

Комитет общего и профессионального образования Ленинградской области  
Государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования Ленинградской области  
«Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина»

На правах рукописи

**Коршунова Наталья Геннадьевна**

**Живописный ансамбль придворной церкви Воскресения Христова  
Большого Царскосельского дворца. История, иконография, художественные решения**

Специальность 5.10.1 – Теория и история культуры, искусства

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
Кандидат искусствоведения, доцент  
Асалханова Марина Викторовна

Санкт-Петербург – 2025

## Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Большой Царскосельский дворец в контексте русской придворной культуры середины XVIII в. ....	15
1.1 Церковная проповедь и комплементарная ода как элементы барочной панегирической культуры елизаветинского времени .....	15
1.2 Символично-аллегорическое решение фасада Большого Царскосельского дворца .....	18
1.3 Иконографическая программа Золотой анфилады Большого Царскосельского дворца.....	24
1.4 Творчество Ф. Растрелли в области церковного строительства .....	28
1.5 Этапы создания и общее художественное решение придворной церкви Воскресения Христова .....	30
Глава 2. Живописный ансамбль иконостаса придворной церкви Воскресения Христова. История, иконографическая программа, научная реконструкция .....	36
2.1 Первый этап создания живописного ансамбля иконостаса. 1748–1750 гг.....	37
2.1.1 Придворный художник Г. Х. Гроот .....	37
2.1.2 Художник И. Г. Вебер .....	45
2.1.3 Художник И. П. Аргунов .....	50
2.2 Второй этап в создании живописного ансамбля иконостаса. 1753–1754 гг. ....	51
2.2.1 Художники Мина и Федот Колокольниковы.....	53
2.2.2 Научная реконструкция живописного ансамбля иконостаса .....	57
2.2.3 Иконографическая программа пророческого, апостольских и праздничных чинов иконостаса .....	59
2.3 Восстановление живописного ансамбля иконостаса после пожара 1820 г. ....	62
2.4 Воссоздание живописного ансамбля иконостаса в 2017–2019 гг. ....	65
Глава 3. Настенная живопись придворной церкви Воскресения Христова. История, иконографическая программа, научная реконструкция.....	67
3.1 Настенный живописный ансамбль в алтаре придворного храма.....	68
3.1.1 Создание настенной живописи в алтаре в 1753–1754 гг. ....	68
3.1.2 Восстановление настенной живописи в алтаре после пожара 1820 г. ....	72
3.1.3 Воссоздание настенной живописи в алтаре в 2020–2021 гг. ....	75
3.2 Настенный живописный ансамбль центрального зала и подхорного пространства.....	75

3.2.1 Создание настенной сюжетной живописи в 1753–1754 гг. ....	76
3.2.2 Восстановление сюжетной живописи после пожара 1820 г. ....	79
3.2.3 Создание настенной живописи с изображениями святых в 1753–1754 гг. ....	83
3.2.4 Настенная живопись с изображениями святых после пожара 1820 г. ....	87
3.2.5 Воссоздание настенной живописи в 2020–2021 гг. ....	88
3.3 Настенный живописный ансамбль на хорах придворной церкви.....	90
Глава 4. Монументальная живопись придворной церкви Воскресения Христова. История создания, иконографическая программа.....	95
4.1 Плафонная живопись придворной церкви в середине XVIII в. ....	95
4.2 Плафон в алтаре «Слава Святого Духа». 1822, 1864 гг. ....	97
4.3 Центральный плафон придворной церкви «Вознесение Христова». 1820–1823 гг. ....	99
4.4 Плафон на хорах «Вера, Надежда, Любовь и София, Премудрость Божия». 1822–1825 гг. ....	109
Заключение .....	115
Список литературы .....	131
Список архивных источников.....	147
Список электронных источников .....	150
Приложение I. Авторский состав и сюжетный ряд живописного ансамбля придворной церкви Воскресения Христова в середине XVIII в. ....	153
Приложение II. Живописные произведения 1753 г., утраченные после пожара 1820 г. ....	155
Приложение III. Авторский состав и сюжетный ряд живописного ансамбля придворной церкви Воскресения Христова в 1820-е гг. ....	156
Приложение IV. Авторский состав и сюжетный ряд воссозданного живописного ансамбля придворной церкви Воскресения Христова в 2017–2021 гг. ....	158
Приложение V. Фрагменты живописных произведений середины XVIII в., сохранившиеся после немецкой оккупации г. Пушкина в 1941–1944 гг. ....	160
Приложение VI. Художники, работавшие в придворной церкви Воскресения Христова (середина XVIII – начало XXI в.) .....	161
Приложение VII. Иллюстрации .....	162

## Введение

Диссертация посвящена комплексному изучению монументальной и станковой религиозной живописи придворной церкви Воскресения Христова Большого Царскосельского дворца<sup>1</sup>, анализу иконографической и художественной программы живописного ансамбля середины XVIII – первой половины XIX в. и отражает этапы его восстановления во второй половине XX – начале XXI в.

