшениями в храме, явила собой в итоге удачный пример синтеза архитектуры, скульптурного оформления и живописи. Декорированные ниши стали выразительными акцентами на глади пилонов, не нарушив при этом монументальный образ внутреннего облика Исаакиевского собора, а, напротив, обогатив его.

Архивные источники и материалы из музейных собраний:

1. Научно-техническая библиотека Петербургского государственного университета путей сообщения Императора Александра I. Папка № 7. Высочайше утвержденные рисунки и чертежи по работам Исаакиевского собора. Л. 75. *Projet pour l'embellissement des quatre piliers du dome*. 1844. Рукопись.
2. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств (НИМ РАХ). Фонд архитектуры. Коллекция «Архитектурные чертежи». О. Р. Монферран. Схематический набросок части внутреннего вида собора. Проект Исаакиевского собора в Петербурге (Предварительный вариант). Первая четверть XIX века. Инв. № А-5416.
3. НИМ РАХ. Фонд архитектуры. Коллекция «Архитектурные чертежи». Неизвестный автор. Набросок перспективы внутреннего вида Исаакиевского собора в Петербурге. До 1939 г. Инв. № А-5552.
4. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1250. Дело Комиссии о построении Исаакиевского собора. О составлении проекта внутреннему украшению собора. 1839.
5. РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1322. Дело Комиссии о построении Исаакиевского собора. О сделании внутри собора моделей различным украшениям. 1844.
6. РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1369. Дело Комиссии о построении Исаакиевского собора. О написании двадцати Св. икон для постановления в нишах Нефом, Штейбеном и Муссини. 1845.

²³ Там же.

7. РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1586. Дело Комиссии о построении Исаакиевского собора. О производстве скульптурных работ в Италии и о сдаче невыставленного мрамора купцу Великанову. 1851.

8. РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1614. Дело Комиссии о построении Исаакиевского собора. О вытеске порезки в брусках белого мрамора, на которых будут укреплены образа в иконостасе и о заделке двадцати ниш. 1852.

Литература:

1. *Köhne B. V.* Description des objets remarquables de la collection de sculpture antique de Mr. A. de Montferrand. Saint-Pétersbourg : Confection des papiers de la Couronne, 1852. 97 p.
2. *Montferrand A. R.* Église de St. Isaac restaurée et augmentée d'après les ordres de l'imperieur et roi par Auguste de Montferrand, architecte de Sa Majesté Impériale, chevalier de l'Ordre royal de la Légion d'honneur. St.-Pétersbourg : Imprimerie de P. P. Alexandre Pluchart, 1820. 56 p.
3. *Montferrand A. R.* Jules César, statue antique faisant partie de la collection de Mr. de Montferrand. Saint-Pétersbourg : Imprimerie du Journal de Saint-Pétersbourg, 1849. 24 p.
4. *Montferrand A. R.* Médée groupe moderne: Apollon Citharède, ouvrage grec : ce groupe et cette statue font partie de la collection de Mr. de Montferrand. Saint-Pétersbourg : Imprimerie du Journal de Saint-Pétersbourg, 1850. 36 p.



УДК 75.05

Толмачева Наталия Юрьевна*Государственный музей «Исаакиевский собор»,
старший научный сотрудник,
кандидат искусствоведения*

УТОЧНЕНИЕ АТРИБУЦИИ НАРУЖНОЙ МОЗАИКИ «СВЯТОЙ АФАНАСИЙ ВЕЛИКИЙ» СПАСА НА КРОВИ

Аннотация: В современном искусствоведении творчество художника А. Ф. Афанасьева является малоизученным. Его участие в оформлении храма Воскресения Христова (Спас на Крови) является единственным случаем работы в иконописи. Известно, что по его живописным оригиналам были набраны восемь мозаик для украшения пилонов в интерьере церкви и три для декорирования кокошников в экстерьере. В статье уточняется, что мозаичное панно «Святой Афанасий Великий» также создавалось по картону А. Ф. Афанасьева. Таким образом, художник написал образы святых для четырех кокошников Спаса на Крови.

Ключевые слова: А. Ф. Афанасьев, А. А. Парланд, убранство Спаса на Крови, Товарищество передвижных художественных выставок, русская живопись последней трети XIX века.

Осенью 2025 года исполнилось 175 лет со дня рождения Алексея Федоровича Афанасьева — живописца, книжного иллюстратора, незаурядного педагога, повлиявшего на становление молодого поколения художников, таких как П. Д. Бучкин (1886–1965) и А. А. Рылов (1870–1939).

А. Ф. Афанасьев родился 30 ноября (ст. ст.) 1850 года в семье придворного повара и до 1882 года состоял на службе при высочайшем дворе сначала истопником, затем лакеем¹. Обладая способностями к рисованию, молодой рабочий выдержал экзамен по живописи в декабре 1872 года в Императорской Академии художеств. Алексей Афанасьев, будучи работником при дворе Александра II, одновременно до мая 1880 года получал образование в лучшем художественном образовательном учреждении столицы. После выпуска из Академии он окончательно избрал для себя путь художника, подав в отставку. 12 апреля 1882 года его просьба была удовлетворена, и по указу императора в награду за усердную службу ему было пожаловано личное почетное гражданство². С этого времени А. Ф. Афанасьев всю жизнь посвятил рисованию, оставив после себя сотни акварельных картин, живописных полотен, эскизов в карандаше, книжных иллюстраций и сатирических карикатурных зарисовок, созданных для журналов.

¹ Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 7. Д. 11. Дело правления Императорской Академии художеств. Афанасьев, Алексей Федоров. 1873. Л. 26.

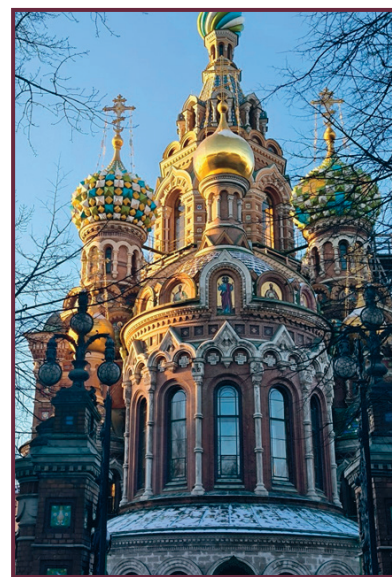
² Там же. Л. 26–26 об.



Ил. 1. Рисунок к поэме А. С. Пушкина «Сказка о рыбаке и рыбке». 32,7 × 23,8 см
Рисунок к стихотворению А. К. Толстого «У приказных ворот собирался народ». 24,6 × 16,0 см
«Мужики-музыканты». 14,6 × 10,1 см
«Две старухи». 17,1 × 16,0 см
Конец XIX — начало XX века. Бумага, акварель, карандаш, перо
Государственный музей «Исаакиевский собор»

На сегодняшний день удалось установить, что в фондах как минимум двадцати девяти музеев страны, помимо Государственного музея «Исаакиевский собор», находятся работы руки мастера: от портрета и картин на историческую тему до набросков комического характера. В Государственном музее «Исаакиевский собор» находятся на хранении четыре подписных акварельных рисунка художника, ярко демонстрирующие основные направления в его творчестве: иллюстрации к поэме А. С. Пушкина «Сказка о рыбаке и рыбке»³ и стихотворению А. К. Толстого «У приказных ворот собирался народ», а также зарисовки бытовых сцен из жизни крестьян «Мужики-музыканты», «Две старухи» (ил. 1).

Однако в контексте изучения объектов, входящих в состав Государственного музея «Исаакиевский собор» имя А. Ф. Афанасьева более известно в связи с художественным убранством Спаса на Крови. Им были созданы живописные картоны, по которым набирались восемь мозаичных образов для украшения пилонов в интерьере здания и три мозаики для декорирования кокошников в экстерьере церкви. Но пристальное внимание к творчеству художника в юбилейный год выявило, что по его эскизу было набрано еще одно монументальное панно — «Святой Афанасий Великий».



