

Государственный музей-памятник
«Исаакиевский собор»

МУЗЕЙ в храме памятнике

Материалы
научно-практической
конференции

Санкт-Петербург
2005

Редакционная коллегия:

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

Созданное по инициативе старосты Исаакиевского собора генерала от инфантерии Евгения Васильевича Богдановича издательство «Кафедра Исаакиевского собора» ставило своей задачей привлечение верующих к обсуждению явлений общественной жизни России с христианских позиций. Начиная с 1879 года, издательство значительными тиражами (до 800 000 экз.) на средства благотворителей выпускало брошюры, проповеди, расхोdivшиеся по России, и в том числе журнал «Кафедра Исаакиевского собора».

Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор» возобновляет это издание. Его первый выпуск представляют материалы конференции, посвященной одной из актуальных проблем жизни российских музеев – «Музей в храме-памятнике».

Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике».
СПб., 2005. 178 с.

© Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», 2005
© Художник С.С.Петров, 2005

Уважаемые читатели!

Перед вами – первый выпуск сборника «Кафедра», продолжающего традиционные издания кафедрального Исаакиевского собора. Этот выпуск приурочен к проведению конференции «Музей в храме-памятнике», посвященной выставочной, научно-исследовательской и реставрационной деятельности музеев в Исаакиевском, Сампсониевском, Смольном соборах и храме Воскресения Христова (Спасе на крови).

Мы не случайно обратились к этой теме именно сегодня. Будущее нашей страны зависит в том числе и от культурно-исторических ценностей, которые мы обязаны сохранить и передать следующим поколениям.

«Храм мой храм молитвы наречется», – эти слова Господа можно увидеть на южном портике одного из величайших православных храмов мира – Исаакиевского собора. И действительно, храм всегда был и будет предназначен для совершения Божественных литургий, молитв и проповедей, в нем особая, духовно насыщенная атмосфера, способствующая восприятию Слова Божиего.

Но вместе с тем эти соборы – национальное достояние России, которое необходимо бережно сохранять, реставрировать, и демонстрировать туристам, всем гражданам нашей страны, независимо от их конфессиональной принадлежности. Мировая практика показала, что наиболее эффективно это делать в том случае, когда храм музеефицирован, и о нем заботятся опытные хранители и реставраторы.

В храмах-памятниках нашего музейного комплекса нет и не может быть препятствий для проведения и богослужений и экскурсий. Взаимопонимание между Церковью и музеем должно строиться и базироваться на правовой основе. Работникам музея следует уважительно относиться к православным святыням при подготовке новых экскурсий и экспозиций, прихожанам – помнить о необходимости сохранения уникального убранства храма-памятника.

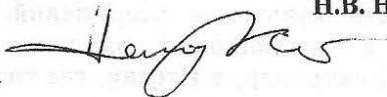
Руководствуясь этим, наш музей заключил с Санкт-Петербургской Епархией договор о совместной деятельности.

В сборнике представлены материалы конференции, которые носят дискуссионный характер, будут полезными для всех работников музеев и помогут им сохранять для потомков удивительные храмы-памятники.

С уважением,

**Директор
Государственного музея-памятника
«Исаакиевский собор»**

Н.В. Нагорский





ЦЕРКОВЬ И МУЗЕЙ

Для всех формаций человеческого общества храмы имели особый статус, поскольку находились под особым покровительством сакральных сил, олицетворяющих ту или иную религию. Вероятно, отсюда возникла традиция сохранения в них наиболее ценных предметов и сокровищ.

Со временем значительные материальные ценности стали концентрироваться в руках светской власти, что, в конечном итоге, привело к перераспределению влияния между духовной и светской властями. Прямым следствием этой политики стало строительство государством новых храмов, которые впоследствии символизировали мощь государственной власти, а пышное и богатое храмовое убранство – престиж самого государства. Лучшие зодчие, художники, скульпторы привлекались к созданию великолепных храмов, представляющих собой наиболее характерные образцы произведений искусства и технических достижений своего времени.

И Церковь, и государство были заинтересованы в строительстве, сохранении и широком использовании культовых сооружений. Государство становится гарантом их сохранности, поскольку храмы одновременно служили национальными сокровищницами. Эта тенденция характерна абсолютно для всех государственных религий, включая Древний Египет, Вавилон, Азию, Африку и Америку. Именно государство заботилось о сохранении накопленных сокровищ, т.е. об их охране, режиме учета и хранения, доступе посетителей и т. д. По сути, это и была стихийная, нерегламентированная музеефикация произведений религиозного искусства и культовых сооружений [1].

Первоначально правовую базу храмов обеспечивал авторитет религии, но с усилением могущества светского государства оно само становится юридическим и фактическим гарантом сохранения культовых сооружений, что можно наблюдать в настоящее время.

Музеефикация храмов-памятников связана с определенными трудностями. Так, у Церкви и государства существуют сложные, не всегда совпадающие точки зрения на способы и средства сохранности культовых сооружений. Это особенно заметно в странах с традиционно высоким уровнем художественной культуры, например, в Италии, где государство обвиняет Церковь в недостаточной сохранности вверенных ей художественных



ценностей (особенно тех, которые используются в повседневных религиозных церемониях). Церковь, в свою очередь, упрекает государство в недостаточно внимательном отношении к церковным сокровищам.

Как свидетельствует практика, наиболее эффективным способом сохранения уникальных исторических и культурных ценностей, и в том числе грандиозных культовых сооружений, является их музеефикация.

В процессе музеефикации храмов-памятников достигается:

- наиболее полная консервация культовых сооружений;
- вывод культового комплекса из обращения, т.е. полное исключение каких-либо изменений в сохраняемом памятнике;
- разностороннее исследование памятника, в том числе выполнение замеров, определение состояния материалов, описание, рекомендации по научной реставрации объекта;
- введение в научный оборот пакета информации о храме-памятнике, публикации его фотографий и рисунков, описание его достопамятных деталей убранства, обоснование значения этого памятника для истории и культуры.

Сложнее всего юридически урегулировать отношения Церкви и государства, которое в разных странах существенно различаются

Так, при музеефикации храмов древних религий (Древний Египет, античность, Америка, Средиземноморье) особых юридических проблем не возникало, поскольку большинством людей они воспринимались только как исторические памятники. Как правило, эти сооружения объявлялись национальным достоянием, приобретая при этом статус исторического или художественного музея, национального парка, и в дальнейшем функционировали в этом качестве [2].

К таким объектам можно отнести воспроизведение в парковой архитектуре Европы XVIII – XIX вв. (в связи со становлением археологии как науки) малых форм античных, древнеегипетских и иных культовых сооружений, которые, по сути, были средствами поклонения древним богам, но фактически воспринимались как предметы древней архитектуры и искусства.

В Российской Федерации основные проблемы возникают из-за отсутствия законодательной базы, определяющей юридические права и обязанности Церкви и государства по отношению к культовым сооружениям, представляющим художественную или историческую ценность. Не существует регламента совместного использования этих объектов.



Примером успешного решения этой задачи может служить Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», который не только хранит и пропагандирует культурные ценности России, но и является культурным центром духовной жизни Санкт-Петербурга, и, кроме того, научно-исследовательским и научно-просветительским учреждением, комплексом музеев-памятников архитектуры и культового искусства.

Кроме Исаакиевского собора, храма-памятника середины XIX века, в этот музейный комплекс входят музей-памятник первой половины XVIII века «Сампсониевский собор» и музей-памятник конца XIX - начала XX века храм Воскресения Христова (Спас на крови), а также Смольный собор.

Собранные под сводами этих храмов-памятников произведения К.П. Брюллова, Ф.А. Бруни, П.В. Басина, И.П. Витали, П.К. Клодта, В.М. Васнецова, М.В. Нестерова, А.П. Рябушкина, Н.Н. Харламова, В.В. Беляева и других выдающихся мастеров позволяют причислить Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор» к музеям мирового класса, способного эффективно выполнять и научно-исследовательские, и культурно-просветительские функции.

Исаакиевский собор — одно из крупнейших купольных сооружений мира. Под его сводами находятся более 150 произведений монументальной живописи, более 350 рельефов и скульптур, 62 мозаики, свыше 10 000 предметов декоративно-прикладного искусства, созданных величайшими мастерами отечественной и мировой культуры XIX века.

Как Кафедральный храм Российской империи Исаакиевский собор был одним из ведущих центров социально-культурной жизни и празднично-обрядовой культуры Санкт-Петербурга. Именно в этом храме проводились торжественные богослужения в честь святых, соименных членам царствующей фамилии, сопровождавшиеся крестными ходами и парадами гвардейских войск. Здесь отмечались памятные годовщины, связанные с победами Российского государства, такими, как Ништадтский мир, Полтавская и Чесменская виктории, победа в Отечественной войне 1812 года.

Чествовались в Исаакиевском соборе и просветители славян, святые равноапостольные Кирилл и Мефодий. Это событие отмечалось дважды в год: 14 февраля и 11 мая. После Божественной литургии в Исаакиевском кафедральном соборе проводилось торжественное собрание в Городской думе.

В соборе св. Исаакия Далматского совершались такие церемонии, как Хиротония Архиерейская, Торжество Православия



в первое воскресенье Великого поста, шествие со Святыми Крестами на реку Неву 1 августа, и многие другие.

Самой историей Исаакиевский собор был возвышен над частными, ведомственными, корпоративными и другими интересами [3,4]. Он находился под управлением Министерства внутренних дел, был собственностью государства и выражал его интересы.

За годы своего существования Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор» стал крупным центром хранения и пропаганды национального наследия. Его деятельность полностью соответствует международным нормам, принятым на XV Генеральной Ассамблее ИКОМ. Уставом Международного совета музеев понятие «музей» определяется как «постоянное, некоммерческое учреждение, призванное служить обществу и способствовать его развитию» [5].

Становление и развитие Исаакиевского собора как музея представляет собой длительный процесс. В марте 1926 года Исполком Ленгорсовета расторгнул договор с церковной общиной Исаакиевского собора и принял решение о создании в храме музея. В первом же протоколе заседания Комиссии по организации музея формулировались идеологические основы формирования музея: «Постройка Исаакиевского собора была фактором, исключительно ярко отразившим характернейшие черты экономики царской России первой половины XIX века... Исаакиевский собор отразил в себе всю противоречивость Николаевской действительности... Исаакиевский собор принял на себя политическую функцию служить... показателем непоколебимой устойчивости императорского феодализма. Цель музея — раскрыть это значение Исаакиевского собора, замечательного документа определенного этапа русской экономики и истории» [6].

Профиль музея определился не сразу. Первоначально предполагалось организовать в Исаакиевском соборе постоянную экспозицию, посвященную истории его строительства и художественным особенностям. В соборе была небольшая коллекция гравюр, но этого было недостаточно для организации музея, и его фонд начал формироваться за счет поступлений из других музеев, библиотек и учреждений. Подобные перемещения музейных ценностей, разрушения старых коллекций и создание на их основе новых были обычным явлением в 1920-х годах.

В 1928 — 1930 годы приобретаются такие экспонаты, как модель лесов для установки колонн портиков, из музея



Ленинградского института железнодорожного транспорта (ЛИИЖТа) поступает модель купола Исаакиевского собора.

В сообщении, poslanном в Академию художеств от 31 октября 1928 года, Главная просит передать в Исаакиевский собор бюст Монферрана работы скульптора А. Фолетти, а также металлический бюст Монферрана. Из фондов Академии художеств в новый музей были направлены мозаики «Вознесение Христа» и «Рождество Богородицы». Русский музей поделился портретами художников, работавших в соборе. Из фондов Центрального государственного исторического архива и библиотеки ЛИИЖТа было передано значительное количество чертежей, связанных с проектированием и строительством Исаакиевского собора.

Пока готовилась экспозиция нового музея, «генеральная линия» партии и советского правительства изменилась, курс был взят на организацию массовой пропаганды. Музей в глазах новых «правителей» России стал инструментом культурной революции. Музей «Исаакиевский собор» оказался очень удобным для новой музейной политики. В свете новых требований новая экспозиция представлялась излишне академичной и не актуальной.

Между тем в советском государстве уже раскручивался маховик антирелигиозной пропаганды как составной части культурной революции. В 1929 году организуется Союз воинствующих безбожников. Его ленинградский совет ходатайствовал о предоставлении ему здания Исаакиевского собора. Ходатайство было удовлетворено, и бывший храм стал антирелигиозным музеем.

Экспозиция музея «Исаакиевский собор» открылась 12 апреля 1931 года, когда был продемонстрирован опыт с маятником Фуко. Следует помнить, что именно в эти годы был уничтожен замечательный памятник архитектуры, национальная реликвия, храм Христа Спасителя в Москве. И хотя вопрос об уничтожении Исаакиевского собора никогда не ставился, размещение в нем государственного музея (пусть даже антирелигиозного) стало своего рода индульгенцией бывшему храму, юридически усиливало его позиции как памятника архитектуры.

Развернутая в начале 1930-х годов экспозиция не была в достаточной мере продумана. Она искажала восприятие интерьера храма, закрывая от посетителей часть стен, пилонную живопись и мозаику иконостаса. Как положительное явление уточним, что при создании новой экспозиции ни одна деталь интерьера или экстерьера собора не пострадала. Если элементы внутреннего убранства мешали экспозиционерам, их просто затягивали холстом или загораживали стендами.



Несмотря на это, скрыть интерьер собора можно было только частично, и большая его часть продолжала «работать» на зрителя.

Интерьер Исаакиевского собора – не застывший мир музейных экспонатов. Он представляет собой феномен художественного творчества, способный породить в сознании человека живые образы, и именно поэтому способен наиболее объективно представить создавшую его эпоху.

Тем не менее, перед посетителями Антирелигиозного музея во всем великолепии представала аттиковая живопись блестящих мастеров XIX века Бруни, Басина, Шебуева, Алексеева. И что бы ни навязывала посетителю музея антирелигиозная экспозиция, он всегда был вправе самостоятельно выбрать, на чем остановить свой взгляд. И такая свобода выбора в Исаакиевском соборе была. Приобщаясь в этом музее к культуре, человек мог ощутить себя личностью.

В экспозицию были включены материалы из ризницы Исаакиевского собора, а также церковная утварь, облачения, иконы из других храмов. Здесь же демонстрировались мощи святителя Феодосия Черниговского. Некоторое время в подвалах собора находилась экспозиция, посвященная истории кремации. Уже в первые годы существования посещаемость музея составляла более 500 000 человек.

Начавшаяся реформа школьного образования отразилась на Антирелигиозном музее, бывшем Исаакиевском соборе. В 1935 году отдел массовой политико-воспитательной работы, которому подчинялся музей, ставит вопрос об изменении его профиля на естественнонаучный, с антирелигиозным уклоном и тремя основными разделами: астрономии, геологии и биологии. У музейных работников это решение особого восторга не вызвало. Для его воплощения в жизнь не было соответствующих материалов, нужны были новые макеты, муляжи, этикетки, копии.

В этот период в советском государстве возрождалось уважение к историческому источнику, музейному предмету. Определенную роль сыграла здесь работа Э.К. Кверфельда. Одно из его замечаний полностью уместно для Исаакиевского собора: «Предмет в искусстве Запада является составной и неотъемлемой частью композиционного сооружения и вполне подчиняется общему замыслу художника. Он всегда является деталью ансамбля, и только в связи с ним может быть правильно оценен. Изъятый же из своего окружения предмет европейского искусства теряет свою убедительность, сохраняя за собой



лишь значение фрагмента, неясного в своей оторванности и обезличенности вследствие отчуждения его от общего целого» [7].

Автор пишет о том, что каждая эпоха создавала известный облик комплекса, характерные черты которого, объединенные общей идеей, называются стилем [8].

Известный облик комплекса представляет собой и сам собор. Каждый авторский предмет в нем занимает определенное место, и, будучи изъятым из него и перенесенным в другую, чуждую по стилю среду, сразу же теряет смысл своего существования.

Неудовлетворенность работой музея, недостатки его экспозиции, ее переделки были следствием того, что общение в этом храме всегда было, в конечном итоге, диалогом.

В 1937 году музей в Исаакиевском соборе получил статус памятника. С этого времени объектом показа, предметом изучения музея становится сам Исаакиевский собор как художественный и исторический памятник. При этом он по-прежнему оставался одним из главных центров антирелигиозной пропаганды. Предполагалась экспозиция по следующей тематике:

- предшественники Исаакиевского собора в Петербурге;
- история строительства Исаакиевского собора, труд и быт рабочих;
- архитектура Исаакиевского собора;
- строительная техника Исаакиевского собора;
- скульптура;
- живопись;
- мозаика;
- опыт с маятником Фуко;
- Исаакиевский собор в период революции;
- Исаакиевский собор в борьбе против революционного движения в России во второй половине XIX века;
- Исаакиевский собор на службе у самодержавия.

Реабилитация музейного предмета, придание ему большей значимости привело к тому, что вновь создаваемая экспозиция не носила самостоятельный характер, а была предназначена служить средством раскрытия значимости храма-памятника. Она состояла из двух отделов, один из которых был полностью антирелигиозным и должен был «показать на конкретном материале истории Исаакиевского собора его антинародную деятельность, классовый вред религии и церкви» [9].

Антирелигиозная пропаганда в одном из крупнейших храмов Европы была непосильной задачей даже для того времени. Путеводители по городу отмечали: «Грандиозности и богатству



внешнего вида собора соответствует исключительная пышность и великолепие его внутренней отделки» [10]. Вся предписываемая «сверху» пропаганда сводилась в основном к разоблачению контрреволюционной деятельности духовенства, носила не научно-атеистический, а скорее антицерковный характер.

Неверующий человек, приобщенный в музее к библейским и евангельским сюжетам, почувствовавший их величие и эмоциональный настрой, мог обратиться к истории Церкви и, в конечном итоге, прийти к религии.

Заложенная в конце 1930-х – начале 1940-х годов материальная база музея стала основой для его дальнейшего развития в будущем. Собранный научными сотрудниками Исаакиевского собора материал подтверждал его ценность как архитектурно-художественного памятника мирового значения. К этому периоду относится появление одной из наиболее значимых работ – монографии Н.П. Никитина «Огюст Монферран» [11].

Это исследование впервые показало как специалистам, так и широкой публике, что проектирование и строительство Исаакиевского собора – не просто возведение гигантского сооружения, а целый пласт в истории русской культуры, охватывающий практически все стороны жизни того времени – от быта до высокого искусства.

К концу 1930-х годов у музея «Исаакиевский собор» был накоплен достаточный потенциал для проведения научных и исследовательских работ. Стенограмма заседаний научно-художественной комиссии подтверждает, что организация музея в основном была завершена. Созданы были два отдела, один из которых специализировался на истории строительства предшествующих храмов св. Исаакия Далматского, а другой изучал историю проектирования и строительства последнего собора. Но, несмотря на все изменения, название музея оставалось прежним: Государственный Антирелигиозный музей. В решении секретариата Ленинградского горкома ВКП (б) профиль музея уточняется: «Музей является антирелигиозным музеем. Его основная задача – наряду с показом строительства и архитектуры Исаакиевского собора – широкое разоблачение реакционной роли Исаакиевского собора» [12].

В июле 1941 года музей «Исаакиевский собор» был закрыт, а его здание использовалось как хранилище фондов эвакуированных дворцов-музеев Петродворца, Пушкина, Гатчины, Павловска, Ломоносова, некоторых городских музеев. В годы войны и блокады Ленинграда в Исаакиевском соборе работали и жили в его подвальных помещениях девять музейных сотрудников [13].



Когда замкнулось кольцо блокады вокруг города, было сделано все возможное для защиты собора и хранящихся в нем раритетов. Золоченые купола для маскировки окрасили в защитный цвет, оконные проемы заложили кирпичом, над собором установили азростаты воздушного заграждения.

Самым страшным врагом для храма-памятника стали холод и отсутствие отопления. Зимой собор промерзал насквозь, весной по его стенам ручьями стекала влага. От сырости и протечек разрушалось декоративное убранство. Там, где протечки в соборе были особенно сильными, штукатурка обрушилась вместе с живописными картинами. Таким образом, погибли росписи «Иосиф Аримафейский» и «Иосиф Обручник» в парусах малого свода восточного портика.

Собору был нанесен колоссальный ущерб, причем восстановить его коллекцию сразу после войны и вновь открыть музейную экспозицию было невозможно. Требовалась ее тщательная консервация, учитывающая состояние и особенности самого здания собора. Оно было пропитано влагой, требовало постепенной, медленной просушки. Реставрация этого храма-памятника стала борьбой за воссоздание одного из крупнейших центров хранения и пропаганды национального наследия.

Первые посетители появились в соборе уже в 1946 году, а спустя два года было разработано новое положение о музее «Исаакиевский собор», в котором его профиль формулировался следующим образом: «... бывший Исаакиевский собор в Ленинграде является государственным музеем-памятником. Объектом его изучения и показа должен быть сам Исаакиевский собор как художественный и исторический памятник» [14].

С этого времени фактический профиль музея изменился. Он уже не именовался антирелигиозным, хотя антирелигиозная пропаганда здесь проводилась.

Следующее десятилетие стало временем фактического становления Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор» как центра хранения и пропаганды национального наследия. Он поступил в ведение городского отдела культурно-просветительной работы Исполкома Ленсовета.

Став частью системы культурно-просветительных учреждений, музей должен был подчиняться ее законам. Поступающие приказы, письма, инструкции вышестоящих организаций постоянно нацеливали музей на совершенствование культурно-массовой работы.

Решением Ленгорисполкома в декабре 1951 года Исаакиевский собор был закрыт на комплексную реставрацию. Ее начало стало



толчком к углубленному, детальному изучению памятника, его художественных особенностей, творчества его создателей.

В 1957 году была проведена реконструкция всех основных инженерных систем Исаакиевского собора и завершены основные реставрационные работы, в июле музей вновь открылся для посетителей.

Реставрационные работы в музее и его открытие вызвало большой интерес у ленинградцев и гостей города. Спустя год его посещаемость достигла довоенного уровня и составила 480 000 человек.

В 1963 году по инициативе дирекции Музея истории Ленинграда музей-памятник «Исаакиевский собор» был объединен с этим музеем на правах филиала.

К середине 1960-х годов музей «Исаакиевский собор» посещали уже почти 1 000 000 человек в год. Новая экспозиция представляла собор как выдающийся памятник русской архитектуры первой половины XIX века, одно из величайших купольных сооружений мира. Основой экспозиции стал сам храм-памятник, его внутреннее и наружное убранство.

Учитывая уникальность музея «Исаакиевский собор», Главное управление культуры обратилось с просьбой к Министерству культуры РСФСР о придании ему нового статуса. С 1969 года Исаакиевский собор становится самостоятельным музейным учреждением.

Важнейшее условие сохранения шедевров культового искусства в наше время и их использования в деле нравственно-эстетического и историко-патриотического воспитания — взаимообогащающее сотрудничество музея и Церкви. Музей «Исаакиевский собор» вместе с Церковью ищет и находит эффективные пути этой деятельности.

Однако в различных регионах России эти отношения далеко не однозначны. Кое-где администрация музейного учреждения, расположенного в храме, стремится полностью лишить верующих права проводить здесь богослужения. Иногда Епархия, не имея достаточных средств содержать памятник культовой архитектуры и обеспечить сохранность его ценностей, выселяет из него музейных специалистов что, по сути, приводит к уничтожению памятника.

Культовое искусство детерминировано какой-либо одной религией. Но в рамках музейной экспозиции оно поднимается до общечеловеческого уровня, нравственно и эстетически воздействуя как на верующего любой конфессии, так и на атеиста. Удовлетворяя потребности людей в осмыслении духовного мира



различных эпох, органично вписавшись в современную культуру, музеи культового искусства обеспечивают преемственность культурно-исторического развития, нравственно-эстетическое воспитание молодежи средствами искусства.

В настоящее время в Исаакиевском и Сампсониевском соборах еженедельно проводятся вечерние бдения и Божественные литургии, отмечаются Пасхальные и Рождественские торжества и Двенадцатые праздники. Собор посещают главы мировых держав, деятели науки и культуры, способствующие объединению усилий по совершенствованию нравственно-эстетического воспитания разных групп населения средствами культового искусства.

Однако для реализации огромного культурно-просветительного потенциала музея мало только осознавать его возможности, надо донести это духовное богатство до сознания и сердца миллионов людей.

Достаточно долгое время формы экспозиционно-просветительной деятельности музея «Исаакиевский собор» были традиционными. Между тем, благодаря замечательной акустике этого храма, несколько тысяч человек могут наслаждаться здесь красотой сольного и хорового вокала, русской духовной и классической музыкой. Теперь концерты в Исаакиевском соборе стали нормой его повседневной деятельности.

Весьма интересен для туристов и гостей Санкт-Петербурга новый экскурсионный маршрут «Соборное кольцо» – автобусная и теплоходная экскурсии, посвященные церковной истории и культуре Санкт-Петербурга.

Музейный комплекс «Исаакиевский собор» стал базой обучения и сотрудничества Санкт-Петербургского и Московского государственных университетов культуры и искусств. Здесь повышают квалификацию работники многих государственных, ведомственных и общественных музеев, издаются пособия по методике функционирования учреждений культуры в условиях рыночной экономики. Активно сотрудничая с Российской Академией образования, научный коллектив музея занимается разработкой методологии и методики культурологической и педагогической деятельности современного музея.

Последовательно обогащая и развивая традиционные формы своей деятельности, музей «Исаакиевский собор» дополнил их рядом социально-культурных акций и творческих починов, свидетельствующих о том, что в настоящее время он может рассматриваться как историко-мемориальный, архитектурно-художественный и научно-просветительный центр, играющий



существенную роль не только в духовной жизни Санкт-Петербурга, но и всей России.

В результате сотрудничества с Русской Православной Церковью в части поддержания национальных традиций празднично-обрядовой культуры Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор» признан одним из центров религиозных торжеств.

Разработанная в ГМП «Исаакиевский собор» концепция функционирования историко-мемориальных музеев и музеев культового искусства может стать основой для создания на территории России системы не только государственных, но и хозрасчетных музеев, которые позволят сохранить для будущих поколений многие памятники отечественной культуры и использовать их как средство историко-культурного и нравственно-эстетического просвещения.

Литература

1. Восстановление памятников культуры (проблемы реставрации)/Под ред. Д.С.Лихачева. — М.: Искусство, 1981. — С.15-144.
2. Методика и практика сохранения памятников архитектуры/Под ред. Е.В.Михайловского. — М.: Стройиздат, 1974. — С.124-127.
3. Государственный Архив ВМФ России, ф.176, оп.1, д.71, 1712 г., Лл.507-521, 527-542, 549-672, 675-841
4. Там же, д.577, 1722 г., Сс.45, 46, 50, 59, 68, 71, 73-75, 82, 90; там же, оп.2, д.161, 1707 г. 761 л.
5. Этический кодекс ИКОМ для музеев. — М., 2003. — С.47.
6. РГАЛИ, ф.330 «Исаакиевский», оп.1, д.1, л.1. 1928 г.
7. Кверфельд Э.К. Предмет в китайском искусстве. — Л., 1937. — С.104.
8. Там же.
9. Беляев В.А. Государственный Антирелигиозный музей. — Л., 1939.
10. Там же.
11. Никитин Н.П. Огюст Монферран. — Л., 1939. — 346 с.
12. РГАЛИ, ф.330, оп.1, д.34-36. 1939 г
13. Тихомирова М.А. Памятники, люди, события. — Л.: Художник, 1970. — С.12.
14. РГАЛИ, ф.330, оп.1, д.104, 205. 1948 — 1949 гг.



Протоиерей ИОАНН МАЛИНИН

ЦЕРКОВНЫЙ ПРИХОД В ХРАМЕ-ПАМЯТНИКЕ
(тезисы доклада на конференции)

1. Цель музейных работников при содержании и охране памятников культового и культурного наследия в свете нового времени (XXI в.).
Цель и смысл охраны, реставрации и использования памятников культового и культурного наследия – сохранение этих памятников для будущих поколений.
2. Музейное хранение предметов и памятников культового наследия и их первоначальное предназначение. Мистическая сторона этого вопроса.
Известно, что любая вещь, которую используют не по ее первоначальному назначению, приходит в негодность и разрушается. Культовые здания и предметы – не исключение. Конечно, можно считать правильным, когда за этим богатством следят и наблюдают специалисты – музейные работники и реставраторы. Но специалисты – это люди, и они не беспристрастны и не лишены различных предрассудков. Например, безбожнику безразлично, как относится к культовому предмету человек, воспитанный в традициях мировых религий: иудаизма, христианства, ислама. Для специалиста культовый предмет – это всего лишь единица хранения, для верующего человека – это предмет, предназначенный, прежде всего для употребления в религиозном ритуале, а, следовательно, с его помощью, выражаясь языком коммунистической идеологии, так называемый «служитель культа» сохраняет и возобновляет духовную связь с Творцом мира и традицией веры в Творца предыдущих поколений.
3. Местная религиозная организация в храмах-памятниках и ее целесообразность.
Не секрет, что в советское время далеко не все музейные работники были воинствующими безбожниками. По долгу службы они помогали коммунистической идеологии истреблять «пережитки прошлого», скорбели в душе, но обязаны были подтверждать свою лояльность генеральной линии КПСС. Теперь это в прошлом, и люди могут не



скрывать свои религиозные убеждения. Почему бы сейчас не организовать в храмах-памятниках местные религиозные организации из работающих здесь специалистов музейного дела: для христиан – верующих во Христа, для мусульман – последователей ислама и т.д. Настало время свободно исповедовать свои религиозные убеждения и дать возможность специалистам организовать общины для охраны памятников и исполнения своих духовных потребностей. Думается, что в этом случае работники музеев смогли бы приносить двойную пользу и исполнять свои обязанности по охране храма-памятника с еще большим усердием. Община верующих работников музея для совершения богослужений приглашает священнослужителя из областного управления религиозных общин (у православных христиан – Епархиальное управление).

4. Принцип государственного управления памятниками культового наследия и взаимодействие этого управления с центральными системами управления религиозных организаций, включая местные религиозные организации.

Для упорядочения отношений в частности, между Епархиальными управлениями Русской Православной Церкви (Московский Патриархат) и руководством музеефицированных храмов-памятников при Министерстве культуры Российской Федерации и Патриархате организуются отделы или комиссии для совместной работы.



БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. РЯБУШКИНА

Храм Спас на крови, освященный в честь праздника Воскресения Христова – уникальный памятник, выполненный в традициях московского и ярославского зодчества XVI – XVII веков и монументально-декоративного искусства конца XIX века. Внутреннее убранство собора поражает богатством и разнообразием отделки. Главная роль в оформлении интерьера Спаса на крови принадлежит мозаике, которую создавали по живописным оригиналам знаменитых русских художников. Словно живописный ковер она покрывает стены храма, и порой трудно себе представить, что над созданием этого уникального шедевра трудилась плеяда таких живописцев, как В.М. Васнецов, М.В. Нестеров, А.П. Рябушкин, Н.Н. Харламов, В.В. Беляев и многие другие. В экстерьере и интерьере храма сочетаются академизм, византийская иконопись, модерн и русский стиль. Некоторые художники, вдохновленные древнерусским искусством, сознательно стремились уйти от канонов академизма, зачастую используя образы из русской истории, сказок, быта. Одним из ведущих представителей этого направления, в творчестве которого гармонично сочетаются традиции академической живописи и русского стиля, был Андрей Петрович Рябушкин.

В искусствоведческой литературе, как правило, подробно рассматривалась особая роль русской архитектуры, изобразительного искусства и бытовой культуры XVII в. в творчестве А.П. Рябушкина. На наш взгляд, тема библейских сюжетов, изображение древнерусских храмов и эскизов для мозаик в храме Воскресения Христова (Спасе на крови) – одна из интересных и мало освещенных тем в наследии художника.

Андрей Петрович Рябушкин родился 17 октября 1861 года в селе Статичной слободы Тамбовской губернии Борисоглебского уезда, в крестьянской семье Петра Васильевича и Пелагии Ивановны Рябушкиных. Согласно постановлению 16 августа 1875 года Борисоглебского пригородного волостного правления, крестьянскому мальчику Андрею Рябушкину было разрешено поступить в воспитанники какого-либо художественного заведения для обучения искусству, с правом



беспрепятственного поступления на государственную службу после окончания курса [1].

Свое образование А.П. Рябушкин начинает в 1875 году в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где учится у В.Г. Перова, И.М. Прянишникова и Е.С. Сорокина вместе с будущими известными художниками А.Е.Архиповым, К.А. Коровиным, М.В. Нестеровыми В.А. Серовым. По окончании училища А.П. Рябушкин поступает в Императорскую Академию художеств, где сразу завоевывает популярность среди академической молодежи благодаря своей мастерской технике, оригинальности трактовки образов, свежести и новизне замыслов. Для классных академических эскизов будущий художник часто выбирает библейские сюжеты, так, например, один из первых его эскизов «Проповедь Иоанна Предтечи» был написан в 1888 г. [2].

После открытия в 1883 г. Ростовского музея этот город становится центром древнерусского искусства. Этим обстоятельством объясняется существенно возросшее внимание к нему художников. В Книге посетителей отмечено, что А.П. Рябушкин посещал Ростовский музей в 1892, 1894 и 1896 годах [3].

Окончив Академию в 1890 г., А.П. Рябушкин на средства президента Академии совершает длительное путешествие по России, посещает Москву, Кострому, Новгород, Киев, Орел, Тулу, Нижний Новгород, Рязань, Ростов, Ярославль и другие города. Художник изучает русскую старину, русский быт, особенность фресковой росписи, иконографию, копирует древние орнаменты. Всюду он делает зарисовки старинной архитектуры, церквей, украшений, костюмов, оружия [4].

В Санкт-Петербурге А.П. Рябушкин готовит эскизы для мозаичного убранства храма Воскресения Христова. По замыслу архитектора А.А. Парланда, автором всех мозаик должен был стать В.М. Васнецов, но вследствие занятости он смог создать только несколько икон для этого храма. После В.М. Васнецова вторым художником, которому архитектор хотел доверить эту работу, был А.П. Рябушкин. Над созданием картонов для мозаичного оформления убранства Спаса на крови мастер работал с 1896 до начала 1900 годов.

На протяжении всей своей жизни А.П. Рябушкин был исследователем русской старины, изучал в оригинале лучшие образцы древнерусского зодчества. Тема древнерусского храма, орнамента, иконографии неизменно проходит через все его творчество. Возможно, именно это способствовало формированию особого стиля художника, в котором



древние традиции соединялись с современными достижениями русской живописи.

Для Спаса на крови Андрей Петрович исполнил двадцать пять мозаик. Семнадцать мозаик на библейские сюжеты для внутреннего убранства храма: «Брак в Кане Галилейской» (мозаика северного, южного пилонов и солеи), «Христос в синагоге» (мозаика южной стены), «Исцеление сухорукого», «Исцеление бесноватого отрока», «Хождение по водам», «Исцеление при овчей купели», «Призвание апостола Матфея» (мозаики северной стены), «Насыщению пятью хлебами пяти тысяч народа», «Причта о мудрых и неразумных девах» (мозаики в плафонах, на сводах и в главном алтаре), «Прп. Антоний и Феодосий», «Мчч. Косьма и Дамиан», «Апостолы Варнава и Фома», «Прп. Андрей Критский и Иоанн Дамаскин», «Мчч. Людмила и Антонина», «Пророки Самуил и Моисей», «Апп. Андрей и Матвей» (мозаики юго-восточного подкупольного пилонна).

Он является автором восьми картонов с изображением святых для наружных мозаик: «Св. Василий Великий», «Св. мчч. Вера», «Св. Игорь», «Св. Иоанн Богослов», «Св. Симон Зилот», «Св. кнн. Борис и Глеб», «Михаил Черниговский и боярин Федор», «Св. София и Любовь». Отдельную группу мозаик составляют лучшие образцы древнерусского орнамента. Выполненные по оригиналам А.А. Парланда и А.П. Рябушкина, они являются «красочным ковром» во внутреннем убранстве храма.

Некоторые эскизы мозаичных образов Спаса на крови, созданные художником в 1896 — 1898 гг., в настоящее время хранятся в фондах Государственного Русского музея, куда были переданы в 1906 г. Комитетом по сооружению храма. Сохранилось 4 эскиза: одна мозаика из внутреннего убранства — «Апп. Матфей и Андрей», и три наружные мозаики — «Св. кнн. Борис и Глеб», «Ап. Симон Зилот», «Св. мчч. Вера» [5].

Другие произведения художника поступали в фонды ведущих музеев России от частных коллекционеров творчества А.П. Рябушкина.

На основе сохранившихся документов и каталога «Посмертной выставки картин, эскизов, этюдов и рисунков художника Андрея Петровича Рябушкина в залах Императорской Академии Художеств в 1912 гг.» прослеживается судьба значительной части произведений художника, представленных в собраниях двадцати девяти коллекционеров. Помимо художественного значения, целью устройства этой



крупномасштабной выставки было создание фонда для увековечения памяти А.П. Рябушкина [6]

Из частных собраний в каталоге выставки можно отметить 17 эскизов мозаик для храма Воскресения Христова, 10 из которых известны и украшают Спас на крови. Здесь также имелись 4 неосуществленных эскиза, один из которых – «Распятие» – находился в музее при храме.

Были представлены также: «Благословляющий Христос Пантократор» (1886 г.), эскиз для мозаики в главном куполе, 2 эскиза на сюжет «Причта о мудрых и неразумных девах» (1897 г.) – из коллекции Б.К. Ковальского; эскиз для орнаментации малых подпрудных арок храма – из коллекции В.В. Беляева; эскиз «Призвание апостола Матфея» (1896 – 1897 гг.), эскиз «Брак в Кане Галилейской» (1896-1897 гг.), эскиз «Исцеление бесноватого» (1896 – 1897 гг.), «Хожение по водам» (1896 – 1897 гг.), «Исцеление сухорукого» (1896-1897 гг.) – из коллекции И.Ф. Тюменева; эскиз «Св. кнн. князя Борис и Глеб» (1898 г.) – из коллекции Б.Н. Николаева; эскиз «Св. София и Любовь» (1895 г.) – из коллекции С.В. Беляева; эскиз «Образ св. Николая Чудотворца» 1896 г.), 2 картона для мозаик «Причта о мудрых и неразумных девах» (1898 г.), эскиз «Воскрешение сына вдовы Наинской» (1898г.), часть мозаики «Насыщение хлебами пяти тысяч человек» (1898 г.) – из коллекции В.А. Фролова [7]

Работы А.П. Рябушкина в Спасе на крови создают ощущение единого стиля с другими мозаиками храма. Особенностью художника является яркая красочная палитра, вследствие чего увеличивается визуальное ощущение объемности и глубины мозаик и усиливается эффект рельефности форм во всех композициях.

Кроме мозаичных эскизов для Спаса на крови, А.П. Рябушкин исполнил эскизы для росписи церкви Санкт-Петербургской Консерватории. В каталоге выставки перечислены 16 эскизов, принадлежащих коллекции Н.Н. Харламова. Художник создал также эскизы для плафонов большого и малого залов Санкт-Петербургской Консерватории [8].

В 1895 г. в связи с реставрацией внутреннего убранства новгородского Софийского собора А.П. Рябушкин создает эскизы для его росписей. В каталоге выставки указаны два из них: «Ап. Петр во дворе Каиафы» и «Очистительная жертва св. Иоакима и Анны» из коллекции А.Ф. Афанасьева.

В Новочеркасске А.П. Рябушкин создает в 1898 г. проект росписей кафедрального собора.

В 1903 г. в Польше художник исполняет эскизы мозаик на хорах, парусах и главках варшавского собора Александра Невского.



Интересна их судьба. Иконы были набраны в мастерской известного русского мозаичиста В. Фролова в Петербурге в 1902 – 1911 годах и какое-то время действительно украшали варшавский собор. В начале 1920-х годов по решению польского правительства храм был снесен. Часть мозаик, которые удалось спасти, были переданы в город Барановичи, где возводился новый Свято-Покровский собор. Сохранившиеся до настоящего времени, эти иконы вызывают восхищение мастерством своих создателей.

В каталоге выставки отмечено, что А.П. Рябушкин подготовил для варшавского собора 4 эскиза, которые представлены в коллекции В.В. Беляева: «Св. Архистратиг Гавриил и многочисленные Херувимы», «Святые идут в рай», «Низвержение демонов», «Второе пришествие Христово» [9].

В 1880 – 1890-х гг. А.П. Рябушкин создает циклы рисунков, этюдов, и эскизов, навеянных воспоминаниями о поездках по России. В 1880-х г. появляются его работы, связанные с Москвой: «Закладка Успенского собора в Москве» (1887 г.), «Московский Кремль в Москве» (1887 г.) и другие.

На основе своих копий фресок ярославских и ростовских церквей в конце 1890-х гг. А.П. Рябушкин создает картину «Русские женщины XVII века в церкви», а в 1903 г. пишет эскизы для церкви Иоанна Предтечи в г. Ярославле.

27 апреля 1904 года в возрасте 43 лет А.П. Рябушкин умер от туберкулеза. Многие одаренные и талантливые художники второй половины XIX и начала XX века так и не смогли превзойти уникальное наследие этого великого художника.

Литература

1. РГИА, ф.789, оп.11-1882, д.137, л.10.
2. Там же, л.32.
3. Документальные свидетельства о посещении города художниками. Книга посетителей Ростовского музея 1886 и последующих годов. ГМЗРК. ОРКРИ. Р-866, 867, 868.
4. Одиноква Е.А. А.П.Рябушкин. – М., 1977. – С.7.
5. ГРМ. Живопись XVIII – нач. XX в. Каталог. – Л., 1980. – С.290.
6. РГИА, ф.789, оп.11-1882, д.137, л.31.
7. Там же, л.38-41.
8. Там же, л.39-40.
9. Там же.



СПЕЦИФИКА МОЗАИЧНЫХ ОРНАМЕНТОВ ХРАМА ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА

Вместе с христианством русские иконописцы переняли из Византии традицию покрывать стены храмов не только сюжетными росписями, но и орнаментами. Со временем узоры стали подлинной стихией древнерусских мастеров. Они с необычайным художественным вкусом расписывали плоскости стен, сводов, арок православных церквей, обыгрывая их пропорции: высоту, ширину, органично помещая в заданные размеры орнаменты. К XVII в. русская орнаментика достигла своего апогея. Затейливое узорочье и буйные цветы фресок наравне с иконописью господствуют в церквях Москвы, Ярославля, Костромы.

С середины XVII в. под напором «европеизации» русское народное искусство, в том числе и орнаментика как один из ее видов, постепенно угасают. И только через два столетия, с появлением «русского стиля», они возрождаются, но уже в новых формах, обусловленных спецификой исторического, художественного и технического развития. Храм Воскресения Христова (Спас на крови) с его насыщенным ярким орнаментированным декором является одним из характерных памятником этого направления.

Его красочные орнаменты занимают значительное место в мозаичном и каменном убранстве, являясь неотъемлемой частью его оформления. Мозаичные орнаменты в определенном ритме, чередуясь с иконами, заполняют стены, пилоны, плавно переходят в изогнутые поверхности арок, сводов, плафонов куполов, дублируя иконописную программу крестово-купольных храмов. Их масштаб и форма подчинены архитектуре внутреннего пространства здания. В своем отчете архитектор и автор живописного решения собора А. Парланд отмечал, что «старался применить к орнаментам храма Воскресения стиль XVII в. ...декораторы ...сочиняли для каждого места новый орнамент, успешно обогащая этим приемом сокровищницу народного орнамента. Древнерусские орнаменты, преимущественно берут свои мотивы из растительного, подчас фантастического царства с примесью к ним слегка легкой плетущки. Орнаменты из одних плетущек византийского характера не



применялись. Все вышесказанное я старался применить к орнаментам храма Воскресения; насколько мне это удалось — оставляю судить другим».

При кажущейся схожести древнерусских аналогов и орнаментов храма-памятника имеются и значительные различия. Их специфика заключалась, прежде всего, в том, что знакомые мотивы древнерусской орнаментики в оформлении собора преломлялись сквозь призму восприятия художников конца XIX в. А.А. Парланд и А.П. Рябушкин, автор орнаментального решения центральных подпружных арок, отказались от копирования готовых народных форм, противопоставив им свое индивидуальное, субъективное видение. Оба художника были хорошо знакомы с историей орнаментов. Фрески ярославских и ростовских церквей, исполненные А. Рябушкиным во время его путешествия по древнерусским городам, свидетельствуют о приобретении богатого художественного опыта и его тяге к полихромии узоров. На А. Парланда, помимо древнерусских образцов, неизгладимое впечатление произвели мозаики и орнаменты храмов в Равенне, во время его поездки по Италии. Мотивы узоров византийских мастеров были включены архитектором в оформление сводов притворов храма. По общему цветовому и композиционному решению они повторяют орнаментальное решение мозаичных сводов гробницы Галлы Плацидии в Равенне. Парланд использовал элементы византийского орнамента: восьмилепестковые розетки, с характерной для космической орнаментики солярной композицией: концентрическими кругами, звездами, звездочками в виде снежинок, а также изображения полумесяцев, пяти- и шестилепестковых звезд напоминающих цветы. Вся звездная атрибутика была набрана канторелью. Сочетание золотой смальты на синем фоне обладает необычайной силой декоративного эффекта.

Следующая особенность орнаментов памятника состоит в их неповторимости и многообразии, что не мешает их классификации. Прежде всего, их можно разделить по тематике мотивов. Безусловный приоритет принадлежит растительному (фитоморфному) рисунку. Он составлен из стилизованных листьев, ветвей, цветов, плодов. Ведущие мотивы больших сложных мозаичных композиций — это фантастические деревья и букеты в вазах, которые распределены по стенам храма по принципу условной симметрии. Они повторяются неоднократно,

¹ Парланд А.А. Отчет о сооружении храма Воскресения Христова. СПб., 1907. С.5.



