

УДК 72.03

ББК 85.113(2)6

Слюнькова Инесса Николаевна

Доктор архитектуры, член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук, профессор, кафедра истории и теории церковного искусства, Московская духовная академия РПЦ, член Правления Общества изучения русской усадьбы, главный научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21
ORCID ID: 0009-0008-6116-1138
ResearcherID: KHC-7428-2024
inessa_s@yahoo.com

Ключевые слова: архитектура Ливадийского дворца, гиперцитация, неоренессанс, английская неоготика, теория Дж. Рёскина, реставрация замка Винчильята

Слюнькова Инесса Николаевна

«Колодец с горгульей» и принцип гиперцитации в архитектуре Ливадийского дворца



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-322-339

Для цит.: Слюнькова И.Н. «Колодец с горгульей» и принцип гиперцитации в архитектуре Ливадийского дворца // Художественная культура. 2024. № 2. С. 322–339. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-322-339>.

For cit.: Slyunkova I.N. A Well with a Gargoyle and the Principle of Hyperquotation in the Architecture of the Livadia Palace. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 322–339. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-322-339>. (In Russian)

Slyunkova Inessa N.

D.Sc. (in Architecture), Corresponding Member of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, Professor, Department of History and Theory of Church Art, Moscow Theological Academy of the Russian Orthodox Church, Member of the Board of the Society for the Study of the Russian Homestead, Chief Researcher, Research Institute of the Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka Str., Moscow, 119034, Russia
ORCID ID: 0009-0008-6116-1138
ResearcherID: KHC-7428-2024
inessa_s@yahoo.com

Keywords: architecture of the Livadia Palace, hyperquotation, neo-Renaissance, English neo-Gothic, theory of J. Ruskin, restoration of the Vincigliata

Slyunkova Inessa N.

A Well with a Gargoyle and the Principle of Hyperquotation in the Architecture of the Livadia Palace

Аннотация. Статья посвящена исследованию обстоятельств, послуживших основанием для прямого повторения в скульптуре «Колодец с горгульей» Ливадийского дворца оригинальной композиции, установленной при реставрации замка Винчильята близ Флоренции (1860-е). Сравнительный анализ копии и оригинала подводит к проблеме метода гиперцитации в работе над проектом императорской резиденции в Крыму (1909–1914). Впервые публикуются фотографии исторического двора скульптур Винчильяты из фондов Государственного исторического музея (Москва) и вид колодца Ливадии в авторском альбоме архитектора Н.П. Краснова из фондов Научной библиотеки Российской академии художеств (Санкт-Петербург).

Abstract. The article is devoted to studying the circumstances that served as the basis for the quotation of the original composition installed during the restoration of the Vincigliata Castle near Florence (1860s) in the sculpture *A Well with a Gargoyle* in the Livadia Palace. A comparative analysis of the copy and the original leads to the problem of hyperquotation in the work on the project of the imperial residence in the Crimea (1909–1914). For the first time, the article publishes the photographs of the historical courtyard of the Vincigliata sculptures from the State Historical Museum funds (Moscow) and the view of the Livadia well from the architect N.P. Krasnov's author album from the funds of the Research Library under Russian Academy of Arts (Saint Petersburg).

Введение

«Колодец с горгульей» является яркой приметой украшения фасада Ливадийского дворца Николая II и относится к предметам охраны памятника федерального значения (1910–1911) [4, с. 96]. Поводом для написания статьи послужило выявление прямого художественного прототипа этой необычной композиции, как правило, вызывающей многие вопросы у зрителей.

Ливадийский дворец — произведение эффектное и сложное, исходя из наглядной и, кажется, чрезмерной цитации ренессансных форм в пластической декорации фасадов. Г.К. Лукомский писал буквально о безрассудстве прямых цитат в архитектуре дворца: «Н.П. Краснов дал компиляцию итальянских деталей, напоминающую музей „муляжей“ в Трокадере (в Париже)» (1919). Критик сокрушался, что представлена «...почти что театральная декорация, ибо, все-таки, много бутафорского. И, в конце концов, лезут в голову пренеприятнейшие сравнения. Павильоны разных областей Италии на Всемирной Художественной выставке в Риме в 1912 году. Да, да! Тот же метод и то же качество работы! Изумительные, сногшибательные копии» [9, с. 27]. Применение в облике здания россыпи эффектных повторений известных мотивов архитектуры Ренессанса противоречило не только принципам большого стиля, но и казалось неприемлемым с точки зрения метода обращения к разным художественным стилям в искусстве историзма.