Ил. 2. Вид на восточный фасад Спаса на Крови со стороны Михайловского сада. 2024
Фотография автора

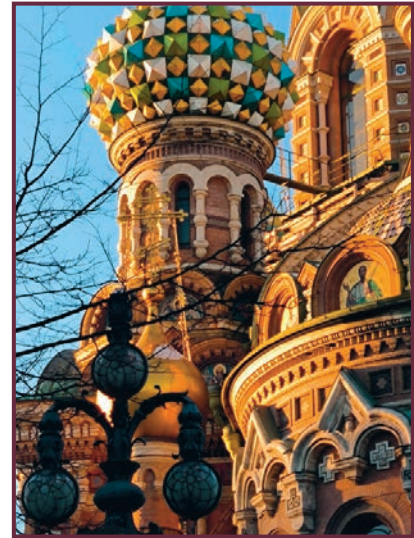
³ Подробнее об этой станковой работе см.: Толмачева Н. Ю. Рисунок А. Ф. Афанасьева к «Сказке о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина из фондов Государственного музея «Исаакиевский собор» // Отечество нам Царское Село! Резиденция и город : сб. научных статей XXX Царкосельской конференции / Государственный музей-заповедник «Царское Село». СПб., 2024. С. 628–637.

Построенная в стиле русского церковного зодчества XVII века мемориальная церковь Воскресения Христова (Спас на Крови) богато украшена декоративными кокошниками — килевидными и полукруглыми. Поля архитектурных элементов, преимущественно скругленных, заполнялись мозаиками. Сорок шесть мозаичных работ представляют собой фронтальные поясные образы святых.

Мозаичное изображение святого Афанасия Великого находится в полукруглом кокошнике нижнего яруса юго-восточной главы Спаса на Крови (ил. 2, 2а). Несмотря на большие размеры мозаики (высота — 104,0 см, ширина — 160,0 см; площадь — 13 062 см²), она трудно различима с мостовой у храма-памятника из-за высоты, на которой расположен данный кокошник. Кроме того, декоративное убранство восточного фасада (золотая главка юго-восточной апсиды и карниз центральной апсиды) частично загораживают ее обзор снизу.

Композиции всех мозаичных изображений святых в кокошниках Спаса на Крови, заданные архитектурными формами, одинаковы. Афанасий Великий представлен в анфас по пояс с нимбом золотого цвета над головой и отделен контуром бордового цвета от основного голубого фона картины, символизирующего Небо с его бесконечностью и безбрежностью, а также стремление к Богу. Поле мозаики обрамлено полосой также золотого цвета (ил. 3). Иное цветовое решение фона мозаики можно видеть только в полукруглых кокошниках сакральной части храма — главной апсиде, где святые изображены на золотом фоне, обрамленном полосой бордового тона. Золотой цвет в иконописи традиционно означает Божие присутствие и благодать.

По сложившейся иконографии один из Отцов Церкви изображен седовласым старцем с широкой бородой средней длины и залысиной на передней и верхней частях головы. Как святитель, Афанасий Великий облачен в зеленую фелонь с золотыми поручами и белый омофор с красными крестами.



Ил. 2а. Вид на восточный фасад Спаса на Крови со стороны Михайловского сада. 2024
Фотография автора



Ил. 3. Мозаичное изображение «Святой Афанасий Великий»
Государственный музей «Исаакиевский собор»



Ил. 4. А. М. Васнецов (1856–1933)
 Портрет художника
 А. Ф. Афанасьева // Журнал
 «Кривое зеркало». 1910. № 19. С. 4

Обычно архиепископ Александрийский Афанасий Великий изображается с Евангелием или свитком в руках. Но в кокошнике Спаса на Крови его образ запечатлен без священных атрибутов: левая рука расположена на груди, символически обозначая, что святой преуспел в сердечной молитве. Пальцы правой ладони сложены в жесте благословляющей десницы (в виде букв «І» и «Х» (Иисус Христос), означая благословение именем Господа). В иконографии закреплено, что такой жест изображается на иконах святителей, апостолов, преподобных.

Слева и справа от образа святого расположена надпись в два столбца на церковнославянском языке с сокращением и титлом: «СТ. / АФАНА / СІЙ // ВЕ / ЛИКІЙ», справа знак в виде запятой с тремя точками сверху.

В музейных документах автором живописного эскиза, по которому была набрана мозаика кокошника нижнего яруса юго-восточной главы, указан петербургский художник Василий Васильевич Беляев (1867–1928). Но ряд фактов опровергают это утверждение.

В 1896 году в Москве проходила Вторая выставка картин Общества художников исторической живописи⁴. Интерес к облику строящегося храма Воскресения Христова в Санкт-Петербурге был большой, поэтому для демонстрации проектов оформления здания был отведен отдельный зал. Почетный член Общества и архитектор мемориальной церкви А. А. Парланд презентовал четыре листа с видом храма и элементов его отделки, созданных им в технике акварели, и отобрал для экспонирования лучшие работы живописцев, по которым можно было составить мнение об убранстве не завершеного в 1896 году сооружения. В опубликованном каталоге выставки под номером № 272 указан автором картона «Св. Афанасий Великий» петербургский художник Алексей Федорович Афанасьев (1850–1920?) (ил. 4).

В каталоге отсутствует иллюстрация эскиза «Святой Афанасий Великий». Но небольшой рисунок (24,3 × 36,2 см) с характерным полукруглым завершением, повторяющим форму кокошника, хорошо просматривается в третьем ряду картин, справа от значительной по размерам (более метра в высоту) акварели А. А. Парланда «Вид храма Воскресения» (ил. 5). Участие данной работы А. Ф. Афанасьева в вернисаже свидетельствует, что он создал образцовое изображение: в противном случае, архитектор не позволил бы слабой работе участвовать в представлении общего проекта декоративного оформления знакового монументального храма-памятника, а поручил бы написать образ святого к выставке другому художнику, например В. А. Беляеву.

Авторство А. Ф. Афанасьева подтверждают и денежные расчеты Комиссии по сооружению храма с живописцем. Если бы ему заказали написать картон для наружного кокошника,

⁴ Обзор Второй Выставки картин в Москве 1896 г. : (исторические справки под ред. А. В. Яворовского) / Общество художников исторической живописи. М., 1896. 25 с.



Залъ проектовъ и деталей храма Воскресенія въ С.-Пб.

Ил. 5. Вид зала второй выставки Общества художников исторической живописи. 1896

а он не справился бы с работой, то художнику не только бы не выплатили деньги за этот рисунок, но и не продолжили бы с ним работать в дальнейшем, — то есть не предоставили бы заказ на создание эскизов для внутреннего убранства. Однако из Отчета старшего архитектора Петербургской городской управы Л. В. Шмеллинга известно, что в 1895 году А. Ф. Афанасьеву за созданные им картоны для наружной мозаики заплатили 300 р., год спустя — 390 р. В последующие 1897–1898 годы живописец получил из Комиссии по возведению храма во имя Воскресения Христова за исполнение эскизов для интерьера еще две тысячи рублей⁵. Денежная сумма за картоны для мозаик пилонов была выше, так как их размеры превосходили рисунки, предназначавшиеся для кокошников.

Главным аргументом доказательства авторства оригинала для наружной мозаики Спаса на Крови является сохранившаяся в фондах Государственного Русского музея подписанная живописная работа «Святой Афанасий Великий»: справа сверху имеется разборчивая подпись «А. Афанасьев». Известен провенанс данного произведения искусства: авторский картон поступил в Русский Музей Императора Александра III в 1906 году из Комиссии по сооружению храма во имя Воскресения Христова, когда оформление интерьера здания еще

⁵ Шмеллинг Л. В. Комиссия по сооружению храма во имя Воскресения Христова на месте смертельного ранения Александра II (Петербург). Отчет по сооружению Храма во имя Воскресения Христова на месте смертельного ранения императора Александра II. 1883–1907. СПб., 1907. С. 35 об.–36.

продолжалось, но наружные работы по убранию церкви уже завершились. Эта передача свидетельствует о высоком уровне профессионализма Алексея Федоровича Афанасьева, свободно владевшего карандашом, пером, акварелью, маслом и умевшего превосходно работать в разных жанрах.

В каталоге Государственного Русского музея «Живопись. Вторая половина XIX века»⁶ опубликовано изображение полукруглого картона, полностью идентичного мозаике кокошника нижнего яруса юго-восточной главы Спаса на Крови (ил. 6). Точное соответствие, тождественность композиции и цветового решения подписного живописного эскиза из фондов Русского музея и мозаичного изображения не требуют дальнейшего детального искусствоведческого анализа манеры письма А. Ф. Афанасьева, сравнения данного картона с другими произведениями художника для доказательства авторства наружной декоративно-прикладной работы «Святой Афанасий Великий».