но каждый раз – в новой интерпретации. Изобразительным началом, более простых растительных орнаментов являлся мощный стебель в форме спирали. В его переплетения включены в прямой и ортогональной проекции крупные экзотические цветы. Данный узор в различных вариациях присутствует во всех частях храма. Специфические, стилизованные растительные мотивы, такие, как пальметта, представлена преимущественно в мозаичных узорах у сени и в алтаре, а акантовый лист и его завиток, наравне с арабесками, сочетающими растительные и геометрические элементы, включен в каменную резьбу киотов и иконостаса.

Геометрические орнаменты памятника представляют собой абстрактные формы. Это пересекающиеся линии, круги, ромбы, многогранники, звезды, кресты, спирали. В отличие от фитоморфных рисунков, в мозаичном убранстве им отведена второстепенная роль. Так же, как и в совместные орнаменты с растительными элементами, они включены только в орнаментальные полосы и бордюры. Наиболее красочны орнаменты из геометрических фигур представлены в орнаментах мраморного пола.

Особый тип орнамента – это стилизованные надписи, встречающиеся только над арочными проемами сени.

По характеру композиции орнаменты разделяются на свободные, заполняющие часть определенной поверхности, рамочные и ленточные. Первые выполняют активную декоративную роль, заменяют сюжетные композиции. Именно так решено оформление стен притворов. Симметрично с двух сторон расположено два экзотических дерева, растущих на земле, покрытой травой и цветами. Их стволы обвиты лианами, а кроны склонились друг к другу над кокошниками дверей. Раскидистые ветви украшают фантастические цветы и птицы – попугаи и голуби. Этот орнамент выступает как вполне самостоятельное произведение.

Рамочные и ленточные орнаменты выполняли подчиненную роль. Однако, они одновременно решали не только декоративные, но и важные конструктивные задачи. Рамочный орнамент, заключенный в четкие, строгие обрамления, заменял собой конструктивные архитектурные детали типа лопаток, пилястр, карнизов, которые распределены по всему храму, дополняя и завершая формообразующие элементы интерьера, оформляя плоские и криволинейные поверхности сводов, арок. «По возможности, – писал А. Парланд, – я избегал во внутренности храма выступающие от стен детали, как-то пояски, карнизы, тяги и пр. Это дает стенам совершенно ровную поверхность,



переходящую непосредственно в плоскости куполов, полукуполов и сводов»². Каждая выступающая или углубленная плоскость с представленным на ней рисунком обрамлена бордюром либо каймой, которые четко выделяют мозаичные изображения и позволяют их ясно прочитывать с расстояния.

Особую группу представляют ленточные вертикальные и горизонтальные орнаменты. А. Парланд подчеркивал, что «все необходимые деления стен, столбов и пилястр, как вертикальных, так и горизонтальных производились с помощью орнаментов, находящихся в одной и той же плоскости с иконографическими изображениями»³. Композиционно они членят части храма и подчеркивают его структуру. Их роль особо важна и для мозаичных икон. Они обрамляют иконографические сюжеты и выделяют их в отдельные произведения монументально-декоративного искусства. Орнаменты храма выполняют как декоративные, так и формообразующие функции. Они содержат в себе и глубокое смысловое значение.

Следующая особенность орнаментов заключалась в том, что в храме-памятнике они вновь обрели утраченное к середине XVII в. символическое звучание. Их содержание значительно шире и глубже изображения, отражением которого они являются. Так, в семантике богатого растительного орнамента заключено представление о цикличности времени. Ритмические извилины ветвей лозы передают циклы природы, смену времен года, дня и ночи. А кажущееся на первый взгляд простое переплетение флореальных мотивов цветка, соцветий и плода, встречающееся в каймовый бордюрных полосах, скрывают понятие единства вечности бытия, «вечного возвращения».

Для христианского искусства, возникшего в недрах позднеантичной культуры, символы оказались адекватным способом выражения божественного откровения. «Разнообразием чувственных знаков мы иерархически возводимся к единообразному соединению с Богом. От видимого к невидимому, от временного к вечному — таков путь человека, Церковью ведомого к Богу через постижение благодатных символов», — писал известный учитель Церкви святой Иоанн Дамаскин⁴. Основные символы зарождающейся христианской религии: якорь, виноградная лоза, корабль — персонифицировались в аллегории, становились зримыми и понятными для верующих. Их изображения в живописном, графическом, скульптурном

² Там же. С.11.

³ Там же.

⁴ История развития формы креста. Краткий курс православной ставрографии. М., 1897. С.17.



исполнении становились неотъемлемой частью оформления храмов Византии, а с X в. – церквей и соборов Древней Руси.

В храме Воскресения Христова знаки ранней христианской символики присутствуют преимущественно в орнаментах. Ведущие мотивы мозаичного и каменного декора – цветы, символы различных добродетелей, и красочные букеты в вазах, воспринимающиеся как знак крещения и возрождения новой жизни. Пальмовая ветвь, рисунок которой повторяется дважды в арке над сенью и в иконостасе, символизировала царство небесное, символ вечности. Птицы на деревьях в притворах олицетворяли рай Изящный венок, составленный из цветного итальянского мрамора, окружающий основание сени, в данном контексте означает венец славы, венец жизни. Большинство элементов храмовой символики имеет различное значение. Их прочтение зависит от их месторасположения и от контекстного окружения. Например, часто повторяющееся в соборе изображение полумесяца «святоотеческая мудрость» расценивала и как купель, в которой Церковь, «крестившаяся во Христа, облекается в Солнце правды», и как Вифлеемскую люльку, принявшую Христа, и как евхаристическую чашу, и как корабль, ведомый Кормщиком Иисусом Христом.

Один из знаков Христа – монограмма в виде перекрещенных греческих букв Ι (йота) и Χ (хи) – стал разновидностью креста, главной христианской эмблемой. Его формы крайне разнообразны. В храме Воскресения Христова встречается несколько видов креста. Один из них, отвечающий названию памятника, крест «виноградная лоза», или «процветший крест», расположен на арках у сени. Основание восьмиконечного креста с полумесяцем завершают побеги лозы, символизирующие возрождение жизни – Воскресение Христа из мертвых. Лоза – символ бессмертия Христа, что и соответствовало Его словам: «Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой – виноградарь... Я есмь лоза, а вы ветви».

В орнаментальный пояс мозаичной композиции «Евхаристия» включен якоробразный крест. Для древних греков и римлян якорь был знаком прочности в земных делах. Для христиан же якорь в виде креста являл собой символ ожидания Царства Небесного.

Катакомбный крест, или крест «знамение победы», помещен во многие геометрические орнаментальные полосы стен и пилонов центральной части памятника, повторяется он и в мраморной резьбе иконостаса. Изображение равноконечного креста встречалась на древних памятниках в римских катакомбах, что и определило его первое название. Второе он получил в результате



своего «явления» перед войском императора Константина в 312 г. Знамение креста обеспечило его победу над язычниками.

Крест греческий, или древнерусский «корсунчик». Его форма повторяет катакомбный, отличаясь лишь заостренностью концов. Он был традиционен для Византии. Согласно церковному преданию, именно этот крест был вывезен князем Владимиром из Корсуни, где он крестился, и он же установил его на берегу Днепра в Киеве. В храме Воскресения его изображения помещены на западной стене у сени. В данном контексте, вместе с тематическим циклом «Страстей Христовых», он предсказывает будущее Воскресение Христа.

Во многие ленточные орнаменты включены четырехлепестковые, криновидные кресты, подобно тем, которые украшают омофор Григория Чудотворца. В XIV-XV вв. они получили широкое распространение на Руси. Их контур повторял очертания белых полевых лилий, получивших название крины. В христианской символике они стали синонимом слов Спасителя: «Благочестивые дети цветите как лилия».

На сводах собора помещены семи- и восьмиконечные кресты. Они, как правило, заключены в круг, что указывает на их вселенское значение и одновременно символизирует небесную сферу.

Язык символики способен передавать сложные и глубокие понятия духовной реальности. При этом значение одного и того же изображения меняется в зависимости от местоположения. В качестве примера можно привести один из распространенных элементов в мировой орнаментике: рисунок сердцевидной пальметты — символ спасения души. В алтаре и у сени он представляет собой знак приобщения к духовному бессмертию. В оформлении притворов храма варьируется тема древа жизни. Это центральный образ первобытной европейской мифологии. В процессе исторического развития общества он многократно переосмысливался. Вокруг него группировались идеи творения, воскресения, искупления и спасения души, ибо мировое древо было всеобщим источником обновления жизни. Оно являло принцип бытия вообще, принцип природы и даже общества. В этом же ряду по значимости находится и изображение виноградной лозы. Она присутствует в орнаментах всех частей храма, как в реальном, так и стилизованном исполнении. По мере усложнения религиозных представлений образ виноградной лозы приобретал различные интерпретации. Главное же ее значение для христиан состояло в жертвенном значении. К общей идеи вечности и бессмертия было добавлено важное для христианского



вероучения понятие великой жертвы. Эти категории часто выступали и в качестве символа иконостаса, Царских врат, трактующихся как путь к бессмертию, искупленному жертвенным подвигом Спасителя. Присутствие узора виноградной лозы в каменной резьбе иконостаса обращает внимание верующих на сложное для понимания непосвященного символическое значение изображения.

Столь же иносказательны в прочтении и геометрические орнаменты храма-памятника. Они не отличаются сложностью. В основном это чередование кругов, треугольников, квадратов, прямоугольников, овалов. Часто встречающееся в орнаментах и самостоятельно изображение круга символизировало небо и выражало идею единства, вечности, бесконечности высшего совершенства. Треугольник (треугольная звезда) считался библейским знаком. Он ассоциировался с символом Божественного Промысла. Символ Земли – квадрат. Именно так он трактуется в иконописи. Наложением друг на друга по диагонали двух квадратов с сохранением линий их перекрещивания образовывали восьмигранник – нимб Бога-Отца Саваофа. Вместе с тем восьмигранник символизировал и грядущую вечность, и единство земного мира и небесного. Геометрический орнамент, как и ленточный, заключен в рамки темно-красного цвета. Этот своеобразный контур служит архитектурным профилем, который завершает все конструктивные части храма.

Существенная и, пожалуй, главная, черта всех видов орнаментов, обеспечивающая их декоративность, – с одной стороны, органичное включение каждого рисунка в соответствующий фон, а с другой – полная согласованность многочисленных разноцветных узоров с мозаичными композициями.

Роль орнаментов оказалась крайне важной, так как во многом определила структуру художественного решения храма Воскресения Христова. Разнообразные красочные орнаменты, подчиняясь иконографии, организуют, обогащают и эмоционально усиливают образное восприятие храма-памятника.



Литература

1. Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. – М.: Искусство, 1997.
2. Власов В. Г. Стили в искусстве. Т 1. – СПб., 1995.
3. Епихина С. В. Храм Воскресения на Екатерининском канале – орнамент и язык. Архитектура Петербурга. Материалы и исследования. – СПб., 1992.
4. Искусство христианского мира. Сб. ст. – М., 1996.
5. История развития формы креста. Краткий курс русской ставрографии. – М., 1897.
6. Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник. Т 1., – СПб., 1906.
7. Лазарев В. Н. История Византийской живописи. – М.: Искусство. 1986.
8. Лазарев В. Н. Русская иконопись. Ч. 1. – М.: Искусство, 1983.
9. Орнаменты Софии Киевской. – Киев, 1948.
10. Парланд А. А. Отчет о сооружении храма Воскресения Христова. – СПб., 1907.
11. Покровский Н. В. Основные начала православно-русского иконописания. – М., 1903.
12. Соколова Т. М. Орнамент – почерк эпохи. – Л., 1976.
13. Тысячелетие русской художественной культуры. Каталог. – М., 1988.



АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРЫ О МУЗЕЕФИКАЦИИ РОССИЙСКИХ КУЛЬТОВЫХ ЗДАНИЙ

История музеефикации отечественных культовых зданий — многогранная, сложная, деликатная и еще недостаточно изученная тема. Публикации по этой проблеме условно можно разделить на несколько периодов.

В конце XIX — начале XX в. достаточно широко обсуждались вопросы музеефикации предметов церковного искусства. Обзор этих материалов заслуживает отдельной статьи; основные тенденции были освещены в материалах Комиссии Церковно-Археологических музеев на Предварительном съезде деятелей музеев в 1913 г. [1]

1917 год. В период между двумя революциями уже имели место не только случаи изгнания священников с приходов и хулиганства во время богослужений, но и первый случай изъятия храма: во Владимирской области — Слуцкий Свято-Троицкий монастырь по решению уездного крестьянского съезда был занят под гимназию. Настоятель монастыря в рапорте Синоду писал: «Слуцкий монастырь пережил татар, войну со шведами и поляками, Отечественную войну 1812 г. с французами, но никогда он не испытывал того, что сейчас испытывает» [2]. В это смутное время было не до музеев; если и имелись какие-либо отдельные публикации на эту тему, то их кропотливый поиск ждет своих исследователей. По прошествии десятилетий эти месяцы оцениваются как время, «когда еще не обрушилась на страну лавина воинствующего безбожия, но уже слышался грохот ее первых камней, нараставший день ото дня» (там же, с.200).

После октября 1917 г. эта лавина обрушилась, и для многих бесценных памятников культового зодчества музеефикация стала единственным спасением.

1917 — конец 1920-х гг. Это было время «передела собственности», «интенсивной музеефикации» сотен зданий и сотен тысяч предметов, период инициатив «снизу» и энтузиазма. При создании музеев в монастырях и храмах основными целями было сохранение ценностей культового искусства и архитектуры, ознакомление с ними всех желающих. Практическую работу в этих музеях осуществляли, как правило, или работники с опытом работы в музейной сфере, приобретенным еще при прежней власти, или интеллигенты-энтузиасты, пришедшие в музейное



дело после революции, но уже сформировавшиеся в личном и профессиональном плане.

В эти годы публикуются статьи и заметки о создании музеев в монастырях, в которых рассматривались конкретные проблемы — сохранения зданий и предметов культового искусства, отношений с местными властями, создания экспозиции, подготовки кадров и другие. Антирелигиозные высказывания присутствовали на уровне традиционной для тех лет революционной и атеистической риторики.

Чтобы оценить значение создания музеев в культовых зданиях, нужно представить общую обстановку того времени и условия, в которых они создавались. Появляются многочисленные декреты и постановления Совета Народных Комиссаров, посвященные отделению церкви от государства и школы от церкви, различным формам передачи прав собственности на недвижимость, национализации культурных ценностей. Эти материалы публикуются в Собрании Узаконений и распоряжений рабоче-крестьянского правительства.

Значительно количество отрывочных, но интересных сведений можно встретить в ведомственных периодических изданиях «Еженедельник» (позднее «Бюллетень») Наркомпроса и «Бюллетень» Главнауки, в ведении которых находилось управление музеями. Достаточно многочисленные, хотя и разрозненные сведения о музеях в храмах и монастырях публиковались в те годы в специализированных журналах, как, например, «Казанский музейный вестник» (1920 — 1924 гг.), «Краеведение» (1923— 1929 гг.). Материалы по музейному делу представлены также и в других периодических изданиях [3].

Наглядно представить атмосферу того времени позволяют статьи в атеистической периодике: в журнале «Революция и церковь», издававшемся Народным Комиссариатом Юстиции в 1919 — 1924 гг.

Особое значение для судеб многих культовых зданий имела «Инструкция Коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины Народного Комиссариата по Просвещению» от 3 января 1919 г. (//Революция и церковь. — 1919. — № 1. — С.30-31). Инструкция предписывала передачу государству всех культовых зданий, «имеющих историческое, художественное или археологическое значение», создание для этого специальных комиссий из представителей «местного Совдепа», местной Коллегии по делам Музеев и охране памятников искусства и старины Народного Комиссариата по Просвещению, Государственного контроля. Значение «Инструкции ...» трудно



оценить однозначно. С одной стороны, она узаконивала принудительное изъятие ценных в художественном отношении зданий; с другой – благодаря этой инструкции многие культовые здания были спасены от уничтожения.

Так, по данным Народного Комиссариата Юстиции, из 890 монастырей, существовавших до революции, к 1920 г. было ликвидировано 673. При этом здания монастырей использованы: «под санатории и здравницы – 48, под учреждения соцобеспечения – 168, под школы, курсы и проч. учреждения Наркомпроса – 197, под больницы, лазареты, санитарные городки и проч. учреждения Наркомздрава – 349, под родильные приюты и дома ребенка – 2, под советские учреждения – 287, под учреждения военного ведомства – 188, под концентрационные лагеря и др. места заключения – 14. Так, например, в богатейшем московском Спасо-Андрониевом монастыре были устроены пролетарские квартиры для рабочих Рогожско-Симоновского района, Новоспасский московский монастырь превращен в концентрационный лагерь, в Страстном монастыре – военные и советские учреждения (...) В монастырских корпусах лавры [Троице-Сергиевой] в настоящее время находятся: электро-школа, учительский институт, народный банк и др. учреждения местного Исполкома» (//Революция и церковь. – 1920. – № 9\12. – С.83-84). В такой обстановке вышедший в 1920 г. Декрет Совета Народных Комиссаров «Об обращении в музей историко-художественных ценностей Троице-Сергиевой Лавры» способствовал спасению ее зданий.

В 1919 г. в «Революции и церкви» (№ 1, с.13-16) впервые напечатана статья А.Луначарского «Об антирелигиозной пропаганде». В ней не только подчеркивалась ее необходимость. Здесь была представлена научно-методическая разработка основных принципов и методов атеистической пропаганды, которые в последующие годы были слегка модифицированы. Эта была одна из первых атеистических «агиток», которые чуть позже призывали к уничтожению храмов и созданию в них антирелигиозных музеев.

В 1920 г. в статье «Агитация и пропаганда» (№ 9\12, с.97-100) впервые упоминается прообраз антирелигиозного музея: «В настоящее время VIII Отделом собираются материалы для организации подвижного музея-выставки по религиозному вопросу» (с.99).

Особый интерес к конфискации культового имущества не только действующих, но и музеефицированных



храмов проявлялся в связи с изъятием ценностей во время голода в Поволжье [4].

Чтобы разрушить представление о неприкосновенности храмовых святынь, была проведена кампания по вскрытию мощей (около 1920 г.). Наглядное представление о том, как это происходило «на местах», дают книга М. Горева и сборник статей, изданный в Харькове [5].

В 1926 г. выходят два сборника законодательных актов, регламентирующих отношения государства и церкви, вопросы передачи культового имущества [6].

Во второй половине 1920-х гг. стремительно возрастает количество посвященных антирелигиозной пропаганде книг и журналов. В них в той или иной степени затрагиваются проблемы организации и деятельности музеев в культовых зданиях.

Распространенным вариантом музеефикации монастырей в этот период было создание в их зданиях исторических (краеведческих) музеев. Характерен пример Истринского (впоследствии Московского областного) краеведческого музея, разместившегося в зданиях бывшего Воскресенского монастыря в г. Воскресенске (с 1931 г. – Истра) Звенигородского уезда. История и опыт работы этого музея описаны его современниками и сотрудниками в статье и в брошюре [7]. Любопытно, что один из этих авторов почти сорок лет спустя в другой работе [8] констатирует, что в то время антирелигиозная пропаганда активно внедрялась в экспозиции и экскурсии на словах и в отчетах; на практике (по крайней мере, этого музея) вплоть до 1929 г. ее практически не было.

О переходе к следующему этапу литературы по музейному делу и по проблемам музеев-храмов свидетельствует выход в свет единственной за предвоенные годы серьезной монографии по музейному делу [9]. Ее автор Ф.И. Шмит с 1908 г. по 1924 г. заведовал крупными музеями, написал несколько работ по истории искусств. В этой работе теоретически обоснован приоритет идеологической функции в деятельности музея: «... музеи суть не хранилища вещей, а учреждения, где показываются те или иные вещи, имеющие просветительное значение». (Следует учесть, что в тот период под массово-просветительской деятельностью подразумевалась пропаганда актуальных для текущего момента партийных установок.) На протяжении многих десятилетий именно этот тезис решал судьбы музеев-храмов.

Конец 1920-х гг. – до Великой Отечественной войны. В апреле 1929 г. выходит постановление ВЦИК «О религиозных объединениях», предопределившее участь многих храмов.



К тому времени «первичная» музеефикация многих ценных зданий, в том числе и культовых, в основном завершена, большая часть ценностей, которые можно было спасти от уничтожения, уже музеефицирована. Сформирована и развивается единая государственная система охраны культурных ценностей и управления музеями. Для всех музеев основной целью деятельности стала пропаганда советской идеологии и в гораздо меньшей степени — просветительская работа; для музеев в культовых зданиях единственной задачей стала антирелигиозная пропаганда.

Конец 1920-х — начало 1930-х гг. — период интенсивной атеистической пропаганды, активной деятельности Союза воинствующих безбожников. По инициативе ленинградского отделения этой организации был, в частности, организован антирелигиозный музей в Исаакиевском соборе. При активном участии Союза в эти же годы создаются антирелигиозные музеи в крупных храмах и монастырях: в 1927 г. — в Донском и в 1928 г. — в Страстном московских монастырях [10], в начале 1930-х — в Троицком собор Псковского кремля [25, с.524], в 1932 г. — в суннитской мечети во Владикавказе [25, с.589].

Огромными тиражами издаются бесчисленные антирелигиозные «агитки», плакаты, статьи, выходят журналы «Антирелигиозник», «Безбожник», «Безбожник у станка», «Библиотека безбожника». Вопросам антирелигиозной пропаганды, в том числе и в музеях, уделяется большое внимание на совещаниях самого высокого уровня [11]. Издаются учебники для антирелигиозных кружков, бесчисленные сборники антирелигиозных рассказов, сказок, пьес, стихов, высказываний известных лиц. В 1930 г. выпускается специальный путеводитель по Москве [12], в котором с гордостью сообщается, что в начале 1929 г. «Страстной монастырь превращен в Музей безбожия».

Среди публикаций этого периода интересны вышедшие тиражом всего в 1000 экз. два тома материалов первого при советской власти съезда музейных работников [13]. На протяжении 1931 года в журнале «Советский музей», издававшемся большим тиражом, публиковались материалы, разъясняющие и развивающие «генеральную линию», намеченную на съезде. Спустя два десятка лет роль этого съезда в развитии музейного дела уже оценивалась негативно [14]. На съезде предлагалось использовать фонды всех музеев для создания единого музея диалектического материализма, превратить музеи в культпросветкомбинаты и вообще заменить понятие «музей» другими терминами (Труды..., т. I. С. 155, 168, 196). Во многих



выступлениях говорилось об атеистической работе в музеях («каждый краеведческий музей должен быть антирелигиозным музеем» - там же, с.95) и создании антирелигиозных музеев (к тому времени в стране их было более 35; там же).

На этом фоне вполне естественно выглядели многие оценки и предложения, которые сегодня воспринимаются с трудом: «В том же антирелигиозном музее можно выставить взятые церкви и показать, что из них сделали теперь. Показать церковь, которая переделана в мельницу. ... показать, как в церкви устроена столовая, в которую приходят рабочие с производства, или детский сад. ... Убеждают факты» (Доклад Н.К. Крупской, там же, с. 134); «Товарищи, рабочий класс одержал еще одну победу на культурном фронте. Бывшая царская самодержавная церковь – Исаакиевский собор – ныне превращена в государственный антирелигиозный музей (аплодисменты). ... Мы начали одновременно организовывать и антирелигиозный музей и политпросветработу в нем, так что, несмотря на то, что официально наш музей еще не открыт, политпросветработа идет уже вовсю» (прения по докладу Н.К. Крупской, там же, с. 154); «Музеи революции, антирелигиозные и военные – тоже, кроме центров, должны быть организованы во всех областях и республиках» (доклад по разделу «Целевые установки и сеть музеев различного типа», там же, с. 186); «К группе актуально-политических из числа специализированных музеев, относятся музеи антирелигиозные, военные, антиалкогольные, охраны труда, здравоохранения, педагогические и т.п.... Антирелигиозные музеи должны быть в буквальном смысле слова орудием антирелигиозной политики партии» (резолюция «Целевые установки музеев различного типа», там же, с. 216); «Особенно важно антирелигиозное раскрытие в работе по памятникам религиозных культов, созданным лучшими художественными силами своего времени, но глубоко враждебным по идеологии. Еще далеко не изжитое идеалистически-эстетическое отношение к памятникам культа должно быть сменено действительно научным освещением материала и связано с задачами культурной революции» (тезисы докладов, принятые секцией по охране памятников революционного движения, искусства и старины; Труды..., т. II, с.161).

Через год выходит «Постановление Коллегии Наркомпроса об антирелигиозном музейном строительстве от 13 ноября 1931 г.» [15]. В нем констатируется «все еще неудовлетворительное состояние антирелигиозного музейного строительства»,



намечается ряд мер по установлению и развитию сети антирелигиозных музеев, исходя «из следующей схемы: «а) Центральный антирелигиозный музей всесоюзного значения (ЦАМ) Центрального совета союзов воинствующих безбожников; б) антирелигиозный музей республиканского значения — Государственный антирелигиозный музей в Ленинграде (в б. Исаакиевском соборе); в) антирелигиозный музей или антирелигиозные отделения краеведческих музеев в краевых и областных центрах; г) антирелигиозные отделения или антирелигиозные экспозиции в районных и местных краеведческих музеях» (с. 18). В постановлении намечался созыв (совместно с Центральным советом Союза воинствующих безбожников) музейно-антирелигиозной конференции в начале 1932 г.

В эти годы публикуются многочисленные статьи и заметки о необходимости улучшать антирелигиозную пропаганду в музеях, о том, как подчинить этому экспозиции и экскурсионную деятельность. Авторы статей — работники нового поколения, пришедшие в музей «от станка», из партийных рядов, из педагогической сферы; в большинстве своем — люди, формировавшиеся уже при новой власти. Статьи и заметки полны пафоса и пропагандистской риторики.

В 1929 — 1931 годы антирелигиозной пропаганде в музеях уделялось наибольшее внимание. Позже кампания пошла на спад.

Современник этих событий отмечает: «Ряд последних лет, начиная примерно с 1932, характеризовался сильным ослаблением антирелигиозной пропаганды (...) После высокого подъема антирелигиозной работы, приходившегося на годы сплошной коллективизации и ликвидации кулачества как класса, борьба против религии в последнее время ослабела. (...) За период с 1932 г. по 1936 г. почти ни один краевой или областной комитет партии, не говоря уже о райкомах, не интересовался тем, как ведется антирелигиозная пропаганда. Печать также выпустила это дело из своих рук. (...) Наркомпрос стал вести эту работу еще более вяло, более неудовлетворительно... ликвидировал в течение двух последних лет целый ряд антирелигиозных музеев на местах. Вместо того чтобы помочь им улучшить экспозицию и оживить работу, Наркомпрос попросту решил эти музеи закрыть в Орле, Курске, Ростове-на-Дону, Куйбышеве, Таганроге и ряде других мест. Закрыт также Дом антирелигиозного просвещения в Ленинграде» [16]. Подобная «смена курса» помогает понять причину значительных изменений в судьбах отдельных музеев-храмов. Так, именно в это время (1937 г.) меняется статус музея



в Исаакиевском соборе, и он становится историко-художественным.

В начале 1930-х гг. судьба культовых зданий, в том числе музеефицированных, в печати и литературе по музейному делу обсуждалась мало; в основном это заметки о закрытии и о сносе зданий. В предвоенное десятилетие эта проблема почти не освещалась, встречаются лишь разрозненные цифры и факты. Например, за пять месяцев 1932 года в Исаакиевском соборе (в Антиралигиозном музее), побывало 246 000 человек, тогда как в таких музеях, как Эрмитаж, музей Революции и Русский музей, посетителей было в два-три раза меньше – соответственно 137 000, 125 000 и 83 000 [17]. Вероятно, в открытой печати единственным источником статистических сведений о количестве, типах музеев и их посещаемости в тот период является статистический сборник, изданный Госпланом [18]: некоторые сведения встречаются в выпусках журнала «Советское краеведение» (М., 1930-1936).

Начало и середина 1940-х гг. На фоне разрушенных в годы войны исторических зданий и грандиозных задач по их воссозданию судьба памятников культовой архитектуры была не на первом плане. Их не торопились восстанавливать, но уже и не уничтожали – у государства стало меняться отношение к церкви. В законодательстве это отразилось в постановлении СНК СССР от 28 ноября 1943 г. «О порядке открытия церквей». В немногочисленных публикациях по музейной тематике они просто не упоминались.

Конец 1940-х – середина 1980-х гг. Из общего круга задач советских музеев проблемы относительно немногочисленных музеев-храмов не выходят на первый план. Музеи в храмах и монастырях являются или историко-художественными, или краеведческими, или входят в состав крупных музейных комплексов.

Обобщающих работ по музеям в культовых зданиях нет, но публикуются отдельные статьи по проблемам экспозиции в том или ином музее-храме, по отдельным вопросам культового искусства и его реставрации. Их авторы – профессионалы со стажем практической музейной работы. Задачи атеистической пропаганды ставятся перед музеями-храмами так же, как и перед остальными советскими музеями. В обстоятельных работах по истории советского музейного дела музеи в храмах и монастырях описываются кратко. Активно «насаждавшиеся» в предшествующий период антирелигиозные музеи уже не существуют, и о них практически не упоминается.



Ряд сведений о музеях в культовых зданиях приводится в работе О.В. Ионовой [19].

Несколько лет спустя выходит монография В.Ф. Зыбковца, в которой приводятся не только интересные сведения о национализации монастырских зданий, но и дается обзор публикаций (в том числе зарубежных) и архивных материалов по этой теме. Особенно интересно сравнить работу этого автора с его же книгой, изданной ранее [20].

Отрывочные сведения по конкретным музеям и храмам, а также интересные материалы, помогающие понять обстановку тех лет, приведены в хрестоматийных работах по истории отечественного музейного дела В.К. Гарданова, А.Б. Закс, Д.А. Равикович [21].

Полноценные исследования по проблемам музеев в храмах в этот период не появляются. Причины этому не сводятся к деликатности темы или идеологическому давлению, их больше, и они относятся не только к музеям-храмам, но ко всей музейной проблематике. Позже анализ этих причин можно увидеть в работе М.Б. Гнедовского и В.Ю. Дукельского [22].

Конец 1980-х гг. – до настоящего времени. Начинается передача большинства культовых зданий верующим, стремительно сокращается количество музеефицированных объектов культовой архитектуры. В музеях-храмах меняются отношения к Церкви и верующим, характер экспозиции и тематических экскурсий, направления научно-фондовой и научно-исследовательской работы. В большинстве сохранившихся музеев-храмов проводятся богослужения.

Появляются серьезные работы, в числе других проблем освещающие вопросы музеефикации объектов культовой архитектуры. Их авторы – историки и музейные работники, специалисты по культовому искусству и по истории религии [23].

В 1990-х гг. появляются обстоятельные работы по истории Церкви, в которых содержатся материалы, помогающие понять обстоятельства музеефикации (или другой, более тяжелой участи) культовых зданий в России [24].

Разрозненные сведения о музеях-храмах приводятся в изданиях, посвященных культовой архитектуре Москвы и Петербурга, истории отдельных монастырей и храмов, в краеведческой литературе.

Наконец, в 2005 году вышел в свет обстоятельный каталог-справочник М.Е. Каулен [25]. Издание этой работы можно рассматривать как начало нового этапа в изучении истории музеефикации культовых зданий и современных задач музеев-



храмов. К достоинствам этого издания можно отнести классифицированные по областям Российской Федерации перечни публикаций, содержащих сведения о музеях-храмах. По некоторым монастырям хотелось бы расширить эти списки, включив издания, содержащие интересные сведения о конкретных музеях, существовавших в Оптиной пустыни, в некоторых монастырях и храмах Москвы, Кировской, Вологодской и ряда северных областей [26].

Следует отметить, что во всех проанализированных изданиях в основном приводятся сведения по истории создания и современному состоянию конкретных культовых сооружений. Сведения о существовавших в них музеях кратки и отрывочны.

С конца 1980-х гг. музеями остаются лишь немногие, наиболее ценные в историческом и художественном плане культовые здания. В них, как и во всех развитых странах, мирно сосуществуют музей и храм.

До настоящего времени не исследованы многие проблемы музеефицированных храмов-памятников. Неизвестно точное количество музеев, существовавших в культовых зданиях, нередко – годы их существования, их тип, характер экспозиций и т.д. До конца не выявлена их роль в развитии музейного дела, значение для сохранения культурного наследия. Немногочисленные печатные работы (большая часть упомянута в этом обзоре) не могут восполнить эти пробелы. Возможно, материалы по этой тематике удастся обнаружить в архивах, особенно ведомственных (Народного Комиссариата Юстиции, Народного Комиссариата Просвещения, Главнауки) и местных; в учетно-хранительской документации музеев (акты, инвентарные книги); в периодической печати (особенно местной), в мемуарной литературе, в воспоминаниях современников.

Литература

1. Предварительный съезд по устройству Первого Всероссийского съезда деятелей музеев. – М., 1913. – С.21-23, 30-31, 44-49.
2. Дмитриев В.(священник). Симбирская Голгофа. – М.,1997. – С.202.
3. Малицкий Г.Л. Обзор деятельности комиссии по музееведению //Гос. академия истории материальной культуры. Московск. секция. – Вып. 1. – М., 1928. – С.23-28.



4. Горев М. Материалы для агитаторов по вопросу изъятия церковных ценностей для голодных. – М.: Главполитпросвет, 1922].
5. Горев, М. Троицкая лавра и Сергей Радонежский. Опыт историко-критического исследования. – М.: Изд-е Нар. Ком. Юстиции, 1920. – С.37-51; Мощи. Сборник материалов, документов и разоблачений/Под ред. В.Рожицкого. – Харьков: Госиздат Украины, 1922.
6. Гидулянов П.В. Отделение Церкви от государства. Систематизированный сборник действующего в СССР законодательства/Под ред. П.А.Красикова. – М.: Юрид. изд-во Н.К.Ю. РСФСР, 1926. – 712 с.; Дьяков Л.П. Советские законы о церкви. – Л.: Ленгиз, 1926.
7. Шнеерсон Н.А. Из опыта построения художественно-исторического краевого музея. – //Московский краевед. – 1928. – Вып. 7-8. – С.115-122; Радченко Е.С. Краеведение и политпросветработа. – М.: Изд-во ЦБК, 1929.
8. Радченко Е.С. Истринский краеведческий музей (1920-1936). – В кн.: Очерки истории музейного дела в СССР. – Вып. VI. – М., 1968. – С.244-311.
9. Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции/Гос. ин-т истории искусств. – Л.:Academia, 1929. – 245 с.
10. Музеи Москвы и Московской области/Сост. В.Н.Мордвинова. – М.: Московский рабочий, 1930. – С. 38, 41.
11. Задачи агитации, пропаганды и культурного строительства. Материалы агитпроповещения при ЦК ВКП(б). Май-июнь 1928 г./Под ред. Б.Ольхового. – М.-Л.: ГИЗ, 1928.
12. Шебуев Н. Москва безбожная. Спутник безбожника. – М.: Акциздат. Об-во «Безбожник, 1930. – С.152.
13. Труды Первого Всероссийского музейного съезда. Т.1. Протоколы пленарных заседания 1-5 декабря 1930 г./ Под ред. И.К.Луппола. – М.:Учгиз-Наркомпрос РСФСР, 1931; Т. II. Материалы секционных заседаний 1-5 декабря 1930 г./Под ред. И.К.Луппола. – М.-Л.: ГИЗ, 1931..
14. Очередные задачи перестройки краеведческих музеев. – М., 1950.
15. Сборник постановлений по музейному строительству РСФСР. 1931 – 1934 г. (Народный Комиссариат по Просвещению. Музейный отдел). – М.: Издание Музейного отдела НКП РСФСР, 1934. – С.18, 19.
16. Олещук Ф.Н. О задачах антирелигиозной пропаганды. – М.: ОГИЗ-ГАИЗ, 1937. – С.21, 24.



17. Сборник постановлений по музейному строительству РСФСР 1931-1934 г. (Нар. Комиссариат по Просвещению. Музейный отдел)] – М.: Издание Музейного отдела НКП РСФСР, 1934. – С.6.
18. Культурное строительство в СССР. Статистический сборник. – М.-Л.: Госпланиздат, 1940. – С.177-181.
19. Ионова О.В. Из истории строительства краеведческих музеев РСФСР. – //Труды НИИ музееведения. – Выпуск V. – М.: Сов. Россия, 1961. – С.80-175.
20. Зыбковец В.Ф. Национализация монастырских имуществ Советской России (1917-1925 гг.)/АН СССР. Институт истории СССР. – М.: Наука, 1975; Зыбковец В.Ф. Безбожники и социалистическая перестройка деревни. – М.: 1930.
21. Гарданов В.К. Музейное строительство и охрана памятников в первые годы Советской власти (1917-1920) – //История музейного дела в СССР. – Вып.1. – М.: 1957. – С.9-2; Закс А.Б. Источники по истории музейного дела в СССР (1917 – 1941) – //Очерки истории музейного дела в СССР.– Вып.VI.– М., 1968. – С.5-53; Равикович Д.А. Организация музейного дела в годы восстановления народного хозяйства (1921 – 1925) – //Очерки истории музейного дела в СССР. – Вып.VI. – М., 1968. – С.97-145.
22. Гнедовский М.Б., Дукельский В.Ю. Музейная коммуникация как предмет музееведческого исследования. – В кн.: Музейное дело. Музей – культура – общество. Сб. науч. тр. (М-во культуры и туризма Рос. Фед. Музей революции). – Вып. 21. – М.: 1992. – С.7-19.
23. Годунова Л.Н. Органы управления музейным делом в СССР. 1917 – 1941 гг. Музейное строительство в СССР. (Центральный музей революции) – //Музейное дело в СССР.– Сб. науч. тр.. – Вып.19. – М.: б/и., 1989. – С.13-42; Жуков Ю.Н. Становление и деятельность советских органов охраны памятников истории и культуры. 1917-1920. – М., 1989; Равикович Д.А. Формирование государственной музейной сети (1917 – 1-я пол. 60-х гг.). Научно-методические рекомендации. ([НИИ культуры). – М.; б/и, 1989; Музей и власть. Часть I. (НИИ культуры)Сб. науч. тр. – М., 1991; Каулен М.Е. Музеи-храмы и музеи-монастыри в первое десятилетие Советской власти. – М., 2001.
24. Архивы Кремля. В 2-х кн. /Кн. 1. Политбюро и церковь. 1922 – 1925 гг./Подг. Н.Н.Покровский, С.Г.Петровым. – М.-Новосибирск: Российская политическая энциклопедия, Сибирский хронограф, 1997; Васильева О.Ю. Русская



- православная церковь и советская власть в 1917 – 1927 годах – //Вопросы истории. – 1993. – № 8. – С.40-54; История русской православной церкви в документах федеральных архивов России, архивов Москвы и Санкт-Петербурга. Аннотированный справочник-указатель. – М., 1995; Козлов В.Ф. Музеи-монастыри в Советской России (1917 – начало 1930-х гг.) – //Мир источниковедения. – Пенза, 1994. – С.340; Одинцов М.И. Государство и церковь в России. XX век. /Рос. Акад. управления. Политологический центр. – М.: Луч, 1994; Религия и церковь в культурно-историческом развитии русского севера (К 450-летию преп. Трифона, Вятского чудотворца). Материалы Международной научной конф./Под ред. В.В.Низова. Т.1. Киров, 1996; Русская Православная Церковь в советское время (1917 – 1991). Материалы и документы по истории отношений между государством и Церковью/Составитель Герд Штриккер. – М.: Пропилеи, 1995; Цыпин В. Русская Церковь (1917 – 1925). – М.:Издание Сретенского монастыря, 1996.
25. Каулен М.Е. Музеи-храмы и музеи-монастыри России. – М.: РИПОЛ классик, 2005.
26. Желнин В.А. Национализация церковного имущества в Вятской губернии в 1918 г. – //История и культура Волго-Вятского края (К 90-летию Вятской ученой археологической комиссии). – Киров, 1994. – С.230-231; Камкин А. Православная церковь на Севере России. – Вологда, 1992; Москва Православная (Церковный календарь. История города в его святынях. Благочестивые обычаи)/Ред. М.И.Вострышев. – М.: ИНТО, 1996. – 559 с.; Сорок сороков /Сост. П.Паламарчук. – Т. 1-3. – М.: АО «Книга и бизнес», 1992, 1994, 1995; Православная Москва: Справочник действующих монастырей и храмов/Авторы-составители В.А. Судариков и С.В. Чапнин. – Москва – Клин, Изд-во Братства Святителя Тихона, 1995; Успенский княгинин монастырь во Владимире. – М.: Даниловский благовестник – Владимир, Успенский княгинин монастырь, 1995; Цветочки Оптиной пустыни. Воспоминания о последних Оптиных старцах о. Анатолии (Потапове) и о. Нектарии (Тихонове) – //Библиотека «Паломника». – М.: Паломник, 1995. (автор воспоминаний – петербургская журналистка, более четверти века принимавшая участие в жизни Оптиной пустыни, лично знавшая существовавшего в ней в 1920-е годы директора музея; скончалась в 1938).



Е.В.ДОГАДАЕВА

ИСТОРИЯ БИБЛИОТЕКИ ИСААКИЕВСКОГО КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА И АНТИРЕЛИГИОЗНОГО МУЗЕЯ

История библиотеки Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор» несет на себе отпечаток истории возникновения, становления и развития музея, дополняя ее фактами бытования материальных участников этого процесса – книг.

Первое упоминание о библиотеке кафедрального собора встречается в первом выпуске издания «Историко-статистические сведения о С.-Петербургской епархии», в VI главе «Церковные документы» (автор – священник собора В.И. Серафимов). Он сообщает о библиотеке в связи с имеющимися в делах причта списком-описью книг собора, составленном в 1849 году: «При соборе находится довольно большая библиотека, от кого-нибудь, по-видимому, доставшаяся, а не приобретенная собором на собственные средства – хотя об этом и нет положительных сведений – потому, что книги все ученые, старинные и наполовину латинские» [1]. Далее священник перечисляет названия Библий и Новых Заветов Клодия, Симона, Эразма Шмита; правила апостолов, вселенских и поместных соборов; катехизисы и системы богословия; сочинения Иосифа Флавия, Сократа, Цицерона и других авторов изданий 1447 – 1725 гг. на латинском языке – всего 254 тома. Вторую часть списка составляют издания на русском языке, разделенные на 10 позиций [2]:

1. Священные Писания – изд. 1751 – 1825 гг.
2. Писания св. отцов.
3. Богослужебные книги – изд. 1693 – 1833 гг.
4. Церковные узаконения – изд. 1666 – 1810 гг.
5. Толкования на Священное Писание.
6. Богословие пасторское и литургическое.
7. Богословие полемическое.
8. Церковное красноречие.
9. Церковная история.
10. Смесь (словари, грамматики, переводы латинских поэтов, диссертации и т.д.).

Количество книг второй части списка – 162 тома. Третья часть библиотеки состояла из книг «новых» (вероятно, это были издания 40-х – 60 гг. XIX в.) и периодических духовных изданий [3].

Подробное краткое описание библиотеки собора Серафимов заканчивает сообщением о том, что «собственно богослужебными



книгами Исаакиевский собор при освящении в 1858 году снабжен достаточно» [4].

Приведенные в источнике сведения дают самое общее представление о составе принадлежавших собору книг. Существенным является и упоминание о том, что после их перенесения из Адмиралтейской церкви (как известно, в период строительства собора в 1821 – 1858 гг. для причта и прихожан Исаакиевского собора была устроена церковь в Адмиралтействе) [5], книги размещались в «подвальных этажах собора, и хотя в шкафах, но без порядка, так что требует особенного труда для разбора и проверки книг по описи» [6, 7].

Таким образом, подробной описи книг библиотеки к концу 60-х гг. XIX в. не существовало. Она могла появиться позднее, но даже ее наличие, к сожалению, вряд ли могло повлиять на сохранение фонда в стенах храма.

В настоящее время книжный фонд музея имеет в своем составе более 1000 единиц изданий XVIII – XIX – начала XX вв., часть из которых могла бы входить в библиотеку Исаакиевского кафедрального собора.

Но, к сожалению, ни в одной из книг, которые по содержанию или году издания могли принадлежать соборной библиотеке, не обнаружено свидетельствующих об этом штампов или пометок. Примером может служить книга, содержащая 5 выпусков изданий, в т.ч. одно – издательства «Кафедры Исаакиевского собора» [8]. На титуле книги имеются только штампы ее принадлежности «Государственному музею бывш. Исаакиевскому собору», рукописное оглавление и шифры для расстановки.

В 1928 году Президиум ВЦИК РСФСР принимает решение о ликвидации религиозной общины в Исаакиевском соборе и создании в нем музея [9], а в 1931 году в здании Исаакиевского собора был открыт Антирелигиозный музей [10].

На источники формирования фондов антирелигиозного музея указывают штампы, экслибрисы и надписи на книгах, составляющих сегодня условно выделенный фонд книг – памятников истории и культуры. Они образуют около 30 «адресов» собраний, которые были расформированы полностью или частично в 1920-е – 1930-е гг. Например:

Свято-Троицкая Первоклассная пустынь. В фонде насчитывается более 20 изданий со штампом библиотеки пустыни. Среди них: «Строгановский иконописный подлинник» (М., 1868); несколько томов из серии «Живописная Россия», выходявшей в свет в 1884 – 1899 гг. с материалами о быте,



культуре и промышленности областей России; редкие издания по архитектуре и истории России.

Санкт-Петербургская Духовная Академия. Два издания, одно из которых представляет особую ценность: «Жизнь св. благоверного князя Александра Невского в иночестве Алексия» (СПб., 1853) с хромофотографиями, выполненными в заведении. Второе издание – «Планы и фасады Ноева ковчега» (1909) академика В.Д. Фартусова, занимавшегося вопросами иконографии.