Есть основания полагать, что поднимавшийся критиком вопрос о допустимых границах цитирования в архитектуре находится в плоскости исследования приема гиперцитации. Выдвигается гипотеза, что цитаты художественного текста архитектуры Ливадийского дворца отсылают не только и не столько к самим оригиналам искусства прошлого, но в большей степени к методу романтической реставрации руинированных памятников Средневековья, со следами наслоения ренессансной архитектуры. Выбор цитат в декорации интерьеров и внутренних дворики Ливадийского дворца решался в согласии с культом ремесел, который исповедовали художники-символисты, пропагандировавшие изделия производства художественных мастерских.

В фондах Отдела изобразительных материалов Государственного исторического музея (Москва) его сотрудники обнаружили редкую



Илл. 1. Замок Винчильята. Часть исторического двора скульптур. Фото. Вторая половина XIX века. ИЗО ГИМ. Публикуется впервые

фотографию, которую атрибутировали как источник, послуживший примером для Н.П. Краснова при включении «Колодца с горгульей» в проект Ливадийского дворца. Фотография подписана «CASTEL DI VINCIGLIATA. PARTE DEL CORTILE STORIATO DI SCULTURE» (Замок Винчильята. Часть исторического двора скульптур). В подзаголовке назван архитектор Фанчелли, указано руководство владельца Джона Тэмпла Лидера⁽¹⁾. Сегодня замок Винчильята в Фьезоле (Флоренция) входит в число популярных туристических объектов Италии [1].

Открытие специалистами параллелей между фотографией замка и элементами декорации дворца Ливадии не удивительно, с учетом пояснительной записки Н.П. Краснова по его проекту. Источником своих идей он называл Флоренцию, столицу области Тоскана [7, с. 200].

(1) ИЗО ГИМ. Ф. 7329. Автор благодарит Н.П. Ерохину и Е.А. Лукьянова за указание на фотографию Винчильяты в качестве одного из источников по проекту Ливадийского дворца.

Притом автор придерживался собственной логики заимствований, которая становится понятной в контексте развития европейской эстетической мысли и практики реставрации XIX века — в работах французского архитектора Э. Виоле ле Дюка, трудах и публикациях английских авторов Дж. Рёскина и У. Морриса. Упоминание прославленных имен — не только удобный способ кратко обозначить стиль эпохи, но и повод вспомнить о том, как внимательно русские мастера сверяли свои творческие искания с открытиями современной европейской эстетической мысли.

А. Г. Раппапорт попытался проецировать теорию Дж. Рёскина на развитие архитектуры XX века. Воспользуемся размышлениями автора статьи, поскольку проделанный им труд анализа текстов и сущности понятий философии английского теоретика лучше всего объясняет специфику произведений русского искусства Серебряного века, включая Ливадийский дворец. Его архитектура не поддается аналитике и объяснениям в категориях классической теории художественных стилей. Рассуждения А. Раппапорта выводят на проблему цитации архитектурной формы без имитации художественного языка исторического стиля, что раскрывает характерные черты британской архитектуры XIX века. Он подчеркивает шесть принципов Д. Рёскина, обеспечивавшие архитектуре качества готичности без подражания стилю готики: грубость, непостоянство, гротескность, натуральность, сила и крепость, излишество или щедрость [5].

Отметим и другой постулат Дж. Рёскина о том, что абсолют искусства заключен пусть даже в руине, камне, обломе, то есть части целого, оставшейся от великого произведения прошлого: «Высшее торжество великого искусства заключается в том, что, какая бы ничтожная часть его ни уцелела от всеразрушающего времени, этот остаток всегда будет прекрасен. Пока вы можете видеть хоть что-нибудь, вы видите почти все, так ясно запечатляется душа художника его рукой» [6, с. 19].