**Актуальность исследования.** Живописный ансамбль придворной церкви Воскресения Христова был одним из крупнейших собраний религиозной живописи Санкт-Петербурга, в него входили 114 произведений, расположенных стационарно в иконостасе и на стенах храма, три монументальных плафона. Всестороннее изучение утраченного в 1941–1944 гг. живописного комплекса является важным и актуальным для историографии придворного храма Екатерининского дворца-музея.

Анализ литературных источников и научно-исследовательских работ позволяет сделать заключение о недостаточной изученности ряда вопросов по заявленной теме, а именно: иконографических и художественных решений живописного комплекса, иконографических источников религиозных композиций середины XVIII в., сюжетного состава и авторства произведений на разных этапах существования памятника. Проведенное исследование призвано восполнить недостающую информацию, важную для понимания принципов создания и эволюции живописного ансамбля придворной церкви Воскресения Христова.

Изучение живописного ансамбля, несущего основную идеологическую нагрузку в церковном пространстве, обеспечивает целостное понимание программного решения Большого Царскосельского дворца в его светской и религиозной характеристиках, синтез которых в структуре дворцового комплекса выявляет новые смыслы, символы и аллегории в контексте эпохи барокко и русской придворной культуры середины XVIII в.

Придворная церковь Воскресения Христова является памятником мирового значения и связана с именем главного архитектора елизаветинской эпохи Ф. Растрелли. Учитывая тот факт, что из всего наследия архитектора в области церковного строительства сохранились лишь четыре придворных храма, созданные для императрицы Елизаветы Петровны в Большом Царскосельском, Большом Петергофском и Зимнем дворцах<sup>2</sup>, изучение живописного ансамбля существовавшего в церкви Воскресения Христова Большого Царскосельского дворца должно

---

<sup>1</sup> Большой Царскосельский дворец был переименован в Екатерининский дворец в честь императрицы Екатерины I, первой хозяйки Царского Села, в 1910 г., когда отмечалось 200-летие Царского Села.

<sup>2</sup> В Зимнем дворце находились две церкви архитектора Ф. Растрелли – Воскресения Христова (императрицей Екатериной II церковь была переименована в честь Спаса Нерукотворного Образа и освящена в 1763 г.) и Сретения Господня.

пополнить их историографию, выявить индивидуальные особенности и типические черты, свойственные церковному искусству середины XVIII в.

Актуальность исследования связана с включением живописного комплекса придворной церкви Воскресения Христова в круг церковного искусства синодального периода, в том числе его начального этапа, когда происходило рождение новой иконографии, обновление сюжетного репертуара, взаимодействие русских иконописных традиций с европейскими образцами религиозной живописи. Ключевые вопросы, которые рассматриваются в диссертации, позволят расширить область изучения русского церковного искусства Нового времени, углубить понимание религиозной живописи этого периода и получить новые знания, которые могут быть полезны для дальнейших исследований в этом направлении.

Диссертационное исследование послужило основой для реставрационного проекта Государственного музея-заповедника «Царское Село», который длился пять лет (2017–2021) и предусматривал реставрацию и воссоздание живописного ансамбля придворной церкви. Актуальным является введение в научный оборот новейших сведений о методах реставрации и воссоздания утраченной религиозной живописи, авторских коллективах, участвовавших в этом проекте, и персональном участии каждого художника в реконструкции живописного комплекса (соискатель принимала участие в восстановлении живописного ансамбля как куратор).

Учитывая все вышеперечисленное, тема данной диссертации является актуальной, имеет научную и практическую значимость и вносит вклад в развитие нескольких областей знаний – искусствоведческой, культурологической, исторической.

**Степень разработанности темы.** Монографическое исследование по теме диссертации отсутствует. Информация о церкви Воскресения Христова находится в изданиях, посвященных истории Царского Села. В труде И. Ф. Яковкина (1829) впервые публикуется, без ссылки на документ и с некоторыми ошибками, опись живописного и декоративного убранства церковного интерьера, выполненная архитектором В. И. Нееловым (1756–1757).