Валаамский монастырь. Ряд периодических изданий первой половины XIX в., среди которых выпуски «Вестника Европы», выходившие в Москве в начале 1820-х гг.

Библиотека финансового и коммерческого собрания. Редкое и хорошо иллюстрированное издание 1914 – 1915 гг. «Масонство в его прошлом и настоящем», в 2-х томах.

Царскосельская библиотека. Определить по штампу принадлежность ведомству или владельцу невозможно, в фонде музея находится издание графа М.В. Толстого «Святыни и древности Пскова».

Библиотека Санкт-Петербургского благородного собрания. Двухтомное издание 1873 – 1875 гг. «Религии древнего мира в их отношении к христианству», арх. Хрисанфа.

Кронштадтская Морская библиотека. В состав музейной библиотеки вошло издание «Альбом исторической живописи на темы Нового Завета», выпущенное журналом «Всемирная иллюстрация» в С.-Петербурге в 1890 году.

Фундаментальная библиотека 1-го кадетского корпуса. Редкое издание 1834 года «Об употреблении гранита в С.-Петербурге. Сочинение Я.Г. Зембницкого, с литографированным изображением Александровской колонны.

Библиотека Волковского кладбища. Книги из библиотеки Волковского кладбища насчитывали 6 томов, посвященных истории церкви: «История христианской церкви» в 2-х томах 1901 года; «Москва, ее святыни и памятники», 1894 года; «Жизнь и труды св. апостолов» 1900 года издания.

Библиотека Пулковской обсерватории. Можно предположить, что к ним относится книга Д. Святского «Астрономические явления в русских летописях с научно-критической точки зрения» (Петроград, 1915). Она была передана в библиотеку собора в связи с решением о создании в нем Антирелигиозного музея. На титульном листе имеется дарственная надпись автора в адрес библиотеки Пулковской обсерватории



Книги учреждений советского периода складывались не только из современных (по времени их издания), но и, подобно библиотеке музея, из книг конфискованных частных библиотек и собраний дореволюционных учреждений, обществ и организаций.

Например, книга «Жизнь святого благоверного кн. Александра Невского ...» из библиотеки Духовной Академии сначала побывала в Антирелигиозном отделении Государственной публичной библиотеки и уже оттуда поступила в музей. Таким же образом оказались в музейной библиотеке книги из музея ВЧК: «Масонство в его прошлом и настоящем» (М., 1914-1915, т.1, 2), Новый Завет (издание 1916 года).

В библиотеку Антирелигиозного музей попали книги из частных собраний с экслибрисами и штампами, указывающими на их бывших владельцев, в частности именитых владельцев «Фонтанного дома» гр. Дмитрия Николаевича и Сергея Дмитриевича Шереметевых. Это редкие издания начала XIX века, например, «Памятники событий в церкви и отечестве» Я. Орлова, с гравированными изображениями. На книгах печатная марка-экслибрис с гербом рода Шереметевых.

Особый интерес вызывают книги с многочисленными карандашными пометками, сделанными одним почерком и имеющим подпись в виде инициалов «П.Я.». Пометки показывают, что эти книги готовились владельцем для переплета: на них прописаны названия, которые должны быть вынесены на переплет и корешок. Интересен тот факт, что несколько книг из этой группы действительно переплетены в соответствии с этими указаниями. И, как отмечалось выше, все книги на задней крышке имеют тисненные золотом инициалы «П.Я.».

Пометки на полях книг и карандашные записи в рукописной книге «Описи деревянной церкви преподобного Исаакия Далматского ...» [11] позволяют определить имя автора — Павел Петрович Яковлев.

Павел Петрович Яковлев (1818–1899) был «собирателем исторических материалов», исследователем, энтузиастом, «жившим на богомолении» в Троице-Сергиевой Приморской пустыни близ Стрельны в течение более чем 60-ти лет [12]. Сохранившиеся архивные материалы дают возможность представить в общих чертах его жизнь и деятельность, направленную на совершенствование и развитие обители, с которой он связал всю свою жизнь, обители, ставшей ему семьей и домом. Вероятно, увлеченность своим делом «собирателя исторических материалов», как называл себя Павел Петрович, стала причиной того, что он подготовил две рукописные книги, посвященные истории Исаакиевского собора. Сфера его



интересов – причт Исаакиевского собора в XVIII – XIX вв. В книге, хранящейся в основном фонде музея [13], имеется карандашная надпись о том, что ее беловой экземпляр был передан П. Яковлевым протоиерею Петру Алексеевичу Смирнову в ноябре 1886 года, и на нем напечатана надпись: «Библиотека С.-Петербургского Кафедрального Исаакиевского собора, подобная же надпись имеется и в другой рукописной книге [14].

Пометки П. Яковлева несут ценную информацию о деятельности Кафедрального Исаакиевского собора, тем более что беловые экземпляры, подготовленные П. Яковлевым, в фондах музея отсутствуют.

Значительный интерес представляют и пометки, сделанные на книге Е.В. Богдановича «Исаакиевский собор» [15], принадлежавший ранее библиотеке Рождественского Коневского монастыря. Они свидетельствуют об осведомленности, а, возможно, и о причастности их автора к оформлению Исаакиевского собора. Например, он комментирует иллюстративную часть издания, делая подписи под репродукциями с указанием имени художника и времени исполнения живописных работ. Но в целом пометки свидетельствуют о негативном отношении владельца книги к варианту оформления Исаакиевского собора. Так, на форзаце сделана надпись о том, что «снимки с икон-картин, помещенных в Исаакиевском соборе, епископ Нижегородский Иеремия (Соловьев) не допускал в церкви своей епархии» [16].

С 1937 года музей «Исаакиевский собор» стал историко-художественным музеем, а после инвентаризации 1938 – 1940 гг. утратил основную часть своих музейных фондов, переданных в Государственный музей истории религии. В числе этих экспонатов было около 2 000 книг и рукописей [17].

Этот период стал заключительным звеном в ряду событий, начатых Октябрьским переворотом и Декретом СНК 1918 года по вопросам книжного и библиотечного фонда. Так, в 1918 году на Наркомпрос была возложена охрана всех библиотек и книгохранилищ, включая частные. Ранее в феврале 1918 года был организован библиотечный отдел, которому был поручен учет книжных собраний ликвидированных в Петрограде учреждений. В развитие декрета СНК вышло несколько разъяснений, в частности «Инструкция о порядке реквизиции частных библиотек», в которой указывалось, «что никакие реквизиции общественных и частных библиотек отдельным лицам или учреждениям вне контроля библиотечного отдела недопустимы и будут рассматриваться как нарушения революционного порядка [18].



Вероятно, в результате наведения именно этого «правопорядка» и закрытия Троице-Сергиевой Приморской пустыни, книжное собрание библиотеки монастыря, где жил П.П. Яковлев, позднее оказалось частично включенным в состав библиотеки «Антирелигиозного музея бывшего Исаакиевского собора» [19].

Таким образом, процессы унификации личной и общественной культуры, активно развивались в 1920-е – 1930-е гг., что стало причиной появления в музее «Исаакиевский собор» не мемориальной коллекции исторически сложившейся в XIX веке в соборе библиотеки, а разрозненного собрания изданий XIX – начала XX вв.

Литература

1. Серафимов В. Церковные документы // Историко-статистического сведения о С.-Петербургской епархии. – СПб., 1869. – Вып. 1. – Гл. VI. – С. 56.
2. Там же.
3. Там же. – С. 57.
4. Там же.
5. Там же. – Раздел II. – С. 6.
6. Там же. – С. 57.
7. Путеводитель по церквям Санкт-Петербурга. – СПб., 1906. – С. 57.
8. Кафедра Исаакиевского собора. – СПб., 1879.
9. Бутиков Г.П. Музей «Исаакиевский собор». – Л., 1991. – С. 115.
10. Там же. – С. 116.
11. ГМПИС. ОФ, кп. 767, инв. 830.
12. ЦГИА СПб. Личный фонд П.П. Яковлева. д. 2263, оп. 1.
13. ГМПИС. ОФ, кп. 767, инв. 830.
14. ГМИПС. Указатель священно- и церковнослужителей С.-Петербургского Исаакиевского собора. 1713 – 1815 гг.». – ОФ, кп. 763, инв. 826.
15. Богданович Е. Исаакиевский собор. – СПб., 1883.
16. Там же.
17. Бутиков Г.П. Музей «Исаакиевский собор». – Л., 1991. – С. 117.
18. Берков П.Н. История советского библиофильства (1917 – 1967 гг.). – М., 1983. – С. 50.
19. Владимир, Митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский. Обитель северной столицы. Свято-Троицкая Сергеева пустынь. Исторический очерк. – СПб., 2002. – 14 с.



П.М.ЗВАНЦЕВ

СВЯТЫНИ САМПСОНЬЕВСКОГО СОБОРА, ПОСВЯЩЕННЫЕ ПОЛТАВСКОЙ ПОБЕДЕ

Петр I считал Полтавскую победу величайшим событием, изменившим в пользу России весь ход Северной войны (1700 – 1721 гг.).

После Полтавской виктории царь Петр Алексеевич приехал в Петербург только 23 ноября 1709 года, и вскоре повелел заложить на Выборгского стороне деревянный храм во имя преподобного Сампсона Странноприимца, который, как он считал, помог одержать победу над шведами.

Повелев возвести церковь в память об одержанной победе, государь следовал древним русским традициям строить храмы в честь святых, память которых чтит Русская Православная Церковь в день одержанной победы. Так Сампсониевская церковь стала первым в Петербурге храмом воинской славы.

С самого начала и в последующие годы ее убранство соответствовало статусу военно-исторического храма-памятника. Однако следует отметить, что не только Сампсониевская церковь, но и все первые храмы будущей столицы имели определенные особенности, выраженные в подчеркнутом историзме их создания, в декоративном убранстве и иконописи. Это было связано с общественными и политическими преобразованиями Петровской эпохи.

Коренная ломка происходила во всем, в том числе и в духовной жизни. В убранстве ранних храмов Петербурга метафорически, с помощью аллегорий, образов греко-римской мифологии отражались важные социально-политические проблемы того времени: реформы Петра I, прославление его царствования, военных побед и т.д.

В конечном итоге, это породило определенные тенденции, присущие многим последующим храмам северной столицы. В той или иной мере они раскрыты в исследованиях И.Э. Грабаря, Л.А. Обуховой, в докладах и сообщениях Международной конференции «Иконостас. Происхождение – развитие – символика» и др. [1-3].

Например, в первой Исаакиевской церкви над дверьми был образ Спасителя с географической картой в руках, символизирующей могущество Небесной власти, Ее единство с властью земной, царской, расширяющей границы Российского государства.



Известный исследователь Петербурга П.Н. Петров считал, что Троицкая церковь рядом с Петропавловской крепостью была заложена не во имя Святой Живоначальной Троицы, а в память трех успешных походов русского воинства на Выборг против шведов [4].

Тенденции прославления воинской славы, Победы под Полтавой и упрочения государственности можно отметить и в убранстве Сампсониевского храма.

В 1711 году рядом с этой церковью появилось, по сути, первое городское кладбище, православное и иноверческое. Насущной необходимостью стало создание в Сампсониевском храме приделов, позволяющих проводить ежесуточно несколько служб и треб (при одном алтаре в храме возможна только одна служба в день).

Возможно, появление в этой церкви придела во имя Иоанна Богослова было связано с памятью о родном брате Петра I Иоанне Алексеевиче, скончавшемся 24 января 1696 года.

Петр Алексеевич тяжело переживал смерть брата [5], и, видимо, созданием такого придела хотел не только почтить память Иоанна, но и подчеркнуть незыблемость царской власти.

Иконостас придела во имя Иоанна Богослова, перенесенный в новый, каменный Сампсониевский храм, бесспорно, отражает символику ратной славы.

Первым справа, в местном ряду, находится образ преподобного Сергия Радонежского, собиравшего и благословлявшего князей на изгнание татаро-монгол с русской земли. В 2005 году отмечается 625-летие прославленной Куликовской битвы. Даже в период всеобщего «научного» атеизма этот образ был сохранен. Имеется справка о передаче в Сампсониевский собор иконы размером 1 x 1,2 x 0,65 см, списанной с учета Музеем истории религии, для перевода на ее доску образа Сергия Радонежского северного придела. Икона была отреставрирована 13 августа 1959 года [6].

Слева от Царских врат – список с иконы Тихвинской Божией Матери, которая, по церковному поверию, спасла город Тихвин от шведов в 1614 году.

В третьем, апостольском, ряду первый слева образ – св. апостол Андрей, покровитель военных, и особенно моряков. В 1698 году Петр I учредил старший из русских военных орденов – орден св. Андрея Первозванного, Андреевский флаг – синий крест на белом фоне – флаг Русского Военно-Морского флота.

Северный придел Сампсониевского храма освящен во имя Архистратига Михаила и прочих Небесных сил бесплотных. Его



иконостас был также перенесен из деревянной церкви. Иконы Архистратига Михаила – «вождя Небесного воинства» и Архангела Гавриила – «носителя радостных благовестий» подчеркивают значение великой победы под Полтавой и покровительство Неба русскому оружию [7, 8]. То, что два этих образа размещаются на дверях, ведущих в жертвенник и диаконник, – небольшое, но определенное отступление от традиционных канонов. Как правило, здесь обычно писались образы архидиаконов Стефана и Лаврентия.

Иконография покровителей русского воинства широко представлена на главном иконостасе собора. В местном ряду – св. блгв. вел. кн. Александр Невский, святитель Николай, архиепископ Мир Ликийских, на Царских вратах – Архангел Гавриил, и преподобный Сампсон Странноприимец, небесный покровитель Полтавской победы. Его образ представлен в храме-памятнике на двух иконах первой четверти и первой половины XVIII века, на «Лицевых святцах», а также на барельефной иконе соборного колокола.

Образы покровителей побед русского оружия представлены в храмовых иконах Тихвинской Богоматери (1747), Михаила Малеева и Иоанна Воина (1761), Николая Чудотворца в житии (середник иконы – XVII – нач. XVIII в., ковчег с тридцатью двумя житийными изображениями – сер. XVIII в.). К сожалению, не сохранился еще один образ Николая Чудотворца в резной золоченой раме, переданный в 1947 году Смоленской церкви. В 1973 году была похищена из храма икона Георгия Победоносца (31 x 27 см, XVIII в.) [9, 10].

В 1763 году купец М.Я. Грязновский–Лапшин занимался ремонтом каменного Сампсониевского храма и внес свою лепту в расширение памятной Полтавской тематики. На стене напротив главного иконостаса, между карнизом и сводом, он заказал неизвестному живописцу роспись, изображающую царя Петра I, объявляющего войскам о победе над шведами. Царь стоит у лагерьной палатки в рыцарском облачении и порфире. Рядом с ним – стол, на котором лежат корона, скипетр и держава. По сторонам – шлем, кирасы, знамена, барабан, пушки, пирамида из ядер. Подобная роспись на военную тематику – редкость для православного храма.

Многое было сделано в память о Полтавской битве во время ремонта и реставрации собора в 1908 – 1909 годах, в его преддверии 200-летнего юбилея [11].

Так, по предложению епархиального архитектора А.П. Аплаксына над аркой в конце трапезной решено было



поместить роспись двух ангелов, венчающих список Казанской Каплуновской Богоматери. Этой иконой священник Иоанн Ильич Уманов благословлял русских воинов на победу перед Полтавским сражением [12].

В период предъюбилейного ремонта храма преподобного Сампсона Странноприимца на стенах первого яруса колокольни были установлены чугунные доски со словами обращения Петра I к своим воинам перед Полтавской битвой.

В 1909 году на страницах «Русского Инвалида» публиковались материалы о том, были ли эти тексты действительно выдержками из приказа царя Петра Алексеевича или их позднее записал по воспоминаниям участников сражения Феофан Прокопович. Итог дискуссии подвел Н.Л. Юнаков в «Русском Инвалиде», № 138 за 1909 год. Действительно, приказ был, но его текст не сохранился, и эти слова позже были записаны сподвижниками Петра I.

В те годы вход в собор венчали изображения Ангелов с трубами, прославляющих Полтавскую победу (скульптор Гейдлик по рисунку Н.Е. Лансере).

В день празднования юбилея, 27 июня 1909 года у Сампсониевского собора был открыт памятник Петру I. Скульптор М.М. Антокольский возвел его на средства братьев А.Д. и С.Д. Шереметевых, потомков героя Полтавской битвы фельдмаршала Б. Шереметева.

В 1934 году этот памятник был передан в Третьяковскую галерею, в запасниках которой находится в настоящее время. Но к 300-летию Санкт-Петербурга он был воссоздан на средства ГУК ГМП «Исаакиевский собор» и теперь памятник основателю города можно увидеть на своем прежнем месте.

Церковные службы прекратились в Сампсониевском соборе в 1938 году. Они возобновились только 63 года спустя, вновь по большим церковным праздникам стал слышен звон знаменитого 300-пудового колокола.

Проведение церковных служб в храме-памятнике стало такой же насущной потребностью, как и его охрана государством. Музейные работники и причт Сампсониевского собора в этом случае осуществляют одну задачу — духовно-нравственное воспитание людей, и прихожан, и посетителей музея-памятника. В своих проповедях священнослужители напоминают юным прихожанам о священном долге каждого мужчины — служении своему Отечеству. А экскурсоводы музея рассказывают им о художественных особенностях святынь храма, об истории его создания, непосредственно связанной с историей нашей Родины.



Литература

1. Грабарь И.Э. Основание и начало застройки Петербурга. В кн.: История русского искусства. Т.V. – М.:Изд-во АН СССР, 1960. – С.66.
2. Обухова Л.А. Резные иконостасы Петербурга первой половины XVIII в. Дис. канд. искусств. – Л., 1989.
3. Иконостас. Происхождение – развитие – символика. Сост. А.М.Лидов. – М., 2000.
4. Петров П.Н. История Санкт-Петербурга с основания города до введения в действие выборного городского управления по учреждениям о губерниях. 1703 – 1782. –СПб., 1884.
5. Чистяков С.А. История Петра Великого. 3-е изд-е. – СПб., М., 1904.
6. Архив КГИОП, д.599, т.5, с.90, 77.
7. Полный Православный богословский энциклопедический словарь.Т.2. – М., 1992. 1575 с.
8. Там же, Т.1. С.598.
9. Архив КГИОП, д.596, т.2, с.157-158.
10. Там же, д.600, т.8; с.30.
11. ЦГИА СПб, ф.19, оп.102, д.40, 1910 г. Отчет юбилейного комитета...
12. Званцев П.М. Тема Полтавской победы в росписях Сампсониевского собора – //Музеи России: поиски, исследования, опыт работы. – 2001. – Вып.6. – С.47-53.



НАУЧНАЯ РЕСТАВРАЦИЯ УБРАНСТВА ХРАМА ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА (СПАСА НА КРОВИ)

Музей-памятник «Спас на крови» (храм Воскресения Христова) был открыт 19 августа 1997 года – к 90-летию своего освящения. В течение 27 лет реставраторами была проделана огромная работа, но к открытию завершили только первый ее этап. Предстояло выполнить уникальное воссоздание:

- шатра сени (ювелирная резьба по яшме, родониту, змеевику, флорентийская мозаика, набранная драгоценными камнями более тридцати видов).
- Царских врат (ювелирные эмали, золочение, серебрение).
- Афонских святых (микромозаика из тянутой смальты различного профиля).

Отмена крепостного права в России и последовавшие реформы (земская и городская, судебная, военная, государственного контроля, народного образования, цензуры, финансов и др.), а также покорение Кавказа, завоевание Средней Азии, освобождение Болгарии связаны с именем императора Александра II.

За время его царствования поднялся авторитет Российского государства, как в Европе, так и в Америке. Россия сумела сохранить и укрепить свой статус великой державы.

Памятники в честь Александра II стали появляться еще при его жизни, но еще большее их количество появилось после его смерти. Россия была потрясена событием 1 марта 1881 года. Впоследствии памятники Александру II возводились по случаю годовщины какой-либо реформы. Особенно много устанавливалось памятников к 50-летию отмены крепостного права.

После революции 1917 года большинство монументов императору было уничтожено. А на освободившиеся пьедесталы, как правило, устанавливали памятники деятелям революции.

В конечном итоге в России остался только один мемориал, посвященный Александру II – храм Воскресения Христова (Спас на крови), возведенный на месте смертельного ранения императора. По давней русской традиции на месте памятных событий возводили часовню или храм.

Спас на крови – мемориальный комплекс, посвященный Александру II.



Снаружи его цоколь украшен двадцатью гранитными плитами, на которых золотыми буквами отражены все деяния императора. Внутри храма сохранена мемориальная зона – сень, установленная над местом смертельного ранения Александра II и выполненная по рисунку архитектора А.А. Парланда.

В нижней части сени воспроизведен фрагмент набережной Екатерининского канала (4,5 квадратных метра), звено ограждения, три плиты тротуара и булыжная мостовая, на которую была пролита кровь царя-освободителя.

Основание сени составили четыре колонны с базами и капителями из серо-фиолетовой яшмы, над которыми поднимались прямоугольные надкапительные столбики из ревневской яшмы, соединенные между собой резным каменным навесом из благородного змеевика (маховика).

Колонны поддерживали высокий антаблемент из ревневской яшмы, украшенный по периметру резным фронтоном из уральского змеевика, а по углам – стилизованными вазами из николаевской яшмы. Над антаблементом сени возвышались 24 кокошника из ревневской яшмы, расположенные в три яруса. Их тимпаны украшал резной растительный орнамент из николаевской яшмы. Между кокошниками располагались розетки из родонита в виде подсолнухов. Завершалась сень высокой восьмигранной пирамидой из змеевика и крестом со 112 топазовыми камнями. Прочность верхней части сени обеспечивалась за счет сферической металлической конструкции, изготовленной на слесарном заводе Карла Винклера. Внутри металлический каркас был облицован мраморными пластинами с флорентийской мозаикой.

Свод сени отличался удивительной роскошью.. Для набора мозаики Петергофская, Екатеринбургская и Колыванская гранильные фабрики поставили более тридцати видов камня: агат, авантюрин, аквамарин, аметист, бирюзу, гранат, изумруд, кварц, и многие другие. Только для создания фона использовали около 50 кг бухарской ляпис-лазури. Ограждала сень орлецовая балюстрада с ажурной металлической решеткой.

До наших дней в своем первоизданном виде сень не дошла. От нее остались только четыре яшмовые колонны с надкапительными столбиками и два звена орлецовой балюстрады.

Для определения возможности воссоздания утраченных фрагментов сени и составления архитектурно-реставрационного задания в Государственном музее-памятнике «Исаакиевский собор» были проведены научно-исследовательские работы.



Программа исследований включала в себя комплекс работ по архитектурному изучению памятника и цикл инженерно-технических изысканий. Архитектурное изучение памятника с максимальной полнотой осветило историю сооружения сени. Научные сотрудники музея изучили архивные документы Санкт-Петербурга, Екатеринбурга и Барнаула. В них содержалась ценная информация, связанная с возведением сени: проекты, сметы, подряды на изготовление отдельных фрагментов, на поставку материалов, отчеты о расходовании средств и многое другое.

В Российском государственном историческом архиве (ф. 504, оп. I, ч. II, д. 2615, с. 7, 1911 г.) были найдены соображения управляющего Петергофской гранильной фабрикой о времени окончания работ Екатеринбургской гранильной фабрикой по изготовлению «Сени» для храма Воскресения Христова. По его подсчетам, необходимо еще 10 лет и 7 месяцев.

В другом документе, хранящемся в Областном архиве Екатеринбурга и подписанном Управляющим Кабинетом Его Императорского Величества генерал-лейтенантом Е. Н. Волковым (ф. 86, оп. 1, д. 866, л. 107, 1914 г.), сообщается о том, что и упрощенный А. Парландом вариант «Сени» потребует для его выполнения еще 6-8 лет.

В финансовых документах Екатеринбургской гранильной фабрики отмечено, что расчеты с Императорским двором производятся до 1917 года.

Особенно ценными оказались хранящиеся в Центральном государственном архиве кинофотодокументов фотографические снимки, сделанные в 1907 году при освящении храма. Они позволяют получить представление о не сохранившемся шатре сени.

Однако, учитывая вышеприведенные документы, возникает вопрос: что же на самом деле мы видим на этих фотографиях? По всей вероятности, это гипсовая модель шатра, фрагменты которой постепенно заменялись на натуральный камень.

Одновременно проводились инженерно-технические изыскания по определению технического состояния сохранившихся фрагментов сени. Эти работы проводились с помощью специалистов Горного института, ЛИСИ, треста ГРИИ, НИИ «Спецпроектреставрация», АОЗТ «Мостспецстрой» и ВИКА им. А. Ф. Можайского.

На основании проведенных исследований КГИОП выдал музею АРЗ, по которому институтом «Ленпроектреставрация»



была разработана проектно-сметная документация на реставрацию сени. В 1994 году работы были начаты.

Специалисты АООТ «Реставратор» отреставрировали четыре яшмовые колонны, надкапитальные столбики и два звена орлецово-балюстрады.

ПО «Уралкварцсамоцветы» воссоздало полностью утраченные три стороны орлецово-балюстрады и четыре вазы. Сборка производилась мастерами ТОО «КАТЭ».

Металлоконструкции шатра были изготовлены на Балтийском судостроительном заводе. Облицовка шатра произведена гипсовыми моделями, расписанными под камень.

Пришлось поступить так же, как это сделал архитектор А.А. Парланд.

Учитывая большой объем ювелирных работ по яшме, орлецу и змеевику, шатер выполнили в гипсе мастера ТОО «КАТЭ». В дальнейшем, по мере изготовления каменного декора, гипс будет заменяться на камень. В настоящее время воссозданы два резных навеса из уральского змеевика, которыми заменят модели.

Особое внимание заслуживает воссоздание внутренней поверхности убранства сени. Его центральная часть состояла из девяти частей и представляла собой небесный свод, набранный ляпис-лазурью на мраморную основу. Он был инкрустирован топазовыми звездами, ниже тимпаны четырех кокошников украшал растительный орнамент, фоном для которого служил лазурит, зелень представлял малахит, а цветы – драгоценные камни более 30 видов.

При воссоздании свода сени за основу взят фотоотпечаток с негатива 1907 года из архива кинофотодокументов и листы проекта воссоздания шатра сени № 9 инв. №32877, № 12 инв. №32880, № 13 инв. №32881. Однако эта фотография черно-белая, орнамент на ней просматривается не четко. Поэтому аналогом может служить художественное решение сводов притворов, а в тимпанах кокошников предлагается повторить орнамент, находящийся над окнами притворов.

В настоящее время реставраторы, возродившие Янтарную комнату в Екатерининском дворце Царского Села, исследуют возможность воссоздания свода сени. В их распоряжении имеется достаточно большая коллекция драгоценных камней, необходимых для набора флорентийской мозаики.

В своем отчете по строительству храма Воскресения Христова архитектор А.А. Парланд описывает Царские врата следующим образом: «Царские врата – из серебра на металлическом каркасе, с эмалевыми украшениями по золотому



фону и с эмалевыми изображениями 4 Евангелистов и Благовещения, исполнены по рисункам архитектора строителя – дар СПб Купеческой Управы».

Четыре евангелиста и Благовещение были выполнены по эскизам Н. Бруни. Будучи художником-академистом, он не избежал механистического соединения стилей: жанровой картины и иконы с характерными для нее художественными принципами: проработка перспективы включение текста и т. д. Иконам Царских врат была присуща нарядная декоративность, тесно связанная с традицией старых русских эмалей – цветистостью, мажорностью гаммы.

Подобное цветовое решение характерно для работ московских ювелирных фабрик 2-й половины XIX века – начала XX века Овчинникова и Хлебникова, активно работавших в «русском» стиле и отличающихся техническим совершенством исполнения изделий и тщательностью их отделки.

В своей книге «Храм Воскресения Христова», изданной в 1906 году, Лазаревский пишет: «Царские врата исполнены фирмой Овчинникова, они серебряные, чеканные и украшены образами, исполненными перегородчатой эмалью по оригиналам художника Бруни».

По другим источникам, Царские врата были изготовлены на московской ювелирной фабрике «Товарищество производства серебряных, золотых и ювелирных изделий И.П. Хлебникова, сыновья и Компания, бывшего поставщиком императорского двора».

Нет однозначного мнения и о том, кто выполнил эту работу. На каждой из фирм работали мастера высокого класса, исполняющие заказы от церковной утвари до тончайших ювелирных изделий. Они широко использовали стилевые традиции прошлого. Употребляя все известные тогда технические приемы наложения эмали на металл, мастера выполняли работы в так называемом «русском стиле». На одном предмете они могли сочетать чеканную поверхность с орнаментом, из финифти, эмалью на скани и росписью на эмали. Широко использовалась перегородчатая эмаль и ее имитация. Возможно, декоративное оформление Царских врат сочетало в себе все многообразие технических и художественных приемов, известных русским эмальерам.

К сожалению, до наших дней сохранилась только дубовая основа Царских врат в металлическом каркасе. Все художественно-декоративное убранство было полностью утрачено.



В основу разработки проекта воссоздания декора легли следующие материалы:

- отчет А.А. Парланда за 1907 год.
- фотографии Центрального государственного архива кинофотодокументов 1907 года.
- исследования лаборатории фотограмметрии института ВНИМИ по определению высоты рельефа эмалевого орнамента.
- цветная литография на холсте А.А. Карелина «Освящение храма Воскресения Христова в 1907 году»
- живописные эскизы Н.А. Бруни, по которым создавались иконы для Царских врат.
- изучение музейных собраний Москвы, Санкт-Петербурга и Киева.
- рекомендации специалистов Эрмитажа и Русского музея.

На основании исследований проектанты пришли к выводу: «Поверхность филенок Царских врат была покрыта орнаментом, имитирующим традиционную резьбу по дереву, но выполненную в металле с покрытием цветной эмалью».

Рельефный цветочный орнамент повторяется в храме в различных материалах: резьба по дереву на золоченых филенках внутренних входных дверей; резьба по серпентиниту на фоне канторели в кокошниках над входными дверьми, резьба по яшме в киотах, резьба по мрамору в кокошниках иконостаса, орнамент решетки сени.

В 1993 – 1994 годах институт «Ленпроектреставрация» выполнил проект общего вида Царских врат, элементов декора, узлов и деталей.

В 1997 году были разработаны чертежи эмалевого декора (высота рельефа, цветовое решение эмалевых украшений).

На основании проекта музей в 1998 году заключил договор с ЛПО «Русские самоцветы» на воссоздание декора Царских врат. В 2001 году на объединении воссоздали одну филенку, которая, однако, не была принята за эталон.

По заключению специалистов Эрмитажа и Русского музея, в проекте изначально были допущены серьезные просчеты, и, прежде всего, неверно разработаны детали эмалевого декора филенок, крепившихся на металлической основе. Мастера-эмальеры второй половины XIX – начала XX века использовали отдельные накладные элементы декора только в виде наугольников и венцов на иконах, значительные поверхности фона обычно сплошь покрывались эмалью с использованием либо



Подобный способ применения эмали можно увидеть на сохранившихся фрагментах обрамления икон Спаса на крови, хранящихся в фондах Исаакиевского собора. Украшение Царских врат отдельными накладными элементами, прикрепленными к основе, противоречило принципам и традициям русского ювелирного эмальерного искусства времен создания памятника. Филенка, выполненная по проекту института «Ленпроектреставрация», излишне массивна, дробна и перенасыщена декоративными элементами. Спорным является и заданное проектом цветовое решение. Колорит эмалей дисгармонирует с общей цветовой гаммой иконостаса. За его основу взяли цветы мозаичного убранства купольного пространства над предалтарной преградой. Правильнее было бы представить Царские врата в той же цветовой гамме, что и сохранившиеся в фондах музея фрагменты обрамления иконы. По заключению специалистов, проект нуждался в существенной доработке.

В настоящее время ее выполняют специалисты ЗАО «Пикалов и сын» Л.А. Соломникова (член Союза художников России, художник-эмальер) и В.Ю. Никольский (мастер по художественному литью).

В процессе работы архивные фотографии были увеличены до настоящих размеров Царских врат. Еще раз произвели уточнение размеров и мест крепления декора к сохранившейся основе врат, выполнили пять видов пробников для определения способа изготовления декора (гальваника, литье и выколотка). Для подбора палитры ювелирных эмалей произвели подготовительные живописные работы. Затем цветной эталон смонтировали на месте Царских врат и сфотографировали в тех же ракурсах, что и архивные черно-белые фотографии. После изучения этих снимков скорректировали цветовое решение эталона. В 2004 году была разработана методика воссоздания эмалевого декора Царских врат, на основании которой специалисты выполнили фрагмент филенки средней части врат, одобренный КГИОПом и реставрационным советом музея.

Частью убранства иконостаса храма Воскресения Христова были 12 икон Афонских святых, расположенных в фланкирующих столбиках Царских врат. Эти иконы уникальны. Они набраны мелкой мозаикой из тянутой смальты разного сечения (овального, треугольного, квадратного и т. д.) на медной основе и предназначались для дарохранительницы храма Христа Спасителя в Москве. Изготовление этих мозаик одобрил архитектор К.А. Тон. Однако их не установили у в Москве, и в 1884 году они



вернулись в Санкт-Петербург, где по Высочайшему повелению Государя Императора были переданы для строящегося в Санкт-Петербурге храма Воскресения Христова.

До наших дней сохранились только четыре иконы:

1. «Св. Прокопий», выполненная мозаичистом Линдблатом,
2. «Св. Димитрий», выполненная мозаичистом Бурухиным,
3. «Св. Евграф», выполненная мозаичистом Бурухиным,
4. «Св. Диомид», выполненная мозаичистом Муравьевым.

Все эти иконы имели большие разрушения.

Используя опыт специалистов СНПО «Реставратор» по воссозданию монументальных мозаик храма Воскресения Христова, художник-мозаичист Игорь Лаврененко разработал и согласовал с КГИОПом методику реставрации миниатюр. В 1998 году началась реставрация сохранившихся икон. Три имели значительные утраты набора, особенно на ликах святых. На всех миниатюрах были высолы на поверхности смальты и между элементами набора, образовавшиеся из-за резких перепадов влажности и температуры. Удалялись они только механическим способом, с помощью скальпеля.

Восемь из двенадцати миниатюр предстояло воссоздать заново — иконы святых Леонтия, Меркурия, Иакова Персидского, Пантелеймона, Георгия, Никиты, Феодора и Мины Египетского.

Процесс воссоздания осложняло отсутствие иконографического материала. Первоначально не были даже известны имена святых на утраченных иконах.

Документы по созданию икон были случайно обнаружены в архивах стекольного завода.

В отчете А.А. Парланда указано, что на миниатюрных иконах изображены афонские святые с оригиналов кисти знаменитого греческого живописца XVI века Мануила Панселина. Дальнейшие исследования показали, что афонские святые именовались лишь по географической принадлежности росписей, с которых делались картоны для мозаик. Что же касается авторства Панселина, то даже в таком полном подборе фотографий с афонских фресок мастера, как альбом Георгиевского 1912 года, образов святых храма Воскресения Христова не оказалось. На Афоне многие иконографические произведения приписываются кисти Панселина.

Мастер-мозаичист И. Лаврененко возродил утерянные секреты старых мастеров по созданию мозаики из тянутой смальты разного сечения.

Благодаря его энергии, преданности делу, а также помощи сотрудников Государственного Эрмитажа (Ю.А. Пятницкого) и



Государственного Русского музея (Т.Б. Вилинбаховой) были выполнены следующие работы:

1. Определена иконография утраченных миниатюр, что позволило выполнить все необходимые живописные работы для воссоздания икон.
2. Созданы методики реставрации четырех сохранившихся икон и воссоздания восьми утраченных миниатюр.
3. Разработана технология и руками И.Ю. Лаврененко создано специальное оборудование для изготовления тянутой смальты.
4. Изготовлена смальта различных цветов и сечения (более 500 оттенков).
5. Изготовлено восемь медных кассет для набора воссоздаваемых миниатюр.

На сегодняшний день отреставрированы сохранившиеся иконы. Воссозданы и приняты Государственным Комитетом по охране памятников четыре иконы: Пантелеймон, Георгий, Никита и Феодор.

Работа по разработке технологического проекта воссоздания эмалевого декора Царских врат и уникальных миниатюрных икон в храме-памятнике «Спас на крови» продолжается.

Литература

1. Парланд А.А. Храм Воскресения Христова. – СПб., 1907.
2. Отчет Горного института № 520. – Л., 1972.
3. – //Невский архив. М. – СПб., 1993.
4. Лазаревский.И. Храм Воскресения Христова.– СПб., 1906.
5. Георгиевский В. Фрески Панселина в Протате на Афоне. Издание Императорского Русского Археологического Общества. – СПб.,1912.



**УПРАВЛЕНИЕ, СОДЕРЖАНИЕ И ЗАВЕДОВАНИЕ
ИСААКИЕВСКИМ КАФЕДРАЛЬНЫМ СОБОРОМ. 1858-1918
(по документам РГИА)**

В дореволюционное время Исаакиевский собор переходил в подчинение различных государственных органов несколько раз. При этом высший надзор и заведование оставались государственными, а ассигнования на все нужды предоставляло Государственное казначейство.

С сентября 1858 года по императорскому указу и указу Санкт-Петербургской духовной консистории «заведование Исаакиевским собором в хозяйственном и художественном отношениях, впредь до совершенного окончания постройки оного, оставлено на попечение Комиссии по построению оного». Суммы по штату были определены из Государственного казначейства (на 56 человек – всего 6 280 рублей) [1].

С октября 1864 года Государственным Советом был установлен новый порядок: главное заведование собором было предоставлено Главноуправляющему путями сообщения и публичными зданиями: «Он для ближайшего наблюдения за зданием собора и его строений назначает инспектора из старших инженеров корпуса путей сообщений, <...> который в случаях, относящихся к части церковной, входит в соглашение с настоятелем собора» [2]. В ведении инспектора собора состояли архитектор и смотритель собора.

Для «осмотра собора по техническо-художественной части» Министр императорского двора назначил трех членов императорской Академии художеств, которые вместе с инспектором и архитектором собора лично его осматривали и сообщали, какие и когда исправления необходимы, и представляли свои заключения Главноуправляющему путями сообщения и публичными зданиями [3].

Лицами, заведовавшими ближайшим наблюдением за зданием собора и его строениями, были в это время: инспектор собора (генерал-лейтенант), архитектор собора (надворный советник), смотритель собора (коллежский советник) [4].

С января 1878 года заведование зданием Кафедрального собора перешло к Министерству внутренних дел [5]. За этим ведомством руководство собором сохранилось до 1917 года. Под началом Министерства внутренних дел Исаакиевский собор находился наиболее длительное время (с 1878 по 1917 гг.). Система



управления, содержание и заведование в этот период приобрела наиболее четкие формы.

Во главе управления Исаакиевского собора в эти годы стояли: *техническо-художественное совещание* в составе инспектора работ, архитектора и трех членов (академиков и члена-делопроизводителя) и *хозяйственное соборное управление*, состоящее из настоятеля собора, ключаря, старосты, архитектора техническо-художественного совещания и смотрителя собора.

Об обязанностях техническо-художественного совещания можно судить из его названия. Члены его назначались Министерством императорского двора [6], а с 1883 года – Министерством внутренних дел [7] и содержались за счет средств Министерства. К хозяйственной жизни собора техническо-художественное совещание прямого отношения не имело и соприкасалось с ним лишь постольку, поскольку это являлось необходимым по ходу дела. Деятельность техническо-художественного совещания как управления ограничивалось канцелярией – отчеты не публиковались и публике были совершенно неизвестны. Члены совещания были государственными чиновниками, о чем свидетельствуют акты техническо-художественного совещания. Так, например, в акте от 28 февраля 1897 года в качестве председателя фигурирует инспектор работ собора, академик архитектуры, действительный статский советник Е.А. Сабанеев; членами совещания являлись профессора архитектуры, действительный статский советник В.А. Шрайбер, тайный советник В.А. Гедике, архитектор собора, коллежский ассессор А.С. Хренов [8].

Хозяйственное соборное управление вело хозяйство собора, распоряжалось денежными суммами, заведовало ризницей, отоплением, освещением и причтовым домом. С 1883 года причт, совет и обслуживающий персонал получали свое содержание из казенного ассигнования по смете Синода, и отчасти от соборного дохода. Так как собор своего прихода не имел, то последняя статья дохода в среднем не превышала 60 000 рублей в год.

Высший надзор и управление всем, что касалось наружного и внутреннего благоустройства здания собора с «принадлежностями» также находилось в ведении министра внутренних дел [9]. Особо важные технические вопросы по постройке собора могли быть передаваемы департаментом общих дел на рассмотрение в строительную часть, которая в подобных случаях приглашала на заседание всех членов техническо-художественного совещания [10].

Интересным представляется тот факт, что в разные годы документы, направляемые на имя инспектора работ, имели в «шапке» различные заглавные отиски: Министерство внутренних дел.



Департамент общих дел. По церковной части (5 апреля 1895 года) [11]; Министерство внутренних дел. Департамент общих дел. По церковностроительной части (25 июня 1883 года) [12]; Министерство внутренних дел. Департамент общих дел. Отделение V (5 февраля 1917 года) [13].

По некоторым особенно важным техническим вопросам по устройству Исаакиевского собора Министерством внутренних дел были учреждены *Особые комиссии* из известнейших специалистов; члены этих комиссий приглашались министром [14].

Все расходы на содержание и устройство собора производились на основании утвержденных штатов или вследствие особых распоряжений министра внутренних дел [15]. По утверждению сметы Министерство внутренних дел сообщало инспектору работ о кредитах, разрешенных для расходов по содержанию и устройству [16].

Так, например, утвержденное министерством внутренних дел расписание «газовых» расходов представлялось к руководству и исполнению инспектору работ и не могло быть изменено без разрешения Министерства [17].

В 1883 году были внесены некоторые изменения по казенному ассигнованию: штатные суммы на содержание инспектора работ, архитектора и смотрителя собора, на вознаграждение членов техническо-художественного совещания по собору и на капитальный ремонт собора были назначены сметами Министерства внутренних дел, все остальные штатные кредиты определены по сметам Синода [18].

Важнейший надзор и заведование всем, что касалось наружного и внутреннего благоустройства здания собора, принадлежало техническо-художественному совещанию, которое находилось под председательством инспектора собора (с 1883 года – инспектора работ) [19]. Члены совещания должны были лично «обозревать» все части собора и его принадлежности. Все соображения и заключения членов совещания через инспектора работ представлялись на усмотрение министра внутренних дел, а все контакты министра с техническо-художественными и специальными по делам собора совещаниями и настоятелем производились через инспектора работ.

Осмотры собора производились в начале каждого месяца, причем присутствовать при этом должны были все три члена совещания – инспектор работ и два специалиста Императорской Академии художеств. Кроме ежемесячных осмотров совещание производило по приглашению инспектора работ особые осмотры отдельных частей здания и его принадлежностей, а также производящиеся работы. По



результатам каждого из этих осмотров составлялся акт с указанием всех высказанных замечаний и за подписью лиц, принимавших участие в осмотре. После рассмотрения предложений технико-художественного совещания, Особых комиссий и представлений инспектора работ по устройству или исправлению здания собора, а также по утверждению проектов, смет, «кондиций» по данным работам, министерство делало соответствующие распоряжения. Суммы штатных расходов выдавались по представлению инспектора работ или архитектора собора в виде аванса или непосредственно лицу, исполнявшему работы. Ежегодно к июню месяцу инспектор собора отправлял в Департамент общих дел составленную ведомость обо всех расходах по содержанию и устройству собора на будущий год, а в случае изменения сметных расходов Министерство предлагало обсудить этот вопрос в технико-художественном совещании, предоставив «мнению» об изменениях.

Для заведования хозяйственной частью и распоряжения денежными, церковными и штатными средствами собора Министерством внутренних дел 25 июня 1883 года было учреждено хозяйственное управление, которое состояло из настоятеля, ключаря, соборного старосты, архитектора Совещания и смотрителя. Функции председателя хозяйственного управления возлагались на настоятеля собора, делопроизводство в управлении осуществлялось смотрителем собора [20]. Хозяйственное управление заведовало всем, что относилось к церковному хозяйству в соборе, благоустройству и содержанию домов соборного причта [21]; в его ведении находились все денежные средства (поступления от продажи свечей, от сбора «в кошель и кружки», поступления от прихожан и попечителей собора; доходы от отдачи в наем свободных помещений в причтовых домах) [22]. В обязанности хозяйственного управления входило также составление контрактов с нанимателями свободных помещений, с поставщиками дров и других хозяйственных принадлежностей, закупка вещей, нужных собору и причтовым домам, выплата жалованья служащим, назначение пособий, «заготовление и установка кружек церковных и по другим соборам» [23], содержание в исправности, обновление и пополнение ризницы и церковной утвари [24]. Хозяйственное управление собиралось для решения возникающих вопросов по мере надобности, не менее двух раз в месяц. Все вопросы, обсуждаемые на заседаниях, заносились в протокол, который подписывали члены хозяйственного управления. Решения, не требующие утверждения высшей власти, исполнялись после их принятия большинством голосов, а прочие решения, касающиеся Епархии или Министерства внутренних дел, представлялись для окончательного решения «по принадлежности»:



по церковным делам, требующим утверждения в Епархии – в местную консисторию, по техническим вопросам – непосредственно в Министерство внутренних дел.

В июне 1883 года были внесены некоторые изменения во внутреннее управление собора [25]. Однако на подчинении собора это не отразилось.

После ликвидации старого Министерства внутренних дел в 1917 году управление собором формально перешло в ведение Комиссариата народных имуществ. Между тем, фактически, собор остался предоставленным самому себе, поскольку казенное ассигнование на его нужды прекратилось.