Неоднократно упоминалось о той существенной роли, которую сыграли издания книг Дж. Рёскина для русских мастеров Серебряного века в поисках новых выразительных средств и мотивов. Достаточно напомнить статью, посвященную генезису темы радуги в творчестве Константина Сомова со ссылкой на текст Дж. Рёскина об У. Тёрнере [3]. Пристальный интерес и внимание привлекали к себе те новации живописи английского пейзажиста эпохи романтизма, которые по-

зволяли передать «идеальный платонический мир формы и чувства» [5]. Нередко русские художники специально отправлялись за границу, чтобы увидеть полотна У. Тёрнера. К сравнению с картинами художника невольно прибегал Г. К. Лукомский, когда потребовалось точнее выразить свои ассоциации и впечатления от визуальных образов Ливадийского ансамбля: «...романтическая музыкальность пейзажа, особенно розовых облаков на горизонте, таких тяжелых, кучистых, громоздящихся, как фантастические замки, заставляет вспомнить полотна Тёрнера» [9, с. 33–34].

Стремление к воплощению в Ливадийском дворце идеальных сущностей своей эпохи не в состоянии было обойтись без метода свободы обращения с историческими образцами в самых невероятных и фантастических коннотациях и контекстах современного искусства, включая не столько сами по себе прямые цитаты, сколько решимость и умение вставлять их в принципиально другие по структуре и морфологии и гораздо более сложные тексты отображения жизни. Н. П. Краснов вполне мог воспользоваться проторенной в Европе дорогой свободы творчества в области романтической реставрации, включая английскую неоготику Винчильяты. Но требуется уточнить, в чем заключалась особая привлекательность креативных решений реставрации замка, которую предпринял английский аристократ Д. Лидер и исполнил молодой итальянский архитектор Д. Фанчелли.

Замок Винчильяты и его двор скульптур

Укрепленный замок Винчильяты был построен в XIII веке для знатного флорентийского семейства Виздомини на высоком склоне горы, к северу от Флоренции близ города Фьезоле. На протяжении столетий он менял хозяев, разрушался, ветшал и к началу XIX века превратился в живописные руины, завораживающие на фоне величественного горного итальянского природного ландшафта. Романтический вид Винчильяты притягивал к себе искавших вдохновение художников, поэтов, творческой публики, потянувшейся сюда из разных стран Европы. Среди них оказался и молодой английский политик и филантроп Джон Тэмпл Лидер, который в итоге задержался в этих краях и посвятил их красоте пятнадцать лет жизни. Он приехал в Флоренцию и купил в Фьезоле виллу ди Майано (1840), предоставив ее для проживания

творческой коммуны соотечественников из Великобритании. Затем купил Каstellо ди Винчильяты, чтобы восстановить средневековый замок — как будто в диалоге с Каркасоном на юге Франции, который восстанавливал Виолле-ле-Дюк, разумеется, с поправкой на несоизмеримо больший масштаб последнего. Окружающие Винчильяты территории Лидер превратил в сад Боско ди Винчильяты, на приобретенных для этого 700 акрах земли он посадил кипарисовые аллеи, сосновые рощицы, декоративные кустарники.

Хозяин приобретал во множестве древние камни и свидетельства разных эпох, взятые отовсюду — из монастырей и замков, палаццо и храмов. Их доставляли в Винчильяту и устанавливали одновременно с восстановлением конструкций замка, который постепенно превращался в место собрания и демонстрации монументальных памятников старины. Необходимо учитывать характерное для того времени и ставшее повсеместным в Европе и России увлечение и даже страсть к археологии, собирательству и основанию частных собраний, коллекций, музеев древностей.

Галерея двора скульптур на музейной фотографии Винчильяты выглядит как экспозиция предметов искусства, здесь представлены произведения разных эпох и стилей, разного назначения и масштаба. Они извлекались из места своего исторического пребывания, из естественной среды родового художественного текста, приносились и устанавливались в стенах восстановленного по замыслу Лидера замка на новых, отведенных архитектором местах.