Таким образом, сначала А. Ф. Афанасьев создал, помимо «Святого Афанасия Великого», три картона для декорирования полукруглых кокошников: «Святой апостол и евангелист Лука» (высота — 116,0 см, ширина — 158,0 см; площадь — 14388 см²) в центральной апсиде, «Апостол Павел» (высота — 104,0 см, ширина — 160,0 см; площадь — 13062 см²) в нижнем ярусе



Ил. 6. *Святые Иаков, Евфимий, Евстафий. Мозаика в кокошнике нижнего яруса шатра. 98,0 × 143,0 см
Государственный музей «Исаакиевский собор»*

северо-западной главы, «Святые Иаков, Евфимий, Евстафий» (высота — 98,0 см, ширина — 143,0 см; площадь — 11000 см²) нижнего яруса шатра храма. Размеры мозаик повторяли архитектурные формы кокошников и не были одинаковыми до сантиметра, так как их параметры зависели от расположения кокошников на фасадах здания. Мозаика «Святой Афанасий Великий» имеет такие же размеры, что и мозаичная работа «Апостол Павел».

После приема Комиссией по сооружению храма во имя Воскресения Христова живописных эскизов для кокошников художнику доверили выполнять рисунки святых для интерьера. По эскизам А. Ф. Афанасьева набраны восемь мозаик для подкупольных пилонов. Он создал для украшения восточной стороны северо-западного пилона четыре картона: «Святой апостол Андроник и святой апостол Аполлос», «Святой апостол Никанор и святой апостол Флегонт», «Святой мученик Аверкий и святой мученик Порфирий», «Преподобный Моисей Мурин и преподобный

⁶ Государственный русский музей. Живопись. Каталог. Вторая половина XIX века (А–И). Т. 5 / Государственный Русский музей. СПб., 2014. С. 23.

Макарий Египетский»). Для оформления западной стены северо-восточного пилона им были написаны четыре образа: «Святой апостол Иоанн Богослов и святой апостол Иаков Зеведеев», «Святой апостол Родион и святой апостол Урван», «Святой мученик Лукиан и святой мученик Агафодор», «Преподобный Варлаам Хутынский и преподобный Александр Свирский».

А. Ф. Афанасьев выписал всех святых в полный рост на голубом фоне с золотыми нимбами, которые очерчивались белым и бордовым контурами по окружности. Как и на картонах для кокошников, на каждом эскизе, предназначенном к украшению пилонов, слева и справа от образов прорисовывались надписи в два столбца на церковнославянском языке с сокращениями и титлами, обозначающие имена святых, изображенных на рисунке.

Мастер был поставлен Комиссией по сооружению храма в жесткие рамки: композиция и цветовое решение картин были для всех подкупольных пилонов одинаковыми, размеры задавались архитектурой, а высота расположения и цель оригинала (служить образцом для перевода рисунка в мозаику) декларировали лаконичность выразительных средств и четкость прописанных абрисов фигур и предметов. Кроме того, живописец должен был ориентироваться на уже сложившиеся каноны изображения святых в православной иконографии, регламентировавшие возраст персонажа святой истории, расцветку его одеяния и даже предмет, который он мог держать в руках. Общие жесткие требования, предъявляемые к каждому авторскому наброску, не позволяли живописцам работать в собственной манере, ориентируя их на создание единого ансамбля декоративного оформления центральных пилонов.

Необходимость в кратчайшие сроки завершить декоративно-прикладное убранство здания вынуждала А. А. Парланда и Комиссию по сооружению храма приглашать к оформлению значительное число профессиональных рисовальщиков. Почти одновременно требовалось создать сотни рисунков убранства внутреннего пространства мемориальной церкви. Над их разработкой трудились как сам архитектор, так и десятки художников. Так, эскизы для украшения четырех пилонов центральной части сооружения исполняли восемь живописцев, включая А. Ф. Афанасьева: В. В. Беляев, А. А. Киселев, А. Н. Новоскольцев, В. И. Отмар, В. П. Павлов, И. Ф. Порфиоров, А. П. Рябушкин. А. Ф. Афанасьев не имел опыта в церковной живописи. Позже он также не создавал картины на религиозные темы. Его участие в оформлении церкви Воскресения Христова на Екатерининском канале — это единственный случай работы художника в иконописи.

Как же мастер пера и карандаша, создававший быстрыми уверенными линиями колоритные народные образы (старухи-сплетницы, мужики-пьяницы), получил заказ на написание образов святых? Он не являлся учеником архитектора-строителя храма, как В. И. Отмар, или коллегой А. А. Парланда по художественным классам Центрального училища технического рисования барона Штиглица, как преподававшие в нем одновременно с зодчим Н. А. Бруни, Н. А. Кошелев и А. Н. Новоскольцев⁷. По всей вероятности, посоветовать архитектору

⁷ Подробнее об этом см.: Толмачева Н. Ю. Альфред Александрович Парланд — преподаватель Санкт-Петербургского Центрального училища технического рисования барона Штиглица // Кафедра Исаакиевского собора. Вып. XXVIII. Музеефикация культовых зданий и многообразие музейной деятельности в контексте исторических событий : сборник научных статей / Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор». СПб., 2021. С. 202–218.

привлечь к декорированию здания А. Ф. Афанасьева мог один из его соратников по Товариществу передвижных художественных выставок. Художник в 1889–1890 годах принял участие в 17-й Передвижной выставке с картиной «Кладбище». Изначально он не являлся членом Товарищества, был лишь активным экспонентом, регулярно демонстрировавшим свои произведения на выставках передвижников. Однако в каталоге 45-й выставки 1917 года его имя было опубликовано в списке постоянных представителей Товарищества⁸.

О тесной связи талантливого рисовальщика с передвижниками свидетельствует его карандашный портрет, выполненный А. М. Васнецовым: младший брат известного живописца выставлялся на экспозициях Товарищества с 1883 года. Другой художник, К. К. Костанди, также запечатлел А. Ф. Афанасьева на одной картине с будущим мастером пейзажа, известным не только в Российской империи, но и Европе, ставшим впоследствии одним из руководителей Товарищества передвижных художественных выставок, — Н. Н. Дубовским. К. К. Костанди учился в Императорской Академии художеств в то же время, когда ее посещал в качестве вольнослушателя А. Ф. Афанасьев, но свое полотно «У больного товарища» он написал после ее окончания, в 1884 году. В своей работе К. К. Костанди изобразил недавних учеников Академии: в углу комнаты у лампы с голубым абажуром стоит А. Ф. Афанасьев и рассматривает наброски находящегося в постели К. Н. Кудрявцева; на стуле сидит Н. Дубовской, сочувственно глядя на умирающего от чахотки друга. Автор живописного произведения, выполненного в приглушенных тонах, сумел верно уловить и передать красками драматизм ситуации. А. Ф. Афанасьев отвернулся от лежачего товарища, пытаясь совладать с раздирающими душу чувствами, дабы его смятение не передалось больному. Но психологизм момента выдает полный печали взгляд молодого человека, устремленный к рисункам, которым не суждено обрести законченный вид, и жест (левая рука прижата к лицу), который выдает внутреннее эмоциональное напряжение художника, переживающего невозможность облегчить страдания и изменить судьбу невероятно одаренного недавно вернувшегося из пенсионерской поездки и полного планов на жизнь выпускника Академии и просто товарища.

Н. Н. Дубовской сыграл важную роль в становлении А. Ф. Афанасьева как живописца. На XVIII передвижной выставке художник представил картину «Накануне праздника» (в каталоге Н. П. Собко она называется «Перед праздником»⁹). В 1892 году Н. Н. Дубовской, уже член Совета и Правления Товарищества передвижных художественных выставок, подарил эскиз этой картины А. Ф. Афанасьева галерее Павла и Сергея Третьяковых. В опубликованной в 1895 году описи художественных произведений в разделе «Масляная живопись русских художников» под номером 774 значится работа А. Ф. Афанасьева «Накануне праздника»¹⁰. Благодаря Н. Н. Дубовскому, еще при жизни рисовальщика фонды музеев начали пополняться его живописными произведениями.

⁸ 45-я передвижная выставка картин Товарищества передвижных художественных выставок. Пг., 1917.

⁹ Указатели и каталоги последних пяти передвижных выставок «Товарищества передвижных художественных выставок» в столицах и в провинции. 1888–1892 // Русское искусство XIX века. Иллюстрированный каталог XXI-й передвижной выставки «Товарищества передвижных художественных выставок» с приложением перепечатки указателей последних 5-ти передвижных выставок / сост. Н. П. Собко. СПб., 1893. С. 12.

¹⁰ Опись художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. М., 1895. С. 58.