В январе 1918 года верующие образовали приходскую общину, «хозяйственное управление само собой распалось за выходом из него настоятеля собора, ключаря и старосты. Техническое художественное совещание, хотя и продолжало существовать, но <...> себя не проявляло [25].

Таким образом, с 1858 по 1918 гг. Исаакиевский собор принадлежал ряду государственных ведомств и всегда оставался под юрисдикцией государства:

- наиболее продолжительный срок, с 1877 по 1917 гг., собор находился в ведении Министерства внутренних дел, которое являлось для храма центральным органом управления;
- местным органом управления храма было техническо-художественное совещание во главе с инспектором собора;
- с 1883 года в структуру местного управления добавилось хозяйственное управление во главе с настоятелем, которое стало хозяйственным органом управления собором;
- лица, входившие в состав техническо-художественного совещания, являлись государственными чиновниками и назначались Министерством императорского двора, а начиная с 1883 года – Министерством внутренних дел;
- все расходы по содержанию и ремонта включались в смету Министерства внутренних дел, а казенное ассигнование производилось Государственным казначейством, и только жалование священникам младшего персонала и причтовых домов с 1883 года стало выплачиваться из сметы Синода.

*Литература*

1. РГИА, ф.502, оп.4, д.3, л.1 «Указ о штате Исаакиевского собора 13 сентября 1858 г.», л.1-3об.
2. Историко-статистические сведения о С.-Петербургской Епархии. – СПб., 1859. – С. 29.
3. Описание Исаакиевского Кафедрального Собора, составленное священником В.Серафимовым и смотрителем М. Фоминым. – СПб., 1865. – С. 29
4. Там же, с.99-100.
5. РГИА, ф. 502, оп.4, д.4. «Правила для руководства по заведованию зданием СПб. Исаакиевского Собора», утвержденные 5 января 1878 г. Министром внутренних дел», л.1-7.
6. РГИА, ф.502, оп.4, д.4, л.4.
7. Там же, д.28, л.2; д.4, л.2об.
8. Там же, л.1, п.5 «Правил для руководства ...».
9. Там же, п.7.
10. Там же, д.9, л. 8.
11. Там же,
12. Там же, д.11, л.10.
13. Там же, д. 4, л.4об.
14. Там же, л.6об.
15. Там же, л.7.
16. Там же.
17. Там же, л.8об.
18. Там же, л.8об; л.1об.
19. Там же, д.47. «Акты технико-художественных совещаний», 1897-1921, л.6-7.
20. Там же, д. 4, л.8.
21. Там же, оп.4, д.4, л.11.
22. Там же, л.11об.
23. Там же, л.12.
24. РГИА, ф.502, оп.4, д.4 «О порядке заведывания на будущее время Исаакиевским Кафедральным Собором до Государственного переворота 28 февраля 1917 года» от 15 июня 1883 г., л. 8.
25. Там же, д.28. «Об управлении Исаакиевским Кафедральным Собором до Государственного переворота 28 февраля 1917 года» (без даты, сразу после 22 января 1918 г.).



ОПЫТ МЕТОДИЧЕСКОЙ РАБОТЫ В МУЗЕЕ-ПАМЯТНИКЕ «СПАС НА КРОВИ»

С 1997 по 2005 годы в музее-памятнике «Спас на крови» был накоплен определенный опыт методической работы, направленной, прежде всего, на обеспечение экскурсионного процесса: создание методических разработок экскурсий, методических материалов, консультирование, подготовку, рецензирование и прослушивание экскурсоводов. В культовом объекте экскурсионная работа, безусловно, имеет свои особенности и не может рассматриваться обособленно от многогранной деятельности Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор».

Храм Воскресения Христова (Спас на крови) – составная часть единого музейного комплекса, в который входят храм-памятник середины XIX века Исаакиевский собор; храм-памятник первой половины XVIII века Сампсониевский собор и памятник архитектуры середины XVIII века Смольный собор.

Собор Воскресения Христова возведен над местом смертельного ранения царя-освободителя Александра II и является мемориальным храмом, а также памятником архитектуры «русского стиля» и монументально-декоративного искусства конца XIX – начала XX века. Его мозаичное убранство площадью более 7 000 квадратных метров не имеет аналогов в Европе. Задумывался храм как мемориал, включавший, кроме самого собора, здание ризницы, в которой размещалась выставка пожертвований, материалов и эскизов, использовавшихся при его возведении.

В советское время судьба Спаса на крови была трагична: закрытый в 1930 году собор 40 лет использовался в качестве склада, его конструкция и убранству был нанесен колоссальный ущерб. Решение о создании в бывшем храме филиала Государственного музея «Исаакиевский собор» Ленгорисполком принял 20 июля 1970 года. Долгая и сложная реставрация продолжалась 27 лет. Научные сотрудники музея провели большую исследовательскую работу, разыскали и классифицировали обширный материал по истории строительства и архитектуре Спаса на крови, его художникам и мозаичистам, создававшим уникальное художественно-декоративное



убранство Научные справки, посвященные мозаике собора, каменному убранству, реставрации и творчеству художников были подготовлены Л.И. Белецкой, И.А. Сидневой и Г.И. Сафоновой. Без создания этой научной базы была бы невозможна деятельность музея; и в настоящее время многие из этих материалов используются экскурсоводами.

Уже в период реставрации делаются попытки создания первых методических разработок обзорной экскурсии по храму-памятнику. В 1979 году методист И.М. Бышкина предлагает свой вариант методической разработки, главный акцент которой — освещение деятельности организации «Народная воля» и атеистическая пропаганда, подчеркивающая антинародную деятельность духовенства собора. Предполагался показ как самого здания и его убранства, так и многочисленных экспонатов на стендах. В 1989 году научный отдел музея создал новую методическую разработку, в которой еще сохраняется атеистическая направленность. Объектом показа экскурсии становится главным образом само здание, его внутреннее художественное убранство: уникальный комплекс мозаик, облицовочный и декоративный камень. В новой разработке большое внимание уделяется реставрации собора. Ее отдельные положения были впоследствии использованы для создания экскурсии при открытии музея (за исключением идеологических оценок).

Открытию музея-памятника «Спас на крови» предшествовало создание в ризнице храма экспозиции «Император Александр II. 1818–1881». Подготовившие ее музейные сотрудники стали и первыми экскурсоводами. Методическая разработка мемориальной выставки, созданная Л.И. Белецкой, главное внимание уделяла реформаторской деятельности императора, раскрывала основные этапы его жизненного пути. Завершался рассказ событиями 1 марта 1881 года и строительством мемориального собора. Мемориальная выставка была открыта в июне 1997 года. Одновременно организуется экскурсионно-методический отдел музея «Спас на крови» во главе с Е.М. Манастырной и начинается подготовка экскурсоводов для проведения экскурсий в храме-памятнике. Первые экскурсии по музею-памятнику были созданы экскурсоводами Исаакиевского собора на основе материалов, подготовленных научными сотрудниками. Кроме того, большим подспорьем стали лекции В.А. Зеленченко и Л.И. Белецкой, читавшиеся на курсах подготовки экскурсоводов.



Открытие музея в храме Воскресения было приурочено к 19 августа, именно в этот день собор был освящен в 1907 году. Однако в точное определение этой даты вкралась ошибка, во многом символичная. В начале XX века использовался еще старый стиль летоисчисления, и 19 августа был просто воскресным днем, а открытие храма-памятника после реставрации пришлось на День Преображения Господня (19 августа по новому стилю). Начало функционирования музея в Спасе на крови пришлось на переломный период истории нашей страны – смену ценностных ориентиров, связанных с реформированием всех сторон жизни общества, переосмыслением отношения к религии. Все это наложило особый отпечаток на создание экскурсии по музею-памятнику.

Первые сотрудники Спаса на крови еще пользовались методической разработкой 1995 года, рассчитанной на 30-минутную экскурсию, поскольку предполагалось, что посетители перед посещением собора осмотрят мемориальную выставку. Но практика показала, что рассказать о соборе и его убранстве за полчаса почти невозможно (приходилось бы значительно большее время отвечать на многочисленные вопросы после экскурсии), и продолжительность экскурсии была увеличена до 45 минут.

Новая методическая разработка обзорной экскурсии по музею-памятнику «Спас на крови» была создана в 1997 году под руководством Е.М. Манастырной. Была поставлена задача показать собор как храм-памятник Александру II, реформатору России; раскрыть мемориальную специфику храма Воскресения в его внешнем и внутреннем убранстве; сформировать представление о Спасе на крови как об уникальном мозаичном комплексе; сообщить о ходе и особенностях реставрационных работ. В методических и организационных материалах указывалось, что главным объектом показа в экскурсии по музею является само здание, его внешнее и внутреннее декоративное убранство; подчеркивалось, что экскурсия должна проводиться с учетом возрастных, профессиональных и национальных особенностей различных групп населения. Начинать экскурсию предполагалось снаружи, перед северным входом в музей. Вскоре выяснилось, что это неудобно и из-за частой смены погодных условий (при сильном ветре и дожде проводить экскурсии на улице было достаточно проблематично), и из-за городского шума и большого количества желающих попасть в собор (в первые месяцы работы к музею выстраивались длинные очереди горожан и туристов). В



методическую разработку внесли дополнение, что экскурсию можно начинать внутри собора и, как показала практика, этот вариант оказался наиболее оптимальным. На протяжении всей деятельности музея экскурсионная практика часто вносила коррективы в методику, которые в дальнейшем закреплялись в методических рекомендациях.

Первые годы в музее «Спас на крови» работал только один методист, методическая работа проводилась и хранителем филиала и заведующим экскурсионно-методическим отделом. Безусловно, методическую работу сотрудников храма-памятника нельзя рассматривать в отрыве от деятельности музейного комплекса «Исаакиевский собор». Участие в методических советах музея, обмен опытом, совместная работа на курсах по подготовке внештатных экскурсоводов были характерны для всех этапов методической деятельности в Спасе на крови. Была заложена методическая основа дальнейшей работы, подготовлены и собраны краткие сообщения для экскурсоводов по наиболее значимым разделам экскурсии (истории строительства, архитектуре, мозаике, реставрации). Проводились прослушивания экскурсий, консультации для экскурсоводов и посетителей.

Уже через год после начала работы музея была создана методическая разработка тематической экскурсии «Мозаика храма-памятника «Спас на крови». Предполагался подробный осмотр мозаичного убранства собора, знакомство с творческой манерой художников, создавших оригиналы для мозаик, планировалось показать роль частной мозаичной мастерской А.А. Фролова в развитии мозаичного искусства России, большое внимание уделялось освещению реставрации мозаичного убранства. И хотя экскурсоводы Спаса на крови подготовили тексты для этой экскурсии, проводить ее не стали (вероятно, из-за трудности размещения групп при очень большом потоке посетителей). Но отсутствие тематических экскурсий, безусловно, обедняло работу музея.

С 1 декабря 2000 года экскурсионно-методический отдел возглавил А.А. Арютин, штат методистов увеличился, была введена должность старшего методиста, а через год добавлена ставка методиста II категории. Это позволило расширить объем методической работы и улучшить ее качество. Методисты Спаса на крови активно включились в работу курсов по подготовке экскурсоводов. Ими были подготовлены лекции: «История строительства и проектирования Спаса на крови», «Архитектура храма Воскресения», «Русское искусство от 1880 до 1910 г.»,



«Облицовочный камень в художественно-декоративном убранстве храма», «Мозаика храма». Совместно с руководством филиала и научными сотрудниками читались лекции и проводились практические занятия. Почти все методисты начинали свою работу в музее в качестве экскурсоводов и знали все сложности этой работы, наиболее часто встречающиеся ошибки и необходимость тщательного отбора достоверного материала, поэтому, проводя занятия, они рекомендовали, как следует использовать предлагаемый материал в экскурсии, давали библиографию по каждой теме.

Для методического обеспечения работы выставки «Император Александр II. 1818–1881» потребовались коррективы в связи с изменением экспозиции, и они были сделаны в 2001 году. К сожалению, после замены подлинных экспонатов копиями (закончились сроки договоров с музеями, предоставившими экспонаты из своих фондов во временное хранение), выставка перестала пользоваться популярностью. Возродилась мемориальная выставка только в 2003 году, после ее пополнения подлинными экспонатами (прежде всего из музея-заповедника «Царское Село»). Во многом это была уже другая выставка и по составу экспонатов и по заложенной в нее концепции. Новая разработка, созданная методистами Спаса на крови, ставила целью показать Александра II как крупного государственного и политического деятеля, сумевшего высоко поднять престиж России на международной арене; представить императора не только как великого реформатора, но и как частное лицо; сообщить о трагических событиях 1 марта 1881 года, а также увековечить память царя-реформатора в России и за ее пределами. К сожалению, по независящим от музея причинам новая экспозиция существовала не долго, хотя интерес у посетителей к деятельности и судьбе императора был очень высок, а в рамках обзорной экскурсии можно только наметить отдельные эпизоды его жизни и деятельности. Изначально выставка и осмотр собора рассматривались как единое целое и взаимно дополняли друг друга.

В 2002 году с приходом нового руководства Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор» наметился новый подход к экскурсионной и методической деятельности. Особое внимание стало уделяться интенсификации музейной работы, применению новых технических средств в музейной практике, взаимодействию и сотрудничеству с Церковью. Значительно расширилась тематика экскурсионной деятельности. Методисты участвовали в проведении социологического опроса



посетителей для оптимизации форм музейной работы и расширения ассортимента сувенирной продукции. На основе результатов этого исследования были внесены коррективы в деятельность экскурсионно-методического отдела, большее внимание стало уделяться расширению тематики экскурсионной деятельности.

Мозаичный ансамбль храма Воскресения содержит около 70 панно на евангельские и ветхозаветные сюжеты. Посетителей всегда интересовал пересказ этих сюжетов, объяснение их значения. С этим сталкивались и сталкиваются все экскурсоводы. В методической разработке обзорной экскурсии главный акцент делался на искусствоведческий анализ, но при этом не описывать содержание самих сюжетов невозможно. В 2002 году была подготовлена методическая разработка тематической экскурсии «Евангельские сюжеты в мозаиках Спаса на крови», в которой предполагалось:

- раскрыть тематику и символику библейских сюжетов на основе мозаичных изображений храма-памятника «Спас на крови»;
- подчеркнуть художественную значимость мозаичного убранства храма и раскрыть стилистические особенности творчества художников, работавших в Спаса на крови;
- связать тематику и размещение евангельских сюжетов с мемориальной спецификой храма Воскресения.

Отдельные экскурсии по этой теме проводились, начиная с 2002 года и на курсах экскурсоводов и для заказных групп. А с 2004 года тематические экскурсии были подготовлены и проводятся штатными экскурсоводами, обычно не в период наибольшей посещаемости храма-памятника. Объявление о том, что на Спаса проводится экскурсия по этой тематике, было помещено на страницах официального сайта Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор».

Новый импульс получила методическая работа в 2004 году в связи с созданием методического отдела ГМП «Исаакиевский собор» (руководитель – Н.В. Михайлова). Методисты Спаса на крови вместе с коллегами из Исаакиевского и Сампсониевского соборов продолжили работу по подготовке новых тематических экскурсий, приняли участие в программе «Музей – школьнику». В 2005 году были созданы: методическая разработка обзорной экскурсии по музею-памятнику «Спас на крови» для детей среднего школьного возраста; методическая разработка тематической экскурсии «Архитектура и наружное убранство храма Воскресения Христова». Находятся в работе тематические



экскурсии для школьников «Знакомство с храмом», «Мозаика храма Воскресения» и «Архитектура и наружное убранство Спаса на крови». В музее давно работают со школьниками разных возрастных групп, но отсутствие единой методической базы затрудняло этот процесс, экскурсоводам приходилось самостоятельно выстраивать материал обзорной экскурсии таким образом, чтобы он был понятен и интересен для детей. Создание циклов экскурсионных занятий для школьников позволит музею плодотворно сотрудничать со школами и другими учебными заведениями города.

Вместе с научными сотрудниками, хранителями музея методисты Спаса на крови приняли участие в создании материалов для официального сайта ГМП «Исаакиевский собор». Они подготовили разделы по проектированию и строительству собора, архитектуре, событиям, предшествовавшим постройке, предоставили биографические данные о создателях собора и отдельных художниках.

За восемь лет существования музея в Спаса на крови методисты создали фонд методических и справочных материалов для экскурсоводов, которые используются для подготовки экскурсий и повышения квалификации. В папке для экскурсоводов находятся текущие материалы, ксероксы новых публикаций о храме Воскресения Христова. Для каждой тематической экскурсии создается своя папка, куда подшиваются необходимые справочные материалы. По наиболее сложным и вызывающим интерес у посетителей и экскурсоводов темам методисты организуют специальные занятия. Так, в 2005 году были проведены занятия для экскурсоводов: «Русское искусство конца XIX -начала XX веков», «Орнаменты в убранстве Спаса на крови», «Евангельские сюжеты и специфика их иконографии в мозаиках храма Воскресения». Вместе с экскурсоводами методисты посещают курсы по изучению основ Ветхого и Нового Завета, лекции по основам русской иконографии.

Методическую работу в музее-памятнике «Спас на крови» ведут три методиста I категории. Они накопили немалый опыт работы, но предстоит еще многое сделать. В ближайших планах – участие в методической деятельности ГМП «Исаакиевский собор», создание новых методических материалов для тематических экскурсий, участие в программе «Музей – школьнику», в создании выставок и публикаций к 100-летию со дня освящения и 10-летия открытия после реставрации Спаса на крови.



ПЛАФОН «ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТА» В ЦЕРКВИ ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА БОЛЬШОГО ЦАРСКОСЕЛЬСКОГО ДВОРЦА

До 1941 года церковь Большого Царскосельского дворца украшали три плафона [1]. Речь пойдёт о центральном, самом большом и знаменитом плафоне – «Вознесение Христа». Даже на фоне сложной истории нашего храма с его двумя пожарами (1820, 1865), с разграблением фашистскими захватчиками в период оккупации Пушкина (1941–1944) поражает непростая судьба этого монументального произведения.

В январе 1748 года Елизавета Петровна поручила немецкому портретисту Г.-Х. Грооту живописное оформление Воскресенской церкви. Для мастера портретной живописи это задание стало неожиданным, ранее он никогда не писал икон и плафонов. От работы над плафонной живописью Гроот отказался, объяснив управляющему Царским Селом П.Григорьеву, что он «кроме того, письмом святых икон больше ничего исправлять не может» [2]. Второго января 1749 года Григорьев предложил императрице для написания плафона кандидатуру театрального мастера итальянца Д. Валериани, которая и была утверждена. Сюжет живописи для потолка в церкви определила сама Елизавета Петровна: «... если в местных образах будет Воскресение, то на плафоне изобразить Вознесение» [3]. Следует отметить, что хотя церковь снаружи венчают пять золочёных куполов, ее подкупольное пространство заменено плоским перекрытием центрального зала, которое и должен был украсить живописный плафон Валериани [4].

Мастерская Валериани находилась в старом Оперном (деревянном) театре в Санкт-Петербурге. В ночь с 18 на 19 октября 1749 года там произошёл пожар: «...загорелось в той камере, где мастер Валериани сам работал и определённые из Царского Села караульные капрал с двумя солдатами ночевали и для просушки картин приказом его, Валериани, по дважды в сутки топили, чего для и в вечер тот было топлено же» [5]. Плафон был уничтожен пожаром. Григорьев, пытаясь снять с себя вину за понесённые убытки, объяснял начальству: «...неоднократно было ему Валериану объявлено, чтобы он со всеми мастеровыми...отправлял ту живописную работу в Царском Селе, но он того не послушал и работал в оном Оперном доме



самовольно, объявляя якоб того места обширности удобнее ему,... ныне не взирая ни на какие его отговорки, принужден я всех имеющихся у него живописцев забрать в показанное Село,... дабы Валериан сам ...здесь неотлучно был, в том от меня ему вторичным ордером предложено..» [6].

Новый плафон писался в Царском Селе. На помощь итальянскому мастеру были направлены художники из Канцелярии строений живописные подмастерья Ив. Бельской и А. Антропов [7]. Уже 16 декабря 1749 года работа была закончена, и плафон установлен на место [8]. Живописное обрамление вокруг плафона было установлено ещё до пожара [9]. Предположительно над ним работали А. Перезинотти с командой московских живописцев – А. Бельским, П. Сергеевым, С. Ивановым, А. Поздняковым, И. Фирсовым [10].

Через три года понадобилась реставрация плафона. Для этой цели в октябре 1752 года в Царское Село были отправлены живописцы Канцелярии Строений - Иван Скородумов и Андрей Ерошевский [11].

В 1812 году, с 10 мая по 1 сентября, под наблюдением придворного архитектора Л. Руски в церкви укреплялись и утеплялись потолки. Во время этих работ была произведена «поправка живописи на потолке», которую осуществил А. Бруни [12].

12 мая 1820 года в Царскосельском дворце произошёл пожар, причиной которого послужила неосторожность мастеровых, производивших ремонт в церкви и оставивших на подмостках жаровню с горящими углями. До прибытия пожарной команды успели сгореть Лицей, дворцовая церковь и 12 примыкающих к ней комнат. Плафон Валериани вновь погиб в огне.

Император Александр I принял решение о воссоздании дворца и церкви в прежнем виде, и поручает это архитектору В.П. Стасову. Комиссию для исправления сгоревшей части дворца возглавил управляющий Царскосельским дворцовым управлением Я.В. Захаржевский.

Работа над новым плафоном «Вознесение Христа» была поручена профессору В.К. Шебуеву. 16 августа 1820 года он подписал договор с комиссией о создании живописного плафона, «подражая во всём прежнему его расположению» [13]. Однако эскиз плафона «Вознесение Христа» Валериани не был найден. Любопытно отметить, что Стасов считал автором этой работы Ф. Фонтебассо. Именно он по памяти описал Шебуеву «главное содержание» композиции, добавив, что: «Околичных украшений



мало помню, оные заимствуются из живописи того же мастера, писанной в Церкви и Лестницы Зимнего Дворца» [14].

Создавая эскизы, Шебуев показывал их всем, кто помнил церковь до пожара, и на основе воспоминаний очевидцев вносил дополнения и изменения [15]. 5 октября 1820 года один из проектов художника Стасов представил начальнику главного штаба Его Императорского Величества князю Волконскому: «Сей представляемый эскиз, когда был окончен в 3-й раз, тогда люди видавшие плафон в Церкви вспомнили разные атрибуты числом до десяти, в разных местах и положениях, и как оные правдоподобны и возобновились в моей памяти, то и введутся в 4-ом эскизе ещё делаемом, не переменяя главного содержания» [16]. 29 октября 1820 года Александр I утвердил четвёртый эскиз плафона [17].

Для Шебуева это стало его первой самостоятельной работой в области монументально-декоративной живописи. Вместо намеченных 18-ти месяцев художник трудился 3 года. Ему пришлось придумывать «особенного рода станки ...для удобнейшего производства столь большого размера картин» [18]. 19 мая 1823 года театральный машинист Ф. Тибо под руководством Стасова установил плафон на место [19]. Освящение церкви после пожара состоялось за год до этого, в мае 1822 года.

Плафон «Вознесение Христа» размером 9,96 x 4,27 м был выполнен на пяти отдельных холстах. Это была уже не барочная перспективная живопись середины XVIII века, с характерной для неё эмоциональностью, стремлением к иллюзорному прорыву пространства. Новый плафон был написан в строгих рамках классицистической системы и воспринимался как самостоятельная картина. Шебуев сам называл эту работу «плафонной картиной», что было характерно для художников начала XIX века.

Перспективное обрамление (на четырёх холстах) было отделено от стен профилированным золочёным багетом. В углах архитектурной рамы располагались фигуры Моисея, Давида, Симеона с младенцем и Захарии [20]. Добродетели изображались в виде белых изваяний с евангельскими изречениями: Вера (Верую ходим, а не Видением), Надежда (Благо есть надеяться на Господа), Любовь (Любви закон исполни) и Премудрость (Блажен иже обретя Премудрость). Между ними находились нагие херувимы, держащие эмблемы: крест, кадило, агнца и церковь.

Работа Шебуева получила высокую оценку современников: «Плафон сей есть огромнейшая из всех существующих картин



русской живописи и по своим достоинствам принадлежит к числу отличнейших ее произведений. ...г. Шебуев производил сей плафон по частям в разных мастерских и до поставления онго на место не видал его в целом» [21]. Действительно, среднюю часть плафона Шебуев писал в литейной мастерской Академии художеств, четырёх боковых – в рекреационном зале по 4-й линии Васильевского острова [22].

До наших дней дошла легенда о том, что художник пользовался особым покровительством двора, который буквально осыпал его милостями. Рамазанов писал, что Александр I в награду за плафон в Царском Селе велел Шебуеву «просить у него что угодно», и в тот же день живописец получил звание «живописца его императорского величества», а также «пять тысяч рублей в подарок сверх сорока тысяч, полученных за работу» [23]. Бенуа также отмечал, что плафон «считается шедевром Шебуева» и подтверждал данные Рамазанова о вознаграждении живописца [24].

Но прежде чем получить императорские награды, художнику пришлось столкнуться с немалыми трудностями. Выданные для работы деньги почти все ушли на оплату живописцам, нанятым «для отделки архитектурных деталей и позолоты около главной картины», на холст, грунтовку, краски и «изготовление специальных мольбертов для огромных полотен» [25]. «Дух мой уныл, – писал Шебуев президенту Академии художеств А. Оленину, – по случаю расстроенных моих обстоятельств. Раньше за эту работу платили по 80 тысяч рублей. Я не смею помышлять о подобной цене. Дерзаю просить о хотя малой прибавке... Художнику богатства не надобно, но спокойствия духа, в необходимых его хозяйственных оборотах» [26]. 19 июня 1823 года А. Оленин ходатайствовал о вознаграждении В. Шебуев аперед министром князем А.Н. Голицыным: «Истинные художники большею частию люди небогатые, и славу чтят превыше всего. Таков и г. Шебуев», и предложил утвердить «на манер европейских монархов» звание «придворного живописца с определением к Эрмитажу», а также одновременно выдать пять тысяч рублей [27]. После межведомственной переписки Шебуев 28 июля 1823 года первым из русских художников получил звание придворного живописца с окладом 3500 рублей и денежную награду в пять тысяч рублей.

16 июня 1863 года в Большом Царскосельском Дворце вновь произошёл пожар [28]. Знаменитому плафону вновь угрожала гибель. Рабочий Императорского Эрмитажа А.Сидоров, находившийся в это время во дворце для «перемещения разных



картин», во время пожара «с особенным присутствием духа и с опасностью для жизни, один снял в церкви большой драгоценный средний плафон работы Шебуева, а также спас иконы не только в нижнем, но и в верхней части иконостаса», вынес из огня картины Гюбера Робера с Мраморной лестницы. За этот мужественный поступок А. Сидоров был награждён серебряной медалью с надписью «за усердие» для ношения в петлице на Владимирской ленте [29].

В этот же день, 16 июня, последовало Высочайшее повеление о том, чтобы архитектор А.Ф. Видов составил «соображения и смету потребных для исправления всего в прежнем виде» [30].

Восстановить плафоны было поручено реставратору Эрмитажа Э. Сиверсу. В рапорте от 27 июня 1863 года он отмечал, что «некоторые части главного плафона («Вознесение Христа» — Н.К.) совершенно сгорели и требуется написать вновь». Сиверс считал, что реставрацию надо провести «на месте в Царском Селе» и просил выделить для этого помещения в Александровском дворце [31]. 7 — 8 июля образа и церковные плафоны временно были помещены в Концертный зал Александровского дворца для хранения [32].

Однако 2 августа 1863 года плафоны перевезли в Таврический дворец, после чего Сиверс начинает хлопотать о разрешении немедленно приступить к реставрации живописи Шебуева, так как это произведение «от долговременного лежания на полу, через который проходит сырость, подвергается ещё большей порче, ибо начинает скомкиваться, и краски поднимаются от холста и сыплются» [33]. Но работа затягивается. Исполняющий должность обер-гофмаршала граф А.Н. Толстой считает, что составленная Сиверсом смета «как по количеству материалов, так и по ценам... слишком возвышенна». Новую смету на сумму 2052 р. 75 к. составил 21 сентября реставратор Эрмитажа Гурский [34]. Наконец, 3 января 1864 года директор Эрмитажа С.А. Гедеонов получил словесное распоряжение Толстого приступить к реставрации церковных плафонов, однако Гурский к тому времени уже уволился, и от работы отказался, находя свою же смету «недостаточной» [35]. Работа возвратилась к Сиверсу, завершить ее по смете Гурского он обязывался к 1 апреля 1864 года.

Над восстановлением знаменитого плафона трудилась группа художников-реставраторов. Сиверс со своим помощником А. Сидоровым выполняли «механическую реставрацию», что подразумевало дублирование плафона на новый холст. Художник В. Тербенев проводил «живописную реставрацию». Академик



Н. Тютрюмов воссоздавал утраченные во время пожара части плафона и выполнял «декорационное исправление», т.е. реставрацию архитектурного обрамления [36]. При нём находился также помощник-декоратор «для успешного исполнения разных орнаментов» [37].

29 мая 1864 года восстановленный плафон был «освидетельствован» хранителем картин Эрмитажа Т.А. Неффом. Он нашёл работу удовлетворительной, но отметил, что живопись со временем следовало бы «переложить», так как плафон написан на меловом грунте.

Плафон, заклеенный бумагой «во избежании порчи при свёртывании на вал и перевозке», 6 августа 1864 года был доставлен в Царское Село. При смывке бумаги начала отставать краска, и хотя повреждённые места были исправлены, после установки плафона в начале сентября 1864 года краска продолжала сыпаться.

В рапорте от 3 сентября 1864 года Сиверс объяснял это тем, что плафон в ожидании утверждения Строительной конторой сметы, находился «в Таврическом дворце с июня 1863 г. до января 1864 г. на сыром полу всю зиму в нетопленной комнате... от долговременного лежания на полу, через который проходит сырость» испортился. По постановке ныне всех плафонов на место, по требованию Строительной конторы, в то время, когда потолок был ещё сыр, плафон Шебуева вновь начинает портиться и местами отстают краски» [38].

Чиновники Строительной конторы были возмущены подобным заявлением Сиверса, и в ответном рапорте писали, что «повреждения плафона Шебуева не могут быть отнесены к вине Конторы, так как реставрация и постановка этого плафона полностью производилась без всякого с её стороны вмешательства» [39]. Она никаким образом не была связана с работами над плафоном и только отпустила деньги Придворной конторе на его реставрацию.

В этой ситуации решено было остановиться на предложении инженера Строительной конторы полковника Г. Паукера, который считал, что приступать к исправлению плафона следует, «когда ясно будет видно, что повреждения заметно увеличиваются», в настоящее же время, повреждения на плафоне «едва заметны для опытного глаза», поэтому «мер сейчас принимать не надо» [40].

«Заметные неопытным глазом изменения» произошли через пятнадцать лет, в 1879 году, когда проявились жёлтые пятна и частично опустилось полотно. По мнению помощника хранителя картин Эрмитажа А. Сидорова, это произошло от покрытия



плафона при реставрации в 1864 году «варёным маслом», и для предупреждения дальнейшей порчи необходимо перенести живопись на новое полотно.

Строительная контора, не ограничиваясь мнением А. Сидорова, решила получить отзывы других компетентных лиц и попросила Правление Академии художеств командировать известных профессоров для осмотра плафона и обсуждения способа его исправления.

26 февраля 1880 года в Царское Село отправились профессор В. Верещагин с реставратором П. Соколовым. В составленном ими после осмотра рапорте от 11 марта 1880 года было указано, что: «жёлтые пятна на живописи произошли от употребления при реставрации варёного масла»; «краска местами отстала от влияния сырости с левой стороны плафона»; «определить необходимые исправления и стоимость возможно только, если плафон будет снят с места» [41].

Леса для осмотра и снятия плафона были устроены в феврале 1881 года, и ровно через год после своего первого посещения Царского Села, 27 февраля 1881 года Верещагин и Соколов вновь отправились осматривать многострадальное произведение Шебуева. В составленном протоколе было указано, что «живопись по всей картине, большими группами пузырей отстала от грунта, при прикосновении ломается и сыплется»; «грунт крепок, холст крепок»; «жёлтые пятна образовались вследствие сырости и при реставрации устранимы»; «причина пузырей может быть объяснена только летом, когда полотно совершенно просохнет после промерзания и сырости» [42].

По просьбе Дворцового правления Академия художеств направила для реставрации плафона Соколова, который представил смету на 3500 рублей. Однако весной 1882 года работа так и не была начата. Лишь в октябре 1882 года Дворцовое правление вновь вернулось к этому вопросу. Не зная, кому отдать предпочтение — П. Соколову или А. Сидорову, — в Министерство Императорского Двора было отправлено письмо, в котором спрашивалось: «Приказано ли будет произвести исправление плафона реставратором П. Соколовым или А. Сидоровым или же поручено будет это дело Директору Императорского Эрмитажа, в ведении которого находятся все художественные произведения Царскосельских Дворцов». Министерство поручает выбрать реставраторов директору Эрмитажа.

23 ноября 1882 года в Министерство Императорского Двора пришёл рапорт директора Эрмитажа А.А. Васильчикова: «По



моему мнению, одни только реставраторы Эрмитажа братья Сидоровы в состоянии вполне удачно возобновить плафон, сохранив при этом неприкосновенность прежней живописи и приведя её в первобытное состояние только благодаря чисто техническим приёмам. Без всякой перемалёвки» [43]. В рапорте отмечалось, что целью новой реставрации является перевод живописи плафона на новое полотно, снятие «варёного масла» и установка на место. Сидоров представил смету в 3000 рублей.

7 декабря 1882 года Министр Императорского Двора генерал-адъютант Рихтер разрешил Сидорову начать реставрацию плафона Шебуева. Работа проходила в Таврическом дворце. 10 июля 1885 года Сидоров рапортовал директору Эрмитажа о завершении работы. 14 октября 1885 года Васильчиков доложил в Министерство Императорского Двора: «А. Сидоров отлично перевёл живопись на новый холст, и, несмотря на громадный размер, трудная сия реставрация прекрасно и мастерски выполнена в относительно короткие сроки. Моё мнение, что перевозить плафон нельзя ранее 6-ти мес., т.к. он ещё не довольно высох, и по нему могут пойти трещины» [44].

11 ноября 1885 года плафон осмотрели техники Министерства Императорского Двора, нашли реставрацию удачной и согласились с директором Эрмитажа, что полотно должно еще сохнуть в мастерской шесть месяцев. 10 июля 1886 года плафон был установлен на прежнее место.

Сидоров провёл реставрацию «четырёх плафонов», т. е. живописного обрамления, которое «находилось в запущенном состоянии и резко отличалось от реставрируемого плафона» [45]. 10 сентября 1886 года работу осмотрел старший хранитель картин Эрмитажа А. Сомов и оценил её удовлетворительно.

25 сентября 1886 года был составлен акт о принятии плафона Шебуева и четырёх окружающих его архитектурных плафонов, подписанный архитектором А. Видовым.

Впечатляет судьба этого монументального живописного произведения. Первоначальный плафон работы Валериани в XVIII веке горел, был написан вновь, но пожар 1820 года окончательно уничтожил барочное творение итальянского мастера. Плафон Шебуева имел более длинную, но не менее драматичную судьбу, связанную с пожаром 1863 года и с последующими реставрационными работами, продолжавшимися практически на протяжении двадцати лет.

Несмотря на усилия сохранить знаменитый плафон, предпринятые художниками и реставраторами в XVIII и XIX веках, уникальное произведение не дошло до наших дней.



Плафон был утрачен во время оккупации г. Пушкина в 1941 – 1944 годах. Сохранились лишь фрагменты живописной каймы из 16 кусков в аварийном состоянии общей площадью 37 кв. м [46] и фрагмент размером 3,80 x 8,94 м, найденные на территории г. Пушкина после войны.

В 1990-е годы начался следующий период в истории плафона – его послевоенное воссоздание. Главный архитектор ГМЗ «Царское Село» А.А. Кедринский в 1993 году выполнил проект реставрации церкви и эскизную реконструкцию плафона В. Шебуева в масштабе 1/25. Рабочий эскиз реконструкции картины с проработкой деталей в масштабе 1/12,5 в настоящее время создаёт художник-реставратор И.А. Алексеев. В 2002 году началась реставрация сохранившейся живописной каймы (3.80 x 8,94 м), на которой присутствует авторская живопись 20-х годов XIX века (Шебуев) и 60-х годов XIX века (Тютрюмов) [47].

Церковь Воскресения Христова завершает парадную анфиладу Екатерининского дворца. С 1993 года храм приписан к Софийскому (Вознесенскому) собору Царского Села, в нём вновь звучат молебны, связанные с памяtnыми датами истории России. Надеемся, что через несколько лет уникальный интерьер дворцовой церкви вновь возродится.

Литература

1. В алтаре – плафон «Святой Дух» (Д. Антонелли), в трапезной – «Вознесение Христа» (В. Шебуев), на хорах – «Св. София с дочерьми Верой, надеждой, Любовью» (О. Игначиус, Г. Гиппиус).
2. РГИА. Ф.486, оп.36, д.2, л.218.
3. //Художественные сокровища России. 1904. № 9. С.270.
4. Согласно указанию Елизаветы Петровны от 14 октября 1746 г.: «над церковью новостроющеюся купола не делать, но пять глав по пропорции» (Петров А.Н. Пушкин. Дворцы и парки. Л., 1969. С.31).
5. Гернгросс В.Н. Театральные здания в XVIII веке//Старые годы. 1910. Февраль. С.15.
6. РГИА, ф.468, оп.36, д.2, л.288.
7. Там же, ф.470, оп.5 (76/188) кн.317, л.103.
8. Там же, ф.468, оп.36, д.2, л.308.
9. Там же, д.16, л.11.
10. //Художественные сокровища России. 1904. № 9. С.271.



11. РГИА, ф.470, оп.5 (76/188), д.354, л.384.
12. Там же, ф.487, оп.20, д.305.
13. Там же, ф.519, оп.6, д.85, л.4.
14. Там же.
15. Один из эскизов В. Шебуева в настоящее время находится в интерьере Троицкого собора Александро-Невской Лавры.
16. РГИА, ф.487, оп.5, д.1708, ч.1, л.117.
17. РГИА, ф.487, оп.5, д.1708, ч.1, л.117.
18. Там же, л.125.
19. Григорович. Указ. соч. С.175.
20. РГИА, ф.789, оп.20, д.27, л.1.
21. Этюд В.Шебуева «Моисей со скрижалями» (х., м., 193 х 166 см) находится в Иркутском художественном музее. Поступил в 1928 г. из ГМФ (Московское отд.).
22. Григорович. Указ. Соч. С.175.
23. Рамазанов Н. Материалы для истории художеств в России. М., 1863. С.110.
24. Там же.
25. Бенуа А. Указ. Соч. С.54.
26. РГИА, ф.789, оп.20, д.27, л.1.
27. Там же, ф.519, оп.6, д.85, л.2.
28. Там же, ф.789, оп.20, д.27, лл.2-9.
29. Там же, ф.472, оп.15 (90/928), д.15.
30. Там же, л.26.
31. Там же.
32. Архив ГЭ, ф.1, оп.2, д.6, л.22.
33. РГИА, ф.472, оп.15 (90/928), д.15.
34. Там же, л.37.
35. Там же, л.44.
36. Архив ГЭ, ф.1, оп.5, д.4, л.4.
37. Там же.
38. Там же, л.17.
39. Там же, л.73.
40. Там же, л.80.
41. Там же.
42. Там же, л.8.
43. Там же, л.16.
44. РГИА, ф.482, оп.3 (134/2468), д.55.
45. Там же.
46. Там же.
47. Шаврина Н.А. Плановое задание на реставрацию каймы плафона «Вознесение Господне».



МУЛЬТИМЕДИЙНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ХРАМЕ-ПАМЯТНИКЕ

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

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

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

Современные компьютерные технологии предоставляют широкие возможности для создания мультимедийных дисков.

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

От качества программы зависит привлекательность диска, максимальная доступность для пользователя хранящихся здесь сведений. Второй вопрос, стоящий перед создателем диска: данными какого объёма может манипулировать программа.



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

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



них, например, фасады храма, можно вывести в печать практически без потери качества при любом размере отпечатка.

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

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

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

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

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

Компьютерная программа для этих дисков отличается тем, что в ней можно одновременно открывать несколько окон. В каждом из них можно совершать виртуальный тур: менять взаимное



расположение окон и их размер; выводить на печать содержание любого из окон в любой последовательности.

Виртуальный лазерный диск «Исаакиевский собор» состоит из двух частей: мультимедийный сорокаминутный фильм и интерактивный каталог изображений. Он предоставляет возможность увидеть видеофильм об истории создания Кафедрального собора Российской империи и его декоративного убранства, в его видеоряд включены не только фотографии, но и старинные гравюры, портреты, чертежи (текст читает Народный артист СССР К.Ю. Лавров). Демонстрация фильма начинается автоматически при загрузке программы, по ее окончании программа сама переходит в режим каталога и начинает в режиме «слайд-шоу» показывать изображения в той последовательности, в которой они хранятся в каталоге. Это происходит в том случае, если пользователь не нажимает на кнопки своего компьютера и не предпринимает никаких действий. Из режима показа фильма в любой момент можно перейти в каталог и наоборот. Если мы из каталога переходим обратно в фильм, программа запомнит расположение и содержание окон, открытых в каталоге, и продолжит показ фильма с того момента, на котором он был остановлен.

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

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

Лазерный диск создаётся в двух версиях. Первая из них предназначена для посетителей музея. Вторая отличается тем, что в ней добавлены некоторые функции, не включённые в первую версию. Например, возможность редактирования аннотаций и комментариев к изображениям, сохранения в файл изображений и их фрагментов, возможность добавлять новые изображения и комментарии к ним. Вторая версия предназначена для использования в музейной практике. С её помощью значительно



облегчается поиск материалов для публикаций, оформления выставок и т.д.

Фотосъёмки для диска проводились в течение года и с применением современной цифровой фотографической техники. Особенно серьёзное внимание было уделено получению качественных цифровых изображений. Это было продиктовано тем, что, как уже было сказано выше, изображения для демонстрации на мониторе должны быть, по мнению автора, более качественными, чем те, что предназначены для полиграфии. Современные программные средства позволяют сводить в одно изображение огромное количество снимков (до нескольких сотен) и получать файлы большого размера. Преимущества таких изображений в полной мере могут быть реализованы только на компьютере.

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

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



ОБЗОРНАЯ ЭКСКУРСИЯ В МУЗЕЕ-ПАМЯТНИКЕ «ИСААКИЕВСКИЙ СОБОР»

Экскурсионная работа – одно из главных средств реализации культуросоздающего потенциала современного музея, одно из важнейших средств воздействия на посетителя. Особое внимание уделено современной концепции экскурсионной деятельности в монографии директора ГУК ГМП «Исаакиевский собор» Н.В. Нагорского «Музей в духовной жизни общества» [1]. Сформулированные в этой работе положения позволяют определить направления совершенствования и развития методической и экскурсионной работы музея.

Представляется полезным проанализировать накопленный опыт и представить, как на протяжении десятилетий менялась концепция обзорной экскурсии по Исаакиевскому собору. Именно обзорная экскурсия является наиболее востребованной в музее, она интересует не только туристов, впервые посетивших наш город, но и посетителей, бывающих в храме-памятнике неоднократно. Следует отметить, что обзорные экскурсии по храмам-памятникам Воскресения Христова (Спасу на крови) и Сампсониевскому собору подготовлены с учетом опыта музея «Исаакиевский собор».

В 1931 году в Исаакиевском соборе был открыт антирелигиозный музей. Но для нас интересен более поздний период, когда объектом изучения и исследования становится сам храм-памятник.

В методических разработках конца 1950-х – 1960-х годов предлагается маршрут и тематика обзорной экскурсии, сохранившиеся в общих чертах до настоящего времени. Экскурсоводы сообщали о предшествующих Исаакиевскому собору храмах, об истории его проектирования, строительства и декоративного убранства. Своеобразное освещение получила история Исаакиевского собора как действующего храма. В экскурсии того времени этот раздел назван «Реакционная деятельность Исаакиевского собора». Здесь сообщалось о Православной Церкви «как государственной церкви России, части государственного аппарата самодержавия», о «формах реакционной деятельности православной церкви и, в частности, Исаакиевского собора на службе самодержавия», о «разоблачении реакционной деятельности Исаакиевского собора в большевистской печати». Большое внимание уделялось декрету совета народных комиссаров о свободе совести, об отделении церкви от государства и школы от церкви, процессу «отхода широких масс трудящихся от религии и организации музея в



здании Исаакиевского собора как яркому проявлению культурной революции в нашей стране». Тенденциозная подача любого исторического материала в советский период, когда музеи стали в основном политико-просветительными учреждениями, достаточно понятна. Об этом свидетельствует целевая установка экскурсии, приведенная ниже.

«Экскурсия по музею-памятнику должна показать:

1. Исаакиевский собор как выдающийся памятник русской архитектуры и искусства середины XIX века.
2. Исаакиевский собор как сооружение, созданное трудом талантливых русских мастеров – выходцев из народа.
3. Тяжелые условия труда и быта рабочих на строительстве собора, объясняющиеся общественно-политическим строем самодержавно-крепостнической России.
4. Реакционную деятельность Исаакиевского собора, направленную на борьбу с революционным движением и на пропаганду религиозно-монархических идей.
5. Значение музея, созданного в здании Исаакиевского собора, в развитии культурно-просветительной работы.
6. Заботу Советского Правительства о сохранении памятников культуры, большие работы по реставрации здания собора и его художественного убранства, проводящиеся в настоящее время.