В углу расположен фонтан, собранный из отдельных каменных фигур и элементов, которые в действительности сложены совсем не в том порядке, как задумано было когда-то камнерезами. На полу каменная граненая ренессансная водосборная чаша, над ней по диагонали установлен вмонтированный в стены металлический прут с ажурной посередине конструкцией железного колеса-ворота и на брошенной на него цепью для подъема воды. На стенку чаши в углу опирается каменная вертикаль на первый взгляд хрупкого, граненого столба с рельефным орнаментом по мотивам французского флёр-делис. Конструкцию завершает византийская капитель, нагруженная сверху романским импостным камнем-кронштейном с выступающей фигурой монаха, согбенного под тяжестью квадратной плиты-абаки.

Сверху на абаке установлен готический гротеск, скульптурное изображение крылатой химеры.

Фонтан Винчильяты окружен другими редкостями, справа от него в стену вмонтирована изысканная готическая эдикула. Слева на стене расположены фрагменты позднеантичных надгробий, детали украшений романских монастырей. Повсюду закладные камни с гербами. Тут же на полу другой, взятый из какого-то замка или палаццо фонтан с гербами и маскаронном льва, рядом разные по типу вмонтированные в стену сосуды-кропильницы — обязательный элемент утвари при входе в католический храм. Это сосуды для окропления верующими себя освященной водой перед *Missale Romanum*.

Художественное решение фонтана в Ливадии

Имеются основания рассматривать прямое повторение в Ливадии снятой на фото скульптуры двора Винчильяты не только как цитату, но и как апелляцию к тексту реставрации итальянского каstellо. «Колодец с горгульей» в Ливадии точно так же расположен в углу между монументальными рустованными каменными стенами открытого дворика. Они служат опорами и ограждениями лестницы, что вела от личной дворцовой двери императрицы в разные стороны сада. Два марша лестницы расположены перпендикулярно друг к другу, и архитектор поставил колодец в углу образованного ими камерного дворика, внизу от собственного подъезда монархини. К сожалению, сегодня состояние колодца вызывает тревогу, и доступ к нему для близкого осмотра закрыт. Подлинная фигура химеры давно заменена на копию, очевидны повреждения на других частях скульптуры.

В первоначальном виде фонтан зафиксирован на фотографии, которую Н.П. Краснов вместе с другими своими лучшими работами поместил в альбоме, представленном на звание академика в Императорскую академию художеств (1912).

Поражает буквализм, с которым сделана в Ливадии копия фонтана из Винчильяты, и только придиричивый сравнительный анализ позволит отыскать незначительные различия архитектурной формы, скульптурной лепки фигур. Изготавливавшие скульптуру для Ливадии мастера вместо шестигранного вытесали восьмигранный столб, отчего он кажется круглым. Заметна упрощенная стилизация листьев аканфа



Илл. 2. Колодец с горгульей в Ливадии. Фото. 1914. НБ РАХ. Публикуется впервые

капители и торцевых поверхностей камня-консоли, отсутствие в пластике горгульи проработки деталей бусинок «по шву», характерной для позднего романского стиля. Ливадийский дракон мог обозначать одновременно и готическую химеру, то есть горгулью-водомер, и окаменевшее подобие сосуда-вододея, что хранится в Эрмитаже. Не будем останавливаться на многослойности символических значений образа химеры в литературе, архитектуре и искусстве романтизма.