Большой вклад в изучение истории создания придворной церкви и ее живописного наполнения внесли труды А. И. Успенского (1904, 1912, 1913) и А. Н. Бенуа (1910), которые опубликовали значительный объем архивных документов, проследили этапы создания храма, восстановление церковного интерьера после пожаров 1820 и 1863 гг., привели данные о художниках, работавших в середине XVIII – первой половине XIX в. Их труды – ключевые источники по обозначенной теме, где рассматривается история живописного ансамбля на разных этапах. Однако в силу поставленных перед авторами задач, в них исследуется в основном фактологический материал, который в настоящее время нуждается в дополнении и корректировке в связи с вновь выявленными архивными данными.

В остальной литературе присутствует информация о работах художников в придворной церкви в рамках общего монографического исследования о том или ином мастере. История, связанная с написанием Д. Валериани центрального плафона в придворную церковь, приведена в статьях Гернгросса (Всеволодского) (1910) и М. С. Коноплевой (1947). В труде Я. Штелина (1767), изданном К. В. Малиновским (1990), впервые упоминаются произведения Г. Гроота и И. Вебера в «увеселительном дворце Саарское Село в новой часовне»<sup>3</sup>. В монографии Л. А. Маркиной (1999) автор, ссылаясь на архивный документ, приводит данные о количестве написанных Г. Гроотом и И. Вебером произведений для иконостаса церкви.

В монографии Т. А. Селиновой (1973) о художнике И. Аргунове приводится анализ его единственной работы, написанной для придворного храма, – образа Иоанна Дамаскина; информация об этой композиции, а также двух копиях, выполненных И. Аргуновым с произведений Г. Гроота «Спаситель» и «Богородица с младенцем» из местного ряда иконостаса, опубликована в каталоге «Аргуновы – крепостные художники Шереметьевых» (2005).

В советский период фундаментальным трудом по дворцово-парковому ансамблю г. Пушкина была монография А. Н. Петрова (1964), где дается краткая история создания церкви и в примечании указаны художники Мина и Федот Колокольниковы, как сыгравшие главную роль в создании живописного ансамбля в 1753–1754 гг., обозначено общее количество их работ для придворного храма, которое также нуждается в уточнении. Участие М. и Ф. Колокольниковых в работах по живописному оформлению церкви Большого Царскосельского дворца отмечено в монографии Г. К. Козьян (1976), упомянуто в статьях И. Г. Котельниковой (1984) и С. В. Моисеевой (2008).

В монографии Н. М. Молевой и Э. М. Белютина (1965) приводятся биографии художников, работавших в придворном храме в 1753–1754 гг. – Гаврилы Вельяминова, Василия и Федота Волоховых, Гаврилы Дерябина, Степана Копытина, Михайло Петрова, Ивана Канатчикова.

Краткая информация о восстановлении после пожара 1820 г. плафонной живописи в алтаре, центральном церковном зале и на хорах присутствует в монографии В. И. Пилявского (1963). В монографии В. А. Кругловой (1982) о художнике В. К. Шебуеве одна из глав посвящена истории создания центрального плафона «Вознесение Христово», который был написан вместо утраченного в пожаре плафона Д. Валериани.

Иконография придворного храма Воскресения Христова опубликована в каталогах Государственного музея-заповедника «Царское Село»: «Достояние нации» (2010), «Фотография. 1850-е – 1917» (2013), «Открытые письма Общины Святой Евгении» (2019); в иллюстрированных альбомах: Н. В. Семенниковой (1985), Л. В. Бардовской (2005), Л. В. Бардовской и

---

<sup>3</sup> Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России : в 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 58.

Г. Д. Ходасевич (2010), «Tsarskoe Selo. Watercolours, paintings and engravings from the XVIIIth and XIXth centuries» (1992), в журнале «Art & Histoire Russes / Россия. История и искусство» (2024).

Краткая информация об общей истории придворной церкви содержится в монографиях М. И. Пыляева (1889), А. А. Кедринского (2013); в путеводителях С. В. Вильчковского (1911), Э. Ф. Голлербаха (1922), А. И. Иконникова, А. А. Матвеева (1933), Н. И. Фомина (1936), В. В. Лемус, Л. В. Еминой и др. (1980), а также в сборниках «Город Пушкин. Историко-краеведческий очерк-путеводитель» (1992), «Царское Село. Путеводитель по дворцам и паркам» (2007).

Данные о разрушении Екатерининского дворца и придворной церкви в годы немецкой оккупации (1941–1944) приведены в воспоминаниях А. М. Кучумова (2004), К. К. Литовченко (2007); в сборниках «Город Пушкин. Дворцы и люди» (2015), «Помнить, нельзя забыть! Дворцы и парки города Пушкина. 1941–1946» (2020); в альбомах П. А. Корня (2006), Б. К. Иринчеева, Д. В. Жукова (2011).