Идеологические клише, антирелигиозная и антицерковная пропаганда буквально пронизывали все разделы экскурсии того времени. Так, рассказывая об этапах возведения собора, экскурсоводы много времени уделяли показу условий труда и быта строителей как характерному примеру «тяжелого положения крепостных рабочих и крестьян в николаевской России». Анализируя убранство фасадов, предлагалось обязательно упомянуть о возвеличивании самодержавия. Анализ скульптурных композиций фронтонов давался в следующем ключе: «Прославление Христа в сюжетах рельефов южного и северного portиков собора. Евангельские противоречия в изложении жизни и учения Христа – одно из доказательств его мифичности». Рассказывая о сюжете плафона «Страшный суд», было необходимо обязательно раскрыть «реакционную роль церковной проповеди смирения, терпения, надежды на небесную награду», подчеркнув, что «учение церкви о страшном суде – средство запугивания трудящихся масс в царской России и современных капиталистических странах, средство отвлечения их от классовой борьбы с эксплуататорами».

Такой подход превращал экскурсию в набор штампованных формулировок и цитат из классиков марксизма-ленинизма, и, по



сути, не предполагал создания экскурсии как самостоятельного целого. Индивидуальное отношение экскурсовода к пропагандируемым ценностям истории и культуры не поощрялось, можно сказать, даже исключалось вовсе.

Об этом свидетельствуют также рецензии на экскурсии. Так, в одной из них (1962 год) указано: «В рассказе у первого стенда объяснять появление церквей в первые годы строительства города не градостроительными задачами, а историческими причинами. Показать, что с первых лет существования Петербурга он носит ярко выраженный сословный характер и что строительству церквей, являвшихся частью эксплуататорского государственного аппарата, в городе уделяется одно из первых мест. Этот материал добавить за счет сокращения рассказа о 3-м соборе. К теме «Проектирование собора» необходимо добавить характеристику исторической обстановки того времени, показать, что по своим монументальным, классическим формам собор примыкает к выдающимся памятникам архитектуры, созданным после Отечественной войны 1812 года, но в отличие от сооружений гражданского типа, в которых могла быть ярко выражена патриотическая идея, собор как культовое здание, строящееся по социальному заказу, отразил в себе реакционную идеологию господствующего класса». В этой же рецензии предлагается очень специфическая трактовка личности и творческих возможностей архитектора Монферрана: «Выдвижение Монферрана лучше объяснять не исполнением им приказа о сохранении частей старого здания, а особенностями характера, способностью к лести, беспринципностью, а также предпочтением, оказываемым иностранным специалистам». В другой рецензии можно прочитать, что «если уж говорить о политическом звучании церемонии по установке первой колонны портиков, то надо сказать, что даже это проявление таланта и труда народа использовалось самодержавием в целях своего прославления». Интересно, что в рецензиях не просто отмечаются недостатки экскурсии и пути их устранения, но предлагаются для этого готовые «идеологически выдержанные» формулировки, которые экскурсоводу следует просто вставить в свою экскурсию, чтобы избежать таких замечаний: «экскурсовод не делает необходимых выводов и обобщений». И чаще всего в числе недостатков экскурсии называется отсутствие или недостаточная атеистическая направленность: «Необходимо особое внимание уделить вопросам атеистической пропаганды...», «не приведены слова Ленина о социальной сущности учения о загробной жизни», «нет умения четко провести линию атеистической пропаганды». Разумеется, в ходе прослушиваний оценивались и владение экскурсовода материалом, и умение дать грамотный



искусствоведческий анализ архитектуры, произведений монументально-декоративного искусства, и способность заинтересовать слушателей, наладить с ними контакт. Но даже в положительных рецензиях, высоко оценивающих профессиональные качества экскурсоводов, на первом плане остается то же: экскурсовод «начинает показывать живопись собора, раскрывая реакционную и антинародную сущность библейских сюжетов и указывая на художественные достоинства росписей», «экскурсовод показывает Исаакиевский собор как произведение искусства определенной эпохи, умело сочетая искусствоведческий анализ с раскрытием реакционной сущности библейских легенд».

Судя по количеству рецензий, отмечающих «идеологические» недостатки, своеобразное «сопротивление материала» было достаточно велико, трудно было говорить в удивительном храме – Исаакиевском соборе – об антинародной сущности православного вероучения и церковного искусства. Да и посетители музея в большинстве своем приходили сюда не узнавать о классовой борьбе и реакционной деятельности Церкви, а любоваться прекрасной архитектурой, произведениями живописи, мозаики и скульптуры.

И все же целевая установка экскурсии в соборе практически оставалась прежней на протяжении нескольких десятилетий, хотя изменялись ее продолжительность и объем материала, поскольку совершенствовалась экспозиция музея. Экскурсия становилась лаконичной, более ориентированной на показ самого храма и его монументально-декоративного убранства, новаторских технических решений, использованных при строительстве. Тем не менее, в методической разработке обзорной экскурсии 1986 года и в дополнении к ней – «Методических указаниях по проведению контрпропаганды в обзорной экскурсии» – вновь указано: «Одной из важнейших задач экскурсии является активная контрпропаганда, разоблачающая буржуазную идеологию, отпор антикоммунизму и антисоветизму. ...Специфика контрпропаганды по музею состоит в том, что она должна носить не декларативный характер, а должна органично сочетаться с эстетическим, атеистическим и патриотическим аспектами в рассказе экскурсовода, и вестись в той или иной степени во всех разделах экскурсии...»

От пресса идеологической цензуры экскурсия избавляется только в 1990-х годах. Методическая разработка обзорной экскурсии 1991 года предполагает показ Исаакиевского собора, прежде всего как выдающегося памятника русской архитектуры и монументально-декоративного искусства, как выдающегося достижения русской и мировой строительной практики; но главное – дается объективный рассказ о церковной жизни собора, о создании в нем



государственного музея. Конечно, в то время этот раздел был далеко не полон, многое еще было не известно, не исследовано. И только сегодня, благодаря материалам выставки «Настоятели Исаакиевского собора», мы можем воссоздать атмосферу этого сложного исторического периода, способствовать возникновению диалога между экспозицией и посетителями. Это позволяет сделать показ истории нашей страны через судьбы людей.

Тем не менее, главным в экскурсии по-прежнему остается показ самого памятника, рассказ об истории его создания, архитектуре, монументально-декоративном убранстве. Методисты и экскурсоводы музея работают над тем, чтобы экскурсия представляла собой не просто сумму исторических фактов, дат и готовых формулировок, почерпнутых из различных источников, но стала действенным средством коммуникации между музеем и его посетителем. Результаты анализа методических материалов прежних лет показывают, что определенный стереотип, шаблонный рассказ о произведениях искусства в музее-памятнике не могли не сложиться. Но работа экскурсовода – это не механистическое воспроизведение ранее затвержденного. Экскурсовод – автор своей экскурсии, он, оставаясь в рамках методических требований, должен обязательно иметь свое отношение рассказываемому, и лишь в этом случае может рассчитывать на проявление исторической памяти, представлений и ассоциаций слушателей. Такой подход предполагает углубленное знание материала, свободное владение им.

Особенно важно в таком храме-памятнике, как Исаакиевский собор, изучение православных основ и традиций, с учетом того, что в рамках музейной экспозиции культовое искусство поднимается до общечеловеческого уровня, нравственно и эстетически воздействуя как на верующего, так и на атеиста. Этому способствуют проводимые в музее занятия для экскурсоводов по изучению Священного Писания, основ древнерусской иконографии. Безусловно, творческому совершенствованию экскурсоводов будут способствовать и внедряемые в повседневную практику новые тематические экскурсии, и участие в программе «Музей – школьнику».

Литература

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



МУЗЕЕФИКАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ

Для определения архитектурного наследия в разных странах употребляются термины «исторический памятник», «памятник», «архитектурный памятник». В нашей стране первоначально бытовало понятие «памятник искусства и старины», что подчеркивало его двойную ценность – историческую и художественную. В настоящее время преобладает стремление видеть в памятнике единство исторического и художественного.

Организация музеев в памятниках архитектуры давно осознана специалистами как деятельность, развивающаяся в двух направлениях. Первое из них – это превращение памятника в самостоятельный объект показа («музей-памятник»), второе – создание в памятнике экспозиций различного профиля.

Термин «музей-памятник» содержит в себе некоторое противоречие. Так, памятник рассчитан на восприятие извне, музей же – сооружение, для которого необходимо наличие внутреннего пространства, предназначенного для обозрения того, что внутри него. Это пространство отделено от внешней среды. А внешняя и внутренняя структуры в музее должны находиться в единстве и взаимопроникать друг в друга [1].

Размещение музея в памятнике архитектуры с полностью сохранившимся интерьером возможно в тех случаях, когда интерьер представляет самостоятельную историческую и художественную ценность, а размещенная в нем экспозиция посвящена истории создания, бытования и реставрации памятника; когда интерьер хронологически связан и дает представление об экспонируемых музейных предметах определенной исторической эпохи; либо когда интерьер непосредственно связан с конкретным историческим событием.

В России охрана памятников всегда была связана с музейной деятельностью. В 1910 – 1920 годах вместе с практическими попытками сохранить и утилитарно использовать мемориальные объекты идет теоретическое осмысление возможности их музеефикации.

Период первых десятилетий советской власти отмечен созданием значительного количества новых музеев, постановкой вопроса о музеефикации особо ценных памятников архитектуры и национальной культуры. В силу объективных причин музейные



здания не строились, новые музеи размещались в приспособленных для этой цели зданиях, в основном в памятниках архитектуры. Музеи приняли на себя функции сохранения и пропаганды достижений отечественной и мировой культуры, способствовали формированию исторической памяти и исторического сознания [2]. Музеи стали центрами науки и просвещения народных масс.

В 1920-е годы мемориальный объект становится, как правило, только местом размещения того, что было продиктовано директивными идеологическими установками новой власти.

Большинство культовых сооружений и памятников архитектуры (монастыри, дворцы, замки, соборы, церкви, общественные здания, особняки, загородные усадьбы), первоначально предназначенные для других целей, в советское время становятся музеями. Обычно предполагалось использовать для этого старые здания, либо имеющие материальную ценность, либо являющиеся памятниками архитектуры.

При размещении музея в памятнике архитектуры, т.е. при использовании здания в новом общественном значении, уже на этапе реставрации следует не только восстанавливать памятник в первоначальном виде, но и учитывать его функционирование в соответствии с новым значением.

Если музеями становятся памятники архитектуры, имевшие в прошлом культовое назначение, в них обязательно должны присутствовать экспозиции, тематически связанные с предшествующим назначением этих сооружений. Тематические экспозиции могут представлять информацию не только о самих памятниках, но и о социально-экономических процессах, в связи с которыми они возникали и которые нашли в них свое отражение.

Памятники культуры, отражающие материальную и духовную жизнь прошлых поколений, многовековую историю нашей страны, являются источником нравственного становления личности, эстетического воспитания, способствуют возрождению исторической памяти народа, его культуры. Сохраненные памятники обеспечивают культурную преемственность, дают возможность, опираясь на непреходящие ценности прошлого, лучше понять современность.

Деление недвижимых памятников на архитектурные, исторические и другие во многом условно, поскольку подчас трудно выделить, в чем заключается их основная ценность. Главенствующим остается определение специфических особенностей архитектурного объекта, его принципиального отличия от других памятников истории и культуры.



«Любой памятник – архитектуры, живописи, литературы, прикладного искусства, садово-паркового и т.д. – есть памятник культуры, прежде всего», – подчеркивал Д.С. Лихачев [3]. К памятникам, признанным произведениями искусства (в т.ч. архитектуры), нужно подходить как к своеобразному «музею искусства» (или как к музейному экспонату), но, вместе с тем, – и как к документу эпохи.

Новый этап понимания и открытия памятника начинается с того времени, когда он соответствующим образом демонстрируется, когда зафиксирована форма ценностного отношения к нему.

Архитектура выполняет в обществе две основные функции. Во-первых, она служит практическим целям организации жизнедеятельности общества. Во-вторых, архитектура – носитель переведенной на ее специфический язык информации о формах организации общества, о политических, нравственных, эстетических идеалах эпохи. Те же функции выполняет и памятник архитектуры. Но если для современника в качестве основной выступает первая функция архитектурного сооружения, то для потомка она полностью вытесняется второй.

Обеспечение полноценного бытия памятника архитектуры требует обязательного включения его в сферу активных общественных структур. Это предполагает необходимость научной интерпретации как способа включения памятника в живую ткань культуры. Интерпретация есть всегда нагружение объекта актуальными идейно-эмоциональными смыслами [4].

Подобный подход к памятникам архитектуры особенно важен при передаче его в музейное пользование, поскольку именно в этом случае открывается наиболее реальная возможность экспонирования его как носителя определенных культурных ценностей.

В настоящее время чрезвычайно актуальна проблема охраны и использования памятников истории и культуры. Одной из наиболее признанных форм использования памятников архитектуры и эффективным способом их сохранения, является их музеефикация.

В процессе музеефикации достигается наиболее полная консервация культовых сооружений и находящихся в них предметов; вывод культового комплекса из обращения, т.е. полное исключение каких-либо изменений в сохраняемом памятнике; разностороннее исследование памятника, в том числе описание, определение состояния материалов, рекомендации по научной реставрации объекта; введение разнообразной информации о



храме-памятнике в научный оборот – публикации фотографий и рисунков, описание деталей его убранства, история создания, значение [5].

Специфика архитектуры диктует необходимость тщательной фиксации памятников такими средствами, как графика, фото, макеты и т.д. Поэтому одно из направлений музейной деятельности в этой области – совершенствование работы традиционных музеев, где материалы по истории архитектуры являются объектами комплектования фондов. Другая давно практикуемая, но недостаточно развитая форма – это планомерный сбор натуральных исследовательских материалов, накапливаемых в процессе изучения и реставрации памятников (в том числе архитектурных деталей, которые невозможно сохранить на месте) [6].

Еще одним направлением музеефикации должна стать активизация изучения и демонстрации на выставках и в стационарных экспозициях монографического материала, значительно расширяющего представления об истории памятника архитектуры. Именно в таких экспозициях наиболее целесообразно реализуется идея «заполнения существенных пробелов непрерывного ряда памятников» графическими и объемными реконструкциями (макетами и чертежами).

Включаемые в музейную деятельность памятники архитектуры по характеру их использования могут быть разделены на две группы:

- музей-памятник как самостоятельный объект показа;
- памятник, используемый для экспозиций различного профиля и содержания.

Музейный показ памятника архитектуры – традиционный вид музейной деятельности. Цели создания музея-памятника – выявление научных проблем изучения памятника с точки зрения истории архитектуры и искусства, но одновременно и раскрытие его художественного образа.

Музееведение предусматривает при формировании музея-памятника осуществление ряда мероприятий для приведения памятника в экспозиционное состояние: реставрацию здания и связанных с ним произведений монументального, изобразительного, декоративно-прикладного искусства; сохранение и восстановление художественных и бытовых интерьеров, интерпретацию историко-культурного и художественного значения памятника через экспозиции, выставки, систему объяснительных текстов и охранно-мемориальные доски; установление границ охранной зоны и обеспечение



условий обзора (определение видовых точек, маршрутов обзора, установка указателей).

Экспонаты должны подбираться главным образом в качестве элементов убранства интерьера.

Создание музея-памятника направлено на максимальное раскрытие индивидуальных художественных особенностей и качеств каждого конкретного памятника архитектуры.

Одним из стимулов расширения музейной деятельности на основе памятников архитектуры является постоянный рост экскурсионного обслуживания. Стремясь создать экспозицию музея, доступную посетителям, работники музеев предусматривают экскурсионный метод осмотра экспозиции, что и определяет архитектурно-планировочное решение внутреннего пространства.

Характерный пример вышесказанного – история музеефикации храма Воскресения Христова (Спаса на крови) в Санкт-Петербурге, возведенного на месте смертельного ранения императора Александра II. Историко-художественный, мемориальный комплекс «Спас на крови» – в настоящее время единственный сохранившийся памятник Царю-Освободителю в России, яркий образец петербургского «русского стиля», построен по проекту архитектора А.А. Парланда.

В храме-памятнике находится богатейшая коллекция монументально-декоративной мозаики площадью более 7000 квадратных метров, созданная 40 мозаичистами частной мастерской братьев Фроловых, мастерских Академии художеств и немецкой фирмы «Пул и Вагнер». Картоны к мозаичным иконам и орнаментам исполнили 32 известнейших русских живописца, в том числе В.М. Васнецов, Н.Н. Харламов, М.В. Нестеров, А.П. Рябушкин, В.В. Беляев. Особая роль в оформлении Спаса на крови отведена поделочному камню – уральской и колыванской яшмам, порфиру, орлецу, итальянским мраморам, из которых выполнены сень, киоты, иконостас, являющиеся шедеврами камнерезного искусства. Уникальный мозаичный пол из цветных итальянских мраморов удивительно гармонирует с мозаичным убранством. Интерьер храма-памятника представляет собой самостоятельную историческую и художественную ценность, а размещенная в нем экспозиция посвящена истории создания, бытования и реставрации памятника. В данном случае было бы неправильно воспринимать храм Воскресения Христова только как культовый объект.

В 1923 году, после закрытия Исаакиевского собора, Спас на крови получил статус кафедрального храма. В 1930 году он



также был закрыт. В течение почти столетия духовно-просветительная роль собора-памятника, сначала как храма придворного, затем приходского, оказалась не востребованной [7]. В ноябре 1930 года разоренный Спас был передан Ленинградскому отделению общества политкаторжан для создания антирелигиозного музея. В 1934 году здесь была открыта выставка, посвященная организации «Народная воля», которая просуществовала несколько месяцев. После храм-памятник был снят с государственной охраны. Перед Великой Отечественной войной разработали план по его сносу, осуществить который помешало начало войны. В разное время в храме размещались мастерские, овощехранилище, склад декораций. В 1968 году здание вновь обрело статус памятника архитектуры – была доказана его историческая и художественная ценность. В 1970 году храм-памятник становится филиалом Государственного музея «Исаакиевский собор». К этому времени храм находился в аварийном положении и требовал срочной реставрации. Начались сложные реставрационные работы, продолжающиеся и сегодня. Научно-исследовательский подход к реставрации способствует возвращению храму Воскресения Христова его первоначальный художественно-исторический образ. Музеем была разработана программа последовательного возрождения, в соответствии с которой 19 августа 1997 года был завершен I этап реставрации, и через 90 лет со дня освящения, храм-памятник Спас на крови был открыт. Основа его экспозиции – архитектура и художественно-декоративное убранство. Сейчас ведется II этап реставрации, выполняются сложнейшие ювелирные работы по воссозданию шатра сени, Царских врат, крестов иконостаса, мозаичных икон Афонских святых.

Неотъемлемой частью художественного историко-архитектурного комплекса «Спас на крови» является ризница, возведенная архитектором А.А. Парландом в начале XX века. В 1908 году здесь была освящена Иверская часовня. Здание ризницы использовалось для хранения и экспонирования икон, церковной утвари, пожертвований, поднесенных храму в память о кончине Александра II. Здесь также находились представленные на конкурс проекты храма Воскресения Христова, живописные эскизы мозаик, образцы материалов, использованных в отделке храма. С 1997 по 2004 в ризнице была открыта мемориальная выставка «Император Александр II. 1818 – 1881», посвященная жизни и деятельности царя-реформатора, составленная из мемориальных вещей императора, изобразительного материала



(живописных полотен, скульптуры, графики), фотографий о жизни и деятельности Александра II.

На примере этого музея-памятника можно проследить все вышеупомянутые приемы музеефикации, консервации, реставрации и интерпретации. Таким образом, в силу своей специфики музей-памятник «Спас на крови» экспонирует произведения культового искусства, гармонично сочетающие в себе художественную и мемориальную ценность, и его экспозиция является средством познания отечественной истории и культуры [8].

Литература

1. Бархин Б.Г. Принципы проектирования музейных зданий и Государственный музей истории космонавтики им. К.Э.Циолковского в Калуге. – //Музейная эстетика и архитектура музеев. – М., 1972. – С.198.
2. Арзамасцев В.П. Музееведческие размышления о мемориальных объектах. – //Музеи Москвы и музеология XX века. Тез. науч. конф. – М., 1997. – С.9.
3. Восстановление памятников культуры (проблемы реставрации)/Под ред. Д.С.Лихачева. – М., 1981. – С.13.
4. Музыченко О.В. О функциях памятника архитектуры в современной социалистической культуре. – //IV Московские философские чтения молодых ученых. – Вып.3. – М.: МГУ, 1986. – С.131-133.
5. Нагорский Н.В. Музей в духовной жизни общества. – СПб., 2004. – С.256-257.
6. Дукельский В.Ю. Памятники истории и культуры в системе музейной деятельности. – //Памятниковедение: Теория, методология, практика. Сб. науч. тр. – М., 1986. – С.39-49.
7. Официальный сайт ГУК «ГМП «Исаакиевский собор» www.cathedral.ru. Раздел «Спас на крови». Зеленченко В.А. Храм-памятник, храм-музей.
8. Там же.



НАДГРОБНЫЕ ПЛИТЫ САМПСОНИЕВСКОГО КЛАДБИЩА

Захоронения Сампсониевского кладбища, открытого в 1710 г. по указу Петра I, в настоящее время представлены единственным сохранившимся памятником жертвам заговора против Бирона А.П. Волинскому, А.Ф. Хрущову и П.М. Еропкину, установленным в 1885 г. (архитектор М. Щурупов). Эту часть города в основном населяли ремесленники и рабочие, поэтому кладбище не отличалось богатством, хотя имелись захоронения представителей дворянского сословия: боярина князь-папы П.И. Бутурлина, малолетних детей Трубецких и др. На некоторых траурных церемониях присутствовал император Петр I и двор. Не сохранилось иновещеское кладбище при Сампсониевской церкви, на котором были похоронены иностранные специалисты, архитекторы и художники, приехавшие на строительство новой столицы: глава Академии наук Л. Блюментрост, Б.Ф. Растрелли, Ж. Леблон, художники Г. Гзель, Л. Каравак и др. Кроме того, здесь хоронили государственных преступников и заключенных. Погребения при соборе имелись также на южной наружной галерее, на южном фасаде и в интерьере храма. На других фасадах досок нет и, скорее всего, никогда не было.

На южной наружной галерее находится надгробная плита купца М.Я. Грязновского-Лапшина, попечителя собора, на средства которого были сооружены 4 малых главки вокруг главного купола в 1769 г., На галерее можно увидеть надгробную плиту, надпись на которой неразборчива, имеются изображения символов крестных страданий (1745), плиту с изображением растительного орнамента, черепа и костей (XVIII в.), плиту с частично сохранившейся надписью «пресвитер Иоанн...», растительным орнаментом и изображением креста в круге (1740?). Захоронения были также у восточного торца северной галереи и у стен. Так, во время археологических раскопок 1970 – 1980-х гг. были обнаружены надгробные плиты И. Павлова, К. Роговикова и его сына Федора и плита жены Федора Натальи. Купец К. Роговиков умер в 1719 г., его сын Федор был убит в 1723 г., а его тело было найдено в Лохте в 1725 г., вдова Федора Наталья умерла в 1767 г. Здесь же находится надгробная плита канцеляриста Санкт-Петербургской внутренней



таможни И.И. Лабозникова (1733). Из перечисленных плит сохранилась лишь плита И. Павлова. Захоронения располагались по всей территории вокруг собора, а также у часовни, в частности, у ее восточной стены – захоронение прокурора государственной Санкт-Петербургской коллегии Ф.И. Безобразова, Санкт-Петербургского посадского человека В. Никитина. У часовни была найдена находящаяся ныне в фондах музея и самая ранняя из всех известных сохранившихся плит кладбища – девицы Ирины (1725). На кладбище нашли упокоение отставной командир галерной команды ведомства Адмиралтейской коллегии Ф.К. Канаев (1765), поручик лейб-гвардии кирасирского полка П.И. Челищев, певчий Петропавловского собора И.И. Хоршевский, купец Е.И. Лайков (1772), купец С. Ермильев (1761) и др. (плиты не сохранились).

Захоронения на кладбище у Сампсониевского собора продолжались, вероятно, до конца XVIII в., поскольку последняя датировка найденной во время археологических раскопок плит – 1775 г. В настоящее время сохранились надгробные плиты над захоронениями в интерьере собора, на южном фасаде и на галерее.

Надгробные каменные плиты и их фрагменты хранятся на северной наружной галерее собора. Они имеют прямоугольную форму и нередко декор в виде растительных орнаментов по краям, а также изображения черепа и костей в нижней части, креста, иногда символов крестных страданий (копья и губки). Обычно на них подробно указаны дата, время, когда наступила смерть, сословие, родство или место службы упокоенного. Это свидетельствует о бережном отношении к человеческой жизни. Вероятно, основная масса захоронений ранее 1725 г. не была отмечена каменными плитами – на могилах могли стоять деревянные кресты. Как известно, в первые годы строительства Петербурга камень ценился очень высоко, в новой столице его не хватало. Поэтому надгробные плиты, за исключением редких мраморных плит, изготавливались из путиловского известняка, добыча которого в каменоломнях в последние годы царствования Петра I увеличилась. Во 2-й пол. XVIII в. надгробные плиты начали изготавливать из гранита. Плит с сохранившимися именами осталось немного, чаще всего имеются фрагменты надписей, имен или фамилий. Примером оформления поверхности надгробной плиты могут служить целые плиты Иоанна Павлова и его сына Петра Иванов (195



х 117 см) из темного камня, в ходе реставрации собранные из нескольких фрагментов, а также Николая Григорьевича Лопотева (112 х 62 см). Известным исключением является оформление надгробной плиты М.Я. Грязновского-Лапшина (87 х 43 см), выполненной из белого мрамора, украшенной головками херувимов, изображениями сердца, цветочных гирлянд и звезд.

Внутри собора на стенах и столбах было укреплено 8 мраморных и бронзовых досок (не сохранились плиты армии секунд-майора Василия Ефимовича Зиновьева. 1760 г. и Авдотьи Яковлевны Пастуховой. 1773 г.). В трапезной были похоронены: в 1738 г. — иерей церкви Петра и Павла Григорий Феодорович, в 1753 г. — секретарь Тайной канцелярии Иван Федорович Набоков, и в 1761 г. — Стефанида Алексеевна Жеребцова, дочь генерал-майора и сибирского губернатора. В южном приделе находится мемориальная плита Ивана Тихоновича Посошкова, первого русского экономиста, установленная в 1909 г. в память об умершем в заточении в Петропавловской крепости ученом и гуманисте, и захоронение генерал-аншефа Василия Ефимовича Скворцова 1769 г. Медная позолоченная доска, изготовленная Денисом Соколовым, украшенная изысканным по исполнению рельефом, состоящим из знаков орденских отличий, символов воинской доблести — генеральского жезла, знамен и других атрибутов, является образцом мастерства русских чеканщиков. В центральном приделе похоронена в 1746 г. купчиха Феодосия Ивановна Богданова. В фондах музея находится плита 1751 г. Ивана Васильевича Неронова, поручика лейб-гвардии Измайловского полка, которая в ближайшее время будет также установлена в главном приделе храма. Захоронения военных на кладбище и в интерьере собора не случайны. Как известно, полки располагались в казармах на Выборгской стороне. Военные особо почитали Сампсониевский собор как храм, построенный в честь Полтавской победы, многие из них могли быть его прихожанами или присутствовать на богослужениях, а ветераны и инвалиды содержались, как упоминалось выше, в существовавшей при храме богадельне. В их число входил и Николай Григорьевич Лопотев, «отставной от воинской службы» солдат, который умер в 1765 г. в возрасте 85 лет. Вероятно, он был участником Северной войны. В 1709 г. ему было 29 лет, и он мог участвовать в Полтавском сражении. Скорее всего, он был



прихожанином Сампсониевского собора или жил и умер в приюте, существовавшем при храме, вследствие чего и был здесь похоронен.

Следует отметить, что плиты и разрозненные фрагменты плит кладбища были рассредоточены на территории вокруг собора. Первоначально их сконцентрировали на северной галерее и составили из сохранившихся фрагментов, затем была подготовлена опись, которая позволила их частично персонифицировать. Следует отметить, что была обнаружена часть первой надгробной плиты с могилы П. Еропкина (с фамилией и растительным декором), представляющая собой фрагмент типичного для кладбища надгробия, изготовленного из путиловского известняка, т.е. могила казненных жертв заговора не отличалась от рядовых захоронений. Согласно воле императрицы Анны Иоанновны, эта могила должна была быть предана забвению. Отдельную группу составляют фрагменты с наличием декора, или различных шрифтов надписей (например, вязи или старославянского письма).

Уникальное собрание надмогильных плит XVIII в. делает возможным создание при Сампсониевском соборе мемориальной зоны. Хронологические рамки экспозиции будут установлены на основе датировки сохранившихся плит: с 1725 г. (плита девицы Ирины) по конец XVIII в. (плита майора Мишукова). Принцип построения экспозиции, по нашему мнению, должен быть хронологическим. Ее ядро – персонифицированные плиты, а завершение – плиты с сохранившимися фрагментами декоративного оформления (повторяющиеся элементы орнаментов, например, изображения черепа и костей, символов крестных страданий и т.д.). Плиты должны находиться на горизонтальных подставках. Экспозиция может быть в пределах галерей собора, при этом, хотелось бы создать изолированное от улицы пространство, что обеспечило бы сохранность плит. Кроме того, в темное время суток необходимо подготовить общую и точечную подсветку галерей и плит. В связи с тем, что на южной галерее сохранились надгробные плиты на стенах, на ней возможно разместить основное ядро экспозиции. Предполагается выделить 2 зоны экспозиции – экспозицию плит на стенах (что будет связано с плитами внутри собора) и ее продолжение на галерее.



Ниже приводится список надгробных плит Сампсониевского кладбища, на которых сохранились фамилии погребенных:

1. Надгробная плита девицы Ирины, 1725;
2. Надгробная плита Ирины Аввакумовой, 1726 (?);
3. Надгробная плита Г. Микулина. 1729;
4. Надгробная плита Веселова, 1733;
5. Надгробная плита жены полковника Григория Зезевитова, 1735;
6. Плита П.М. Еропкина, 1740;
7. Надгробная плита ...жены Андрея Гаврилова, 1741;
8. Надгробная плита Шишкова, 1744;
9. Плита И. Павлова, 1746 и П.А. Павлова, 1756;
10. Надгробная плита купца Погодина, 1756;
11. Надгробная плита Посецова (?), 1760;
12. Надгробная плита Феклы Сергеевны Пановой, 176...;
13. Надгробная плита жены правительствующего сенатора Алексея Петровича, сына Даньского Настась... Алексеевой, 1760;
14. Надгробная плита Григория Крепава (?), 1764;
15. Надгробная плита Николая Григорьевича Лопатева, 1765;
16. Надгробная плита купца Грязновского, XVIII в.;
17. Надгробная плита купца Хлебникова, XVIII в.;
18. 18. Надгробная плита майора Мишукова, XVIII в.(?);
19. 19. Надгробная плита Рабы Божией Евдокии, XVIII в.

Надписи на надгробных плитах (некоторые сохранились фрагментарно):

- Надгробная плита Григория Феодоровича: «1738 года февраля против 8 числа по полуночи в 1м часу на память святаго великомученика Федора Стратилата преставися раб Бжий собора святыхъ первоверховныхъ атлъ Петра и Павла иерей Григорий Феодорович и погребен на сем мете жития его было 44 год».
- Надгробная плита Ф.И. Богдановой: «1746 году мая 17 дня преставися раба бжия Феодосия Иванова дочь жена Санктпетербургского купца Василия Богданова и погребена на сем месте. А жития Ея от роду 19 лет».
- Надгробная плита И.Ф. Набокова: «1753-го ноября 4-го против сего камня погребень тайной канцелярии секретарь Иоанъ Федорович Набоков который



родился 1709 июня 24 жития его было 44 года 4 мца и 8 дней Преставился ноября против 2 пополуночи на исходе 4 часу».

- Надгробная плита С.А. Жеребцовой: 1761-го года июня 1 числа преставился раба Бжия Стефанида дочь генераль майора и сибирского губернатора Алексея Михайловича Сухорева супруга сенатора генераль порутчика действительного камергъра и ковалера Алексея Григорьевича Жеребцова а летъ жития имела 32 6 мцовъ у сего места в полуторе аршин оступя от стены прямо».
- Мемориальная плита И.Т. Посошкова: «На кладбище этой церкви погребено тело поборника русского просвещения автора книги «о скудости и богатствъ» ИВАНА ТИХОНОВИЧА ПОСОШКОВА скончавшагося 1-го февраля 1726 года крестьянину писателю – крестьянин профессор 1909.»
- Надгробная плита И.В. Неронова:»1751 году июля 28 числа преставился раб Бжий лейбгвардии Измайловского полку порутчик Иван Васильев сн Неронов от роду имел 22 году и 9 мцов. Тезоименитство Ево апреля 18 числа и погребен на месте сем».
- Надгробная плита И.Ф. Роговикова; «Против сей надписи погребен раб Бжий Санктптербургской купец Иоанн Федоров сын Роговиков Преставился марта 16 днь 1754 года. Родился 1720 года февраля дня Житим его 33 лета».
- Надгробная плита М.Я. Грязновского-Лапшина: «Против сего места лежит тело усерднейшаго сего храма попечителя и украсителя директора Санкт Петербурскаго купца Михаила Яковлевича Грязновскаго-Лапшина погребеннаго подле родителя и жития было 50 лет и 16 дней Родился в лето от воплощения слова 1719 года июля 8 числа, преставился 1769 году июля же в 4 день».
- Надгробная плита Н.А. Донской: «Против сей надписи от угла в правую сторону погребено тело жены правительствующаго сената секретаря Алексея Петрова сына Данскова Настасьи Алексеевой дочери. Родилась в 1724 ... декабря 23 дня (скончал)ась в 1760-м () числ (а)».



- Надгробная плита младенца Григория: «1729 году октября въ 13 день умре младенецъ Григорий Яковлевъ снъ Микулин и погребен того жъ октября в 14 день».
- Надгробная плита И. Аввакумовой: «(17)26 году майя (?) дня погребена на сем месте вдова Ирина Аввакумова дочь А преставися апреля 30 дня».
- Надгробная плита И. Павлова, П.А. Павлова: «При церкви стаго Самсона странноприимца лежит главной полицы протоколист Иоан Павлов, от роду ему 47 лет, подле ево сын Петр Иванов канцелярист таможенной ему отроду 26 лет с половиною А погребен Иоан Павлов 1746 году генваря в 19 числе А память ему тогож мца 30 дня а сын Петр погребен 1756 году июня 30 дня А память его ноября 25 дня».
- Надгробная плита Н.Г. Лопотева: «Во имя отца и сына и стаго духа Амин Здесь погребено тело покойнаго Николая Григорьевича Лопотева отставнаго от воинской службы солдата преставился 1765 году июня 19дня жития ево было 85 лет 5 мцов».
- Надгробная плита Ирины (?): «Лета го/сподн/я 1725 году Майя 26 дня преставися раба Божия девица Ирина (?) о (?)опор дочь пат/ч/ериц/а/ /?/ /?/ого оберъсекретаря Веру /б?к?/ова /?/ /пл/емяник/?/ погребен/?/ на сем м/есте/ /?/».
- Надгробный памятник А.П. Волынского, А.Ф. Хрущева и П.М. Еропкина: «Во имя и трие лицахъ Единого Бога Зде лежит Артемей Петрович Волынской которой жизни своея имел 51 год Преставислся июня 27 дня 1740 году Туже погребены Андрей Феодоровичъ Хрущев и Петр Еропкинь».



ДЕРЕВЯННАЯ МОДЕЛЬ ИСААКИЕВСКОГО СОБОРА

К числу наиболее интересных и ценных экспонатов постоянной экспозиции Государственного музея «Исаакиевский собор» можно отнести деревянную модель собора в 1:166 натуральной величины, выполненную мастером Максимом Салиным из липы, ольхи и красного дерева. Она позволяет наиболее полно получить представление о грандиозности, великолепии и изяществе одного из крупнейших христианских храмов Европы.

Для специалистов-архитекторов эта модель позволяет в деталях и в целом оценить достоинства классической архитектурной школы России середины XIX века. Несмотря на значительное количество документов по истории строительства храма прп. Исаакия Далматского, до сих пор существуют разноречивые мнения об истории создания этой модели и ее существовании как музейного экспоната.

Необычайно сложилась судьба Максима Салина. Крепостной генерала Измайлова, он с ранних лет увлекался резьбой по дереву. Деревянная резная модель православного храма с тринадцатью куполами его работы была в 1821 году преподнесена императору Александру I и настолько понравилась, что автор получил вольную и был направлен в Императорскую Академию художеств. Обучение он окончил в 1826 году со званием вольного художника, и некоторое время работал мастером-резчиком [1].

В 1827 году Салин по ходатайству президента Академии художеств А.Н. Оленина был определен в Комиссию по строительству Исаакиевского собора смотрителем первой категории, где проработал 27 лет. В его обязанности входило наблюдение и участие в изготовлении объемных моделей строительных конструкций собора, предназначенных как пособие



для мастеров и рабочих, а также для демонстрации высоким персонам, посещающим строительство [2, 3].

Известно, что он принимал участие в переделке (согласно принятым Монферраном изменениям) раздвижной полутораметровой модели собора, изготавливаемой с 1821 года под руководством архитектора Брюлло (отца художников Карла и Федора Брюлловых), в изготовлении моделей участков сводов, набора куполов и т. д. [4].

Модель Исаакиевского собора, изготовленная М. Салиным в 1835 году, была подарена Николаем I прусскому королю. За это мастер получил звание неклассного свободного художника.

Вскоре он приступил к изготовлению второй модели собора в масштабе 1:166. Салин начал ее изготавливать, вероятнее всего, по собственной инициативе в 1836 – 1845 гг. [5]. Это можно определить по некоторым отличиям модели (скульптура на фронте крыши, площадка и парапет вокруг собора, ряд мелких деталей) от реализованного Монферраном проекта [6]. Архитектор считал эту модель «весьма полезной во время производства строения» и поместил ее в свой кабинет.

Здесь следует вспомнить историю, связанную с оформлением площади вокруг собора: проект шахматной укладки плит, каменного парапета, чугунных скамеек и газовых фонарей был представлен Николаю I еще в 1845 году и стоил менее 1,5 млн рублей [10]; однако в 1855 – 1856 гг. Монферран начал писать на имя Его Императорского Величества панические письма о невозможности закончить строительство собора к 1858 году, если ему не будет выделено теперь уже около 3 млн рублей на оформления пространства рядом с будущим собором. В этот период финансирование строительства шло, в основном, за счет турецких репараций, и Николай I ответил, что если деньги поступят, то он готов отпускать по миллиону рублей в год на оформление площади, если нет – придется искать более дешевый вариант [11]. К сожалению, реализован был второй вариант, и собор лишился достойного, хотя и несколько помпезного, нарушающего его классический стиль



обрамления, что ни в коей мере не умалило величия храма, возведенного Монферраном.

Труд Салина оценивался достаточно высоко. Например, после 1836 – 1838 гг. он получал ежемесячно до 180 рублей, что позволило ему построить собственный дом.

За два года до торжественного освящения и открытия Исаакиевского собора (в 1856 году) Салин из-за резко ухудшившегося здоровья уволился со строительства и жил на достаточно скромную пенсию. У него было семь дочерей. Потребовались большие расходы на приданое, и когда пришло время выдать замуж младшую дочь, он обратился в Комиссию по строительству собора с просьбой о помощи. Учитывая его огромный вклад в строительство, Комиссия в 1861 году сочла возможным выплатить талантливому резчику дополнительно еще 500 рублей серебром, как бы оплачивая формально предоставленную им модель, хотя официального заказа на нее не было.

После расформирования Комиссии по строительству модель Салина попала в музей Ведомства путей сообщения [7]. Длительное время она находилась в реставрационных мастерских Академии художеств, и в 1931 году была передана в Антирелигиозный музей, созданный на базе Исаакиевского собора, где и экспонируется в настоящее время.

После изготовления модели собора Салин пропитал ее церковным маслом миро, употребляемом в таинстве Миропомазания. Это сильно усложнило работу реставраторов. В условиях постоянно меняющейся влажности и температуры пропитанные и непитанные маслом слои ведут себя по-разному. Отсюда коробление, трещины и выпадение некоторых мелких деталей из модели. Поэтому в 1939 – 1940 гг. модель была отреставрирована, но после войны эту работу пришлось практически повторить.

В 1960-х годах модель тщательно исследовали с привлечением резчиков, архитекторов и химиков. При дальнейших наблюдениях, выполняемых уже хранителями



модели, удалось детально выполнить ее научное описание и разобраться в технологии изготовления [8].

В литературных источниках и до недавнего времени в тексте экскурсий по собору сообщалось о том, что модель изготовлена из липового дерева без применения клея и металлических деталей [9]. В действительности это не совсем так. Микроскопический анализ древесины показал, что некоторые наиболее тонкие детали изготовлены из мелкослойной ольхи (липа позволяет делать мельчайшую детализовку резьбы, но со временем она коробится и может осыпаться). Действительно, большинство деталей модели соединено методом посадки в гнездо или в паз (например, барабан купола), но это приводит к появлению заметных на глаз, достигающих 2-3 мм трещин и смещений деталей. Часть мелких деталей – скульптура, выступы на кровле и т.д. укреплены на штырях и столярном клее, так же как интарсия, изображающая разноцветную каменную кладку вокруг собора. Следует отметить и тот факт, что в модели для имитации гранитных плит применено красное дерево.

Тем не менее, работа мастера вызывает восхищение не только у посетителей музея, но и у специалистов. Необходимо напомнить о трудностях, с какими пришлось столкнуться Салину при изготовлении модели: не имелось подходящего освещения (изготовление модели происходило при масляных лампах или свечах) и оптики – бинокляров, увеличительных стекол. Вместо увеличительных стекол в то время использовались колбы с подсиненной медным купоросом водой (чтобы избежать бликов). Некоторые элементы модели, например, переплеты окон, и сегодня достаточно сложно выполнить самым опытным специалистам. Максим Салин пользовался ручным лучковым устройством, а отверстия сверлил перьевыми сверлами.

В настоящее время состояние модели, находящейся в интерьере собора, достаточно стабильно. Она восхищает посетителей музея изяществом и мастерством исполнения.



Литература

1. НИИМРАХ, ф.789, оп.14, литера «С». Личное дело Салин М.Т., 1821-1826.
2. РГИА, ф.502, оп.1, д.96, 1827. О покупке инструмента резному мастеру Салину Максиму.
3. Там же, ф.1311, оп.1, д.414, 1827. Об определении смотрителем I-й категории Салина М.Т.
4. Там же, д.437, 1827. О переделке модели строения Исаакиевского собора.
5. Там же, д.1191, 1846. Об уплате мастеру М.Т. Салину за изготовление модели Исаакиевского собора в 1835 – 1846 гг.
6. ПГУПУ. Библиотека, отдел редкой книги, папка 32, шк. 5295, 1838. эскиз модели Исаакиевского собора.
7. Каталог музея Ведомства путей сообщения им. Николая I. – СПб., 1902. – С.104.
8. Личкус В.И. Модель Исаакиевского собора, Государственный Антирелигиозный музей. – Л., 1940. – С.5.
9. Бутиков Г.П. Музей Исаакиевский собор. – Л., 1998. – С.120.
10. РГИА, ф.1311, оп.1, д.1391, 1845. О построении вокруг Исаакиевского собора тротуара и ограды.
11. Там же, д.1694, 1854 – 1857. Об отпуске средств... на построение тротуара и ограды...



МУЗЕЙ КАК СРЕДСТВО СОЦИАЛИЗАЦИИ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ

В деятельности музея за последние годы происходят серьезные изменения, связанные с осознанием его социальной роли. Об этом свидетельствуют многочисленные публикации в отечественной и зарубежной литературе [1-10]. На сегодняшний день наиболее востребованная и, бесспорно, перспективная область музейной деятельности – работа с детьми и подростками.

Актуальность этой проблемы для нашей страны очевидна и заключается в не востребовавности у подрастающего поколения духовного богатства российских музеев, театров, картинных галерей.

В условиях общекультурного кризиса, воспитание культурной личности, «обладающей устойчивой системой ценностных ориентаций, способной сознательно строить свои отношения к природе, обществу, другим людям, самому себе, способной к творческой самореализации во всех сферах деятельности, представляется чрезвычайно важным». Одним из наиболее значимых социальных институтов, способствующих культурному развитию и социализации личности, является музей.

Музей как учреждение культуры, в силу своей специфики обладает значительными потенциальными возможностями, что особенно важно в процессе развития и воспитания, и особенно подрастающего поколения. Его социальные функции наряду с документированием и фиксацией объективных процессов в природе и общественной жизни включают в себя культурно-просветительную и образовательно-воспитательную функции. «В процессе исследования к традиционным... функциям были отнесены образовательно-развивающая, преобразовательно-созидающая и развлекательно-познавательная функции музейного учреждения, что позволяет рассматривать его не только как средоточие ценностей истории и культуры, но и как центр духовной жизни, позволяющий комплексно использовать свой культуросозидающий потенциал». [11].

В настоящее время в связи с гуманитаризацией и гуманизацией образования в деятельности музея происходят серьезные изменения. Сегодня он не только собирает, хранит, экспонирует и реставрирует культурные и исторические ценности, произведения искусства, но и



осуществляет целенаправленное образовательно-воспитательное воздействие на человека, является центром культуры и важнейшим институтом социализации детей и подростков.

В сфере интересов музея – разные категории посетителей, но, как отмечалось выше, наиболее пристальное внимание, уделяется поиску новых форм, методов и методик в работе с подрастающим поколением, которые направлены, прежде всего, на развитие личности. И в этой связи музей становится важнейшим институтом социализации детей и подростков. Для того чтобы обосновать вышесказанное, рассмотрим основные характеристики процесса социализации.

Процесс социализации многоаспектен. Его можно трактовать как социальное научение, как результат социального взаимодействия и, наконец, как самоактуализацию Я-концепции. При этом социализация может быть как стихийной, проходящей под влиянием широкого круга разнонаправленных факторов (семейного и несемейного общения, искусства, средств массовой информации), так и целенаправленной, осуществляющейся в ходе воспитания человека.