Различия колодцев, копии и оригинала, проявляются в геральдических украшениях водосборной чаши и носят смысловой характер. На фасадных плоскостях граней чаши Винчильяты вытесаны гербы итальянских родовитых фамилий, а в Ливадии представлена геральдика российского императорского дома: герб бояр Романовых с грифоном и шлемом Михаила Федоровича, гербовое изображение монограммы Николая II и Александры Федоровны и другие. Колодец имеет исключительно декоративное назначение объекта парковой

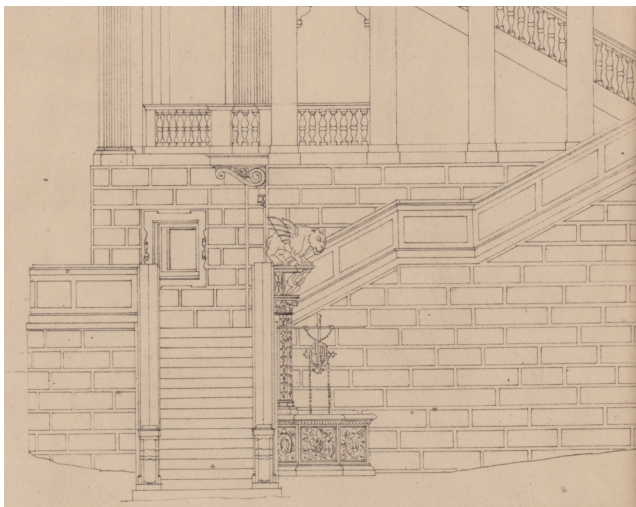
архитектуры, и о его рабочем состоянии, как и оригинала, никто никогда не помышлял.

Вполне оправдано, что проницательный зритель улавливает абсурдность установки колодца в Ливадии без его прямого назначения как источника воды. Легкая ирония, безусловно, осмысленно вводилась автором в проект дворца.

Ливадийский дворец: цитация и сотворчество с заказчиками

Таким образом, эффект эстетизации пространственных форм ближайшего окружения дворца достигался путем создания интегральных образов с размытыми темпоральными границами, широким спектром субъективных ассоциаций архитектуры и скульптуры с литературой и другими видами искусств [10, с. 20]. Апелляция к искусству прошлого осуществлялась путем зрительно копийных подражаний красоте итальянской ренессансной виллы, в которой между тем проступают черты и элементы романики, готики, искусства ислама. Ломя устоявшиеся приемы и принципы историзма с оформлением отдельных помещений в одном из стилей прошлого, в Ливадии исторические мотивы привносятся в виде демонтированных цитат, в презентации мнимой археологии и фрагментации целого на части во имя встраивания обломов в нечто художественно новое. Важна была эстетика непривычного образа дворца в виде заново собранной, казалось бы, невероятной и фантастической монументальной и художественно целостной конструкции, не похожей ни на один другой дворец.

В Ливадии цитация не однозначна, и репликация искусства прошлого в архитектуре амбивалентна приемам и художественным текстам английского искусства, она близка вкусам британской аристократии. Об «английском следе» Н.П. Краснов упоминал только при характеристике интерьеров Ливадийского дворца, когда писал, что они оформлены «в стиле современного английского искусства» [7, с. 202]. Английский каталог *Examples of Furniture & Decoration by Gillows* (Лондон, 1904) с примерами мебели и декора фирмы Гиллоу находился среди книг библиотеки архитектора. Справедливости ради заметим, что рядом с этим изданием располагались другие каталоги французских и немецких художественных фирм [2].



Ил. 3. Краснов Н.П.
Исполнительский чертеж фасада
Ливадийского дворца. Фрагмент.
1914. РГИА. Публикуется впервые



Ил. 4. Колодец с горгульей.
Ливадийский дворец. 2018.
Фото автора

Применение метода гиперцитации в Ливадийском дворце принимало лавинообразный характер. Посредине большого внутреннего Итальянского двора, примыкающего к парадной столовой, Н.П. Краснов поместил колодец, называя его «простой» [7, с. 201]. На самом деле, он тоже реплика, и по словам Г.К. Лукомского, «...такой же точно водоем или фонтан, как в Монтепульчиано, что стоит на площади, близ собора и дворца, построенного одним из Сангалло. Здесь — копия его: две колонны, покрытые антаблементом, к которому подвешивается ведро, внизу — род крестильного водоема (тип „fontes baptismaux“) из камня, покрытого резьбой» [9, с. 27].