А. Ф. Афанасьев с 1889 года экспонировал свои работы на выставках Товарищества передвижников в одних залах с Н. К. Бодаревским, В. М. Васнецовым, Ф. С. Журавлевым, А. А. Киселевым, М. В. Нестеровым, А. П. Рябушкиным, которые в 1890-х годах участвовали в разработке живописных оригиналов для мозаичного оформления храма Воскресения Христова (Спас на Крови). Можно предположить, что именно кто-то из перечисленных художников порекомендовал коллегу архитектору А. А. Парланду, в результате чего А. Ф. Афанасьев получил заказ на исполнение четырех картонов для кокошников и четырех эскизов для подкупольных пилонов в интерьере.

Настоящее исследование является основанием для уточнения атрибуции в документах Государственного музея «Исаакиевский собор», где в качестве автора эскиза к наружной мозаике «Святой Афанасий Великий» будет указан талантливый мастер рисунка конца XIX — начала XX века Алексей Федорович Афанасьев.

Литература:

1. 45-я передвижная выставка картин Товарищества передвижных художественных выставок. Петроград : Императорское Общество поощрения художников, 1917. 24 с.
2. Государственный русский музей. Живопись. Каталог. Вторая половина XIX века (А–И). Т. 5 / Государственный Русский музей. Санкт-Петербург : Palace editions, 2014. 178 с.
3. Опись художественных произведений городской галереи Павла и Сергея Третьяковых. Москва : Товарищество типографии А. И. Мамонтова, 1895. 86, VII с.
4. Обзор Второй Выставки картин в Москве 1896 г. : (исторические справки под ред. А. В. Яворовского) / Общество художников исторической живописи. Москва : Типо-лит. О. И. Лашкевич и Ко, 1896. 25 с., [48] л.
5. Толмачева Н. Ю. Альфред Александрович Парланд — преподаватель Санкт-Петербургского Центрального училища технического рисования барона Штиглица // Кафедра Исаакиевского собора. Вып. XXVIII. Музеефикация культовых зданий и многообразии музейной деятельности в контексте исторических событий : сб. научных статей / научн. ред. Ю. В. Мудров; Государственный музей «Исаакиевский собор». Санкт-Петербург, 2021. С. 202–218.
6. Указатели и каталоги последних пяти передвижных выставок «Товарищества передвижных художественных выставок» в столицах и в провинции. 1888–1892 // Русское искусство XIX века. Иллюстрированный каталог XXI-й передвижной выставки «Товарищества передвижных художественных выставок» с приложением перепечатки указателей последних 5-ти передвижных выставок / сост. Н. П. Собко. Санкт-Петербург : Фототипическое издание Н. П. Собко, 1893. 5, [1], 23 с., 17 л. ил.
7. Шмеллинг Л. В. Комиссия по сооружению храма во имя Воскресения Христова на месте смертельного ранения Александра II (Петербург). Отчет по сооружению Храма во имя Воскресения Христова на месте смертельного ранения императора Александра II. 1883–1907. Санкт-Петербург, 1907. 93 с.





ЗАМЕТКИ РЕСТАВРАТОРА



Щедрин Петр Георгиевич

ООО «Возрождение Петербурга»,
технический директор,
реставратор архитектурного наследия

СТРОИТЕЛЬНЫЕ ЛЕСА НА ФАСАДЕ ИСААКИЕВСКОГО СОБОРА: ОТ РЕТРОСПЕКТИВЫ К СОВРЕМЕННОСТИ

Изучая, с прикладной стороны, технику строительства Исаакиевского собора, невольно ищешь и изучаешь приемы организации строительного дела.

В Научно-технической библиотеке Петербургского государственного университета путей сообщения Императора Александра I (НТБ ПГУПС) в 16 папках находится собрание чертежей, содержащих исчерпывающий материал по проектированию и строительству Исаакиевского собора, одного из крупнейших сооружений второй трети XIX века в России.

В папке № 5 находятся рисунки различных устройств наружных и внутренних лесов и мостков для работ в Исаакиевском соборе. При строительстве были разработаны конструкции самых разнообразных лесов, таких как специальные леса для подъема 112 колонн, подвижные леса для живописных работ в большом куполе, чертежи лесов для постройки стен собора, план лесов для постройки архитрава, план и фасад лесов для постройки парусов, план лесов для постановки 24 гранитных колонн вокруг барабана купола. Всего в папке 83 чертежа и плана.

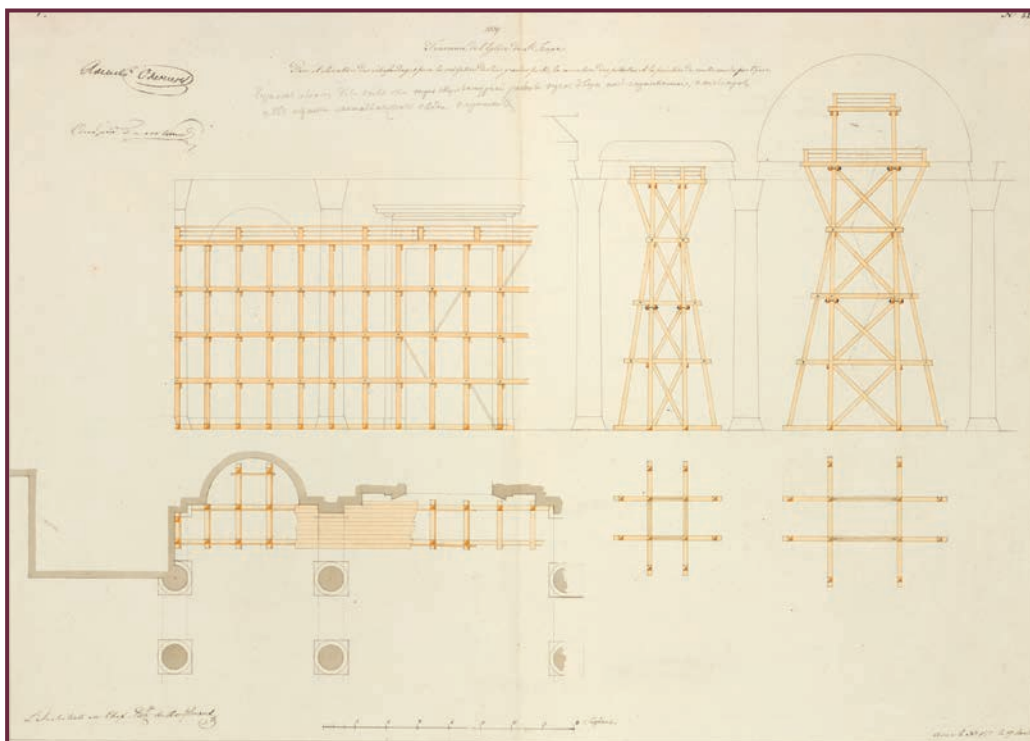
Масштабность монтажа лесов из тесаного бревна впечатляет. Как показано ниже на иллюстрациях (*ил. 1–12*) — видна сеть перекрестий стоек и настилов, раскосов и подпорок составляющих неинвентарные леса.

При последующих ремонтах, начатых в 1868 году, применялась та же система лесов, что и при строительстве собора. Это видно на *ил. 9*. Первые фотографии, зафиксировавшие процесс реставрации северо-западного угла собора (*ил. 10, 11, 12*) показывают, как собраны массивные конструкции, по которым возможно перемещать тяжелые мраморные блоки.

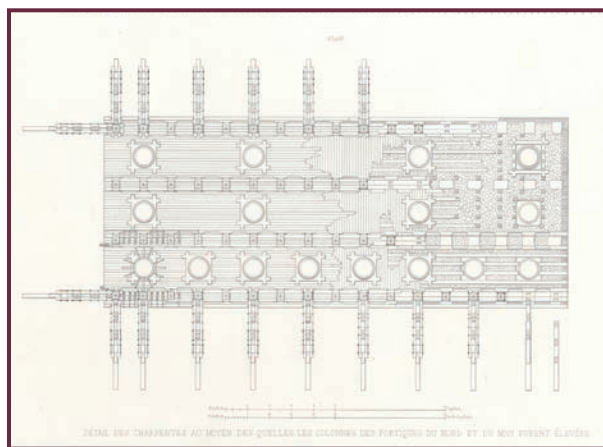
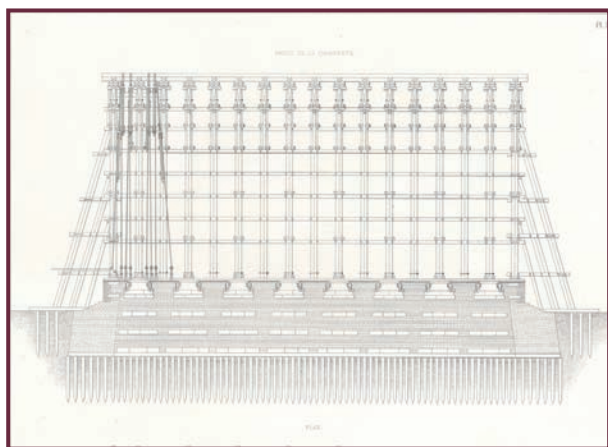
В наше время для работы с тем же самым северо-западным углом были запроектированы сложные в конструкции стальные леса, повторяющие прототипы прошлых столетий (*ил. 13–20*).