Несмотря на широкую употребляемость, сам термин «социализация» не может толковаться однозначно, сближаясь в одних случаях с воспитанием, в других – с формированием личности, связанным с осмыслением собственной социальной цели и позиции.

Социализацию можно понимать и как «процесс становления личности, обучения и освоения индивидом ценностей, норм, установок, образцов поведения, присущих данному обществу, социальной общности, группе» [12]. В таком случае акцент делается на формировании жизненной позиции личности на основе усвоения социального опыта. В психологии социализация понимается как «процесс и результат усвоения и активного воспроизводства социального опыта, осуществляемый в общении и деятельности» [13].

В контексте данной статьи термин «социализация» неразрывно связан с понятием духовности, духовной культуры. Приобщение к миру духовной культуры возможно только через культурные ценности, произведения художественного творчества, т.е. через произведения, которыми в полной мере располагают именно музеи, т.е. искусство в процессе социализации занимает особое место.

Искусство – связующее звено между эпохами и культурами. Продукты художественного творчества несут огромную информацию, интегрирующую все другие формы общественного



содержания. В ткань искусства вплетаются общественные настроения, философские, морально-этические и другие идеи.

Искусство выступает как носитель духовной культуры, средство пространственно-временного познания мира.

Искусство можно рассматривать как средство формирования и выражения эмоций. Оно вызывает радость и грусть, восторг и тревогу, помогает оценить и продемонстрировать эмоциональное состояние человека.

Искусство выступает как действенное средство творческого развития личности. Оно имеет колоссальное воспитательное значение, на художественных образах воспитывается подрастающее поколение.

Искусство просвещает, несет новое знание о ранее неизвестном. Оно отражает и научает жить индивида.

Таким образом, средства воздействия искусства на человека являются составляющими процесса его социализации, потому что само искусство выступает в качестве мощного социализирующего фактора, способствующего становлению и повышению общей культуры и духовности личности, развитию ее ценностных ориентаций.

Музей как хранилище культурного наследия человечества, произведений искусства, обладает огромными потенциальными возможностями в деле воспитания и образования детей, юношей и подростков. Актуальность этого направления в деятельности музея нельзя недооценивать, поскольку ценностный потенциал музея для ребенка чрезвычайно велик.

Музейные среда и атмосфера помогают ребенку испытать эти ощущения, тем самым, способствуя становлению его личности, формируя общую культуру, развивая ценностные ориентации, духовную культуру, то есть процесс социализации неразрывно связан с понятием духовности. Исходя из этого понятия и основываясь на вышесказанном, музей выступает как институт социализации личности ребенка.

Длительное время в практике музейной деятельности работа с детьми 4-6 лет считалась малоперспективной, несмотря на то, что именно этот возраст относится к одному из наиболее важных этапов социализации личности. Период 4-6 лет характеризуется качественно новой социальной ситуацией развития ребенка. В этот период наилучшим образом развиваются его способности, происходит созревание психики и становление социальных свойств человека, от которых зависит, на что будут направлены его способности. Этот период характеризуется интенсивным развитием нервной системы. Восприятие, ранее связанное исключительно с



практическим действием, выделяется в самостоятельный процесс, перерастая в наблюдение, при этом наблюдается большая точность различения цветов и звуков, а яркие впечатления способны оставить след на всю жизнь. Мышление ребенка 4-6 лет конкретно, образно и эмоционально, оно дискурсивно (собственно рассуждающее мышление) с зачатками логического рассуждения. И, наконец, именно в этом возрасте развивается воссоздающее и творческое воображение. Обозначенные выше психофизиологические особенности делают детей 4-6 лет необычайно восприимчивыми к творческим видам деятельности: изобразительному искусству, музыке, хореографии. Иначе говоря, этот период детства сенситивен для творческого развития ребенка, для формирования познавательных способностей. Другими словами, можно с уверенностью сказать, что именно этот возраст подходит для привлечения детей к миру искусства посредством музейной среды.

Сегодня созданы и апробированы музейные программы по работе с данной возрастной группой. Лидерами в такой работе являются музеи художественного и исторического профиля, что связано с их специфической возможностью влиять на чувства и эмоции детей. Но это не значит, что музеи других профилей и типов не ведут такую работу: в одних музеях она находится в стадии разработки, в других такая работа ведется, но с детьми старшего возраста, что связано со спецификой конкретных музеев и определенной сложностью экспонируемого ими материала, не доступного для понимания детей 4-6 лет.

Музей «Исаакиевский собор» относится к музеям историко-мемориального профиля и работа с детьми в нем ведется в основном с 12 лет, что связано с определенными трудностями в восприятии и усвоении детьми более раннего возраста информации в данном музее.

Но на наш взгляд, при определенной адаптации материала экскурсий для детей в возрасте 4-6 лет, такие занятия возможны. Музейная среда храмов Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор» может быть использована как социализирующая составляющая в восприятии прекрасного, т.к. в них есть элементы, которые могут быть доступны детям дошкольного возраста.

Но важно правильно выделить и преподнести эти элементы, акцентировать внимание на ярких и запоминающихся детям фактах, событиях и т.п.; выявить те элементы музейной среды, которые доступны их пониманию и восприятию. Мы предлагаем выделить следующие направления:



- архитектура храма и его местоположение (основной объем здания: провести аналогию со знакомыми геометрическими формами, обратить внимание на купола, на их форму; декор наружного убранства, приемы его исполнения);

- цветовой решение здания (знание цвета, как такового, отношение его к шкале: теплый или холодный, яркий или приглушенный);

- внутреннее убранство (понятия: декоративный камень, мозаики, особенности ее набора);

- внутреннее цветовое решение (основные цвета внутреннего оформления храма).

Особыми условиями таких занятий являются:

- строгий учет времени [занятия не должны превышать 20 минут];

- возможность совмещать такие занятия с прогулкой, т.е. они должны проходить в комфортной, непринужденной обстановке;

- возможность проведения последующих занятий с использованием в рисунках и поделках увиденного.

На основании вышеизложенного, можно сделать вывод о том, что работа с детьми 4-6 лет является интересной и перспективной для многих музеев. Об этом свидетельствует и растущий интерес к данному направлению и появление новых программ. Для Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор» такая работа возможна при условии адаптации своего экспозиционного материала под уровень данного возраста и при совместной разработке и проведении таких программ с дошкольными учреждениями.

Литература

1. Божович Л. И. Личность и ее формирование в детском возрасте / Л. И. Божович. – М.: Просвещение, 1968. – 412 с.
2. Бутиков Г. П. Воспитательный потенциал российских музеев / Г.П.Бутиков. – СПб.: Ассоциация музеев России, 1998. – 190 с.
3. Ванслова Е. Г. Музей и культура. Экспериментальное методическое пособие/Е.Г.Ванслова. – М.: МИРОС, 1995. – 174 с.
4. Воронин А. А. Музеи как креативное пространство культуры / А.А.Воронин//Философские исследования. – 1994.– №1. – С.69–84.



5. Грусман В.М. Становление и развитие социально-культурных функций российских музеев/В. М. Грусман. – СПб.: РГЭМ, 2001. – 262 с.
6. Ерасов Б. С. Социальная культурология/Б. С. Ерасов. – М.: Аспект-Пресс, 2000. – 591 с.
7. Нагорский Н.В. Музей как институт социально-культурной деятельности/Н.В.Нагорский. – СПб.: Государственный музей-заповедник «Царское Село», 1998. – 258 с.
8. Парыгин Б. Д. Социальная психология/Б. Д. Парыгин. – СПб.: Изд-во СПГУП, 1999. – 592 с.
9. Стрельцов Ю. А. Социальная педагогика/Ю. А. Стрельцов. – М.: МГУКИ, 1998. – 144 с.
10. Ярошенко Н.Н. Социально-культурная деятельность: парадигмы, методология, теория/Н.Н.Ярошенко. – М.: МГУКИ, 2000. – 204 с.
11. Нагорский Н.В. Музей в духовной жизни общества. – СПб, 2004. – С. 380.
12. Краткий словарь по социологии. – М., 1989.
13. Психология. Словарь. – М., 1990.
14. Ванслова Е.Г., Юхневич М.Ю., Чумалова Т.П. Эстетическое воспитание подрастающего поколения в музеях различных профилей//Воспитание подрастающего поколения в музее: теория, методика, практика. – М., 1999.
15. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. Психологический очерк. – М., 1967.
16. Выготский Л.С. Проблемы детской психологии//Собрание сочинений.Т.4. – Л., 1984.
17. Коваль М.Ю. Дети в музее: размышления психолога. – М.,1989.
18. Михеева Л.П. Дети 5-7 лет в художественном музее. Из опыта работы лектория Государственного Русского музея. – СПб., 1996.
19. Музей в современной культуре. Сб. науч. тр. СПб Академии культуры. – СПб., 1997.
20. Рашитова Р.С. Детский музей. Воспитание подрастающего поколения в музее: теория, методика, практика. – М.,1989.
21. Титов Б.А. Социализация детей, подростков и юношества в сфере досуга. – СПб.,1997.



МОЗАИЧНЫЕ ОБРАЗА ПО ОРИГИНАЛАМ А.Е.БЕЙДЕМАНА В ИСААКИЕВСКОМ СОБОРЕ

Творчество Александра Егоровича Бейдемана (1826–1869) до сих пор недостаточно изучено. Чаще всего его вспоминают как друга П.А. Федотова, рисовавшего знаменитого художника во время болезни [1]. Между тем, Бейдеман был ярким, выдающимся живописцем, но, в силу обстоятельств, оказался почти забытым. Восторженные воспоминания о Бейдемани, человеке и художнике, оставил Л.М. Жемчужников в книге «Мои воспоминания о прошлом». Статью о его творчестве написала А.Г. Верещагина в сборнике «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников» [2], но церковных работ она не упоминала.

А.Е. Бейдеман родился в Петербурге, в 1850-х годах он поступил в Академию художеств и обучался у А.Т. Маркова и К.П. Брюллова. Карл Брюллов выделял Бейдемана среди других учеников. В 1840-1850-е гг. он много рисовал для различных изданий (журнал «Искра», альбом карикатур «Ералаш»). В числе его друзей были П.А. Федотов, Л.М. Жемчужников, Л.Ф. Лагорио. В 1857 – 1860 гг. Бейдеман побывал за границей, посетил Дрезден, Мюнхен, жил в Париже. После возвращения он давал частные уроки, преподавал в 1860 – 1866 гг. в Рисовальной школе Общества поощрения художников, а с 1861 г. – в Академии художеств. В те же годы он активно работал, в основном – в области церковной живописи. Он исполнил росписи и иконы церкви Ливадийского дворца в Крыму, церкви дворца вел. кн. Михаила Николаевича в Петербурге (Ново-Михайловского), церкви на его даче в Михайловке под Петербургом, церкви Александровской больницы в Петербурге [3].

В фонде рисунка Государственного Русского музея хранится папка, поступившая в 1926 г. из библиотеки Академии художеств, включающая в себя 66 акварельных эскизов икон и росписей для этих храмов, сделанных А.Е. Бейдемани [4].

После революции почти все церковные работы художника были утрачены. Поэтому особую ценность для нас представляют сохранившиеся монументальные произведения Бейдемани – выполненные по его оригиналам мозаичные



образа, расположенные во втором ярусе главного иконостаса Исаакиевского собора: «Архангел Михаил», «Св. кн. Владимир и св. кн. Ольга», «Св. равноапостольный царь Константин и св. царица Елена» и др.

Однако во всех книгах и путеводителях об Исаакиевском соборе авторство работ А.Е. Бейдемана приписывается Ф.П. Брюллову.

Эта неточность традиционно присутствует в искусствоведческой литературе, и появилась еще в XIX веке в связи с тем, что первоначально второй ярус главного иконостаса Исаакиевского собора действительно состоял из икон, написанных Ф.П. Брюлловым. В 1863 – 1869 годах они были заменены мозаичными образами с теми же сюжетами, исполненные по оригиналам А.Е. Бейдемана. Но авторство их продолжали приписывать Ф.П. Брюллову.

Так, в «Описании Исаакиевского собора в С.Петербургe, составленном по официальным документам» (СПб, 1865) указано: «Во втором ярусе большого иконостаса шесть икон; направо от золотой группы иконы – «Св. Архистратига Михаила», «Св. Праведных Анны и Елисаветы» и «Св. Равноапостолов – Константина и Елены». Налево иконы – Св. Блаженного Николая Новгородского, Св. Мироносицы Равноапостольные Марии Магдалины и св. Мученицы царицы Александры и Св. Равноапостольных князей Владимира и Ольги...Все эти шесть икон написаны академиком Ф. Брюлловым» [5]. В книге «Исаакиевский собор. 1858-1883» (СПб, 1883) вновь читаем: «Во втором ярусе главного иконостаса, против главного алтаря, восемь мозаических икон. Направо от золотой группы – иконы Св. Архистратига Михаила, Святых праведных Анны и Елизаветы и св. равноапостольных царей Константина и Елены. Налево – иконы св. Блаженного Николая Новгородского, св. равноапостольной Мироносицы Марии Магдалины, св. мученицы царицы Александры, св. Равноапостольных Ольги и Владимира. Иконы эти живописью писаны были академиком Ф. Брюлловым, которому за написание их уплочено 11 500 рублей...» [6]. Неточность, закравшаяся в литературу в XIX веке, продолжала «кочевать» по всем изданиям по Исаакиевскому собору в советское время. В одном из путеводителей авторы пишут: «Мозаики второго яруса набирались по оригиналам Ф.П. Брюллова. Менее талантливый, чем его брат Карл, Ф.П. Брюллов был, однако, талантливым мастером декоративной живописи.... Работы в



Исаакиевском соборе занимают значительное место в творчестве Ф.П. Брюллова. Некоторые из этих произведений отличаются большой выразительностью. Особенно своеобразны трагические черты святых Анны и Елизаветы, изображения которых находятся справа от царских врат» [7]. Повторяющуюся путаницу можно объяснить тем, что в тот период религиозное искусство XIX века практически не изучалось, если не считать знаменитых К.П. Брюллова и А.А. Иванова. Только в 80-х годах прошлого века появились монографии, посвященные мастерам первой половины XIX века, участвовавшим в создании живописного убранства Исаакиевского собора – Ф.А. Бруни, П.В. Басину, В.К. Шебуеву [8]. Позже, в конце XX – начале XXI века, исследователи обратились к творчеству художников середины и второй половины XIX века, представителям позднего академизма и салона. В их числе – Т.А. Нефф, много работавший для Церкви, в частности, для Исаакиевского собора, автор оригиналов образов первого ряда его главного иконостаса. В 2000 году вышла в свет книга Г.П. Бутикова «Исаакиевский собор», где подробно, по авторам расписано все живописное убранство собора, и только авторство икон второго яруса иконостаса по-прежнему приписывается Ф.П. Брюллову.

Однако, из других источников известно, что оригиналы мозаичных образов второго яруса главного иконостаса Исаакиевского собора написал А.Е. Бейдеман. Об этом упоминают биографы художника [9].

В каталоге А.И. Сомова «Картинная галерея ИАХ» (т.1, СПб., 1872) есть описания некоторых образов, выполненных для Исаакиевского собора Ф.П. Брюлловым и А.Е. Бейдеманом [10]. Сравнивая эти подробные описания с существующими ныне мозаичными иконами, мы можем убедиться, что последние соответствуют оригиналам А.Е. Бейдемана. И, главное, в фонде рисунка Русского музея хранятся четыре акварельных эскиза Бейдемана для Исаакиевского собора: «Святая Ольга» (р 9228), «Архангел Михаил» (р 9246), «Архистратиг Михаил» (р 9229), «Св. Константин и Елена» (р 9247). Последние два тождественны мозаичным вариантам икон, находящимся в соборе.

Мы можем сравнить описания живописных оригиналов Бейдемана, сделанные А.И. Сомовым, с мозаичными иконами Исаакиевского собора и эскизами из фонда ГРМ.



Следует отметить, что живописные оригиналы известны нам только по названным описаниям. До революции 1917 года эти иконы находились в церкви Императорской Академии художеств. В 1919 году церковь была закрыта и стала частью музея Академии, а в 1929 году она была ликвидирована. В помещении разместился актовый зал Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина [11]. Иконы, вероятно, были утрачены.

Приведем одно из описаний и сравним с существующей мозаикой и акварельным эскизом из фонда ГРМ (р 9229):

«Бейдеман Александр Егорович. 1826–1869.

Архангел Михаил. Он стоит на спине сраженного им демона, около тела которого обвивается змея. Схватив себя за затылок, демон падает в адский пламень. На архангеле – белый хитон, голубая отсвечивающая золотом мантия; за его спиною – белые крылья. Придерживая левою рукой край мантии у пояса, он держит в правой руке белую хоругвь. На хоругви трижды, вертикальными строками, написано: Свят (*греч.*); конец ея древка уперт в голову демона. Фон золотой с сероватым узором, с нимбом вокруг головы архистратига и с вертикальными славянскими надписями: наверху, слева – «С.Архангелъ», а справа – «Михаиль» [12].

Из приведенного выше описания следует, что оно в целом совпадает и с акварельным эскизом, и с мозаичным образом, различаются лишь отдельные небольшие детали, в частности вертикальные надписи есть на живописном и акварельном варианте, а на мозаике – горизонтальные, надпись на хоругви – греческие слова «Свят, свят, свят» - присутствует и в живописи, и в мозаике, и на одном из акварельных эскизов, а в другом варианте вместо этого – славянская надпись «Святъ, святъ, святъ Господь Саваофъ».

Для сравнения можно привести аналогичное описание иконы, созданной Ф.П.Брюлловым для второго яруса иконостаса Исаакиевского собора:

«Брюлло Федор Павлович. 1795–1869.

Архистратиг Михаил. Он представлен стоящим среди скал, на которых издыхает в корчах крылатый дракон. Обратясь несколько вправо и выставив вперед правую ногу, Архангел опустил взор на дракона; левою, опущенною рукой он указывает на него, а в правой руке держит огненный меч. На нем – белая короткая туника, лазоревые латы с лазоревыми же лентами, выступающими из-под них на плечах и у пояса; ярко-алый плащ развевается около его фигуры. У него на



ногах сандалии с роскошными завязками. За плечами расprostерты цветные крылья. Фон золотой, с рельефным узором, с таким же нимбом вокруг головы Архангела и с надписью наверху, славянской вязью: «Святый Архистратиг Архангел Михаил». Налево, внизу, подпись: Ф. Брюлло 1849.» [13].

Очевидно, что это не тот образ, который ныне находится в Исаакиевском соборе.

Далее в каталоге А.И. Сомова следует аналогичное описание иконы «Блаженный юродивый князь Николай Кочанов» Ф.П. Брюллова, также отличное от мозаики, находящейся ныне в Исаакиевском соборе.

После этого дается комментарий, касающийся названных произведений Ф.П. Брюллова:

«Два предыдущие образа писаны для Исаакиевского собора, где и помещались во втором ярусе главного иконостаса; потом они были заменены там мозаичными образами, исполненными по живописным оригиналам А. Бейдемана» [14].

В книге приводится описание большинства оригиналов А.Е. Бейдемана для иконостаса Исаакиевского собора (помимо «Архангела Михаила» (1862)): «Св. Анна Пророчица и св. Праведная Елизавета» (1866), «Св. равноапостольный царь Константин и св. царица Елена» (1865), «Блаженный юродивый князь Николай Кочанов» (1861), «Св. великий князь Владимир и св. Великая княгиня Ольга» (1863). Все они также совпадают с одноименными мозаичными образами из второго яруса главного иконостаса Исаакиевского собора. Каждое описание включает комментарий: «Оригинал, по которому исполнена мозаичная икона для второго яруса главного иконостаса Исаакиевского собора» [15].

В каталоге А.И. Сомова отсутствуют сведения лишь об одной иконе этого ряда – «Свв. Мария Магдалина и царица Александра», стилистически она несколько отличается от остальных мозаик, и ее авторство пока остается под вопросом.

Таким образом, автором оригиналов, по которым выполнены мозаичные образа второго яруса главного иконостаса Исаакиевского собора, является А.Е. Бейдеман, а не Ф.П. Брюллов, как утверждается в литературе об Исаакиевском соборе, в том числе и на официальном сайте музея. Теперь есть возможность исправить эту ошибку и утвердить авторство А.Е. Бейдемана в отношении



рассматриваемых произведений, тем более что они являются одной из немногих сохранившихся церковных работ незаслуженно забытого выдающегося церковного живописца.

Литература

1. См.: Павел Федотов. Каталог. – СПб., 1993. – С.28-31.
2. См.: Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников середины XIX века. – М., 1958. – С.275-285. Существует еще ряд небольших публикаций в различных изданиях.
3. Ново-Михайловский дворец построен на набережной Невы
А.И. Штакеншнейдером в 1857 – 1861 гг. для вел. кн. Михаила Николаевича. Церковь во имя Михаила Архангела освящена в 1861 году. (см. Антонов В.В., Кобак А.В. Святыни Санкт-Петербурга. Т.II. – СПб., 1996. – С.93-94)
Церковь в Михайловке близ Стрельны под Петербургом построена в 1860-х годах архитектором Д.И. Гриммом. Росписи и иконы для церкви создал А.Е. Бейдеман. Они не сохранились.
Ливадийский дворец в Крыму – летняя резиденция русских царей – был построен в 1860-х годах архитектором И. Монигетти. Церковь переделана архитектором в 1864 году из костела, расписана акд. А.Е. Бейдеманом. Она была освящена в честь праздника Воздвижения Честного и Животворящего Креста Господня. Храмовая икона «Воздвижение Честного Креста» пострадала от влаги, и было решено заменить ее мозаикой. Академик А.Н. Попов сделал точную копию иконы на картоне, и мозаика была выполнена по ней в 1888 году. Мозаичная икона сохранилась до наших дней. (см.: Крым: православные святыни: путеводитель. Сост. Е.М.Литвинова. – Симферополь, 2003. – С.188-193.)
4. Папка включает в себя 66 рисунков (р 9186-р 9251) с описью.



5. Описание Исаакиевского собора в С.-Петербурге, составленное по официальным документам. – СПб., 1865.
6. Исаакиевский собор. 1858-1883. – СПб., 1883.
7. Якирина Т.В., Карпович И.Д.. Исаакиевский собор. – Л., 1972. – С.76.
8. Круглова В.А. В.К. Шебуев. – Л., 1982; Верещагина А.Г. Ф.А. Бруни. – Л., 1985; Петина Е.Ф. П.В. Басин. – Л., 1984.
9. Биобиблиографический словарь. Т.1. – М., 1970. – С.327
10. Сомов А.И.. Картинная галерея ИАХ. Т.1. Оригинальные произведения русской живописи. – СПб., 1872. – С.128-129, 134-135, 138-140.
11. Об этом см.: Антонов В.В., Кобак А.В.. Святые Санкт-Петербурга. Историко-культурная энциклопедия в трех томах. Т.II. – СПб., 1996. – С.114-115.
12. Сомов А.И. Ук. соч. – С.138
13. Там же, – С.128
14. Там же, – С.129
15. Там же, – С. 128-129, 134-135, 139-140.



ПОСТОЯННАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ В МУЗЕЕ-ПАМЯТНИКЕ «САМПСОНИЕВСКИЙ СОБОР»

Сампсониевский собор в Петербурге был возведен в ознаменование важного исторического события в жизни России – Полтавской победы, одержанной в ходе Северной войны (1700 – 1721 гг.). Высоко оценивая значение Полтавской виктории, Петр I заложил в ее честь храм [1] – исторический памятник в честь победы русского оружия, и при жизни ежегодно отмечал эту славную дату.

Победа под Полтавой была одержана в день поминовения святого Сампсония Странноприимца [2, 3], поэтому церковь была названа Сампсониевской. Освящена она была в 1710 году. Это был деревянный, однопрестольный храм. Рядом с ним находилась четырехугольная в плане деревянная колокольня на столбах, а территорию окружал деревянный забор с воротами напротив церкви. Вскоре в храме появляются три придела, пополняется его убранство, церковная утварь [4]. Открытое рядом первое общегородское кладбище [5] приносит этому храму значительный доход, что позволило украсить интерьер дорогой утварью, иконами старинного письма. Судя по архивным источникам, в 1715 году северный придел во имя святого апостола и евангелиста Иоанна уже существовал [6], «...имел сбоку два почти квадратных окна, односкатную крышу и маленький куполок одного типа с главным...» [7]. Южный придел во имя Архистратига Михаила и прочих Небесных Сил бесплотных «...для служения ранних литургий, прочих поминовений и других отправлений культа...» был пристроен позднее и освящен 8 ноября 1725 года [8].

В 1715 году церковь св. Сампсония считалась одной из богатейших в северной столице [9], ее приход значительно увеличился. Но грунт в этом месте из-за близости Большой Невки был ненадежным, здесь требовался глубокий свайный фундамент [10]. Необходимо было строить новую, каменную церковь. С 1728 года начинаются работы, которые проводились в два этапа [11].

На первом этапе (1728 – 1733 гг.) возвели трапезную с двумя боковыми приделами. Член Святейшего Синода Леонид, епископ Сарский, освятил 9 сентября 1733 года южный придел во имя Святого Архистратига Михаила и прочих Небесных Сил бесплотных [12], а 26 сентября того же года Варсанофий,



архимандрит Соловецкий, освятил северный придел храма во имя Святого Иоанна Богослова [13].

Второй этап (1732 – 1740 гг.) завершился строительством восточной части храма, выделенной в отдельный объем, и освящением главного придела во имя преподобного Сампсония Странноприимца 19 августа 1740 года. Одновременно была построена отдельно стоящая трехъярусная колокольня, близкая по своим формам к храму. В 1737 году деревянная Сампсониевская церковь была разобрана [14].

Исследования архивных материалов о храме-памятнике позволили уточнить историю его строительства, однако имя автора проекта не было установлено. Единственный документ о строительстве собора находится в фонде Канцелярии Синода [15]. Здесь приводится список его строителей: Иван Лапшин, Дмитрий Кундилов, Федор Монаев, Спиридон Зубков, Дмитрий Горохов.

Наряду с церквями св. Симеона и Анны (архитектор М.Г. Земцов, 1731 г.), св. Пантелеймона (архитектор И.К. Коробов, 1735 г.), Трех Святителей (архитектор Д. Трезини, 1740 г.), Сампсониевский собор – одно из старейших культовых сооружений Петербурга первой половины XVIII в.

Сампсониевский собор отличает смешение допетровских архитектурных форм и элементов архитектуры раннего Санкт-Петербурга, что позволяет отнести его к стилю «аннинского» барокко.

Завершение колокольни кирпичным граненым шатром с окнами-«слухами» характерно для древнерусского зодчества Москвы и Ярославля XVI – XVII вв. Сампсониевский собор – единственный образец архитектуры этого направления в Петербурге. Возведенное в 1909 году здание часовни в формах развитого «растреллиевского» барокко не гармонирует со строгими формами храма и колокольни, но и не ослабляет главной архитектурной идеи всего комплекса.

Уникально внутреннее убранство собора: два малых иконостаса, пятиярусный главный иконостас, престол с напестольной сенью в главном алтаре – великолепные образцы русского деревянного зодчества и резьбы по дереву первой половины XVIII в.

Высокую художественную ценность представляет сохранившаяся коллекция древнерусской иконописи конца XVII – начала XVIII вв., среди них – три подписные иконы мастеров Московской Оружейной палаты А. Квашнина (1720 г.), А. Поспелова (1739 г.) и Т. Баженова (1761 г.).



К шедеврам русского декоративно-прикладного искусства с полным основанием можно отнести большое посеребренное паникадило на 54 свечи в главном приделе и два сохранившихся светильника первой половины XVIII в. в экспозиции северного придела и в притворе.

Особого внимания заслуживает роспись в люнете, под сводами главного придела. На ней изображен победитель Полтавской баталии Петр I в окружении военных атрибутов. Появление в главном приделе, рядом с образами святых сюжетной росписи еще раз подчеркивает историко-мемориальный характер храма.

Сампсониевская церковь находилась в отдалении от городского центра, что стало причиной открытия в 1710 году рядом с ней кладбища: «...царь имел при этом следующие соображения: преподобный Сампсон был странноприимец, на Петербургской земле селились странники, люди пришлые; пусть они и покоятся под сенью странноприимца»...» [16]. Православное кладбище располагалось к востоку от храма, рядом с ним — «немецкое» кладбище для христиан-иностранцев (католиков, лютеран и др.). Первоначально православное кладбище считалось общегородским [17], но по причинам отдаленности и труднодоступности для горожан, проживающих на левом берегу Невы, оставалось скорее приходским. На Выборгской стороне селился мастеровой люд со сравнительно скромным достатком, поэтому в первые годы существования кладбищенские надгробия не отличались особым богатством.

Известным Сампсониевское кладбище стало после того, как здесь в 1740 году были погребены тела казненных участников заговора против Бирона — А.П. Волынского, А.Ф. Хрушова и П.М. Еропкина. По распоряжению Екатерины II на предполагаемом месте их захоронения в 1741 году была установлена каменная надгробная плита, а в 1885 году ее заменил памятник, выполненный по проекту архитектора М.А. Щурупова — единственное в настоящее время сохранившееся творение Щурупова в России. В центре памятника — барельеф работы А.М. Опекушина.

Результаты археологических раскопок 1974 и 1986 гг. подтвердили, что на православном кладбище хоронили купцов, чиновников, отставных солдат, рабочих, представителей опальной знати. В приведенном Н. Романченко «Списке покровов, пожертвованных в церковь Св. Сампсония с указанием от кого они получены» указаны имена современников Петра I, похоронивших на Сампсониевском кладбище своих близких [18]: капитана Муханова, П.В. Мурзинова, канцеляриста Городовой канцелярии



Алексея Баженова (его почерк знают все, кто работал в ЦГИА с материалами ф.467), князя Н.Ю. Трубецкого, генерального прокурора П.И. Ягужинского, обер-прокурора С. Кошелева, генерал-майора И. Бибикова и др.

Многие приглашенные на службу в Россию в XVIII в. первые строители Петербурга были погребены на «немецком» кладбище. Первоначально иностранцев в Петербурге хоронили на двух кладбищах: Александро-Невского монастыря и на Аптекарском острове [20].

Умерших иностранцев хоронили на Сампсониевском общегородском кладбище до 1756 года, пока не были открыты Смоленское и Волковское евангелистские кладбища. Н. Романченко пишет, что на Сампсониевском кладбище «...как видно по иноверным метрикам, было погребено много замечательных людей», но при этом не указывает место хранения этих метрик [21]. В своем исследовании И.И. Лисевич (также без ссылок на источники) сообщает о захоронении на этом кладбище архитектора Доменико Трезини, академиков Гольдбаха и Байера [22]. По другим сведениям, здесь были погребены архитекторы А. Шлютер, Ж.Б. Леблон, Г.И. Маттарнови, Н.Ф. Гербель, скульптор К.Б. Растрелли, первый президент Российской Академии наук Л. Блюментрост, художники Г. Гезель, Л. Каравак, С. Торелли, гравер Пикарт, фельдмаршал граф Б. Миних и другие. Места их захоронений до сих пор не установлены.

В 1775 году был издан указ Петербургской Духовной консистории о запрете погребения усопших рядом с приходскими церквями. Формально общегородское Сампсониевское кладбище не имело отношения к указу, но фактически оно давно уже было приходским, и, возможно, в 1775 году было закрыто. В 1770-е годы закрывается и его «немецкое» кладбище.

Сампсониевская церковь неоднократно реставрировалась и поновлялась. В 1761 году ее одноглавый купол был заменен традиционным пятиглавием [23]. В 1880 году построили крытую галерею, соединившую здание храма с колокольной. Но самые значительные изменения во внешнем облике архитектурного комплекса произошли в 1908 – 1909 годах, когда Городская дума выделила средства на реставрацию, приуроченную к 200-летию Полтавской победы. Главной задачей было «восстановить первоначальные формы храма», освободив его от поздних пристроек и «наслоений» [24]. В этот период воссоздается внутреннее декоративное убранство, разбирается крытая галерея на западном фасаде, вместо которой строится теплая паперть, на месте алтаря деревянной церкви возводится часовня по проекту



архитектора А.П. Аплаксона, старую ограду заменяют ажурной решеткой по проекту архитектора Н.Е. Лансере. По предложению настоятеля церкви Иоанна Острогорского перед колокольней был установлен памятник Петру I работы М.М. Антокольского [25]. Таким образом, создание целостного мемориального ансамбля было завершено, а Сампсониевской церкви в юбилейном году был присвоен статус собора. Интересно отметить, что памятник Петру I, ранее стоявший перед Сампсониевским собором, был обнаружен в фондах Государственной Третьяковской галереи. Длительные переговоры о его возвращении на прежнее место ни к чему не привели. В мае 2003 года, к 300-летию Санкт-Петербурга, воссозданный на средства ГУК ГМП «Исаакиевский собор» основатель города был установлен на прежнее место, и это стало важным этапом реставрации всего мемориального ансамбля.

Действующим Сампсониевский храм был до 1938 года. К этому времени само здание и его убранство пришли в упадок. Учитывая высокую историческую ценность собора и уникальность его убранства, 20 марта 1935 года он был взят под охрану государства, а 16 февраля 1984 года Ленгорисполком передал его Государственному музею-памятнику «Исаакиевский собор».

В июле 1999 года, после проведения первоочередных реставрационных работ, здесь открылась выставка «Полтавская баталия» и музей-памятник начал принимать первых посетителей, которые знакомились с историей создания первой деревянной церкви, с декоративно-художественным и иконописным убранством ныне действующего храма.

Современный архитектурный ансамбль Сампсониевского собора включает в себя здания храма, колокольни, «юбилейного дома» (1909 г.) и часовни (архитектор А.П. Аплаксин, 1909 г.), построенной на месте алтаря первой деревянной церкви.

Продолжается кропотливая научная реставрация декоративного убранства музея-памятника, сохранившейся иконописи конца XVII – начала XVIII вв., создаются новые экспозиции. В реставрации собора принимают участие мастера высокой квалификации, на каждой стадии обязательно проводится фотофиксация. Уникальность разработок по воссозданию иконостасов музея-памятника «Сампсониевский собор» позволила принять участие в конкурсе по программе «Изучение, сохранение и реставрация культурного наследия Российской Федерации».

Создается новая экспозиция Сампсониевского собора, представляющая собой пять разделов, три из которых будут находиться в самом соборе, четвертый – на втором этаже



колокольни, пятый – в здании часовни. Рядом с часовней будет реконструирован участок бывшего православного кладбища.

Раздел I «Богословский» будет находиться на клиросной площадке северного придела во имя апостола Иоанна Богослова. Часть видеоматериала можно будет увидеть на плазменной панели в западной части придела. Здесь будут собраны сведения об истории создания первой (деревянной) Сампсониевской церкви, о ее связи с Полтавской победой русского оружия.

Раздел II «Михайловский» посвящен захоронениям при соборе и будет экспонироваться на клиросной площадке южного придела во имя Архистратига Михаила Архангела и в трапезной. Отреставрированные мемориальные доски генерал-аншефа Скворцова, поручика лейб-гвардии Измайловского полка Неронова, а также осколок надмогильной плиты архитектора Еропкина дополнят экспозицию мемориальных досок, установленных в храме.

Раздел III «Сампсониевский» развернется в главном приделе. Его экспонаты будут расположены на клиросных площадках, а также вдоль южной и северной стен. Экспонироваться будут отреставрированные предметы декоративно-прикладного искусства и иконопись конца XVII – начала XVIII в.

Раздел IV «Архитектурный» разместится на втором этаже колокольни. Будут представлены иллюстративный материал из альбома А.П. Аплаксина «Сампсониевский собор в Санкт-Петербурге. 1709 – 1909 гг.», который стал основой для реставрации всех объектов архитектурного комплекса. Дополнит экспозицию «Кабинет архитектора Сампсониевского собора» в северном крыле. Завершит знакомство с экспозицией подъем на смотровую площадку колокольни.

Раздел V «Юбилейный» будет находиться в здании часовни. Здесь будут находиться фотокопии Центрального государственного архива кинофотодокументов Санкт-Петербурга, посвященные празднованию 200-летия Полтавской победы и предъюбилейной реставрации собора

Реконструкция мемориальной зоны дополнит постоянную экспозицию «История возникновения и строительства первой Сампсониевской церкви и ныне действующего храма». Она будет развернута на площадке перед часовней. Здесь будут собраны обнаруженные во время археологических раскопок надмогильные плиты 1719 – 1772 годов. На открытой северной галерее для обозрения будут выставлены фрагменты надгробий, надписи на



которых не читаются или отсутствуют, и установить местоположение которых не представляется возможным.

Пять разделов новой экспозиции позволят посетителям подробно ознакомиться с историей появления этого уникального храма-памятника, а реконструкция мемориальной зоны — получить представление о первом некрополе Санкт-Петербурга.

Литература

1. Журнал или поденная записка Имп. Петра Великого. Ч.I. — СПб., 1770. — С.251-252.
2. Романченко Н. Исторический очерк Сампсониевского собора в Санкт-Петербурге. — СПб., 1909. — С.41.
3. Богданов А., Рубан В. Историческое, географическое и топографическое описание Санкт-Петербурга от начала заселения его с 1703 по 1751 год. — СПб., 1779. — С.299.
4. Владимирский А. Краткое описание Санкт-Петербургской Сампсоновской церкви, что на Выборгской стороне, с историей ее прихода. — СПб., 1890. — С.14.
5. Там же, с.4.
6. ЦГИА СПб., ф.19, оп.1, д.1108, л.1-6, 1733.
7. Романченко Н. Исторический очерк Сампсониевского собора в Санкт-Петербурге. — СПб., 1909. — С.43.
8. РГИА, ф.796, оп.6, д.352, л.1, 1725.
9. Романченко Н. Исторический очерк Сампсониевского собора в Санкт-Петербурге. — СПб., 1909. — С.47.
10. Луппов С.Л. История строительства Петербурга в первой четверти XVIII в. — М.-Л., 1957. — С.120.
11. Лебедев Г.С., Денисов В.Д., Воинов В.С. В память о русской славе. Реставрация Сампсониевского собора на Выборгской стороне. — //Строительство и архитектура Ленинграда. — 1975. — №9. — С.41-42.
12. Бражников В. Научный паспорт на здание б. Сампсониевской церкви. — ГИОП. Инв. №11-146. — Л., 1939. — С.27.
13. Там же, с.28.



14. Романченко Н. Исторический очерк Сампсониевского собора в Санкт-Петербурге. – СПб., 1909. – С.52.
15. РГИА, ф.796, оп.9, д.291, л.1.
16. Владимирский А. Краткое описание Санкт-Петербургской Сампсониевской церкви, что на Выборгской стороне, с историей ее прихода. – СПб., 1890. – С.4.
17. Там же, с.35-45.; – //Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской Епархии. – Вып.7. – СПб., 1883. – С.164 и далее.
18. Романченко Н. Исторический очерк Сампсониевского собора в Санкт-Петербурге. – СПб., 1909. – С.152.
19. Там же, с.86.
20. Богданов А., Рубан В. Историческое, географическое и топографическое описание Санкт-Петербурга от начала заселения его с 1703 по 1751 год. – СПб., 1779. – С.459.
21. Романченко Н. Исторический очерк Сампсониевского собора в Санкт-Петербурге. – СПб., 1909. – С.74.
22. Лисаевич И.И. Доменико Трезини. – Л., 1986. – С.209.
23. Романченко Н. Исторический очерк Сампсониевского собора в Санкт-Петербурге. – СПб., 1909. – С.56.
24. ЦГИА СПб., ф.792, оп.1, д.10099, л.2. 1908.
25. Аплаксин А.П. Сампсониевский собор в Санкт-Петербурге. 1709 – 1909 г. – СПб., 1909. – С.4.
26. Там же, с.11.



ПРАВОВЫЕ ОТНОШЕНИЯ МЕЖДУ МУЗЕЕМ И ЦЕРКОВЬЮ В ГОСУДАРСТВЕННОМ УЧРЕЖДЕНИИ КУЛЬТУРЫ

Строительство Кафедрального Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге велось на средства российской казны. Храм прп. Исаакия Далматского был на государственном обеспечении с момента своего освящения до 1917 года. После революции на десять лет он был передан Русской Православной Церкви (РПЦ), а в 1928 году здесь был создан государственный музей, т.е. собор практически всегда находился в ведении государства. Следовательно, сложившиеся в наше время взаимоотношения государства и Церкви в Исаакиевском соборе вполне закономерны.

Первого октября 1990 г. в нашей стране был утвержден закон «О свободе совести и религиозных организациях». С момента его издания Церковь стала полноправной организацией в современных правоотношениях. Государство стало возвращать изъятое при советской власти церковное имущество, начали возводиться новые храмы и возвращаться прежние. Однако следует отметить, что многие храмы представляют собой памятники отечественной архитектуры и искусства. ЮНЕСКО признала центр Санкт-Петербурга достоянием всего человечества, поэтому российское государство обязано обеспечить сохранность этого достояния и свободный доступ каждому человеку, независимо от того, относится он к православной конфессии или нет, к культурным ценностям. Эти гарантии закреплены в статье 27 Всеобщей декларации прав человека и в Декларации принципов международного культурного сотрудничества [1, 2]. В законодательстве Российской Федерации такие гарантии закреплены в статье 44 Конституции РФ [3] и детализированы в законе «Основы законодательства Российской Федерации о культуре» [4] в разделе «Права и свободы в области культуры».

После падения коммунистического строя в России сложились неоднозначные отношения между музеями и Церковью. С одной стороны, музей ведет культурно просветительскую деятельность и предоставляет гражданам познания в области культуры и искусства. В фондах музеев хранятся богослужебные предметы, используемые, как правило, при совершении религиозных обрядов. Нередко государственные музеи находятся в храмовых



зданиях. С другой стороны, Церковь (в частности, РПЦ) изначально владела этим имуществом, и многие культурные ценности — это святыни Русской Православной Церкви. В этом случае возникает конфликт интересов РПЦ в лице верующих и государства в лице музеев. Одни при этом берегут церковное имущество как реликвию и не всегда готовы предоставить его на всеобщее обозрение, другие не без основания считают, что эти реликвии — достояние всего человечества, и следует предоставить возможность приобщения к нему не только одних прихожан. В данном случае государству необходимо найти компромисс между правами граждан на вероисповедание и правом на доступ к культурным ценностям. Следует разработать правовой механизм, позволяющий удовлетворить потребности граждан как в духовной, так и в культурной сфере, а также не менее важно сохранить культурные ценности для будущих поколений.

Законодательством Российской Федерации предусмотрен ряд документов, регламентирующий имущественные отношения в сфере культурных ценностей религиозного назначения. Предпосылкой к владению культурными ценностями служит закон РФ «Основы законодательства Российской Федерации о культуре», в котором указано, что право собственности на объекты культуры может быть как у государства, так и у гражданина или организации. Порядок передачи имущества указан в постановлении Правительства РФ от 30.06.2001 № 490 «О порядке передачи религиозным организациям находящегося в федеральной собственности имущества религиозного назначения» [5], в котором указано ограничение на передачу федерального имущества, если оно закреплено за государственными учреждениями культуры. Введя подобное ограничение, государство обеспечило права граждан на свободный доступ к культурным ценностям. В свою очередь, в вышеуказанном постановлении закреплена возможность передачи имущества в безвозмездное пользование или, если недвижимое имущество находится в ведении учреждения культуры, то в совместное использование.

Рассматривая отношения музея и Церкви, следует отметить необходимость индивидуального подхода к каждому храму — памятнику архитектуры. Одним из основополагающих видов деятельности государства является развитие культуры [6]. Данная функция включает в себя участие государства не только как финансирующей культуру стороны, но и как правового гаранта, а также хранителя и защитника отечественных культурных ценностей. Государство в лице своих органов и



учреждений обладает наивысшими возможностями и потенциалом для сохранения и пропаганды таких известных памятников архитектуры и искусства, как Исаакиевский собор. При грамотной поддержке государства в сфере культуры возможно повышение уровня просвещенности населения, что, в свою очередь, повысит ответственность за ценности культуры самих граждан и, в конечном итоге, приведет к созданию правового государства. С другой стороны, основная цель Церкви – приблизить людей к Богу и построить Царство Божие на земле. Обе эти идеи относительно схожи, поскольку несут в себе идеал универсального общества, но, вместе с тем, и одинаково утопичны, поскольку сроки построения подобного общества определить невозможно. Идеи идеального общества в их светском или религиозном понимании близки просветительской деятельности музея, особенно музея-храма.

Государственное учреждение культуры «Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор» (ГУК ГМП «Исаакиевский собор») – это уникальный комплекс, объединивший возможности музея и храма. Государство в лице музея содержит здание храма, проводит научно-исследовательскую работу, осуществляет экскурсионную деятельность. Церковь несет идею любви к ближнему, к Богу – к красоте в целом. В проекте закона о социальном партнерстве государства и религиозной организации [7] закреплено взаимное сотрудничество государства с религиозной организацией для воспитания гражданственности, патриотизма, исторической памяти, непреходящих моральных и этических ценностей. Успешной в достижении общих целей можно назвать совместную деятельность Русской Православной Церкви (Московский Патриархат), Санкт-Петербургской Епархии и ГУК ГМП «Исаакиевский собор» по просвещению посетителей Исаакиевского собора и духовно-патриотическому воспитанию молодежи. В июле 2005 г. было заключено соглашение между ГУК ГМП «Исаакиевский собор» и Санкт-Петербургской Епархией о совместной деятельности на территории объектов музейного комплекса. Данное соглашение позволило нормативно закрепить позитивно складывающиеся отношения между музеем и Церковью. Государство в лице музея восстановило историческую справедливость, возобновив в храмах-памятниках богослужения и предоставив жителям и гостям Санкт-Петербурга право присутствовать на Божественной литургии в главном соборе Российской империи. При этом все люди могут приобщиться к великолепному убранству Исаакиевского, Сампсониевского, Смольного соборов, храма Воскресения Христова



(Спаса на крови). Церковь получила возможность осуществлять богослужения на музейных объектах, что внесло в интерьеры музеев Божественную атмосферу, ощутимую только в храме. На основании договора между музеем и Епархией заключены соглашения на уровне руководителей музейного объекта (начальников отдела музеефикации) и руководителей прихода (Председателей приходского совета). Другими словами, нашли взаимопонимание руководители организаций, наиболее приближенных к посещающим музей-храм людям, и от того, насколько точно и верно будут указаны все права и корреспондирующие им обязанности, настолько меньше поводов станет для возникновения конфликтных ситуаций. В соглашениях прописан порядок согласования проведения богослужений в музеях-храмах. На балансе музея находятся музейные предметы и коллекции государственного музейного фонда, поэтому в соглашении предусмотрена ответственность сотрудников прихода за их сохранность. Предусмотрена также возможность совместной работы по сохранению музея-храма.