Информация о реставрации и воссоздании живописного ансамбля придворной церкви в 2017–2021 гг. частично присутствует в Отчетах Государственного музея-заповедника «Царское Село» (2017, 2018, 2019, 2022), в альбоме «Янтарная комната и другие проекты. Тайны реставрации» (2019).

Анализ библиографии, посвященной теме диссертации, показывает, что основные исследования в этой области проводились более ста лет назад А. Н. Бенуа и А. И. Успенским, и в настоящее время требуется уточнение фактологических данных, осмысление живописного ансамбля придворной церкви как целостного культурного явления эпохи барокко середины XVIII в., изучение эволюции его программных и художественных решений в первой половине XIX в., сохранение исторического материала о характере реставрационных и восстановительных работ в 2017–2021 гг.

**Хронологические рамки исследования** включают в себя периоды создания живописного ансамбля придворной церкви Воскресения Христова в 1748–1754 гг. и его восстановления после пожаров 1820 и 1863 гг. Для полноты исследования и разработки общей периодизации истории живописного комплекса затрагивается время его утраты во время немецкой оккупации в 1941–1944 гг., этапы реставрации и воссоздания в 2017–2021 гг. Привлечены материалы иллюстрированных Библий Вайгеля (*Biblia Ectypa. Bildnußen auß Heiliger Schrifft deß Alt- und Neuen Testaments... neu hervorgebracht von Christoph Weigel Selbstverl. Augspurg, 1695*) и Пискагора (*Theatrum Biblicum hoc est Ilistoriale Sacrae Veteris et Novi Testament... Per Nikolaum Iohannis Piscatorum. Amsterdam, 1650*) как основные иконографические источники сюжетной религиозной живописи середины XVIII в. и воссозданных живописных композиций начала XXI в.

**Объект исследования:** русская церковная живопись 1748–1864 гг.

**Предмет исследования:** живописный ансамбль придворной церкви Воскресения Христова.

**Цель исследования:** раскрыть идейный и художественный замысел утраченного живописного ансамбля придворной церкви Воскресения Христова для воссоздания исторического облика церковного интерьера Екатерининского дворца-музея.

**Задачи исследования включают в себя:**

1. Изучение сохранившегося изобразительного материала: четырех живописных композиций – «Преподобный Иоанн Дамаскин» (И. Аргунов, 1749), «Исцеление расслабленного» (Г. Дерябин, 1753), «Архангел Михаил» и «Архангел Гавриил» (М. Колокольников, 1753), 17 фрагментов настенной религиозной живописи и живописи иконостаса (1749–1753), фрагментов живописного обрамления центрального плафона «Вознесение Христова» (В. Шебуев, 1823), плафона «Слава Святого Духа» (А. Беллоли, 1864) в алтаре храма, акварели «Церковь Большого Царскосельского дворца» (Э. Гау, 1860-е), фотодокументов начала XX в., фотофиксации состояния памятника 1944 г.; проведение иконографического и стилистического анализа сохранившихся произведений.

2. Установление сюжетного ряда, авторства и характера расположения произведений в иконостасе и на стенах храма в середине XVIII в.

3. Выявление иконографических источников живописного ансамбля середины XVIII в.

4. Определение иконографической программы живописного ансамбля придворной церкви в контексте панегирической темы Большого Царскосельского дворца и эпохи барокко середины XVIII в.

5. Выявление изменений в иконографической программе, стилистическом решении, сюжетном ряду, размещении произведений в иконостасе и на стенах храма при восстановлении живописного ансамбля после пожара 1820 г.

6. Определение религиозной программы живописного ансамбля придворного храма на разных исторических этапах (середина XVIII – первая половина XIX в.).

7. Анализ иконографической программы и художественного решения монументальной плафонной живописи первой половины XIX в. (в алтаре, центральном церковном зале и на хорах).

**Научная новизна результатов, полученных соискателем:**

1. Впервые живописный ансамбль придворной церкви Воскресения Христова рассмотрен комплексно на всех этапах его истории с середины XVIII до начала XXI в.

2. Впервые живописный ансамбль рассмотрен как целостное художественное явление середины XVIII в., отражающее характер русской придворной культуры эпохи барокко;

определена уникальная программа иконостаса, настенной и плафонной живописи, продолжавшая в культовом пространстве панегирическую тему Большого Царскосельского дворца.

3. Введены в научный оборот новые архивные материалы, систематизированы литературные источники, позволившие выявить расхождения в сюжетном ряду и в характере расположения произведений в середине XVIII в. и в первой четверти XIX в., определить утраченные в пожаре 1820 г. работы середины XVIII в.

4. Впервые определена религиозная программа храма, имеющая индивидуальную характеристику в разных частях церковного интерьера (в алтаре, церковном зале, подхорном пространстве, на хорах) и на разных исторических этапах ее эволюции.