Легко заметить, что в стену фасада дворцового Крестовоздвиженского храма Ливадии, обращенную к внутреннему дворику, вмонтирован мраморный сосуд-кропильница, диковинный для православной церкви. Оказывается, в этом месте рядом с храмом был устроен другой и собственный двор скульптуры. По описанию Г.К. Лукомского, «церковь соединяется с дворцом. Получается маленький уютный дворик. Посредине его — род крещальни, высеченной из камня; невдалеке магометанские надгробные плиты — памятники, живописно располагающиеся у деревьев, вроде тех, что можно видеть в Бахчисарае» [9, с. 27].

Архитектор не ставил задачу создать шедевр, произведение вне времени, его целью было соответствовать стилю жизни, индивидуальности владельцев, чтобы архитектура потакала воспоминаниям, мыслям, тревогам, желаниям, надеждам, то есть трансцендентному сознанию заказчиков. Выстраивался индивидуальный художественный текст, понятный и близкий обитателям дворца, адекватный их психофизическому типу, отвечавший их частным представлениям об «идеальной вилле». Императрица мечтала иметь в Ливадии маленький итальянский палаццо, но в процессе осуществления замысла не менее чувствительной точкой художественных предпочтений была и современность, отчего такими частыми были отсылки к предложениям художественного рынка услуг. Упоминалось, кстати, и о выборе монархиней образца фонтана, правда, не уточнялось, какого именно.

В архитектуре дворца проступает нечто, получившее точное определение «экзистенциальный экстракт», то есть наглядный опыт самопознания себя заказчиком в сотворчестве поиска, реализации программы и идей произведения искусства [8, с. 15]. Архитектор

постоянно представлял заказчикам, Николаю II и императрице Александре Федоровне, свои наброски, эскизы, фотографии с примерами памятников, современные каталоги художественных изделий производства мастерских по всему миру. По ним монархиня выбирала многие детали для украшения пространства внутри и вокруг дворца. То был вид развлечения, который превращался в образ жизни, мало изменившийся и после завершения строительства. К примеру, Александра Федоровна велела вмонтировать в гладкую стену церкви, что выходила на упоминавшийся церковный двор скульптур, фаянсовый барельеф «Рождество Христово», привезенный из Италии, размером 1,11 на 0,75 метра. Во Флоренции вместе с ним были заказаны и другие фаянсовые барельефы, на тот момент приобретающиеся впрок с намерением подыскать им в будущем подобающее место. Самым крупным было панно «Благовещение Пресвятой Богородицы», поменьше — «Божия Матерь с Младенцем» и два четвертные по размерам барельефа с изображением мальчика-путти, поддерживающего карниз (1914)⁽²⁾. Работы по дворцу прекратились только после вступления России в войну с Германией.

Заключение

Н.П. Краснов потворствовал игре претворения заказчиками своего эстетического эго в архитектуре дворца. Он интегрировал идеальные формы итальянской виллы с постулатами викторианской морали и образностью современной «готичности» в понимании Д. Рёскина. Логика гиперцитации помогала архитектору в осуществлении установки быть податливым и чутким к желаниям и прихотям заказчиков. Она способствовала отражению в пространственных формах дворца нематериальных понятий, которые на языке того времени звучали как «сентиментальное витание в некой заоблачной выси» [10, с. 5].

Приемы гиперцитации Н.П. Краснов соединил с демонтажем системы и привычной целостности стиля. Мастеру потребовались внутренняя сила и отвага, чтобы перескочить через априори линейно выстроенное время развития стилей архитектуры, сломать и демон-

тировать обычную стилевую слаженность, которой он придерживался в своих предыдущих работах. В монументальном здании дворца ему удавалось добиться исчезновения границ между рациональным и иррациональным, придать неразличимость подлинной и мнимой древности в предметах искусства, осуществить фантастическое сочетание прямой цитации и множества туманных и загадочных намеков на Средневековье, Ренессанс, тюркери. Дворец явно демонстрирует четыре свойства из тех, что выводил в свое время Д. Рёскин: непостоянство, гротескность, натуральность, излишество или щедрость. Изобилие украшений, от которых, правда, сохранилось немногое, — это вещественное напоминание Ливадийского дворца о тех самых грезах, что определяли мир искусства в субъективном преломлении мироощущения русской монаршей четы в начале XX века.