В этом документе указаны основные направления совместной просветительской деятельности. Подобное соглашение позволяет создать основу правовой базы взаимодействия учреждения культуры и религиозной организации.

Как упоминалось выше, постановление правительства РФ предусматривает совместное использование церковного имущества, однако при этом возникают некоторые затруднения. Рассмотрим эту проблему на примере Исаакиевского собора. Содержание его здание требует больших материальных и людских ресурсов, делать это за счет приходских средств нереально. Приход не предоставляет экскурсионных услуг, а взимать плату за вход в действующий храм — абсурд. Использование одного здания собора двумя хозяйствующими субъектами также затруднительно, поскольку требует урегулированию множества вопросов организационного, бытового и административного характера. Главная проблема — разделение ответственности за сохранность памятника архитектуры. Сохранность может быть возложена только на одного субъекта, в противном случае сложно будет обнаружить виновника причинения ущерба, а также привлечь его к административной или уголовной ответственности. Если ответственность возложить только на одну сторону, вторая окажется в привилегированном положении по отношению к первой. Из вышесказанного следует, что у имущества должен быть один владелец (пользователь), который не только



использует его в своих интересах, но и исполняет обязанности по его содержанию и отвечает за сохранность.

С правовой точки зрения подобное участие прихода в деятельности учреждения культуры позволяет снять ряд вышеперечисленных вопросов. Приход участвует в деятельности музейного учреждения на его территории, и соответственно обязан подчиняться установленным правилам, действующим на этой территории. В свою очередь, предоставляя приходу право на участие в своей внутренней жизни, музей предоставляет религиозной организации также право на осуществление религиозных обрядов, и, насколько возможно, соблюдает канонические нормы существования действующего православного храма.

В заключение следует отметить, что желаемые правовые и духовные идеалы станут достижимыми путем совместных усилий Церкви и государства, и только в том случае, если взаимодействие и взаимопонимание между музеем и приходом будут осуществляться на четко сформулированной правовой основе.

Литература

1. Международные акты о правах человека. Сб. док. – М.: НОРМА-ИНФА, 1999. – С.43.
2. Там же, с.391.
3. //Российская газета. – 1993. – № 237 от 25.12.1993.
4. Там же, № 248 от 17.11.1992.
5. Постановление Правительства РФ от 30.06.2001 № 490 «О порядке передачи религиозным организациям находящегося в федеральной собственности имущества религиозного назначения». – //Собрание законодательства РФ. – № 28. – 09.07.2001. – ст. 2889.
6. Марченко М.Н. Общая теория государства и права. Т.1. – М.: Зерцало-М, 2002. – С.343.
7. Проект Федерального закона «О социальном партнерстве государства и религиозных организаций» (автор А.В.Чуев, вариант от июня 2004 г.).



ХРАМ И МУЗЕЙ: ДИАЛОГ ИЛИ ПРОТИВОСТОЯНИЕ?

Музей в храме, храм-музей – что это? Современная реальность, вынужденная необходимость или одна из немногих возможностей спасти святыню от разрушения? Прежде, чем рассуждать на эту тему, давайте задумаемся: не заложено ли изначально в этом противопоставлении некое противоречие.

История храмостроительства на Руси насчитывает уже более тысячи лет. Первые храмы стали появляться здесь еще в 10 веке, практически сразу после Крещения. Так, первая каменная церковь Киевской Руси – Десятинная – была сооружена в 988 – 996 годах. Получение заказа на строительство храма всегда считалось для архитектора делом почетным и значимым. Неудивительно поэтому, что величественные здания соборов и церквей вошли в «золотой фонд» мировой архитектуры. Проходили столетия, сменялись один за другим архитектурные стили и направления, а строительство храмов неизменно оставалось в центре внимания, и каждая новая градостроительная эпоха добавляла свои шедевры. Появились церковь Спаса на Нередице и собор св. Софии в Новгороде, храм Василия Блаженного и соборы Кремля в Москве, собор Петра и Павла, Казанский и Исаакиевский соборы в Санкт-Петербурге. Примеры можно продолжать бесконечно.

Назначение храма определено словами Господа еще в Евангелии, где сказано: «Храм мой храм молитвы наречется» (Матф. 21, 13). Т.е. христианские храмы – это место для молитвы, место, где верующие участвуют в совершении Божественной литургии и принимают причастие. В христианских храмах совершаются таинства крещения, венчания, миропомазания, отпевания, рукополагают в дьяконы и священники.

В дореволюционной России многие храмы и монастыри, как правило, не ограничивались только богослужениями, они были, по сути, центрами духовной жизни, осуществляли такие виды деятельности, как

- образовательную (церковно-приходские школы);
- просветительскую (воскресные школы для детей и взрослых, общества трезвости, издание православной литературы и т.д.);
- благотворительную (содержание детских приютов, уход за больными и т.д.).

В конечно счете, все это было направлено на воцерковление людей, на их духовное воспитание и образование.



События октября 1917 года разрушили эту мирную картину. Начались чудовищные гонения на православную церковь, следствием которых явилось массовое уничтожение храмов и монастырей именно как «храмов молитвы». При этом значительная часть их была разрушена физически, другие переоборудованы под склады, клубы, овощехранилища и т.д. И только малая часть их стала музеями. Именно в это время возникло понятие «музей-храм». Следует отметить, что по сравнению с другими культовыми сооружениями судьба храмов-музеев (или музеев-храмов?) сложилась более удачно:

- они попали под защиту советского государства, что обеспечило их физическую сохранность;
- в той или иной степени они начали получать финансовую поддержку от государства, что позволило им избежать дальнейшего разрушения;
- и, наконец, открытие в них музеев дало возможность людям посещать эти храмы и получать то эстетическое и духовное воздействие, которое они неизбежно оказывали.

Думается, что в сегодняшнем массовом обращении к вере свою роль сыграл и тот факт, что во времена гонений на Церковь люди могли посещать храмы (пусть в качестве музея), где их религиозные чувства так или иначе могли проявиться.

Последнее десятилетие существенно изменило ситуацию. Началось возвращение храмов и монастырей Русской Православной Церкви. Примеров здесь множество: передан Церкви кафедральный Казанский собор, отметил свое десятилетие ставропигиальный Валаамский монастырь, возвращен Соловецкий монастырь, засияли купола Свято-Троицкого Зеленецкого монастыря, куда впервые за 400 с лишним лет его существования проведена асфальтовая дорога.

Особая тема – это храмы с уникальным художественным убранством, представляющие наше национальное достояние, в которых музеи сохранились. К ним, безусловно, относится Исаакиевский собор.

Опыт работы не только нашего храма-музея, но и величайших соборов мира – св. Петра в Ватикане, св. Павла в Лондоне – доказывает возможность и допустимость такого сосуществования. Но это реально только тогда, когда музейщики и церковь стремятся к взаимопониманию, ставя во главу угла поиск точек соприкосновения, а не противоречий и разногласий. Так, например, были освобождены алтари Исаакиевского собора, и в приделе Александра Невского начались регулярные богослужения. Все значительные церковные праздники отмечаются Божественной



Литургией в главном алтаре, где с помощью ГМЗ «Царское Село» установлен святой престол. Очень удачным, в смысле сотрудничества, явился опыт открытия саммита глав государств в Исаакиевском соборе, который был предварен приветственным словом митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского Владимира и торжественным молебном. Начались регулярные богослужения в храме-памятнике «Сампсониевский собор», в 2005 году, впервые за несколько десятилетий после закрытия храма была отслужена Божественная Литургия в Спасе на крови.

Но к выставочной деятельности отношение в храмах-музеях по-прежнему неоднозначное. Опыт организуемых в Исаакиевском соборе выставок доказывает, что экспозиционная деятельность в них возможна. Но при этом необходимо помнить, что именно музей существует в храме, а не наоборот. Это определяет возможность и допустимость тем для выставочной деятельности. Здесь, на наш взгляд, необходимы предельная деликатность и корректность. Так, в православном храме недопустимы выставки, посвященные другим конфессиям и различным культам. Такого рода экспозиции уместны в Музее истории религии или в Музее этнографии. Недопустимы темы, имеющие ту или иную политическую окраску. Неуместно будут смотреться и просто художественные выставки, не имеющие отношения к истории храма-памятника. При этом органичными будут историко-художественные выставки, посвященные строительству храма, его художественно-декоративного убранству, творчеству архитекторов, художников, скульпторов, работавших над его созданием. Сотрудники нашего музея чувствуют и понимают эти нюансы.

Особенно хочется отметить наиболее удачный с этой точки зрения пример — открытие в 2005 году выставки «Настоятели Исаакиевского собора. 1858–2005». Надо сказать, что отношение к этой теме первоначально было неоднозначным. Кто-то принял ее сразу, у кого-то возникли сомнения. Однако, открытие выставки и тот живой интерес, который проявляют к ней посетители музея, доказывают, насколько актуальна, востребована и современна эта тема. Нужно было просто преодолеть сложившиеся стереотипы. Сотрудники музея смогли определить и расставить нужные акценты, изложить материал без излишней экзальтации, взвешенно и исторически достоверно. Очевидно, что без правильной оценки прошлого не может быть позитивного движения вперед. Восстановление исторической справедливости — очень важный для сознания современного общества момент.



Выставка посвящена жизни и трудам настоятелей храма преподобного Исаакия Далматского. История России на протяжении более 1000 лет была тесно связана с Русской Православной Церковью. Политические события в стране влияли на жизнь церкви самым непосредственным образом. Были годы сотрудничества и взаимного доверия, были годы гонений. В истории храма и в судьбах его настоятелей отразились веки истории нашего Отечества.

Открытию выставки предшествовала огромная подготовительная работа. Сотрудники научного отдела смогли по крупицам восстановить имена и почти все биографии настоятелей храма. В фондах музея-памятника «Исаакиевский собор», а также в фондах других музеев и организаций, были подобраны экспонаты, составившие зрелищный и интересный видеоряд. В выставке приняли участие Государственный музей-заповедник «Царское Село», Государственный музей истории религии, Государственный музей политической истории России, Центральный военно-морской музей, Российский Государственный исторический архив, Российский государственный архив Военно-морского флота, Центральный государственный архив Санкт-Петербурга, Институт истории материальной культуры РАН и Российская Национальная библиотека. В экспозиции были представлены иконы, графика, подлинные облачения XIX в., различные богослужебные предметы, многочисленные фотографии, книги и архивные материалы.

Особо следует отметить, что впервые в практике музея «Исаакиевский собор» в выставке приняло участие Санкт-Петербургское Епархиальное управление. Целый ряд изданий был предоставлен библиотекой Санкт-Петербургской Духовной Академии и Семинарии, личные вещи новомученика о. Леонида Богоявленского передал на выставку Князь-Владимирский собор, свое облачение, награды и другие экспонаты предоставил настоятель храма митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский Владимир.

Можно отметить еще один необычный, но достаточно любопытный проект – выставку «Два великих купола». Она была посвящена истории строительства купола Исаакиевского собора. Архитектор собора Огюст Монферран использовал идею Кристофера Рена, создателя купола собора св. Павла в Лондоне, однако, переработал ее и приспособил под иные климатические условия и архитектурные задачи. Идеи О. Монферрана, в свою очередь, подхватил Томас Уолтер, и, несколько трансформировав,



применил при строительстве американского Капитолия, который стал прообразом для целого ряда зданий, построенных в США подобным образом. Получилась зримая нить, связывающая архитектурную традицию Европы, России и Америки.

Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор» – динамично развивающийся музейный комплекс. Он активно ведет реставрационную работу, развивает выставочную деятельность, ищет новые формы экскурсионного обслуживания посетителей. Хорошей перспективой видится обретение музеем здания на Невском, 31, которое предполагается использовать и как выставочный зал. Здесь «поле» выставочной деятельности для музея практически безгранично. Можно будет проводить разнообразные тематические выставки, подготовленные как на основе фондов Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор», так и других музеев города и страны, а также различные бьеннале, антикварные салоны и многое другое.

Подведем некоторые итоги. Опыт работы ГМП «Исаакиевский собор» безусловно, доказывает возможность, допустимость и целесообразность такого образования, как музей в храме. Знаковым моментом в истории взаимоотношений музея и Церкви стало подписанное в 2005 году «Соглашение о социальном партнерстве Санкт-Петербургской Епархии Русской Православной Церкви (Московский Патриархат) и ГУК «Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор».

Соглашение определило правовые отношения между Санкт-Петербургской Епархией Русской Православной Церкви (Московский Патриархат) и Государственным музеем-памятником «Исаакиевский собор». Оно заключено в целях сохранения и развития национальной культуры и традиций России, изучения памятников истории и культуры, находящихся в ведении ГУК «ГМП «Исаакиевский собор», и их роли в истории Санкт-Петербурга и Санкт-Петербургской Епархии. Сделан еще один важный шаг на пути сотрудничества и взаимопонимания.



Э.А.ФИЛИПОВА

МУЗЕЙ-ХРАМ (некоторые аспекты взаимодействия)

В начале 1990-х годов в России сложилась ситуация, когда перемены в стране, коренным образом изменившие отношение к религии, поставили под угрозу существование музеев в храмах-памятниках. Именно их интересы затронули, прежде всего, законодательные акты Российской Федерации о передаче религиозным объединениям зданий и предметов культового назначения [1]. В настоящее время положение музеев в храмах продолжает оставаться достаточно сложным.

В европейских странах этот вопрос давно решен законодательно. Главный хранитель Дирекции музеев Франции М. Рушевски четко обозначил эти позиции на Международном Совете музеев (ИКОМ): «Мы не противопоставляем историю искусства и посещение музеев участию в религиозных обрядах и почитанию священных образов. Культура (искусство светское или церковное, искусство народное или элитарное) является для верующих, скептиков, атеистов **общим достоянием**, к которому они относятся со страстью или спокойным созерцанием» [2].

Значительную часть мирового культурного наследия представляют памятники культовой архитектуры: некоторые из них продолжают оставаться храмами, другие стали музейными объектами, третьи совмещают в себе обе функции.

Представленные в музейной экспозиции, памятники культового искусства играют важную просветительскую роль, приобщая к искусству всех членов общества, независимо от их принадлежности определенной конфессии.

В XX веке, вследствие распространения атеизма, практически все религиозные общины искали пути привлечения в храмы верующих. Для стран, где преобладает католическое или православное вероисповедание, характерно осознание высокой историко-культурной ценности храмов, выходящей за рамки их культового назначения. Именно в этих странах наблюдается частичная или полная музеефикация церквей и соборов. Часто культовое здание используется и как самостоятельный



объект показа, и как музей или выставка религиозного искусства. Для Франции характерны монастырские и церковные музеи. В церкви Капуцинов находится муниципальный музей, где экспонируются графика, скульптура, рукописи и предметы археологических раскопок; в Италии в церкви Сан-Франческо в Ареццо – музей религиозного искусства, а в храме Сан-Франческо в Ассизи – галерея современного религиозного искусства. Наконец, интерьеры самих храмов, представляющие художественную ценность, в перерывах между службами использую как объект музейного показа.

В странах, исповедующих протестантизм, музеев в храмах значительно меньше. Это можно объяснить как незначительным количеством редких памятников истории и культуры в их интерьерах, так и практицизмом в отношении протестантских общин к своим святыням. Как правило, церкви там используются многофункционально. Например, в США в храмах могут размещаться различные воспитательные учреждения, общества трезвости, помощи детям-инвалидам и т.п.

В отличие от европейских стран, где общество постепенно переходило к музеефикации наиболее известных памятников культового искусства, в России этот процесс носил принудительный характер и сопровождался многочисленными безвозвратными утратами [3].

Насильственная национализация православных церквей в 1920-е годы стала одной из причин конфронтации музеев и Церкви на рубеже 1980-х – 1990-х годов. К сожалению, сегодня возвращение храмов Церкви происходит без должной подготовки, поспешно, не всегда обдуманно, без учета конкретных условий и интересов сохранения храма-памятника, что также приводит к потерям культурного наследия нашей страны.

Храм, ставший музеем, или музей, в который входят как в храм: эти понятия тесно переплелись, иногда их трудно различить.

Еще в античные времена в храмах (музейонах) были сосредоточены собрания произведений искусства, служители не только сохраняли раритеты, но рассказывали о них гостям и путешественникам [4].

В средневековых храмах хранились исторические и мемориальные ценности, важные для самосознания нации, например, Кельнский собор в Германии, Вестминстерское



аббатство в Великобритании, аббатство Сен-Дени во Франции, псковский Троицкий собор, в котором хранились легендарные мечи князей Довмонта и Всеволода, и др.

Большинство исследователей утверждают, что музеи в нашем понимании появились впервые в эпоху Возрождения. Понятие «музей-храм» сохраняется в музеологии до настоящего времени, что свидетельствует о сближении этих понятий в общественном сознании. В эпоху античности и в средневековье в храмах собирались, хранились и экспонировались предметы, представляющие исключительную ценность для социума, связанные с культом святых, героическим прошлым. Можно предположить, что они выполняли функции современных музеев, которых в то время просто не существовало.

Храмы-памятники, посвященные знаменательным событиям, стали появляться на Руси еще в XII в. В летописном свидетельстве 1203 года упоминается о мемориальных предметах, хранящихся в разоренном половцами храме Софии Киевской.

Процесс музеефикации российских храмов начался в 1820-х годах. В этот период стало популярным коллекционирование церковные древностей и их экспонирование не только в монастырских ризницах, но и в церковно-археологических и исторических музеях. Старинные храмы стали восприниматься как памятники истории, свидетели исторического прошлого страны, появились многочисленные путеводители по этим объектам [5].

Популяризации памятников русской архитектуры способствовали работы И.М. Снегирева, А.А. Мартынова, Г.К. Лукомского, Ю. Шамурина, Ф.А. Торопыгина, В.В.Рудакова, Ф.Ф. Горностаева. В середине XIX в. И.М. Снегирев писал: «Нужно ли повторять, что не бесполезно и не излишне указывать на памятники церковного и храмового зодчества разных эпох и разных стилей, рассеянных по Великой России, соединять с ними исторические воспоминания о владельцах, храмосоздателях, зодчих» [6].

Именно в XIX в. мемориальность пространства храмов обретает предметную форму путем насыщения интерьера подлинными вещами, характеризующими то или иное событие [7]. В Костроме, в Ипатьевском монастыре, хранились священные сосуды, пожертвованные русскими



царями и их родственниками, в Петербурге, в Свято-Троицком соборе лейб-гвардии Измайловского полка на мраморных досках выбиты имена офицеров, павших в сражения за Отечество, уникальная мемориальная сень — место смертельного ранения императора Александра II, находится в храме Воскресения Христова (Спасе на крови).

В конце XIX в. русский философ-космист Н.Ф. Федоров объединил в своем учении идею храма и музея. Он утверждал: «в своем изначальном смысле храм и музей близки, почти тождественны, цели того и другого совпадают: и храм и музей были первыми изображениями мира» [8].

В России к началу XX в. существуют предпосылки для появления особого типа храма-музея, но при этом культовая сущность остается главенствующей. Между тем в этот же период имеются примеры уничтожения, произвольной перестройки церковными властями древних храмов. Это вызвало возмущение общественности и привело к осознанию необходимости их охраны.

Таким образом, в конце XIX — начале XX века в России была не только теоретически разработана идея храма-памятника и общественное мнение подготовлено к возможности использования культового здания в качестве музея, но и сделаны первые шаги в этом направлении. Возможно, что и без насильственной музеефикации, последовавшей после 1917 года, храмы с наиболее ценным историко-художественным убранством стали бы храмами-музеями, как и в большинстве стран мира.

Литература

1. Головкин К.Г. Обзор законодательных и нормативных актов Российской Федерации о передаче недвижимого имущества культового назначения конфессиональным объединениям (1999–2000). — //Наследие и современность. Инф. сб. — Вып.9. — М., 2002.
2. Рушевски М. Международный Совет музеев (ИКОМ) 1996 г.



3. Государственно-церковные отношения в России (опыт прошлого и современное состояние). – М., 1995.
4. Российская музейная энциклопедия. Российский музей культурологии МКРФ и РАН. – М., 2001.
5. Павлова Н.Н. Монастыри и музеи. Исторический экскурс в поисках моделей освоения историко-культурного наследия. – М., 1991. – С.205-206.
6. Снегирев И.М. Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. В.Готье, 1851. – С.132.
7. Давыдова А.С. Вопросы сохранения и использования интерьеров памятников древнерусской архитектуры в музейных целях. Сб.науч. тр. НИИ культуры. – М., 1979. – С.31-36.
8. Петрусевич А.А. Философия храма: от традиции к космологическим проектам Н.Ф.Федорова. – Саранск, 1996. – С.6.



К ПРОБЛЕМЕ СОЗДАНИЯ МУЗЕЯ МОЗАИКИ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Санкт-Петербург имеет глубокое историческое основание и необыкновенно богатый предметный фонд для организации художественного музея мозаики. Этот факт подтверждает недавно изданный альбом «Мозаика. Санкт-Петербург. XVIII–XXI вв.» (СПб., 2005). Его автор Н. С. Кутейникова сумела собрать большой иллюстративный материал, позволяющий проследить трехвековую историю развития наборного искусства.

Петербург — родина русской мозаики Нового времени. Здесь в середине XVIII века, после шестивекового забвения, великий ученый М. В. Ломоносов изобрел смальту и организовал первую в России мозаичную мастерскую [1], произведения которой хранятся в Эрмитаже, Русском музее, Музее М. В. Ломоносова и в московском Историческом музее. Первый этап истории русского мозаичного искусства базировался исключительно на энтузиазме одного человека. Мозаика не была по достоинству оценена современниками, ее развитие не поддержали государственные и частные заказы. В силу этого вскоре после смерти ученого созданная им мастерская прекратила свою работу, и мозаичное искусство в России было забыто.

В первой половине XIX века развернулась деятельность художника-мозаичиста Е. Я. Веклера. Он создавал миниатюрные произведения, которые использовались для украшения каминов, мебели, шкатулок, табакерок и т. д. Известны набранные им пейзажи, ведуты, иконы. Большая коллекция мозаик, созданных Веклером, хранится в Государственном Эрмитаже, отдельные произведения находятся в запасниках Государственного Русского музея и в частных собраниях. Художественное наследие этого мастера еще недостаточно изучено [2].

Исключительно большое значение для становления мозаичного искусства в России имело учреждение Мозаичного отделения Императорской Академии художеств [3]. Его основная задача состояла в создании святых образов



для Исаакиевского собора. Организация производства смальт на Императорском стеклянном заводе и деятельность специальной академической мастерской, обеспеченной государственным заказом, позволили развиваться наборному искусству. Главным смыслом работы Мозаичного отделения было «увечковечивание» живописных произведений церковно-академического направления «вечными красками» — смальтой. Лучшими мозаиками считались те, в которых не видна была их наборная природа [4]. Кроме произведений, установленных в Исаакиевском соборе, мозаики академической мастерской хранятся в Мозаичном отделении Российской Академии художеств и в ряде петербургских музеев. Большая часть из них до сих пор не атрибутирована и не изучена.

В конце 1880-х годов сформировалось новое направление в развитии наборного искусства, основанное на идее возрождения декоративной природы мозаики. Инициатором этого движения был архитектор А. А. Фролов, основавший в 1890 году частную студию мозаики. Благодаря рациональному и удешевленному способу набора смальт, мастера Фролова сумели расширить возможность применения мозаичных композиций, которые стали включаться в декоративное убранство не только культовых, но и гражданских сооружений. С 1897 года во главе частной студии встал младший брат архитектора В. А. Фролов [5]. Произведения мастерской Фроловых большей частью составляют неотъемлемую часть архитектурных сооружений Петербурга, Москвы, Таллинна и других городов России и зарубежья. К сожалению, многие мозаики за годы советской власти были уничтожены. В мастерской Фроловых, расположенной на Большом проспекте Васильевского острова, 64/5, хранились невостребованные заказчиком, повторные и созданные в процессе творческого поиска произведения. Часть из них в настоящее время находится в Мозаичном отделении Академии художеств, часть погибла в 1920 – 1930-х годах при выселении семьи Фроловых из собственного дома [6]. Четыре мозаики длительное время сохранялись на стене мастерской под штукатуркой [7], но в 1990 году по своевольному распоряжению представителя Госинспекции по охране памятников истории и культуры *В.М.Белковской* и председателя подкомиссии Постоянной комиссии по правам человека Ленинградского Совета народных депутатов *А.Ю.Симакова* были похищены и



переданы в церковные организации Петербурга, которые отказались вернуть имущество наследникам художника-мозаичиста.

Благодаря деятельности академической и частной мастерской Фролова, в России возникли две школы мозаичного искусства: репродукционная и декоративная. Декоративное направление развития наборного искусства нашло продолжение в истории.

В дореволюционное время кроме Петербурга, были организованы мозаичные мастерские при женских Понетаевском и Серафимо-Дивеевском монастырях Нижегородской губернии [8], частная студия Фартусова в Москве [9], мастерская в Пскове при художественно-промышленной школе имени Н. Ф. Фан-дер-Флита [10]. Попытки создания мастерских предпринимались и в Петербурге художниками-мозаичистами М. И. Зошенко и Н. Е. Масленниковым, скульптором Н. А. Поповым и архитектором И. П. Володихиным. Однако заказчики предпочитали привлекать к выполнению работ Мозаичное отделение Академии художеств или испытанную и к началу XX столетия завоевавшую известность и доверие мастерскую Фролова.

В 1918 году Мозаичное отделение Академии художеств и частная студия Фролова были закрыты. Однако в 1934 при реорганизованной Академии художеств в Ленинграде вновь была воссоздана мастерская, руководить которой был приглашен В. А. Фролов. До Великой Отечественной войны здесь изготавливались панно для московского метрополитена и композиции, установленные в Ленинграде, Горьком и Киеве. В мастерской было организовано выполнение учебных и экспериментальных работ. Эти мозаики хранятся в Мозаичном отделении Академии художеств. Они малоизвестны и неизвестны исследователям.

Еще до революции, изучая древнее и современное, отечественное и зарубежное искусство мозаики, Фролов собрал уникальную коллекцию. В ее состав входили античные и византийские мозаики, композиции Ломоносовской мастерской, итальянские и русские миниатюры, собственные произведения [11]. Кроме мозаик, коллекция Фролова включала произведения декоративно-прикладного искусства, выполненные из смальты самим художником и его помощниками, разнообразные изделия из



стекла русских и иностранных предприятий, а также многочисленные факсимильные воспроизведения древних мозаик, живописные эскизы, по которым в мастерской набирались мозаики, фотографии. Эта коллекция у наследников Фролова не сохранилась. Сам владелец, лишившись мастерской, перенес часть мозаик на хранение в Мозаичное отделение, среди них – выполненная по оригиналу Н. К. Рериха композиция «Бой». Там они и остались. В 1972 году сын художника Н. В. Фролов продал в Эрмитаж некоторые миниатюрные произведения [12]. Изделия из смальты и стекла большей частью погибли во время блокады Ленинграда, эскизы мозаик переданы в государственные хранилища.

В. А. Фролов рассматривал свою коллекцию как основу формирования музея. В сложный период борьбы за возрождение мозаичного искусства он первым высказал мысль о создании экспозиции, посвященной истории мозаики и стекла [см. приложение, 13]. Небольшой рукописный документ, хранящийся у автора доклада, свидетельствует о масштабе этого замысла. Кроме классической смальтовой мозаики, Фролов предполагал поместить в музей композиции, выполненные из других материалов (мраморов, мастик, керамики), демонстрировать майоликовые, стеклянные произведения и витражи. Учитывая связь истории русской мозаики с западноевропейским искусством, Фролов планировал строить экспозицию в хронологическом порядке, от античности до современности. В 1930-х годах, крайне занятый творческими, реставрационными и педагогическими занятиями в Академии художеств, художник-мозаичист не возвращался к мысли о создании музея, а его гибель в блокадном Ленинграде отложила эту проблему на многие десятилетия.

Идея создания музея мозаики возродилась вновь при обсуждении вопроса об использовании храма Воскресения Христова (Спаса на крови). В 1972 году постановлением Совета Министров РСФСР собор был отнесен к числу памятников, охраняемых государством. В том же году Ленгорисполком передал его в качестве филиала музею-памятнику «Исаакиевский собор» [14]. После реставрации Спаса здесь планировалось открыть «Музей русской мозаики» [15]. Предполагалось также разместить экспозицию, посвященную народо-вольцам.



Затянувшаяся на долгие годы реставрация не дала возможности реализовать этот план. Впрочем, любая экспозиция в пространстве уникального интерьера храма нанесла бы ему ущерб и затруднила бы осмотр украшающих его произведений мозаичного искусства.

В конце 1980-х годов идея организации музея возникла и в Мозаичном отделении Академии художеств. Однако ввиду отсутствия свободных площадей и финансирования это не удалось.

Единственно возможным решением вопроса могла бы быть разработка новой концепции музея мозаики объединенными усилиями Мозаичной мастерской и Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств, Эрмитажа, Русского музея и других организаций, у которых на хранении имеются соответствующие материалы или которые готовы принять участие в создании экспозиции. Музей мозаики мог бы стать уникальным явлением в культурной жизни Петербурга и подчеркнул бы исключительную роль города на Неве в истории русской мозаики. Впрочем, неудавшийся опыт автора в создании выставки, посвященной 100-летию основания частной мозаичной мастерской Фроловых в 1990 году, свидетельствует о достаточно малой вероятности положительного решения этого вопроса в настоящее время.

Литература

1. Макаров В. К. Художественное наследие М. В. Ломоносова. Мозаики. — М.; Л., 1950; Данилевский В. В. Ломоносов и художественное стекло. — М.; Л., 1967; Павлова Г. Е., Федоров А. С. Михаил Васильевич Ломоносов. 1711–1756. — М., 1988 (глава «Основатель мозаичного искусства в России». — С. 406–419); Некрасова Е. А. Ломоносов-художник. — М., 1988 и др.
2. Тарасова Л. А. Мозаики Е. Я. Веклера в собрании Государственного Эрмитажа — // Декоративно-прикладное искусство России и Западной Европы. Сб. науч. тр. — Л., 1986. — С. 58–65.



3. Кутейникова Н. С. Из истории русского мозаичного дела (вторая половина XIX века) — //Проблемы развития русского искусства. — Вып. XII. — Л., 1980. — С. 50–57; ее же. Мозаика. — СПб., 1997. — С. 5–13.
4. См. об этом подробнее: Фролов В. Язык мозаики — //Художник и город. — М., 1988. — С. 336–347.
5. О В. А. Фролове и частной мастерской см.: Хмелевская Е. М., Фролов А. В. Художник-мозаичист В. А. Фролов — //Искусство. — 1966. — № 5. — С. 43–47; Фролов А. В. Творческое содружество Н. Рериха и В. Фролова — //Искусство. — 1970. — № 8. — С. 60–68; Кириков Б. М., Фролов В. А. Немеркнущие краски мозаики // Строительство и архитектура Ленинграда. 1978. № 10. С. 40–43; Кириков Б., Фролов В. Первые советские мозаики — //Строительство и архитектура Москвы. — 1980. — № 6. — С. 24–26; Фролов В. Из истории русской и советской мозаики [Фрагменты лит. наследия] Публикация Б. М. Кирикова, В. А. Фролова — //Художник и город. — М., 1988. — С. 283–314; Фролов В. А. Мозаичная мастерская Фроловых. 1890–1917 — //Сборник материалов (ноябрь 1994 — июнь 1995). Храм и культура. Древнерусский семинар. — СПб., 1996. — Вып.12. — С.91–103; Фролов В. А. [в издании перепутаны местами инициалы]. Об истории спасения и реставрации мозаик церкви Архангела Михаила Михайловского монастыря в Киеве под руководством художника-мозаичиста В. А. Фролова — //Сборник материалов (сентябрь 1994 — июнь 1995). Погибшие святые. Охраняется государством. 4-я Российская научно-практическая конференция. Часть II. — СПб., 1995. — Вып.10. — С. 36–44.
6. Фролов В. А. Художник-мозаичист В. А. Фролов и семья архитектора Л. Н. Бенуа — //Краеведческие записки. — СПб., 1995. — Вып.3. — С. 160.
7. Одна из них — «Св. Екатерина» — опубликована в статье: В. А. Фролов. Архитектура модерна: проблема взаимодействия искусства — //100 лет петербургскому модерну. Материалы научной конференции 30 сентября — 2 октября 1999 года. — СПб., 2000. — С. 71.
8. Фролов В. А. Мозаики Нижнего Новгорода (к проблеме изучения истории мозаики в России) —



- //Памятники истории и культуры Верхнего Поволжья: тезисы докладов III региональной научной конференции. – Нижний Новгород, 1992. – С. 82–83.
9. Виннер А. В. Материалы и техника мозаичной живописи. – М., 1953. – С. 211.
 10. Салтан Н. И. К истории Псковской художественно-промышленной школы имени Н. Ф. Фан-дер-Флита – //Программа «Храм». Сборник материалов (октябрь 1992 — октябрь 1993). – СПб., 1993. – С. 62–67.
 11. О коллекции В. А. Фролова см.: Рачко М. Мозаичная комната – //Аврора. – 1972. – № 8. – С. 67–69.
 12. Неклюдова Р. Экспонат прибыл в Эрмитаж – //Неделя, 19–25 марта 1973.
 13. Приложение.
Декабрь 1926 г.
Музей мозаики и стекла
Отделы:
I. – Мозаика всех видов:
 - 1). из смальты и мраморов (шифер), мастичные, поливные и...
 - а) полы и плиты с моз[аичными] вставками,
 - б) декоративные настенные мозаики,
 - в) мозаики копии с живописи (станковые),
 - г) миниатюрн[ые] мозаики,
 - 2) [из] натуральных пород в камне:
 - а) орнаментальные,
 - б) декоративные,
 - в) подражание живописи,
 - г) деревянная инкрустация.
 - II. – Стекланные художественные изделия.
 - III. – Живопись по стеклу и витро.
 - IV. – Бусы, бисер и стеклярус.
 - V. – Майолика и керамика.
 - VI. – Эмали и финифть.
- Каждый раздел охватывает:
- 1). античную эпоху,
 - 2). Римско-византийскую,
 - 3). Средневековую,
 - 4). Эпоху возрождения,



5). Эпоху переходную (частично
упадочную),

6). Современные задачи и достижения.

Каждая эпоха, по возможности, представляется в характерных образцах всех типов и авторов (оригиналов, копий и факсимиле, изображений и описаний отдельных процессов работы, наборов материалов и инструментов, предметов, являющихся в деле развития и выявления данного произведения подсобными элементами и пр.).

В музее необходимо собрать в том или ином виде, по возможности в историческом порядке, типичные произведения или копии с них, как исполненные в России и ее окраинах, а также исполненные за границей в завезенные на территорию Союза художественные произведения иных народностей, ввиду их непосредственной тесной связи с произведениями исполненными [ми] в России.

Источниками пополнения музея должны явиться собрания произведений из стекла и мозаики Академии художеств, Гранитной фабрики, б[ывшего] Импера[торского] Стекол [ного] завода, а также путем обмена тех же произведений из Гос[ударственного] Музейного фонда, Музея Штиглица, Московского Исторического музея и др., а также путем покупки у частных лиц и привлечением пожертвований безвозмездных.

Для пополнения музея должно быть исполнено и целый ряд копий с произведений искусства (мозаики), для чего должны быть использованы уходящие летом слушатели старших курсов Академии художеств под руководством специалиста в порядке командировки или прикомандировки их в Херсонесе, Киеве и Кавказе и затем и за предел[ами] Союза. Попутно необходимо пополнить библиотеку А[кадемии] Х[удожеств] по всем отраслям искусства стекла и его ответвлений.

14. Бутиков Г. П. Музей «Исаакиевский собор». – Л.: Лениздат, 1991. – С. 174–175.

15. Музей русской мозаики [интервью А. Федорова с архитектором Инспекции по охране памятников Б. Ометовым] – // Ленинградская правда. – 1976, 14 сент.



НАСТОЯТЕЛИ ХРАМА ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА (СПАСА НА КРОВИ)

Храм Воскресения Христова (Спас на крови) в Санкт-Петербурге был торжественно освящен в 1907 году. Однако создавался он, в первую очередь, как памятник, мемориал смертельно раненному на этом месте императору Александру II. Современникам он виделся как своего рода центр русской культуры, искусства, духовной музыки. Реализовать эту непростую задачу выпало на долю первого настоятеля храма Воскресения Христова – П.И. Лепорского.

Преподаватель Санкт-Петербургской Духовной Академии П. И. Лепорский был определен на вакансию настоятеля храма Воскресения Христова 6 сентября 1907 г., с оставлением в должности профессора Академии.

Спас на крови был в числе трех храмов Российской империи, которые полностью находились на государственном содержании. Кроме него, такой статус был у Исаакиевского собора в Петербурге и храма Христа Спасителя в Москве. Искключительность такого положения предопределило его значение. Храм Воскресения Христова не был приходским, в нем не справляли треб, никого не крестили, не венчали и не отпевали, он находился в ведении Министерства внутренних дел и не был рассчитан на массовые посещения. Здесь проводились отдельные службы, посвященные памяти Александра II, и ежедневно служились панихиды [1].

Принципиальным образом изменили существование храма события октября 1917 г.

Одним из первых распоряжений советской власти, определивший новое положение церкви, стал декрет «Об отделении церкви от государства и школы от церкви». В нем был зафиксирован запрет на владение собственностью, церковь лишалась прав юридического лица, осуществлялась национализация всего церковного имущества [2]. Проблема была также в том, что переходный период не предусматривался, и в распоряжении Церкви почти не было времени на реорганизацию своих материальных средств.

Но финансовые проблемы затронули жизнь храма еще раньше. В 1917 г. полностью прекратилось поступление государственных



средств на содержание храма Воскресения Христова. В начале 1918 года Петроградское Епархиальное управление поручило протоиерею П. И. Лепорскому выяснить у наркома просвещения А. В. Луначарского судьбу «памятников, храмов, как-то: Исаакиевского собора, Казанского собора, церкви Воскресения на крови, Спаса на водах и т. д.».

В ответ было дано разъяснение, что все храмы, являющиеся памятниками народного искусства, будут поддерживаться на средства государства или Петроградской коммуны «с тем, что деньги будут отпускаться только на ремонт, отопление и наем сторожа; что же касается освещения храма и содержания причта, то расходы на это всецело должны падать на средства прихожан». Исаакиевский и Казанский соборы предполагалось передать в ведение Петроградской коммуны, а «храм Воскресения на крови – в ведение комиссариата республики» [3]. В конце марта 1918 г. собор Воскресения Христова перешел «под управление и охрану» наркомата имуществ, а 27 мая 1918 г. наркомат установил штат служащих храма с покрытием всех расходов по содержанию собора из казны [4].

В результате Лепорский был вынужден обратиться к жителям Петрограда с обращением: «Храм Воскресения на крови лишился средств, необходимых для обеспечения в нем богослужений. Причт храма, сооруженного на общие народные средства, решил обратиться к хозяину храма – народу с приглашением объединиться вокруг храма и по мере сил своих и усердия разделить заботу о поддержании в нем благолепного богослужения. Желющие записаться в число прихожан храма благоволят обращаться к отцу настоятелю протоиерею П. Лепорскому (Невский, 163) или в храме на свечную выручку, и там получают необходимые бланки для заявлений» [5].

К концу гражданской войны новая власть стала разрабатывать планы по разрушению церкви как «оппозиционной враждебной силы, к тому же располагавшей значительными материальными ценностями, которые предполагалось изъять» [6]. Появление церковных «реформаторов» – обновленчества, полностью поддерживающих новые порядки, и голод 1921–1922 годов послужили началом новой государственной политики в отношении Церкви.

Во второй половине 1921 года при ГПУ был образован особый церковный отдел во главе с Е.А.Тучковым. Его первой задачей стала вербовка сотрудников среди близких церкви людей. 21 марта 1922 года в докладной записке Госполитуправления в



Политбюро предлагалось путем вмешательства во внутрицерковную жизнь произвести своеобразный переворот.

Процесс отделения Церкви от государства подразумевал новый принцип ее существования. Теперь стала необходимой официальная процедура регистрации религиозной общины. Для этого требовалось сформировать группу членов-учредителей общины (церковную двадцатку), затем составить и зарегистрировать ее устав. Только после регистрации появлялась возможность заключить договор на аренду храма, который вместе со всем его имуществом теперь считался народным достоянием. Согласно положениям устава, верующие обязывались не допускать никаких действий против советской власти, а здания храмов и богослужебные предметы передавались им во временное пользование.

Храм Воскресения Христова должен был функционировать на тех же условиях. В конце 1919 г. от отдела юстиции Петросовета поступило распоряжение о формировании при храме Воскресения Христова «двадцатки». Протоиерей П.И. Лепорский пишет 2 декабря 1919 года заявление, в котором возражает против такого решения городского правительства, «так как храм никогда не был приходским», и, кроме того, «состоит в ведении Наркомата имуществ». Однако 13 декабря 1919 г. Коллегия по регистрации и охране памятников искусства и старины и отдела имуществ дает разрешение передачи храма «двадцатке», что и было утверждено 11 января 1920 г. [7].

Голод 1921 года стал поводом для новых гонений на Церковь. Патриарх Тихон был арестован, и ОГПУ добилось концентрации власти в руках обновленческого движения, с помощью которого новая власть надеялась подорвать единство Церкви. С июля 1922 года храм Воскресения Христова оказался под юрисдикцией обновленцев.

Однако, в 1923 году патриарх Тихон вынужденно «раскаялся» в своей антисоветской деятельности и был освобожден. Результатом этого события стало объединение всех антиобновленчески настроенных сил. «Реформаторы» заявили, что впредь будут свято блюсти чистоту Православного учения, Тайинства и догматы Церкви.

«Обновленческий» этап в истории Спаса на крови закончился 9 августа 1923 года. В этом же году скончался первый настоятель храма Воскресения Христова П.И. Лепорский.

В 1923 году храм Воскресения Христова приобретает статус Петроградского кафедрального собора, а преемником П.И. Лепорского становится настоятель В.М. Верюжский.



Три года спустя в Петербурге происходит событие, непосредственно затронувшее дальнейшую судьбу Спаса на крови. Принимается решение назначить митрополитом Ленинградским Иосифа, архиепископа Ростовского, пользовавшегося большим авторитетом у верующих. Следует отметить, что до своего назначения Иосиф, помимо основной службы периодически служил в храме Воскресения Христова. Он прибыл в город 11 сентября 1926 г. для того, чтобы официально принять новый пост. Восторженный прием, оказанный митрополиту в Ленинграде, сразу сделал его опасным и в глазах либерального духовенства и в глазах официальной власти.

ОГПУ вызывает митрополита Иосифа 28 сентября 1926 года в Москву, где ему было рекомендовано поддержать ряд требований по реформированию Церкви, а после отказа — сделано предложение «на три года уехать в ссылку по выбору (Архангельск и еще два места, в отдалении от больших городов) [8]. Ссылка митрополита вначале проходила в Моденском монастыре, потом ему было разрешено служить в других городах (но не в Ленинграде), затем снова последовала ссылка в монастырь.

Попытка вернуть Иосифа была сделана 12 декабря 1927 года. После получения отказа 26 декабря 1927 года, с благословения митрополита Иосифа, иосифляне — ряд епископов и других церковных чинов — решили объявить о своей независимости от Синода. Большинство «отошедших» было в Ленинграде, в том числе и настоятель храма Воскресения Христова В.М. Верюжский. Уже через четыре дня Синод запретил «в служении» часть отошедших.

Движение иосифлян с самого начала приобрело политическую антиправительственную окраску, выйдя за чисто религиозные рамки. Спас на крови стал своего рода центром нового движения. Очевидцы вспоминали: «В церкви Воскресения-на-Крови тогда было очень много народу... Сюда хлынула масса раскулаченных... Сюда приходили все обиженные и недовольные. Митрополит Иосиф невольно стал для них знаменем» [9].

Решительные действия Синода последовали 27 марта 1928 г. — митрополит Иосиф был уволен с кафедры.

Примерно в апреле 1929 года митрополит Иосиф был арестован и выслан в Казахстан, где впоследствии работал бухгалтером на Медном комбинате.

По указу Синода от 6 августа 1929 все отделившиеся иосифляне приравнивались к обновленцам, а их таинства, кроме крещения, признавались недействительными.



В Ленинграде разгром сторонников митрополита Иосифа начался арестами, последовавшими 28 и 29 ноября 1929 года. Среди арестованных был и настоятель храма Воскресения Христова Василий Верюжский.