Интересна конструкция еще и тем, что леса не крепятся за фасад, а стоят под своим весом на подготовленной площадке.

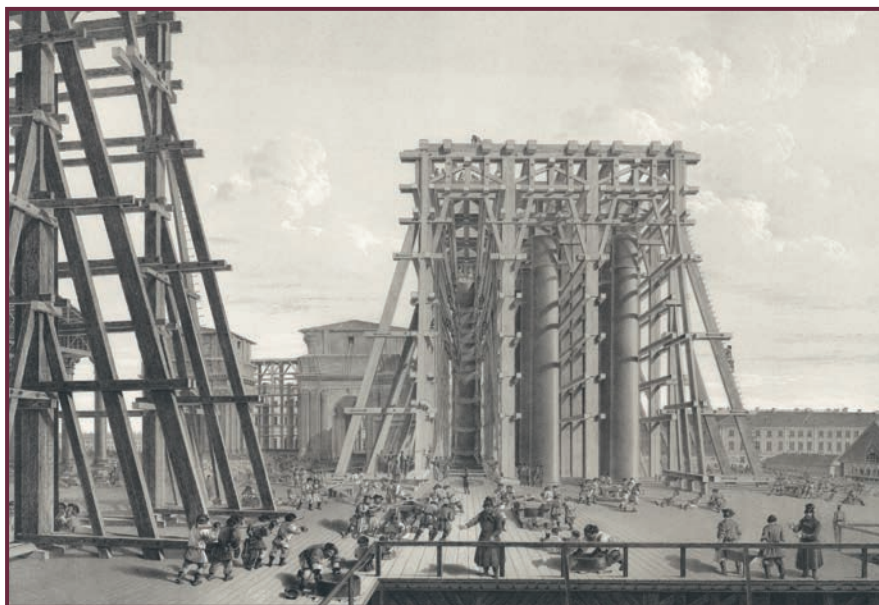
Применение старых строительных разработок есть неотъемлемая часть сохранения принципов реставрации объектов культурного наследия. Эти разработки позволяют нам лучше узнавать историю строительства и бытование объекта реставрации. Еще много неизученного таят в себе архивы и само детище Монферрана. И у нас есть счастливая возможность это постичь!



Ил. 1. Леса на портике. План и фасад лесов для скульптурной отделки трех дверей, каннелюр на пилястрах и для живописи на сводах портиков. 1839
НТБ ПГУПС. Папка 5. Лист 52



Ил. 2, 3. Леса для подъема и установки колонн портиков
Литография Ру (Roux) по оригиналу О. Р. Монфerrана // Альбом [Соборная церковь Святого Исаакия. Описание архитектурное, художественное и историческое этого памятника. Издание посвящено Его Величеству императору, Всея Руси О. Рикаром де Монфerrаном]. Санкт-Петербург : «Беллизар и Ко», печатное заведение братьев Тьерри, 1845. Pl. 15
Государственный музей «Исаакиевский собор». Инв. № ОФ-697



Ил. 4. Леса для установки колонн южного портика

Литография Л. Ж. Арну (Arnout) по оригиналу О. Р. Монферрана // Альбом [Соборная церковь Святого Исаакия. Описание архитектурное, художественное и историческое этого памятника. Издание посвящено Его Величеству императору, Всея Руси О. Рикаром де Монферраном]. Санкт-Петербург : «Беллизар и Ко», печатное заведение братьев Тьерри, 1845. Pl. 17

Государственный музей «Исаакиевский собор». Инв. № ОФ-697



Ил. 5. Леса для монтажа колонн северного портика

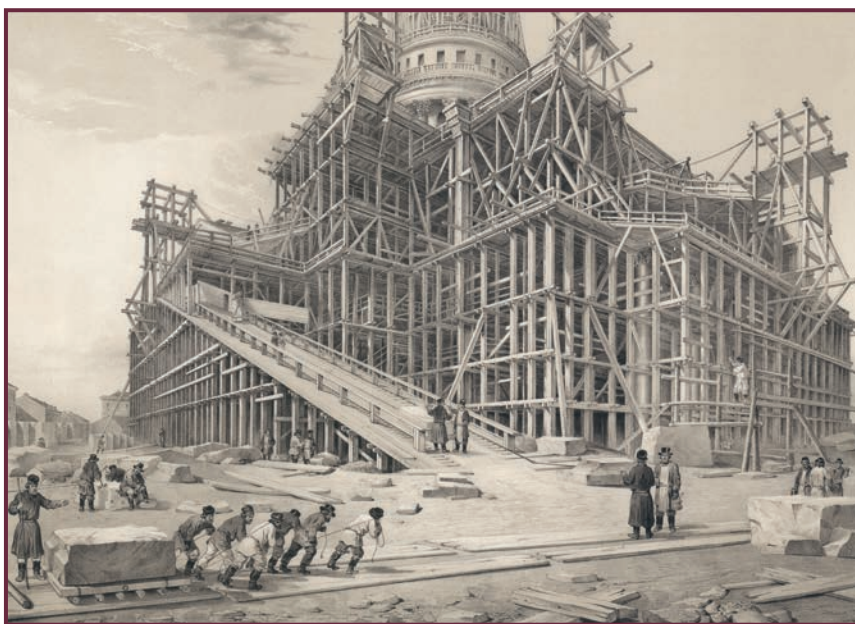
Литография Л. П. Бишбуа (Bichsbois), фигуры В. В. Адам по оригиналу О. Р. Монферрана // Альбом [Соборная церковь Святого Исаакия. Описание архитектурное, художественное и историческое этого памятника. Издание посвящено Его Величеству императору, Всея Руси О. Рикаром де Монферраном]. Санкт-Петербург : «Беллизар и Ко», печатное заведение братьев Тьерри, 1845. Pl. 16

Государственный музей «Исаакиевский собор». Инв. № ОФ-697



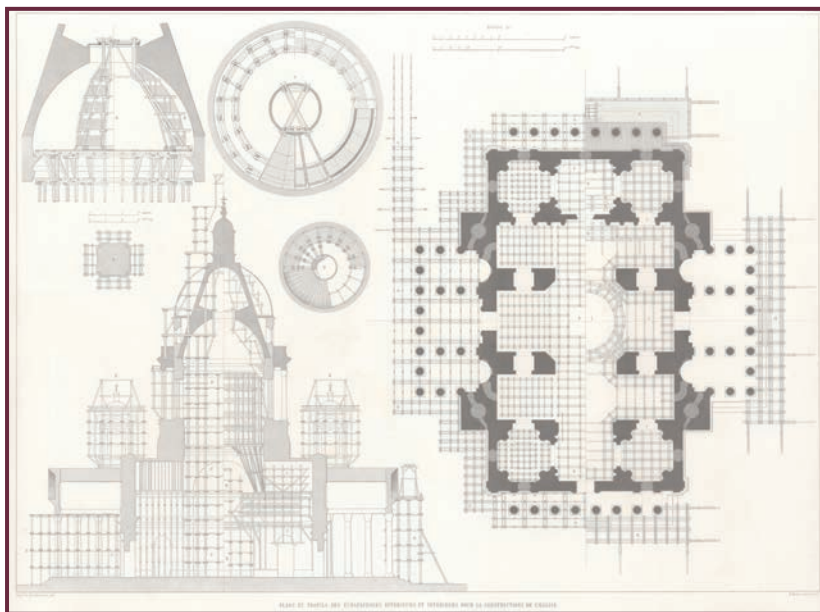
Ил. 6. Строительные леса и строительный городок

Литография Л. П. Бишбуа (Bichsbois), фигуры В. В. Адам по оригиналу О. Р. Монферрана // Альбом [Соборная церковь Святого Исаакия. Описание архитектурное, художественное и историческое этого памятника. Издание посвящено Его Величеству императору, Всея Руси О. Рикаром де Монферраном]. Санкт-Петербург : «Беллизар и Ко», печатное заведение братьев Тьерри, 1845. Pl. 36
Государственный музей «Исаакиевский собор». Инв. № ОФ-697