5. Для воссоздания живописного комплекса придворного храма выявлены и определены иконографические источники сюжетной живописи середины XVIII в. (европейские гравюры Библий Вайгеля и Пискатора).

6. На основе архивно-библиографического анализа установлено авторство 109 произведений середины XVIII в. Выявлена и обоснована ведущая роль художников Мины и Федота Колокольниковых в создании живописного ансамбля в 1753–1754 гг., определены их произведения (61 религиозная композиция и 13 работ московских живописцев, исправленных Ф. Колокольниковым).

7. Выявлено авторство И. Вебера трех праздничных образов иконостаса – «Рождество Богородицы», «Введение во храм Богородицы», «Воздвижение Креста» (1750) и двух композиций центрального зала «Преполовление» и «Рождество Иоанна Предтечи» (1750); уточнена датировка написания Г. Преннером двустороннего образа «Благовещение» в Царские врата иконостаса (1752); предположительно определено авторство И. Канатчикова 11 настенных религиозных композиций (1753).

8. Выявлены 20 подготовительных рисунков А. Е. Егорова, выполненных в 1820-х гг. для царскосельской придворной церкви, хранящиеся в коллекции Государственного Русского музея.

**Теоретическая значимость исследования.** Результаты исследования крупнейшего собрания станковой и монументальной церковной живописи середины XVIII – первой половины XIX в., утраченного в период 1941–1944 гг., вносят значительный вклад в искусствоведческую науку, в историю и теорию изучаемого объекта, выявляют произведения живописцев Мины и Федота Колокольниковых и других художников середины XVIII в., определяют иконографические источники живописного комплекса середины XVIII в., включают полученный теоретический материал в круг исследования религиозного искусства синодального периода, вводят новые сведения в историографию придворных храмов архитектора Ф. Растрелли, расширяют контекст историко-культурной парадигмы эпохи

императрицы Елизаветы Петровны, привносят новые данные в характеристику последних лет царствования императора Александра I, восстанавливавшего придворную церковь после пожара 1820 г.

В искусствоведческую науку введены новые сведения о сохранившихся произведениях живописного комплекса придворного храма – плафоне в алтаре церкви (1864), живописной «падуге» центрального плафона (1823), четырех станковых религиозных композициях (1749, 1753) и 17 живописных фрагментах церковных образов (1753).

**Практическая значимость исследования.** Проведена работа по освоению и систематизации большого объема архивных и литературных источников. Выполнена научная реконструкция утраченного живописного ансамбля придворной церкви: выстроен сюжетный ряд и определен характер размещения произведений в настенных живописных комплексах и в иконостасе в середине XVIII в. и первой четверти XIX в.

Диссертация имеет высокую практикоориентированность и связана с реставрационным проектом по воссозданию живописного ансамбля церкви Воскресения Христова Екатерининского дворца-музея – научные результаты исследования были использованы в процессе реализации реставрационных задач по восстановлению живописи придворной церкви, вошли в Научно-проектную документацию по сохранению объекта культурного наследия «Екатерининский дворец и парк» (2020) на основании Постановления Правительства РФ № 527 от 10.07.2001.

С целью сохранения творческого наследия художников-реставраторов и пополнения историографии придворного храма Екатерининского дворца-музея систематизирован общий объем восстановительных работ в 2017–2021 гг., включающий в себя станковую (101 религиозная композиция) и монументальную живопись (в алтаре и центральном зале), определено индивидуальное участие каждого из 27 мастеров в реставрации и воссоздании живописного комплекса.

Разработан курс лекций о придворной церкви Воскресения Христова Екатерининского дворца-музея, которые были прочитаны: в лектории Государственного Русского музея: «Немецкие художники и придворная церковь императрицы Елизаветы Петровны» (2013, 2015); в центральной районной библиотеке имени Д. Н. Мамина-Сибиряка: «Иконостас Воскресенской церкви Екатерининского дворца» (2017); в Санкт-Петербургском Союзе художников: «Реставрация придворной церкви Воскресения Христова» (2021); в центральной городской публичной библиотеке имени В. В. Маяковского: «История живописного ансамбля придворной церкви Большого Царскосельского дворца, его реставрация и воссоздание» (2023); в лектории ПАО «Газпром» (ВДНХ): «Придворная церковь императрицы Елизаветы Петровны в Царском Селе. Прошлое и настоящее» (2023).

Для экскурсионного отдела Государственного музея-заповедника «Царское Село» разработана методологическая лекция «Воссоздание живописного убранства церкви Воскресения Христова» (2019), материалы которой легли в основу содержания экскурсионного маршрута по придворной церкви Екатерининского дворца-музея.