Преемником В.М. Верюжского на посту настоятеля храма стал А.Е. Советов, занимавший эту должность с декабря 1929 по 18 ноября 1930 года. Ранее, с февраля 1927 года он служил настоятелем церкви Пресвятой Троицы в Лесном, и после закрытия храма Воскресения Христова снова вернулся на эту должность, которую и занимал с небольшим перерывом до марта 1933 г. Осенью 1932 года А.Е. Советов был арестован, но вскоре освобожден по болезни (страдал тяжелой формой астмы). Известно, что в 1936 году он служил в Сампсониевском соборе (с конца 1930-х годов «за штатом»). Умер А.Е. Советов в Ленинграде во время блокады.

Василий Маркович Верюжский был приговорен к 10 годам заключения, но через два года был освобожден. Примирившись с Московской Патриархией, преподавал с 1951 года в Ленинградской духовной академии.

Храм Воскресения Христова в ходе очередной атеистической кампании был закрыт 17 ноября 1930 года. Следует отметить, что, несмотря на это, тайные общины иосифлян существовали в Ленинграде вплоть до конца Великой Отечественной войны.

Первое после почти 75-летнего перерыва богослужение в соборе Воскресения Христова (Спасе на крови) состоялось 3 мая 2004 года. Божественную литургию служил митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский Владимир.

*Литература*

1. Бутиков Г. П. Музей-памятник «Спас на крови». – СПб., 1998. – С. 42, 66.
2. Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и крестьянского правительства РСФСР. – 1918. – № 18. Ст. 263
3. Петроградский церковно-епархиальный вестник. – 1918. – № 3. – С. 3
4. ЦГА СПб, ф.7384, оп.33, д.244, л.8-8л
5. Петроградский церковно-епархиальный вестник. – 1918. – № 7. – С.2.
6. Введенский А.И., протоиерей. Церковь и государство (очерк взаимоотношений Церкви и государства в России за 1918-1922 гг.
7. ЦГА СПб, ф.7384, оп.33, д.244, л.5-15.
8. Антонов В. Священномученик митрополит Иосиф в Петрограде – //Возвращение. – 1993. – № 4.
9. Русская Православная Церковь 988-1988. – Вып.2. М., 1988. – С. 40; Мещерский Н.А. На старости я сызнава живу: прошедшее проходит предо мною... – Л., 1982. Рукопись.



СИСТЕМА МЕНЕДЖМЕНТА КАЧЕСТВА В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЯ

В настоящее время российские музеи – это учреждения нового типа, центры духовной жизни общества, отбора, атрибуции, сохранения и экспонирования историко-культурного наследия, и, что особенно важно, музеи являются институтами формирования исторического сознания и нравственно-эстетической культуры общества (Н.В. Нагорский).

На сегодняшний день музей – сложный организм, реализующий систему общественных связей, направленных на реализацию социальных факторов вовлечения людей в мир духовного творчества, это объект, способный дополнять и расширять традиционные формы (информационно-интегративную и экспозиционно-просветительскую, хранительскую и реставрационную) и функции (образовательно-развивающие, преобразовательно созидающие, развлекательно познавательные) жизнедеятельности организации.

Как и любая организация, музей, представляет собой «совокупность основных видов деятельности, направленных на поддержание параметров функционирования в границах, позволяющих удовлетворять требования общества, ожидания и запросы потребителей в области предоставляемых музеем услуг, а также интересы самого музея» (И.А. Ивлиева).

Любая организация многофункциональна. К ее основным функциям относятся: производство, проектирование и поставка продукции; управление технологией осуществления процессов; маркетинг; подготовка кадров; руководство трудовыми ресурсами; стратегическое планирование; стратегическое и оперативное управление; оформление счетов и других финансовых документов; техническое обслуживание и ремонт; прочие функции.

На первый взгляд, может показаться странным, как соотносятся отдельные из вышеперечисленных функций к деятельности музея, например производство, проектирование и поставка продукции; управление технологией осуществления процессов. В международных стандартах семейства ISO 9000 (ISO – Международная организация по стандартизации) выделяется четыре общие категории продукции:



- оборудование (технические средства);
- интеллектуальная продукция (средства), под которым понимается продукт интеллектуальной деятельности, включающий в себя информацию, выраженную через средства поддержки (интеллектуальная продукция может быть как в форме компьютерных программ, так и в форме концепций, протоколов или методик и пр.);
- перерабатываемые материалы, под которыми понимается материальная продукция, получаемая путем переработки сырья в заданное состояние;
- услуги.

Таким образом, продукция современного музея – это интеллектуальная продукция и услуги. Причем, под интеллектуальной продукцией в музее понимаются научные и методические разработки, направленные на обеспечение высокого качества в области отбора, атрибуции, сохранения и экспонирования историко-культурного наследия, а под услугами – экскурсии, обеспечивающие получения первичной и достоверной историко-культурной информации и собственный выбор познавательной траектории.

В этой связи внедрение системы менеджмента качества в музее должно составной частью системы его управления, создавая у руководства и потребителя предлагаемых услуг, уверенность в том, что продукция будет соответствовать установленным требованиям к ее качеству. При этом следует отметить, что масштаб системы качества, в первую очередь, должен соответствовать задачам самой организации в области качества (политики организации в области качества) и основываться на принципах TQM (TQM – Комплексное Управление Качеством).

Основными принципами TQM, сформулированными Федеральным институтом качества, являются:

1. Демонстрация поддержки и персонального руководства мероприятиями по оптимизации процессов со стороны руководителей организации.
2. Стратегическое планирование кратко- и долгосрочных направлений деятельности организации и объединение усилий по борьбе за качество со стратегическим планированием.
3. Обеспечение концентрации каждого работника на потребностях и ожиданиях клиентов.



4. Разработка четко определенных мер по фиксированию изменений и улучшений и обнаружению возможностей усовершенствования.
5. Выделение адекватных ресурсов на обучение и стимулированию работников к повышению качества процессов.
6. Наделение работников полномочиями для принятия решений и поощрение командной работы.
7. Разработка систем, обеспечивающих осуществление контроля качества с самого начала и на протяжении всех операций.

Что же такое Система Менеджмента Качества? Если придерживаться терминологии ISO, то «Система Менеджмента Качества — это система менеджмента для руководства и управления организацией применительно к качеству» (ISO 9000: 2000R). Ее составные элементы: организационная структура управления организацией; ответственность руководства; процедуры, регламентирующие деятельность организации; процессы; ресурсы (персонал, инфраструктура и т.д.). Сразу следует отметить, что Системы Менеджмента Качества занимают особое место среди всех существующих на сегодняшний день систем управления, так как являются одним из последних достижений в области решения проблем качества любой организации. Главное их достоинство ориентация на потребителя и направленность не на контроль качества уже готовой продукции или предоставляемых услуг, а на предотвращение возможных сбоев в деятельности организации на самых ранних этапах жизненного цикла продукции или предоставляемых услуг.

Отметим, что уровень качества продукции или предоставляемых услуг нельзя повысить за счет внедрения отдельных, изолированных друг от друга мероприятий — именно здесь и появляется система, а управление взаимосвязанными процессами как системой улучшает результативность и эффективность деятельности организации при достижении целей. Принцип системности является одним из основных принципов, на которых базируется менеджмент качества.

Не менее важный принцип менеджмента качества — вовлечение всего персонала в улучшение деятельности организации. Сотрудники всех уровней становятся основой организации, а их вовлечение в дело с соответствующей мотивацией даст возможность организации с выгодой использовать их способности. Международный



терминологический стандарт ISO 8402, определяет менеджмент качества как «метод управления организацией, основанный на сотрудничестве всех ее работников, ориентированный на качество и обеспечивающий через удовлетворение запросов потребителей продукции или услуг, достижение целей долговременного успеха деятельности организации и выгоды для всех работников организации в целом». Современные концепции управления персоналом отказались от модели «человека экономического» и учитывают личность каждого сотрудника во всем ее многообразии.

Для создания системы качества в организации принято выделять следующие этапы:

- I. – принятие руководством решения о создании системы качества согласно концепциям и требованиям международных стандартов ISO.
- II. – создание рабочей группы и назначение лидера с широкими административными полномочиями; определение процедуры мотивации.
- III. – (*подготовительный период*) – ознакомление и изучение международных стандартов ISO; построение модели системы качества; разработка структуры системы качества и распределение ответственности по элементам; разработка политики качества.
- IV. – проведение анализа музея на соответствие рекомендациям и требованиям международных стандартов ISO.
- V. – (*планирование системы качества*) – определение рисков проекта системы качества; составление программы проекта системы качества; определение механизма контроля и корректировки программы.
- VI. – (*разработка документации*) – определение структуры и идентификации документов; наброски схем или блок-схем процессов; анализ и корректировки набросков процессов; разработка процедур деятельности/процессов.
- VII. – (*внедрение системы качества*) – анализ процедур пользователями; корректировка процессов и документирование процедур; внедрение процедур.
- VIII. – (*определение эффективности процедур и системы качества*) – проведение внутреннего аудита; анализ системы качества.

Разработка и обоснование системы обеспечения качества в деятельности современного музея, ориентированной



на базовые положения стандартов ISO 9000 и базирующаяся на принципах TQM, представляет собой сложный и трудоемкий процесс.

Однако результатом такой работы станет успешная деятельность музея, а именно:

- посетители музея получают гарантированные услуги, соответствующие их требованиям и ожиданиям;
- сотрудничающие с музеем организации, будут уверены в нем как в надежном партнере, внутренняя организация которого соответствует международным требованиям;
- сотрудники организации будут уверены в стабильности занятости, им будут гарантированы возможности профессионального роста и повышения удовлетворенности работой. В этих условиях всегда улучшается социально психологический климат в организации, условия труда, и в итоге – эффективность работы персонала;
- общество приобретает в лице организации гаранта стабильности, достатка и безопасности.



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕННОСТЬ УБРАНСТВА АЛТАРЕЙ ИСААКИЕВСКОГО СОБОРА

Исаакиевский собор, возведенный по проекту О. Монферрана, был главным Кафедральным храмом Российской империи. Как памятник архитектуры и искусства, он не имеет аналогов в мировой и отечественной культуре. Под сводами грандиозного храма-памятника русской архитектуры первой половины XIX в. находятся редчайшие собрания русской академической монументальной живописи, скульптуры, мозаики, цветного и поделочного камня. Самой богатой и изысканной частью интерьера собора являются главный иконостас и алтари.

Алтарь (высокий жертвенник – *лат.*) – важная часть христианского храма. Его возникновение как святилища восходит к античной древности. В Древней Греции и Древнем Риме жертвенники-алтари представляли собой грандиозные сооружения, отделанные мрамором и богато декорированные. В христианских храмах до конца II в. это был стол, на котором совершалось таинство Причастия. Отдельные алтари-стенки, обращенные к востоку, появились в III – IV вв. Их архитектурное и художественное убранство стало соответствовать общему стилю храма. В православной церкви алтарем является восточная часть ее внутреннего пространства, отделенная алтарной преградой, именуемая с XV в. иконостасом и предназначенная для священнослужителей.

Иконостас (место стояния – *греч.*) изначально представлял деревянную стену от северной до южной стороны алтаря и претерпел эволюцию от невысокой преграды без икон в форме решетки или резной стенки до вида архитектурного сооружения. Высокие иконостасы композиционно отражали идею «Небесного града» и определялись размерами икон, их взаимным расположением и цветовой гаммой. К XIX столетию композиция иконостаса была неразрывно связана с архитектурным решением всего здания в целом.

Исаакиевский собор, пятиглавый и трехнефный храм, является трехпрестольным. Он имеет три алтаря: главный, во имя св. Исаакия Далматского, и два малых – северный во имя св. Александра Невского и южный во имя св. Екатерины.



Алтари огорожены главным иконостасом, простирающимся во всю ширину храма и поднятым до высоты сводов. Его центральная часть прорезана аркой Царских врат, ведущих в главный алтарь. Боковые арки открывают расположенные в глубине малые алтари, имеющие собственные малые иконостасы.

В окончательном проекте внутреннего убранства собора (1842 г.) О. Монферран уделил особое внимание убранству главного иконостаса и алтарей. Рисунки архитектора позволяют судить о его замысле, где главный иконостас представляет собой грандиозное триумфальное сооружение, четкое по архитектонике и в то же время обильно украшенное декором. Подобное решение, несомненно, было связано с пониманием задачи оформления главной части храма как доминанты и было тесно связано с общим архитектурным обликом здания. Приемы оформления воплощают традиции позднего классицизма второй трети XIX в. Художественное убранство иконостаса и алтарей Исаакиевского собора воплощает синтез живописи, мозаики, скульптуры и цветного облицовочного камня.

Своей парадной пышностью иконостас, так же, как и малые приделы, превосходят многие образцы храмового зодчества.

Ведущим цветовым акцентом внутреннего убранства стали знаменитые колонны и пилястры уральского малахита и бадахшанской ляпис-лазури, с базами и капителями золоченой бронзы. Декоративный камень в сочетании с итальянскими мраморами, солеей из шоханского порфира составляет одно из крупнейших и уникальных собраний. Облицовочные работы проводились известными в то время фабриками и фирмами: Петергофской гранильной (отделка колонн ляпис-лазурью), английской фирмой Николс и Плинке (малахитовые колонны и пилястры, золочение баз и капителей ляпис-лазуритовых колонн), мастерской В. Шрейбера (золочение основы и завершения малахитовых колонн), Дершау (обработка цокольной части главного иконостаса и солей).

Ко времени строительства Исаакиевского собора высокий иконостас, как и алтари, имел четкую каноническую структуру, сложившуюся в XIV – XVI вв. Количество его ярусов всегда было нечетным, верхний ряд был, как правило, праотеческим и представлял собой первоначальную Ветхозаветную церковь от Адама до Моисея, до получения заповедей. Ниже шел пророческий ряд: Церковь, получившая



Закон от Бога. Еще ниже – праздничный ряд, связанный с Новым Заветом, далее – Деисусный чин, воплощающий идею вечного моления Церкви, воссоединяющую людей с Иисусом Христом. Помимо изображения Спасителя, Иоанна Предтечи и Богородицы появляются образы Архангелов Михаила и Гавриила, апостолов Петра и Павла и великомучеников. В нижнем ярусе от Царских врат помещаются иконы, слева – Богородицы, справа – Спасителя, и рядом – храмовая икона (изображение праздника или святого, которому посвящен храм). Царские врата в центре обычно украшены иконами «Благовещение» (Богородица и Архангел Гавриил) и четырех евангелистов: Марка, Матфея, Иоанна и Луки. Над Царскими вратами – икона «Тайная вечеря» как воплощение идеи таинства Причастия.

Царские врата северного и южного приделов украшены изображениями св. Диаконів или Архангелов как посредников совершения таинств.

Выбор и размещение икон в главном иконостасе и боковых приделах Исаакиевского собора отличаются от традиционных. Каноническими являются пять образов, среди которых: Богородица, Спаситель, св. Исаакий далматский, Тайная вечеря и композиция «Христос во славе». Святые первого и второго ярусов – небесные покровители царей, при которых создавались все четыре Исаакиевских храма в Санкт-Петербурге, и особ царской фамилии, что зачастую позволяло увидеть здесь политическое звучание темы. Подобно изображению образов отвечало общему замыслу постройки храма – единство власти царя как Помазанника Божиего и Православной Церкви. Об этом свидетельствует также надпись над наружными западными дверями – «Царю Царствующих».

Великолепны по исполнению мозаики двух ярусов, сделанные в римской традиции, до мельчайших деталей воспроизводящие живописные оригиналы (Т. Нефф, Ф. Брюллов, С. Живаго, мозаичисты Императорской Академии художеств). Золотая канторель фона в сочетании с белым мрамором облицовки, цветным камнем, пышными золочеными капителями коринфского ордера создает богатейший декоративный эффект.

Парадную арку главного иконостаса над Царскими вратами венчает скульптурная группа «Христос во славе» (П. Клодт, живопись Т. Нефа), воплощающая канонический образ Деисуса (Иисус Христос с Предстоящими). Сочетание



скульптуры и живописных произведений выглядит необычным, но в то же время является свидетельством использования разнообразных стилевых приемов, характерных для позднего классицизма, когда скульптуре уделяется важное, порой ведущее место.

Главный иконостас Исаакиевского собора не имеет северных и южных дверей, ведущих в боковые приделы, характерных для убранства главной части православного храма. Они располагаются в главном алтаре. Две боковые арки открывают проходы к малым алтарям, решенным как небольшие залы. Они богато украшены по архивольту и в пролетах бронзовыми золочеными орнаментами, изображающими предметы церковной утвари, а также изящными инкрустациями из ляпис-лазури и малахита. В глубине размещены малые иконостасы, симметричные в общем композиционном строе. Они облицованы белым итальянским мрамором (использовались три вида статуарного материала: ломок Фалконе, Винарелли и Де Ла Пола). Акцентированные в центре малыми Царскими воротами золоченой бронзы, они украшены мозаичными и живописными произведениями и увенчаны скульптурными композициями. Художественное убранство алтарей воплощает синтез мозаики, живописи, скульптуры и цветного камня. К работе над ними были привлечены известные художники того времени: Ф.П. Брюллов, Ф.А. Бруни, К.А. Молдавский, П.В. Басин, И.А. Майков, А.Е. Бейдеман, И.К. Дорнер, Х. Дузи. Облицовочные работы проводили русские резчики по мрамору и мастера Петергофской гранильной фабрики. Скульптурное убранство малых алтарей выполнил знаменитый мастер Н.С. Пименов по эскизам К.А. Молдавского, помощника О. Монферрана по «рисовальной части». Малые алтари собора перекрыты куполами, не выраженными во внешнем облике здания. Плафоны, люнеты и паруса принадлежат кисти академика П.В. Басина.

Иконная живопись малых приделов, алтарных преград и главного алтаря представляет собой единственный в своем роде ансамбль иконописи того времени. Выполнение живописных икон для придела св. Александра Невского было поручено художнику И.А. Майкову. Для иконостаса он исполнил образы «Тайная вечеря» (люнет над Царскими воротами), во втором ярусе — «Св. Александр Невский» и «Св. Спиридоний». Над боковыми северными и южными дверями находятся образы св. Великого князя Михаила Тверского, св.



Михаила, первого киевского митрополита, и св. Дмитрия Ростовского. Со временем большая часть живописных икон была заменена мозаичными копиями.

Сохранились три живописных оригинала Майкова: «Тайная вечеря, св. Великая княгиня Ольга (северные двери малого иконостаса) и «Св. Великий князь Владимир» (южные двери). Живопись выполнена на золотом фоне, позолота нанесена на фактурный узорный грунт. Оба изображения представляют собой пример церковной живописи, выполненной в академической манере. Фигуры даны в полный рост, их жестах присуща театральность, характерная для русской академической школы середины XIX в. Персонажам иконы «Тайная вечеря» (люнет малого иконостаса) свойственна эмоциональная выразительность. Тратовка образа святого, скорее тяготеющая к идеализированному портрету или картине, исполненной внутреннего драматизма, характерна для многих живописных работ храма и представляет собой новое понимание произведения на духовную тему, далекое от обращения к традиционным каноническим образцам.

Слева и справа от Царских врат располагаются мозаичные иконы «Христос с Евангелием» (оригинал А.Е. Бейдемана) и «Скорбящая Богоматерь» (оригинал Х. Дузи). Венчает иконостас скульптурная группа Н.С. Пименова «Преображение», композиция которой носит остро эмоциональный характер, прекрасно согласуется с архитектурными формами и удачно дополняет и завершает их, способствуя созданию ощущения легкости и устремленности вверх. Сюжет плафона малого купола «Господь Вседержитель, несомый Ангелами» тематически и композиционно связан со скульптурным завершением иконостаса.

Аналогичные приемы убранства, воплощающие синтез мозаики, живописи и скульптуры, представлены в убранстве малого южного придела Св. Екатерины. Иконы располагаются в центральном фронте, аттике, справа и слева от Царских врат и в боковых дверях. Над ними работал академик Х. Дузи, итальянец по происхождению, получивший образование в Венеции. Им были выполнены образа «Богоматерь с младенцем», четырех евангелистов и «Благовещение», иконы «Св. Екатерина» и «Св. Анастасия», «Св. Сергей Радонежский», «Св. князь Михаил и боярин Федор». Так же, как в приделе св. Александра Невского,



большинство живописных икон было заменено мозаичными копиями, сохранились лишь три оригинала Дузи: «Тайная вечеря», «Св. Елена» и «Св. Константин» на северных и южных дверях, выполненные в богатой колористической гамме, с декоративностью проработки деталей. Остальные иконы, переведенные в мозаику, позволяют судить о манере живописца. Образы Св. Екатерины и Св. Анастасии поражают утонченной одухотворенностью и великолепным ощущением фактуры материала в проработке одежды и драгоценных уборов. Икона «Св. Екатерина» с 1869 по 1872 годы переводилась в мозаику известным мастером академиком А.Н. Фроловым, дважды была на выставках Московской политехнической (1872 г.), где была удостоена Большой золотой медали, и Венской Всемирной (1873 г.), где получила бронзовую медаль и диплом «преуспевания». Высокие художественные достоинства как живописного оригинала, так и его мозаичной копии позволяют отнести его к одним из лучших произведений алтарной части храма. Во фронтоне аттика располагаются бронзовые золоченые фигуры Херувимов, держащих «Нерукотворный образ». Завершает композицию малого иконостаса скульптура Н.С. Пименова «Воскресение Христово», основным центром которой является устремленная вверх фигура Господа с хоругвью в руке. Сложные ракурсы скульптур римских воинов справа и слева от центральной части вызывают ассоциации со стилем барокко, но в то же время четкая уравновешенность построения продиктована принципами классицизма. Плафон малого купола «Взятие на небо Богоматери» (П.В. Басин) придает глубокое смысловое звучание теме.

Убранство малых приделов отличается красочностью, богатством материалов и совершенством исполнения каждой детали.

Ведущее место в оформлении внутренних стен главного и малых алтарей занимает иконная живопись, выполненная масляными красками по холсту. Иконы располагаются в два яруса и украшают северные и южные двери. Они изображают библейских пророков (И.К. Дорнер), первых христианских великомучеников (К.А. Молдавский), Архангелов (Ф.П. Брюллов), первых русских святых (И.К. Дорнер), просветителей (И.К. Дорнер), основоположников монашеской жизни (И.К. Дорнер), московских патриархов (Ф.П. Брюллов). Живописные произведения алтарной части воспринимаются как целостный и уникальный ансамбль. Иконы объединяет



матовый золоченый фон с узорами, выполненный в технике «припороха» академиком А. Прево.

Изображенные святые повернуты к зрителю или даны фронтально, объединенные общим композиционным ритмом. В целом они выдержаны в академической манере, но с идеализацией образов. Заметен интерес художников к разнообразию типажей, а в трактовке облачений заметны натурные штудии, равно как и в характере атрибутов. Наиболее красочно декоративны иконы кисти К.А. Молдавского, заполняющие ниши стен главного алтаря.

Известный живописец академик Ф.П. Брюллов выполнил иконы северных и южных дверей, отличающихся высоким мастерством композиционного и цветового решения. Фигура Архангела Гавриила занимает почти весь холст, основное внимание сосредоточено на лице и руках. Нежное лицо мягко промоделировано светотенью. Положение спокойно переплетенных пальцев рук, держащих стебель лилии, отвечает общему состоянию образа. Икону отличает изысканность колорита.

Икона «Архангел Михаил» отличается эффектным динамизмом. Архангел изображен в сложном ракурсе, правой ногой Он попирает сатану, поражая его копьем. Развевающийся плащ, складки хитона подчеркивают бурное движение фигуры. Трактовка лица, решенного как идеально прекрасное и бесстрастное, в то же время отвечает принципам академизма того времени, когда эталоном была живопись итальянской школы. Иконы Ф.П. Брюллова в большей степени воплощают принципы академической картины.

Прямоугольный в плане главный алтарь значительно выше боковых приделов и занимает большую часть пространства за главным иконостасом. В его убранстве использованы цветные камни, бронзовое литье, монументально-декоративная живопись и витраж. Аттик и свод занимают росписи академика Ф.А. Бруни, великолепно решившего задачу связи росписи с архитектурной формой, поверхностями стен и свода.

Основным акцентом убранства главного алтаря является запрестольный образ «Воскресший Христос», изображенный на витраже. Он был выполнен на Мюнхенской королевской мануфактуре в 1843 году мастером витражистом М.Э. Айнмиллером по рисунку художника Г.М. фон Гесса. Появление столь несвойственного для православного храма произведения, несомненно, было навеяно романтическими



тенденциями в искусстве, обогатившими возможности архитекторов и художников той эпохи.

Убранство алтарей Исаакиевского собора органично связано с убранством интерьера в целом. Высокая художественная ценность, чрезвычайная красочность и богатство, использование разнообразных видов изобразительного искусства позволяют отнести эту доминанту храма к исключительному явлению русского искусства первой трети XIX века.

Литература

1. Никитин Н.П. Огюст Монферран. Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны. – Л., 1939.
2. Преображенский П. Исаакиевский собор, история постройки храма, его святилища и художественные достопримечательности. – СПб. – М., 1894.
3. Серафимов В., Фомин М. Описание Исаакиевского собора в С.-Петербурге, составленное по официальным документам. – СПб., 1865.
4. Собко Н.П. Словарь русских художников. – СПб., 1893 – 1899.
5. Флоренский П.А. Иконостас. – М.: Искусство, 1994.
6. Христианство. Энциклопедический словарь. Т.1-3. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1993.



РЕФЕРАТЫ

Нагорский Н.В. Церковь и музей//Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С. 4-15.

В последние годы у Церкви и государства сложились сложные, не всегда совпадающие точки зрения на то, как следует сохранять культовые сооружения. Главная проблема в Российской Федерации – отсутствие законодательной базы, определяющей права и обязанности Церкви и государства по отношению к этим храмам.

В качестве примера успешного решения этой задачи сообщается о деятельности Государственного музея «Исаакиевский собор», культурного центра духовной жизни Санкт-Петербурга, представляющего собой комплекс музеев-памятников архитектуры и культового искусства.

Список лит.: 14 назв.

Бартова-Грозовская Т.Г. Библейские мотивы в творчестве А.П.Рябушкина//Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С. 18-22.

Исследование наследия русского живописца А.П.Рябушкина подчеркивает неповторимость его особого стиля, уникальную особенность соединять в творчестве древние традиции и современные достижения. Особое внимание уделено его произведениям библейской тематики, в т.ч. работы в храме Воскресения Христова (Спасе на крови).

Приведены сведения из каталога «Посмертной выставки Андрея Петровича Рябушкина, 1912 г.». Отмечен круг коллекционеров произведений художника XIX – нач. XX в.

Список лит.: 9 назв.

Белецкая Л.И. Специфика мозаичных орнаментов храма Воскресения Христова//Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С. 23-30.

Описана роль орнамента в структуре художественного решения храма-памятника «Спас на крови». Проводится параллель между орнаментами собора и их древнерусскими аналогами. Классифицируются мозаичные орнаменты храма Воскресения Христова и отмечаются их основные особенности.

Список лит.: 13 назв.



Бондарчук В.Г. Анализ литературы о музеефикации российских культовых зданий/Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С.31-43.

История музеефикации отечественных культовых зданий изучена недостаточно. До настоящего времени неизвестны точное количество музеев, в культовых зданиях, годы их существования, характер экспозиции и т.д. Не выявлена до конца их роль в развитии музейного дела и сохранении культурного наследия.

Публикации по этой теме можно разделить на несколько периодов, соответствующих основным этапам развития храмов-музеев. Дальнейший поиск материалов по этой проблеме возможен в ведомственных архивах, периодической печати, мемуарной литературе.

Список лит.: 26 назв.

Догадаева Е.В. История библиотеки Исаакиевского Кафедрального собора и Антирелигиозного музея/Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С. 44-49.

Описаны библиотека Кафедрального Исаакиевского собора и формирование книжного фонда ГУК «ГМП «Исаакиевский собор», в который вошли книги библиотек Свято-Троицкой Первоклассной пустыни, Санкт-Петербургской Духовной Академии, Валаамского монастыря, Царскосельской и др.

Особый интерес вызывают книги с пометками «П.Я» – «Павел Петрович Яковлев», который подготовил две рукописные книги, посвященные истории Исаакиевского собора.

Список лит.: 19 назв.

Званцев П.М. Святые Сампсониевского собора, посвященные Полтавской победе//Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С. 50-54.

Раскрыты особенности декоративного убранства первых церквей Петербурга, связанные с общественными и политическими преобразованиями петровской эпохи.

Анализируются тенденции прославления воинской славы, победы под Полтавой и упрочения государственности в убранстве Сампсониевского храма от его основания до наших дней.

Список лит.: 12 назв.



Зеленченко В.А. Научная реставрация убранства храма Воскресения Христова (Спаса на крови)//Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С. 55-63.

Сообщается о роли научно-исследовательской работы в процессе реставрации и восстановления первоначального облика интерьера музея-памятника «Спас на крови». Впервые дается полный список всех организаций, принимающих активное участие в реставрации сени, Царских врат и икон Афонских святых.

Список лит.: 5 назв.

Квятковский А.В. Управление, содержание и заведование Исаакиевским Кафедральным собором. 1858 – 1918//Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С. 64-69.

Предоставлены сведения о заведовании и управлении Исаакиевского Кафедрального собора с момента освящения храма до 1918 года, о технико-художественном совещании и хозяйственном соборном управлении.

Подчеркивается, что все расходы по содержанию и ремонту храма прп. Исаакия Далматского включались в смету Министерства внутренних дел, ассигнования производились Государственным казначейством.

Список лит.: 25 назв.

Климова С.О. Опыт методической работы в музее-памятнике «Спас на крови»//Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С. 70-76.

Сообщается об особенностях методической работы в музее-памятнике «Спас на крови», о подготовке тематических экскурсий, участии в программе «Музей – школьнику», создании материалов для официального сайта ГМП «Исаакиевский собор».

В планах работы методистов – создание новых тематических экскурсий, участие в выставках и публикациях к 100-летию освящения храма Воскресения Христова и 10-летию со дня его открытия как музея-памятника после реставрации.



Коршунова Н.Г. Плафон «Вознесение Христа» в церкви Воскресения Христова Большого Царскосельского дворца//Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике. 2005. С. 77-86.

Рассказывается о создании и реставрации плафона работы В. Шебуева «Вознесение Христа» в придворной церкви Царскосельского дворца.

Уникальный плафон был утрачен в годы Великой Отечественной войны, сохранились лишь фрагменты его живописной каймы.

В настоящее время в Государственном музее-заповеднике «Царское Село» проводятся работы по воссозданию уникального плафона.

Список лит.: 47 назв.

Минин А.С. Мультимедийные технологии в храме-памятнике//Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С. 87-91.

Рассказывается об опыте создания мультимедийных лазерных дисков «Исаакиевский собор» и «Храм Воскресения Христова (Спас на крови)», о широком спектре задач, которые можно решать с их помощью, в том числе о создании уникального банка данных для хранителей и реставраторов храма-памятника.

Михайлова Н.В. Обзорная экскурсия в музее-памятнике «Исаакиевский собор»//Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С. 92-96.

Сообщается о методической работе в государственном музее «Исаакиевский собор» в 1950-е – 1980-е годы. Анализируются методические разработки и рецензии, на примере которых рассматриваются изменения в концепции обзорной экскурсии.

Список лит.: 1 назв.



Мишура О.О. Музеефикация памятников архитектуры//Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С.97-103.

Подчеркивается, что размещение музея в памятнике архитектуры с полностью сохранившимся интерьером возможно в тех случаях, когда интерьер представляет собой самостоятельную историческую и художественную ценность, а размещенная в нем экспозиция посвящена истории создания, бытования и реставрации памятника.

Отмечено, что здания и сооружения, построенные по проектам профессиональных архитекторов, нередко являются не только образцами архитектурно-строительной деятельности, но и историко-материальными памятниками, памятниками науки.

В России охрана памятников всегда была связана с музейной деятельностью: созданием экспозиций различного профиля.

Музейный показ памятника архитектуры – традиционный вид музейной деятельности. Цели создания музея-памятника – выявление научных проблем, связанных с изучением памятника с точки зрения истории, архитектуры и искусства, но одновременно и раскрытие его художественного образа.

Список лит.: 8 назв.

Мокина Т.М. Надгробные плиты Сампсониевского кладбища//Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С. 104-110.

Сообщается об истории кладбища при Сампсониевском соборе в Санкт-Петербурге, о современном состоянии надгробных плит XVIII в., находящихся в интерьере храма и на наружных галереях.

Предлагается концепция создания мемориальной зоны музея-памятника «Сампсониевский собор».



Окунев С.Н. Деревянная модель Исаакиевского собора//Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С.111-115.

Рассказывается об истории создания деревянной модели Исаакиевского собора Максимом Салиным, о судьбе этого мастера-резчика, работавшего на строительстве собора.

Приводятся сведения о материалах и технологии ее изготовления, о сохранности и реставрации.

Список лит.: 11 назв.

Оснос О.А. Музей как средство социализации детей младшего школьного возраста//Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С. 116-121.

За последние годы одной из наиболее востребованных областей музейной деятельности стала работа с детьми и подростками.

Для этого современному музею необходимо применять новые формы и методы, направленные на социализацию личности ребенка.

Подчеркиваются огромные возможности музея в целенаправленном образовательно-воспитательном воздействии на подрастающее поколение.

Список лит.: 21 назв.

Пудова В.А. Мозаичные образа по оригиналам А.Е.Бейдемана в Исаакиевском соборе//Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С. 122-128.

На основании фондовых материалов Государственного Русского музея и каталога А.И.Сомова «Картинная галерея ИАХ» автор высказывает предположение о том, что оригиналы для мозаичных образов второго яруса главного иконостаса Исаакиевского собора исполнены не Ф.П.Брюлловым, как указано в большинстве книг и путеводителей по собору, а А.Е.Бейдеманом.

Эта неточность появилась еще в XIX в. и связана с тем, что первоначально второй ярус главного иконостаса действительно состоял из живописных икон, исполненных Ф.П.Брюлловым. В 1866 – 1869 годах они были заменены мозаичными образами по оригиналам А.Е.Бейдемана.

Список лит.: 15 назв.



Репина Е.Л. Постоянная экспозиция в музее-памятнике «Сампсониевский собор»//Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С. 129-136.

В июле 1999 года в Сампсониевском соборе в Санкт-Петербурге была открыта мемориальная выставка «Полтавская баталия», возродившая традицию празднования этого знаменательного события в храме-памятнике воинской славы.

В настоящее время в соборе создается постоянная экспозиция «История возникновения и строительства первой Сампсониевской церкви и ныне действующего храма», состоящая из пяти разделов. Первые три раздела будут открыты в Сампсониевском соборе, четвертый – на втором ярусе колокольни, пятый – в часовне.

Новая экспозиция позволит посетителям храма-памятника подробно ознакомиться с историей его строительства, с уникальным убранством иконостасов и иконописью конца XVII – нач. XVIII веков. В нее войдет также мемориальная зона у часовни храма, рассказывающая об общегородском кладбище при Сампсониевском соборе – первом некрополе Петербурга.

Список лит.: 26 назв.

Сидоров Н.В. Правовые отношения между музеем и Церковью в государственном учреждении культуры/Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С. 137-141.

Сообщается о недостаточно четком урегулировании отношений Церкви и государства в Российской Федерации, особенно в вопросах передачи церковного имущества и национализированных храмов-памятников, представляющих национальное достояние.

Как пример успешного сотрудничества приводится договор о социальном партнерстве между Государственным музеем-памятником «Исаакиевский собор» и Санкт-Петербургской Епархией. Подчеркивается, что положительное решение этой проблемы возможно только на четко сформулированной правовой основе.

Список лит.: 7 назв.



Ушкова Ю.С. Храм и музей: диалог или противостояние? //Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С. 142-146.

В России православные храмы были, по сути, центрами духовной жизни. После событий октября 1917 года началось массовое уничтожение храмов и монастырей. Лишь малая их часть стали музеями. Именно в этот период появилось понятие «музей-храм».

Коренным образом изменилась ситуация за последние десятилетия. Русской Православной Церкви начали возвращать национализированные соборы и церкви. При этом в храмах, убранство которых представляет национальное достояние, музеи, как правило, сохранились. К их числу относится и Исаакиевский собор.

Мировой опыт доказывает возможность и допустимость сосуществования храма и музея. Но реальным оно становится только в том случае, если и Церковь, и музей стремятся к диалогу и взаимопониманию.

Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор» – динамично развивающийся музейный комплекс, активно ведущий реставрационную, выставочную работу, разрабатывающий новые формы обслуживания посетителей. Его деятельность, безусловно, доказывает целесообразность такого образования, как музей в храме.

Филиппова Э.А. Музей-храм (некоторые аспекты взаимодействия)//Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С. 147-151.

В России начала 1990-х годов, в связи с возвращением национализированного церковного имущества, существование музеев в храмах оказалось под угрозой. Сохранившиеся музей-храмы вынуждены были доказывать свое право на существование.

В большинстве европейских стран этот вопрос давно решен, и отношения «Церковь – государство» урегулированы законодательно.

Представлены сведения о том, что в конце XIX – начале XX века в России была не только сформулирована теоретически идея храма-памятника, но и сделаны первые шаги в этом направлении.

Список лит.: 8 назв.



Фролов В.А. К проблеме создания музея мозаики в Санкт-Петербурге//Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С. 152-159.

Рассказывается об истоках возникновения искусства мозаики в Санкт-Петербурге, от мастерской М.В. Ломоносова, Е.Я. Веклера до частной мозаичной мастерской А.А. Фролова.

Сообщается о коллекции Фролова, включающей античные и византийские мозаики, разнообразные изделия из стекла русских и иностранных предприятий.

Предлагается создать Музей мозаики в Санкт-Петербурге, который мог бы стать уникальным явлением в культурной жизни города.

Список лит.: 15 назв.

Хитарова И.Ю. Настоятели храма Воскресения Христова (Спаса на крови)//Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С. 160-165.

Сообщается о служении настоятелей храма Воскресения Христова в Петербурге до и после революции 1917 года.

Рассказывается об определении на вакансию первого настоятеля храма П.И.Лепорского, который до этого был профессором Санкт-Петербургской Духовной Академии.

В судьбе Спаса на крови нашли свое отражение все основные события отечественной истории и церковной жизни России того времени. Так, с июля 1922 года он переходит в ведение Петроградской автокефалии, а с 1923 года – обновленческого Петроградского епархиального управления. В это же время был уволен с должности священника «за нежелание быть в единении с Петроградским Епархиальным Управлением» В.М. Верюжский, впоследствии ставший настоятелем этого храма.

Последним настоятелем Спаса на крови до закрытия храма в 1930 году был А.Е.Советов, служивший затем в Сампсониевском соборе и умерший в годы блокады.

Список лит.: 9 назв.



Чернышева Е.К. Система менеджмента качества в деятельности современного музея//Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С. 166-170.

Одно из важнейших условий развития организации – это создание и внедрение в ее деятельность новых систем управления. Такой системой стала Система Менеджмента Качества, занимающая особое место среди всех существующих на сегодняшний день систем управления. Она базируется на основных принципах TQM (TQM – Комплексное Управление Качеством), последних достижениях в области решения проблем качества деятельности любой организации, на положениях международных стандартов семейства ISO 9000 (ISO – Международная организация по стандартизации).

Создание Системы Менеджмента Качества в музее будет удовлетворять запросы потребителей в области предоставляемых услуг, улучшит социально-психологический климат организации и эффективность работы персонала, а также интересы самого музея.

Шулятева С.А. Художественная ценность алтарей Исаакиевского собора//Кафедра I. Мат. науч.-практ. конф. «Музей в храме-памятнике». 2005. С. 171-178.

Кафедральный храм Российской империи и выдающийся памятник первой половины XIX в. – Исаакиевский собор – не имеет аналогов в мировой и отечественной архитектуре и искусстве.

Ведущий цветовой акцент внутреннего убранства собора – колонны и пилястры уральского малахита и бадахшанской ляпис-лазури, с базами и капителями золоченой бронзы. Декоративный камень в сочетании с итальянскими мраморами, солеей из шоханского порфира составляет одно из крупнейших и уникальнейших собраний.

Парадная торжественность отличает убранство главного иконостаса и алтарей собора. Ведущую роль в убранстве алтарных преград и главного алтаря играет иконная живопись, составляющая единственный в своем роде ансамбль иконописи того времени и находящаяся в органичной связи с убранством интерьеров храма.

Список лит.: 6 назв.



НАШИ АВТОРЫ

БАРТОВА-ГРОЗОВСКАЯ Таисия Геннадьевна, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», научный сотрудник отдела международного культурного сотрудничества.

БЕЛЕЦКАЯ Лариса Ивановна, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», хранитель отдела музеефикации Спаса на крови.

БОНДАРЧУК Вера Гавриловна, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», старший научный сотрудник, хранитель фондов.

ДОГАДАЕВА Елена Викторовна, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», старший научный сотрудник, хранитель фондов.

ЗВАНЦЕВ Павел Михайлович, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», кандидат военно-морских наук, доцент, ведущий научный сотрудник.

ЗЕЛЕНЧЕНКО Валентина Андреевна, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», начальник отдела музеефикации Спаса на крови.

КВЯТКОВСКИЙ Александр Викторович, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», заместитель директора по научной работе.

КЛИМОВА Светлана Олеговна, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», старший методист Спаса на крови.

КОРШУНОВА Наталья Геннадьевна, Государственный музей-заповедник «Царское Село», начальник отдела научно-фондовой литературы и библиографии.

МИНИН Александр Семенович, специалист по созданию мультимедиа приложений.

МИХАЙЛОВА Нина Владимировна, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», начальник методического отдела.

МИШУРА Ольга Олеговна, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», старший научный сотрудник.

МОКИНА Татьяна Михайловна, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», хранитель отдела музеефикации Сампсониевского собора, кандидат искусствоведения.

НАГОРСКИЙ Николай Викторович, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», директор музея, доктор педагогических наук.

ОКУНЕВ Сергей Николаевич, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», хранитель отдела музеефикации Исаакиевского собора, кандидат технических наук.

ОСНОС Ольга Александровна, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», старший научный сотрудник.



Протоиерей Иоанн МАЛИНИН, настоятель Сампсониевского собора, Председатель Приходского Совета Сампсониевского собора.

ПУДОВА Вера Анатольевна, Государственный Русский музей, старший научный сотрудник отдела рисунка и акварели XVIII – XX вв.

РЕПИНА Елена Леонидовна, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», старший научный сотрудник.

СИДОРОВ Никодим Вениаминович, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», юрисконсульт.

УШКОВА Юлия Семеновна, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», начальник отдела учета фондов.

ФИЛИППОВА Элеонора Анатольевна, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», начальник научного отдела, кандидат филологических наук.

ФРОЛОВ Владимир Александрович, Российский институт истории искусств, искусствовед.

ХИТАРОВА Илона Юрьевна, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», старший научный сотрудник, кандидат педагогических наук.

ЧЕРНЫШЕВА Елена Кельмановна, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», Ученый секретарь музея, кандидат педагогических наук.

ШУЛЯТЕВА Светлана Алексеевна, Государственный музей-памятник «Исаакиевский собор», старший научный сотрудник.



СОДЕРЖАНИЕ

<i>Н.В.Нагорский</i>	Церковь и музей.....	4
<i>Протоиерей Иоанн Малинин</i>	Церковный приход в храме-памятнике... ..	16
<i>Т.Г.Бартова- Грозовская</i>	Библейские мотивы в творчестве А.П. Рябушкина.....	18
<i>Л.И.Белецкая</i>	Специфика мозаичных орнаментов храма Воскресения Христова.....	23
<i>В.Г.Бондарчук</i>	Анализ литературы о музеефикации российских культовых зданий... ..	31
<i>Е.В.Догадаева</i>	История библиотеки Исаакиевского Кафедрального собора и Антирелигиозного музея.....	44
<i>П.М.Званцев</i>	Святыни Сампсониевского собора, посвященные Полтавской победе.....	50
<i>В.А.Зеленченко</i>	Научная реставрация убранства храма Воскресения Христова (Спаса на крови)...	55
<i>А.В.Квятковский</i>	Управление, содержание и заведование Исаакиевским Кафедральным собором. 1858 – 1918.....	64
<i>С.О.Климова</i>	Опыт методической работы в музее-памятнике «Спас на крови».....	70
<i>Н.Г.Коршунова</i>	Плафон «Вознесение Христа» в церкви Воскресения Христова Большого Царскосельского дворца.....	77
<i>А.С.Минин</i>	Мультимедийные технологии в храме-памятнике.....	87
<i>Н.В. Михайлова</i>	Обзорная экскурсия в музее-памятнике «Исаакиевский собор».....	92
<i>О.О.Мишура</i>	Музеефикация памятников архитектуры.....	97



Т.М.Мокина	Надгробные плиты Сампсониевского кладбища.....	104
С.Н.Окунев	Деревянная модель Исаакиевского собора.....	111
О.А.Оснос	Музей как средство социализации детей младшего школьного возраста.....	116
В.А.Пудова	Мозаичные образа по оригиналам А.Е.Бейдемана в Исаакиевском соборе....	122
Е.Л.Репина	Постоянная экспозиция в музее- памятнике «Сампсониевский собор».....	129
Н.В.Сидоров	Правовые отношения между музеем и Церковью в государственном учреждении культуры.....	137
Ю.С.Ушкова	Храм и музей: диалог или противостояние?.....	142
Э.А.Филиппова	Музей-храм.....	147
В.А.Фролов	К проблеме создания музея мозаики в Санкт-Петербурге.....	152
И.Ю.Хитарова	Настоятели храма Воскресения Христов (Спаса на крови).....	160
Е.К.Чернышева	Система менеджмента качества в деятельности современного музея.....	166
С.А.Шулятева	Художественная ценность убранства алтарей Исаакиевского собора.....	171

КНФЭДРА I

Материалы научно-практической конференции
«Музей в храме-памятнике»

Сдано в набор 22.10.2005. Подписано в печать 16.11.2005.
Формат 60×90/16. Гарнитура Times New Roman. Объем 13,5 п.л.
Тираж 200 экз. Заказ № 357