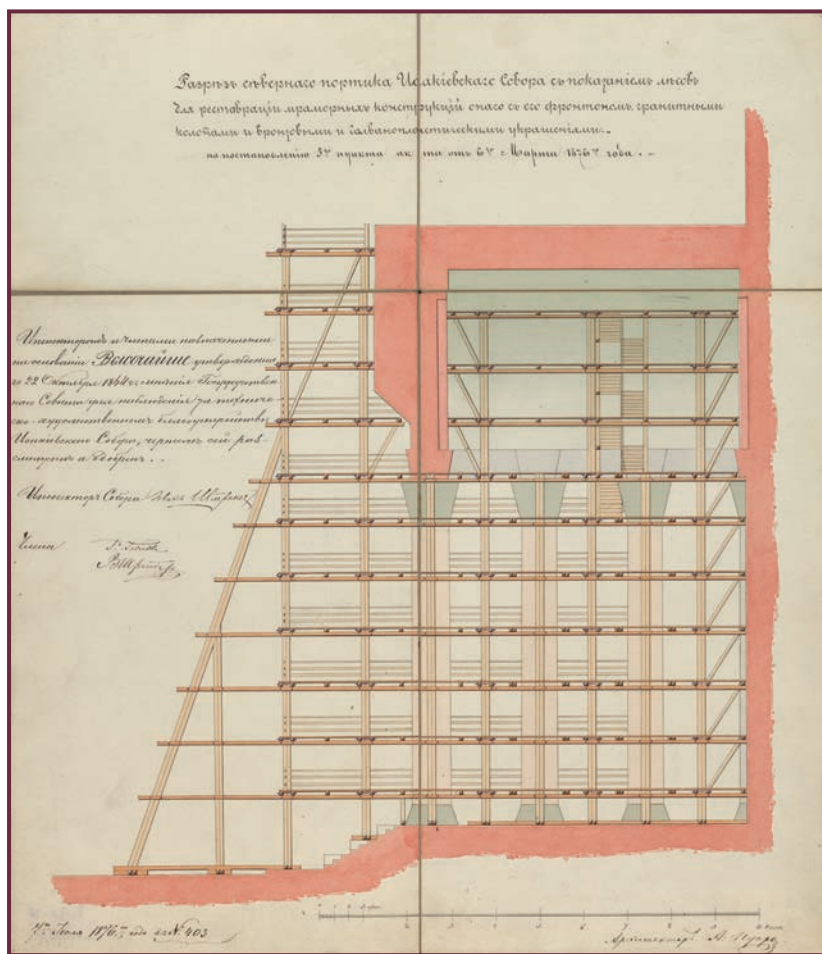


Ил. 7. Вид здания Исаакиевского собора в строительных лесах

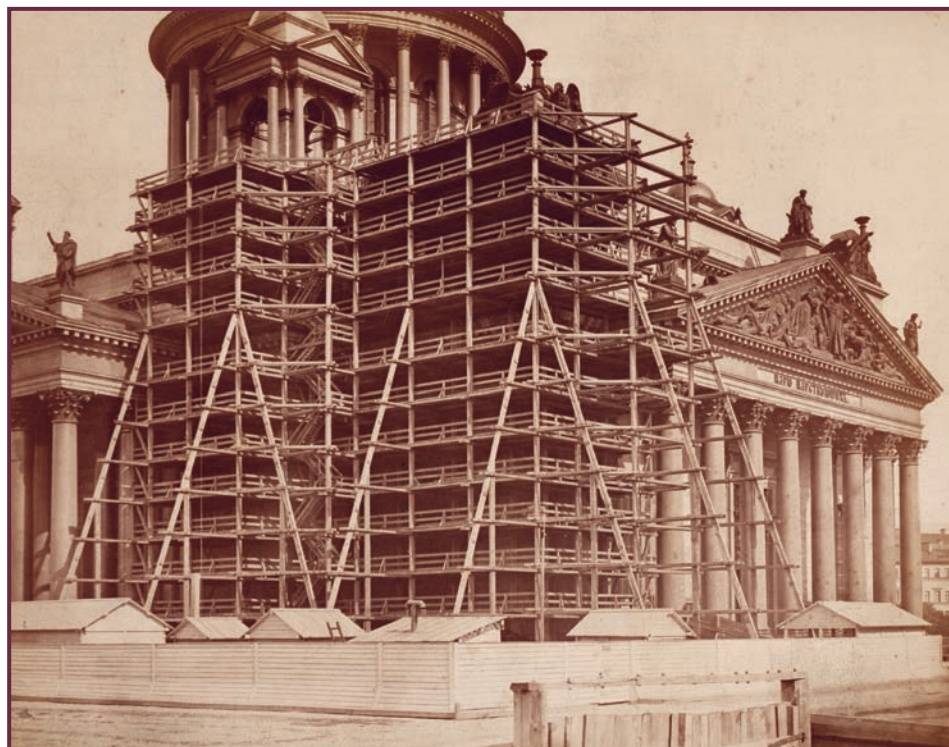
Литография Ш. Вильмен (Villmen), фигуры А. Байо по оригиналу О. Р. Монферрана // Альбом [Соборная церковь Святого Исаакия. Описание архитектурное, художественное и историческое этого памятника. Издание посвящено Его Величеству императору, Всея Руси О. Рикаром де Монферраном]. Санкт-Петербург : «Беллизар и Ко», печатное заведение братьев Тьерри, 1845. Pl. 34
Государственный музей «Исаакиевский собор». Инв. № ОФ-697



Ил. 8. Разрез и план собора с указанием строительных лесов
Литография Ру (Roux)
по оригиналу О. Р. Монферрана // Альбом [Соборная церковь Святого Исаакия. Описание архитектурное, художественное и историческое этого памятника. Издание посвящено Его Величеству императору, Всея Руси О. Рикаром де Монферраном]. Санкт-Петербург : «Беллизар и Ко», печатное заведение братьев Тьерри, 1845. Pl. 32
Государственный музей «Исаакиевский собор»
Инв. № ОФ-697



Ил. 9. Разрез северного портика Исаакиевского собора с показанием лесов для реставрации мраморных конструкций онаго с его фронтоном, гранитными колоннами и бронзовыми и гальванопластическими украшениями. Архитектор А. Пуаро. Согласовал Инспектор собора Иван Штром 7 июля 1876 года
Российский государственный исторический архив
Ф. 502. Оп. 2. Д. 548. Л. 1



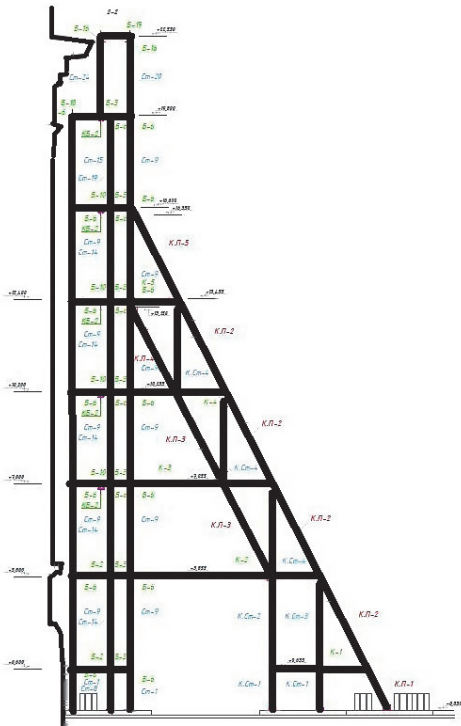
Ил. 10. Леса на северо-западном углу здания. Фотография. 1873
Российский государственный исторический архив
Ф. 502. Оп. 3. Д. 6. Л. 1



Ил. 11. Виден ярус деревянных лесов. Двойные стойки — брусья, подкосы и горизонталы, собранные на стальные шпильки с гайками. Сплошной настил на ярусе из досок. Высота яруса около трех метров. Фотография. 1873
Российский государственный исторический архив
Ф. 502. Оп. 3. Д. 5. Л. 16