(2) РГИА. Ф. 515. Оп. 70. Д. 305. Л. 54, 89–90 об.

Список литературы:

- 1 8 древних замков Тосканы, где до сих пор можно окунуться в атмосферу старины // Novate.ru. URL: <https://novate.ru/blogs/260722/63682/> (дата обращения 18.07.2023).
- 2 Ганжа И.С. Николай Петрович Краснов: сохраненная память (Книги из личной библиотеки архитектора Н.П. Краснова) // III Красновские чтения. Памятники архитектуры и художественно-оформительская направленность в творчестве Н.П. Краснова и других архитекторов Крыма: Материалы научной конференции, посвященной 142-й годовщине со дня рождения Н.П. Краснова. Крым, Ялта. Ливадийский дворец-музей. 8 декабря 2006 / Ред. С.В. Юрченко. Симферополь: Крым, 2006. С. 52–55.
- 3 Завьялова А.Е. Уильям Тёрнер: к вопросу об источниках темы радуги в творчестве Константина Сомова // Academia. 2022. № 1. С. 26–33. <https://doi.org/10.37953/2079-0341-2022-1-1-26-33>.
- 4 Земляниченко М.А. Императорские имения Ливадия и Ореанда. Что было, что осталось: Справочник-путеводитель. Симферополь: Бизнес-Информ, 2016. 152 с.
- 5 Рappaпорт А.Г. Джон Рескин, вчера и завтра. Рецензия на книгу «Семь светочей архитектуры» (The Seven Lamps of Architecture) Джона Рескина // Archi.ru. 01.01.2006. URL: <https://archi.ru/elpub/91129/dzhon-reskin-vchera-i-zavtra> (дата обращения 18.07.2023).
- 6 Рёскин Дж. Прогулки по Флоренции. Заметки о христианском искусстве / Пер. А. Герцык. СПб.: Издание Л.Ф. Пантелеева, 1902. 179 с.
- 7 Статья «Императорский дворец в Ливадии», написанная Н.П. Красновым в марте 1913 года для журнала «Зодчий» // Калинин Н.И., Кадиевич А., Земляниченко М.А. Архитектор Высочайшего Двора. Симферополь: Бизнес-Информ, 2020. С. 200–202.
- 8 Ступин С.С. Искусство и пределы человеческого. Опыт экзистенциального искусствознания. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. 256 с. (Humanitas).
- 9 Филимонов С.Б., Тихонова Л.А. Неизвестный Г.К. Лукомский: Новые материалы к истории Ливадийского дворца в годы Гражданской войны // Старая Ялта: Историко-краеведческий альманах. Специальный выпуск «Романовы и Крым» / Гл. ред. Н.Г. Добрынская. Ялта, 2019. С. 26–38.
- 10 Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч. ред. и авт. послесл. В.М. Толмачев; пер. с фр. Н.В. Кисловой, Н.Т. Пахсарьян. М.: Республика, 1998. 429 с.

References:

- 1 8 drevnikh zamkov Toskany, gde do sikh por mozno okunut'sya v atmosferu stariny [8 Ancient Castles of Tuscany, Where You Can Still Plunge into the Atmosphere of Antiquity]. *Novate.ru*. Available at: <https://novate.ru/blogs/260722/63682/> (accessed 18.07.2023). (In Russian)
- 2 Ganzha I.S. Nikolai Petrovich Krasnov: sokhrannaya pamyat' (Knigi iz lichnoi biblioteki arkhitekora N.P. Krasnova) [Nikolai Petrovich Krasnov: Preserved Memory (Books from the Personal Library of Architect N.P. Krasnov)]. *III Krasnovskie chteniya. Pamyatniki arkhitektury i khudozhestvenno-oformitel'skaya napravlennost' v tvorchestve N.P. Krasnova i drugikh arkhitektorov Kryma: Materialy nauchnoi konferentsii, posvyashchennoi 142-i godovshchine so dnya rozhdeniya N.P. Krasnova. Krym, Yalta. Livadiiskii dvorets-muzei. 8 dekabrya 2006* [3rd Krasnov Readings. Architectural Monuments and Artistic and Design Orientation in the Work of N.P. Krasnov and Other Architects of the Crimea: Materials of a Scientific Conference Dedicated to the 142nd Anniversary of the Birth of N.P. Krasnov. Crimea, Yalta. Livadia Palace-Museum. December 8, 2006], ed. S.V. Yurchenko. Simferopol, Krym Publ., 2006, pp. 52–55. (In Russian)
- 3 Zavyalova A.E. Uil'yam Terner: k voprosu ob istochnikakh temy radugi v tvorchestve Konstantina Somova [William Turner: On the Question of the Sources of the Rainbow Theme in the Work of Konstantin Somov]. *Academia*, 2022, no. 1, pp. 26–33. <https://doi.org/10.37953/2079-0341-2022-1-1-26-33>. (In Russian)
- 4 Zemlyanichenko M.A. *Imperatorskie imeniya Livadiya i Oreanda. Chto bylo, chto ostalos': Spravochnik-putevoditel'* [The Imperial Estates of Livadia and Oreanda. What Was, What's Left: A Guidebook]. Simferopol, Biznes-Inform Publ., 2016. 152 p. (In Russian)
- 5 Rappaort A.G. Dzhon Reskin, vshera i zavtra. Retenziya na knigu "Sem' svetochei arkhitektury" (The Seven Lamps of Architecture) Dzhona Reskina [John Ruskin, Yesterday and Tomorrow. Review of the Book "The Seven Lamps of Architecture" by John Ruskin]. *Archi.ru*, 01.01.2006. Available at: <https://archi.ru/elpub/91129/dzhon-reskin-vchera-i-zavtra> (accessed 18.07.2023). (In Russian)
- 6 Ruskin J. *Progulki po Venetsii. Zametki o khristianskom iskusstve* [Walking in Florence. Notes on Christian Art], transl. A. Gertsyk. St. Petersburg, Izdanie L.F. Panteleeva Publ., 1902. 179 p. (In Russian)
- 7 Stat'ya "Imperatorskii dvorets v Livadii", napisannaya N.P. Krasnovym v marte 1913 goda dlya zhurnala "Zodchii" [The Article "The Imperial Palace in Livadia", Written by N.P. Krasnov in March 1913 for the Magazine "Architect"]. Kalinin N.I., Kadievich A., Zemlyanichenko M.A. *Arkhitektor Vysochaishego Dvora* [Architect of the Highest Court]. Simferopol, Biznes-Inform Publ., 2020, pp. 200–202. (In Russian)
- 8 Stupin S.S. *Iskusstvo i predely chelovecheskogo. Opyt ehkzistentsial'nogo iskusstvovoznaniya* [Art and the Limits of Humanity. The Experience of Existential Art Studies]. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2020. 256 p. (Humanitas [Humanitas Series]). (In Russian)
- 9 Filimonov S.B., Tikhonova L.A. Neizvestnyi G.K. Lukomskii: Noveye materialy k istorii Livadiiskogo dvortsa v gody Grazhdanskoi voyny [Unknown G.K. Lukomsky: New Materials for the History of the Livadia Palace during the Civil War]. *Staraya Yalta: Istoruko-kraevedcheskii al'manakh. Spetsial'nyi vypusk "Romanovy i Krym"* [Staraya Yalta: Historical and Local History Almanac. Special Issue "Romanovs and Crimea"], ed. N.G. Dobrynakaya. Yalta, 2019, pp. 26–38. (In Russian)
- 10 *Ehntsiklopediya simbolizma: Zhivopis', grafika i skul'ptura. Literatura. Muzyka* [Encyclopedia of Symbolism: Painting, Graphics and Sculpture. Literature. Music], J. Cassou, P. Brunel, F. Klodon et al., ed., afterward V.M. Tolmachev, transl. from English N.V. Kislova, N.T. Pakhsaryan. Moscow, Respublika Publ., 1998. 429 p. (In Russian)