Основные результаты и выводы исследования могут быть рекомендованы к использованию в научной, учебно-образовательной, культурно-воспитательной и просветительской работе.

**Методология исследования** основывается на всестороннем анализе живописного ансамбля придворной церкви. В диссертации использован принцип дисциплинарного научного исследования с применением методов исторического, культурологического и искусствоведческого подходов к изучаемому объекту.

Методологической базой, которая позволила рассмотреть иконографические и стилистические аспекты живописного ансамбля, послужили исследования следующих авторов: М. В. Алпатова (1955), Ю. Г. Боброва (1995, 2010), Б. Р. Виппера (2008), И. Э. Грабаря (1994), Т. В. Ильиной (1979, 2010, 2019), Н. П. Кондакова (1905, 1910, 2002), А. М. Копиловского (2003, 2016), В. Н. Лазарева (1970), Л. В. Никифоровой (2003, 2011), П. А. Флоренского (2003), а также материалы сборников «Русское искусство барокко» (1977), «Русское искусство эпохи барокко» (1998).

Методология изучения живописного ансамбля в контексте церковного искусства синодального периода основывалась на работах Е. А. Тюхменевої (2005), И. И. Комашко (2006), С. В. Моисеевой (2014), И. Л. Бусевой-Давыдовой (2019), Ю. И. Быковой и Е. А. Тюхменевої (2022), а также на материалах сборников «Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия» (2000), «Иконостас. Происхождение – развитие – символика» (2000), «Русское церковное искусство Нового времени» (2004).

Искусствоведческий аспект исследования основывается на следующих методах:

- описательно-аналитический метод дает возможность систематизировать изобразительный материал по времени его создания, авторству, стилю, сюжетному ряду, расположению произведений в храмовом пространстве;
- стилистический анализ позволяет определить стилистические направления в живописном ансамбле придворной церкви, отражающие разные этапы его истории;
- метод научной реконструкции помогает восстановить сюжетный ряд утраченной живописи и характер развески произведений;
- метод архивно-библиографического анализа дает возможность определить авторство утраченных произведений;
- метод сравнительного анализа позволяет выявить различие сюжетного состава живописного ансамбля середины XVIII в. и первой четверти XIX в. и на основании этого

определить изменения, внесенные в его программное и стилистическое решение после пожара 1820 г.;

– иконографический метод дает возможность определить традиционное и новое в сюжетных композициях, выявить иконографические источники произведений;

– типологический метод позволяет составить хронологию создания и восстановления живописного ансамбля середины XVIII – первой половины XIX в., реставрации и воссоздания в 2017–2021 гг.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Научная реконструкция утраченного живописного ансамбля придворной церкви, выполненная на основе архивных данных (описей 1756–1757, 1860, 1883, 1938 гг.), дает представление о сюжетном ряде, характере размещения, размерах и количестве произведений в настенных живописных комплексах и в иконостасе в середине XVIII в. и в первой четверти XIX в., позволяет установить программные и художественные особенности живописного ансамбля на разных исторических этапах.

2. Живописный ансамбль церкви Воскресения Христова был создан в контексте историко-культурной парадигмы барокко и русской придворной культуры середины XVIII в.; в его иконографической программе нашла отражение панегирическая тема Большого Царскосельского дворца, направленная на репрезентацию власти императрицы Елизаветы Петровны.

3. Религиозная программа придворного храма, отраженная в иконостасе, настенной и плафонной живописи, отличалась индивидуальной характеристикой в разных частях церковного интерьера (в алтаре, центральном зале, под хорами и на хорах), определенным соотношением сюжетов Ветхого и Нового Заветов, своеобразием пантеона святых, объединением русских и западноевропейских традиций в трактовке религиозных образов.

4. В создании религиозной живописи придворной церкви в 1753–1754 гг. ведущая роль принадлежала братьям Мине и Федоту Колокольниковым, произведения которых составляли большинство в живописном комплексе – 61 религиозная композиция, а также 13 работ московских живописцев, исправленных Ф. Колокольниковым.

5. Живописный ансамбль придворного храма отразил весь спектр изменений, произошедших в русском церковном искусстве Нового времени, связанных с западноевропейским влиянием, переходом от иконописной системы к религиозной картине. На основании сохранившегося изобразительного материала и описаний произведений в музейной описи 1938 г. (ГМЗ «Царское Село») выявлены иконографические источники живописного ансамбля придворной церкви Большого Царскосельского дворца середины XVIII в. – европейские гравюры Библий Вайгеля (1695) и Пискатора (1650).