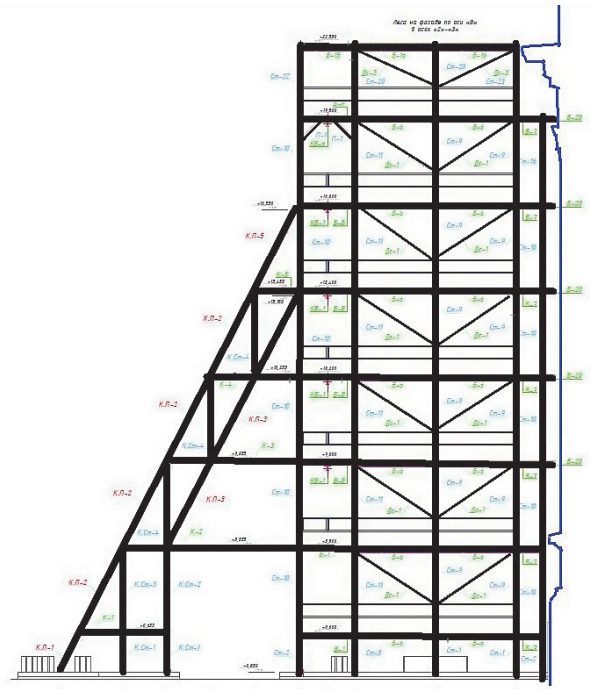
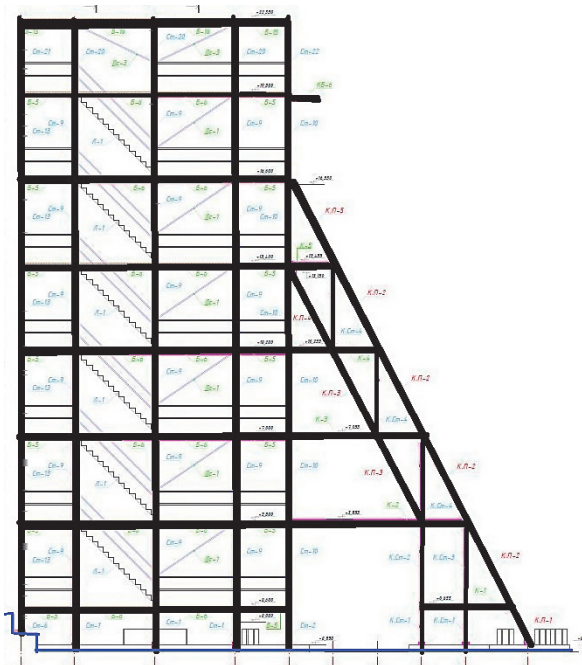
Ил. 12. Стойки лесов, выполненные из двойного бруса, и дощатые ограждения лесов. Фотография. 1873
Российский государственный исторический архив
Ф. 502. Оп. 3. Д. 4. Л. 6

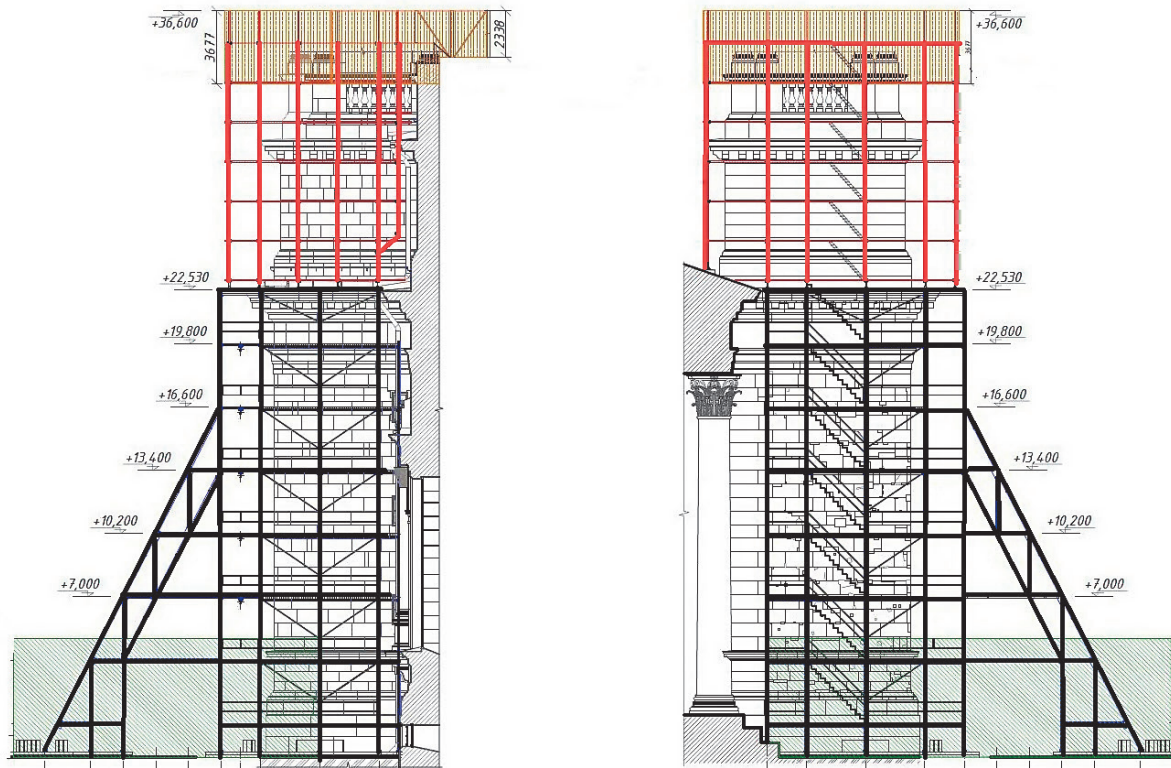


Ил. 13. Проект силовых лесов на северо-западный угол собора. Особенность лесов состоит в том, что они по многим параметрам напоминают леса образца 1873 года. Они не крепятся к мраморной облицовке, а стоят под собственным весом. По лесам можно перемещать блоки весом до тонны. Высота яруса 3,2 метра. 2022

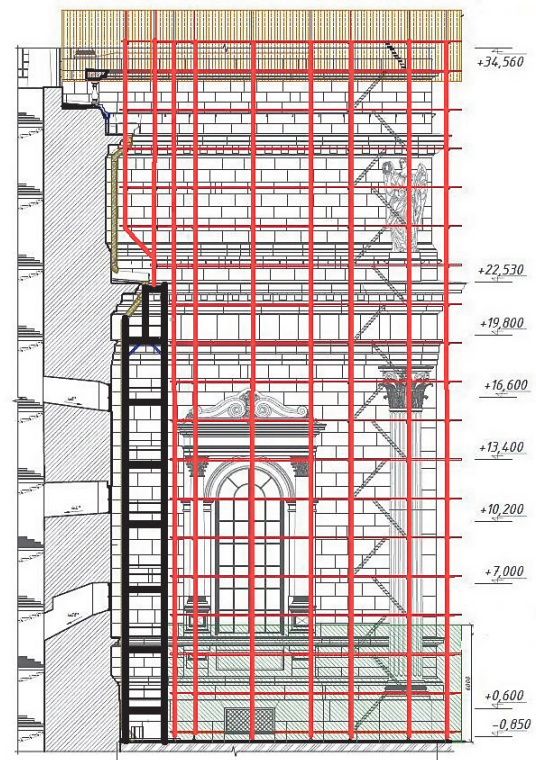
Ил. 14. Проект силовых лесов. Общий вид силовых лесов. 2022