б. Изменения в иконографической и художественной программе живописного ансамбля придворного храма Воскресения Христова, восстановленного после пожара 1820 г., отразили историко-культурную эпоху последних лет царствования императора Александра I и сформировали живописный комплекс (дополненный алтарным плафоном в 1864 г.), существование которого продлилось до 1941 г.

**Достоверность научных результатов** обусловлена максимально полно собранным и детально изученным архивным, библиографическим и сохранившимся изобразительным материалом.

Использованы архивные документы Государственного Эрмитажа, Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры, Российского государственного исторического архива, Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга.

К исследованию привлечены архивные материалы Государственного музея-заповедника «Царское Село»: исторические справки научных сотрудников Е. А. Зандер (1946), Е. С. Гладковой (1947), М. Г. Воронова (1960), Е. Н. Виноградовой (1966), Л. М. Лапиной (1968), Н. А. Шавриной (1983), Н. М. Фомичевой (1999), О. Г. Щербановской (2021); фотографии церковного интерьера начала XX в., фотофиксация состояния памятника в 1944 г.; проектные документы по воссозданию придворной церкви архитектора А. А. Кедринского (1960, 1992–1993), проектные документы по воссозданию живописного ансамбля придворной церкви подрядчика проекта «Царскосельская янтарная мастерская» (2020).

На основе архивных описей определен сюжетный ряд и характер развески произведений в церковном пространстве в середине XVIII в. и в первой четверти XIX в.: опись В. И. Неелова (РГИА, 1756–1757), опись священника Н. Наумова (РГИА, 1860), опись «церковному имуществу, находящемуся в Придворной церкви в Старом Царскосельском дворце» (ГМЗ «Царское Село», 1883), музейная опись «Инвентарная книга № 1» (ГМЗ «Царское Село», 1938).

Авторский состав художников и их произведений определен с помощью архивных документов, важнейшими из которых были реестры живописных работ Мины и Федота Колокольниковых (РГИА, 1753), а также на основе исследований А. И. Успенского (1904) и А. Н. Бенуа (1910).

Стилистический и иконографический анализ произведений придворной церкви проведен на основе сохранившегося в ГМЗ «Царское Село» изобразительного материала, а также авторской живописи Мины и Федота Колокольниковых в Николо-Богоявленском морском соборе Санкт-Петербурга (1755–1756).

Источниками для изучения стилистики произведений, написанных в 1820-х гг. художниками-академистами А. И. Ивановым, А. Е. Егоровым, И. В. Туполевым, В. К. Шебуевым,

послужила их авторская живопись в собраниях Государственного Русского музея, Государственной Третьяковской галереи, Свято-Троицкого собора Александро-Невской лавры.

Источниками для анализа плафонной живописи придворной церкви стали сохранившиеся в ГМЗ «Царское Село» алтарный плафон «Слава Святому Духу» (А. Ф. Беллоли, 1864), фрагменты живописной каймы центрального плафона «Вознесение Христово» (В. К. Шебуев, 1823), довоенная фотография плафона на хорах церкви «Вера, Надежда, Любовь и София, Премудрость Божия» (О. Игнациус, Г. Гиппиус, 1825), а также эскиз этого плафона (О. Игнациус, 1822), хранящийся в Эстонском художественном музее (Таллин).

Отдельную группу источников составили редкие издания XVII в. – гравюры из Библий Вайгеля и Пискатора, которые служили иконографическими образцами для художников середины XVIII в. и использовались при воссоздании живописного ансамбля в начале XXI в.

Достоверность полученных результатов подтверждается широкой апробацией исследования на международных, всероссийских научных конференциях, публикациями в изданиях, входящих в Перечень ВАК, успешной реализацией реставрационных задач по восстановлению живописного комплекса придворной церкви Екатерининского дворца-музея.

Результаты и выводы исследования прошли **апробацию** на научно-практических конференциях: «Петербург – место встречи с Европой» (ГМЗ «Царское Село», 2003), «Россия – Германия. Пространство общения» (ГМЗ «Царское Село», 2004), «Три века синтеза церковного и светского искусства» (Ораниенбаум, 2003), «Музей в храме-памятнике» (ГМП «Исаакиевский собор», 2005), «Замкі, палацы і сядзібы у кантэксце еўрапейскай культуры (Мінск, 2013), «В. П. Стасов и его время» (Гос. Эрмитаж, 2019), «Актуальные вопросы реставрации музейных объектов» (ГМЗ «Царское Село», 2021), «Музеефикация культовых зданий и многообразие музейной деятельности в контексте исторических событий» (ГМП «Исаакиевский собор», 2021), «Святой благоверный князь Александр Невский: опыт изучения и сохранения культурно-исторического наследия» (ГМП «Исаакиевский собор», 2021), «Роль христианства в становлении государственности. Православие и русское воинство: в честь 800-летия со дня рождения Александра Невского» (ГМЗ «Херсонес Таврический», 2021), «Актуальные проблемы монументального искусства» (Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2024).