Ил. 15. Общий вид лесов. Черным показаны силовые леса. 2022





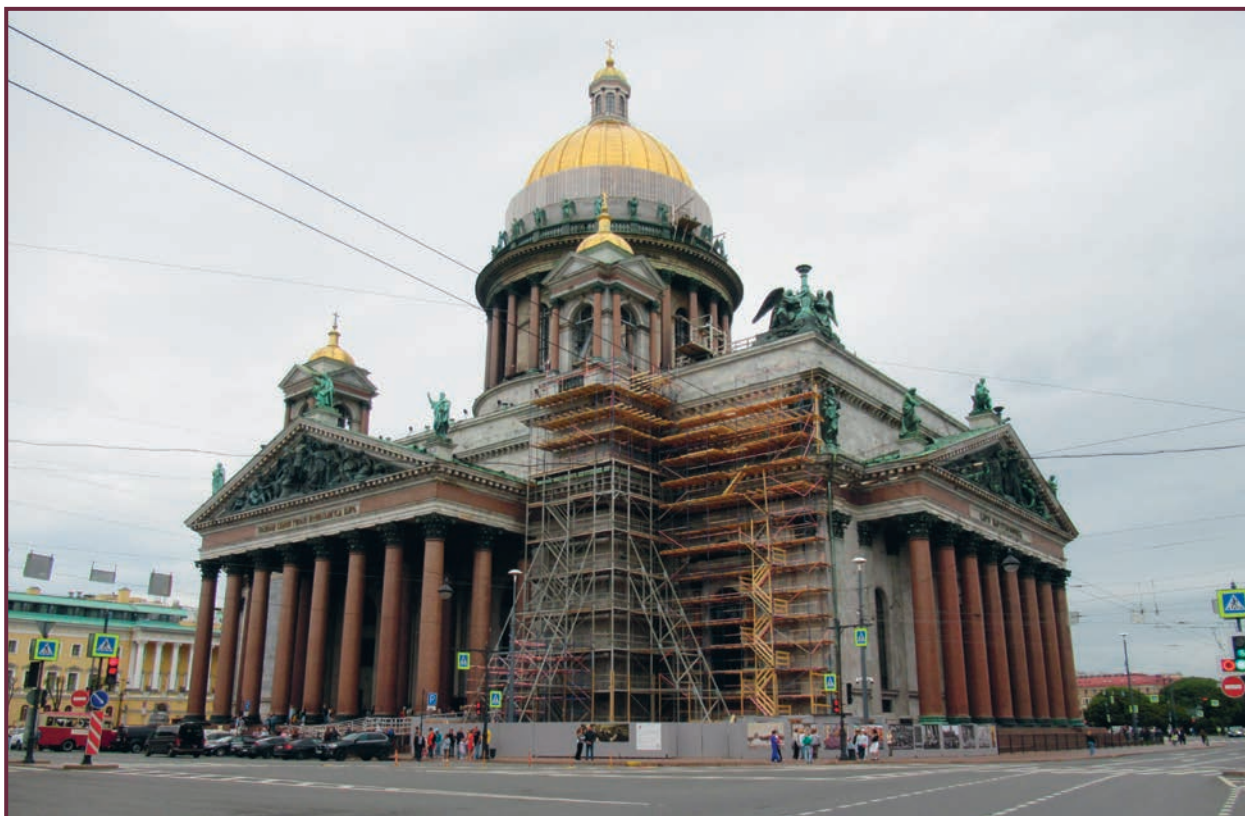
Ил. 16. Общий вид лесов. Черным показаны силовые леса, красным — инвентарные. 2022



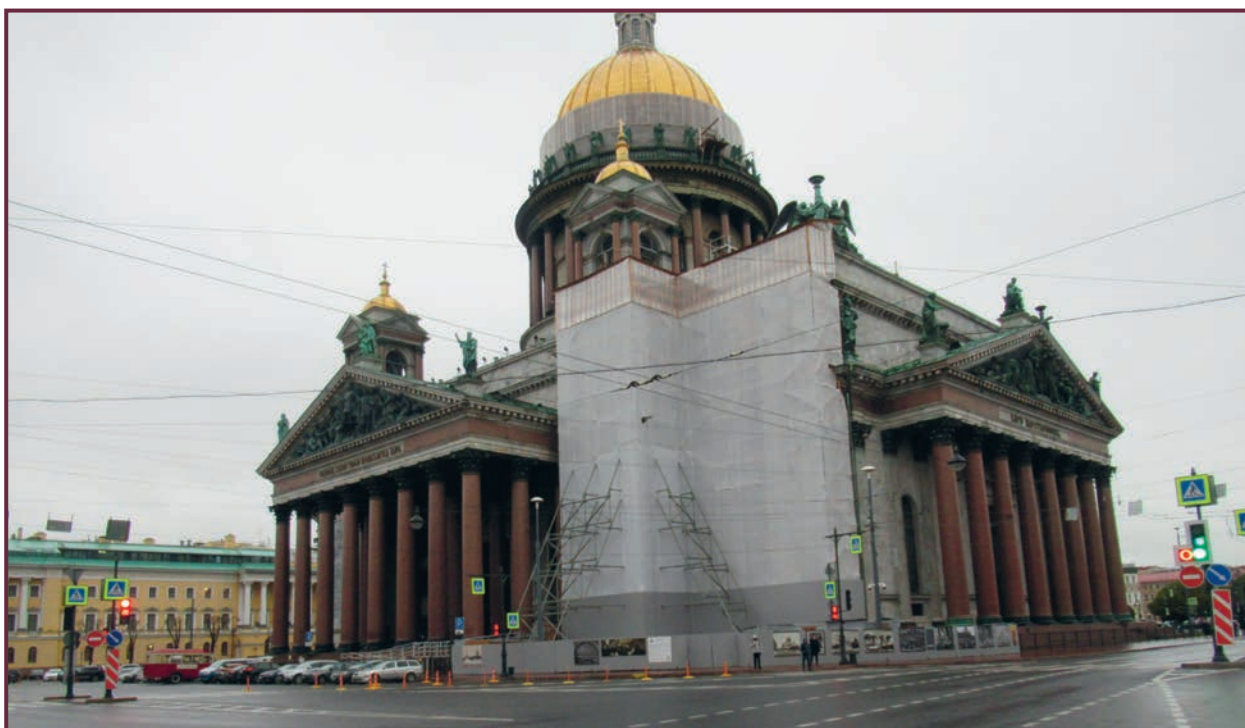
Ил. 17. Общий вид лесов. Черным показаны силовые, красным — инвентарные. 2024



Ил. 18. Монтаж силовых лесов. 2024
Фотография автора



*Ил. 19. Монтаж лесов на северо-западный угол собора. 2024
Фотография автора*



*Ил. 20. Леса после укрытия защитной сеткой. 2024
Фотография автора*



СОДЕРЖАНИЕ

Андреева Вера Иосифовна Герасимов Владимир Валентинович Об этапах строительства и перестроек объекта культурного наследия федерального значения «Дом Монферрана О. (Ратькова-Рожнова Я. В.)»	5
Герасимов Владимир Валентинович К вопросу изучения коллекции произведений искусства Огюста Монферрана. О картине Абрахама Ламберта ван ден Темпела «Ветурия и Волумния с детьми в лагере Кориолана»	25
Григорьев Сергей Игоревич Светлейший князь А. А. Суворов-Рымникский — прихожанин Исаакиевского кафедрального собора	33
Елкин Анатолий Викторович Половинкина Анна Владимировна К вопросу об уточнении количества живописных произведений в убранстве Исаакиевского собора	39
Елкин Анатолий Викторович Исаакиевский собор в живописных произведениях ленинградских художников 1930–1950-х годов	49
Жарковская Ольга Аркадьевна О рисунках Иоганна Конрада Дорнера в собрании Государственного музея «Исаакиевский собор»	57
Кашкарев Даниил Алексеевич Творческий путь академика-любителя Н. А. Майкова	75

Кирпичникова Мария Викторовна Памяти блокадного хранителя Ирины Константиновны Янченко (1908—1943)	81
Кривенкова Ольга Сергеевна Участие А. В. Прахова в разработке проекта собора святого Александра Невского в Варшаве	95
Крючкова Ольга Вячеславовна Толмачева Наталия Юрьевна Неопубликованный проект церкви на месте смертельного ранения императора Александра II	107
Пудова Вера Анатольевна Росписи Александра Егоровича Бейдемана в храмах, освященных в честь небесных покровителей Дома Романовых	123
Толмачева Наталия Юрьевна Декоративное оформление ниш пилонов в интерьере Исаакиевского собора	133
Толмачева Наталия Юрьевна Уточнение атрибуции наружной мозаики «Святой Афанасий Великий» Спаса на Крови	145
Щедрин Петр Георгиевич Строительные леса на фасаде Исаакиевского собора: От ретроспективы к современности	156

СПИСОК МУЗЕЕВ, ПРЕДОСТАВИВШИХ ИЗОБРАЖЕНИЯ ДЛЯ ИЗДАНИЯ

- © Государственный мемориальный музей А. В. Суворова, изображения, 2026
- © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, изображения, 2026
- © КГБУК «Дальневосточный художественный музей», изображения, 2026
- © Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, изображения, 2026
- © Научно-техническая библиотека Петербургского государственного университета путей сообщения Императора Александра I, изображения, 2026
- © Русский музей, Санкт-Петербург, изображения, 2026
- © СПб ГБУК «ГМЗ «Гатчина», изображения, 2026

МОНФЕРРАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Выпуск 1

Государственный музей «Исаакиевский собор» ♦ Санкт-Петербург ♦ 2026

ISBN 978-5-907810-83-9

Тираж 700 экз. Заказ № 48180

Отпечатано в ООО «Первый ИПХ»
194044, Россия, Санкт-Петербург, ул. Менделевская, 9
Тел.: +7 (812) 603-25-25
www.print-aster.ru