Материалы диссертационного исследования нашли отражение в документальном фильме «Царское Село. Храм Воскресения Господня» (телеканалы «Спас» и ОТР, 2021).

## **Глава 1. Большой Царскосельский дворец в контексте русской придворной культуры середины XVIII в.**

Большой Царскосельский дворец до 1917 г. являлся официальной летней императорской резиденцией. Созданный в середине XVIII в. для императрицы Елизаветы Петровны он воплощал идею репрезентации монаршей власти. Церковь Воскресения Христова занимала особое положение в дворцовом ансамбле – вносила в его пространство духовную составляющую и продолжала в церковном искусстве панегирические и художественные программы Золотой анфилады. Светская и культовая части уравнивали друг друга и создавали своеобразный симбиоз смыслов, символов и аллегорий в соответствии с общей культурной тенденцией эпохи барокко.

### **1.1 Церковная проповедь и комплементарная ода как элементы барочной панегирической культуры елизаветинского времени**

К середине XVIII в. был пройден определенный путь культурной жизни России в парадигме Нового времени. Закономерным итогом реформ Петра I стало преобразование Московского государства в Российскую империю, что подразумевало изменение прежних ценностных ориентиров<sup>4</sup>. Новый статус России отразился на всех сторонах жизни страны – политической, культурной, художественной, церковной. Принятие русским царем титула императора свидетельствовало о новой роли России в международных отношениях<sup>5</sup>.

В основе реформирования страны лежал принцип государственной пользы, который предполагал приоритет имперской идеологии над религиозными постулатами. Создавался своеобразный культ государства и монарха, религиозные ценности ставились на службу государству, о чем свидетельствовала церковная реформа, упразднившая патриаршество и соединившая государственную и церковную власть в руках императора<sup>6</sup>.

Высшим органом управления православной церкви в 1721–1917 гг. был Святейший Синод, действовавший от имени монарха. Церковное искусство в течение синодального периода явилось «выразителем официальной церковности под опекой государства»<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> После победы в Северной войне, получения выхода к Балтийскому морю и заключения Ништадтского мира Россия в 1721 г. стала империей, Петр I принял титул императора Всероссийского и Отца Отечества.

<sup>5</sup> Пруссия и Голландия признали новый титул русского царя в 1721 г., Швеция – в 1723 г., Турция – в 1739 г., Англия и Австрия – в 1742 г., Франция и Испания – в 1745 г., Польша – в 1764 г. (см.: Шубинский С. Н. Исторические очерки и рассказы. М., 1995. С. 20).

<sup>6</sup> В свое время необходимость утверждения патриаршества в России объяснялось «усвоением русским монархом Царской власти и царского титула: предполагалось, что где есть царь, там есть и патриарх» (Успенский Б. А., Живов В. М. Царь и Бог: семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 1. М., 1994. С. 258).

<sup>7</sup> Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. М., 2001. С. 353.

Петр I привнес в уклад церковной жизни новую форму общения священства с народом – проповедь, центральной темой которой были важные события государственной жизни. Церковь, доносящая с амвона до широких слоев населения политику государства, служила проводником новой идеологии, и высшие иерархи православного духовенства становились идеологическими сподвижниками императора.

В основном это были выходцы из южнорусских земель, приглашенные Петром I украинские монахи-интеллектуалы, так называемые «латинствующие» (С. Полоцкий, С. Медведев, С. Яворский, Ф. Прокопович и др.), которые были воспитаны в полонизированной украинской культуре. Они хорошо знали секуляризованную придворную культуру и активно участвовали в создании ее русского варианта<sup>8</sup>.

Церковные проповеди стали важным элементом культуры XVIII в. и названы в литературоведении термином «панегирическое богословие»<sup>9</sup>. И если при императрице Анне Иоанновне они пошли на спад в связи с репрессиями духовенства, которого правительство подозревало в политической неблагонадежности и сочувствию допетровским порядкам<sup>10</sup>, то при императрице Елизавете Петровне стали важнейшим средством формирования ее образа как единственной и достойной наследницы великого отца.

В связи с тем, что Елизавета Петровна заняла трон в результате переворота, сместив и подвергнув тюремному заключению предыдущего монарха, понадобились усилия церковных иерархов, чтобы в придворных проповедях оправдать и объяснить переворот 1741 г. Основой «идеологической доктрины» царствования Елизаветы Петровны стала «канонизация Петра Великого» и «крайне негативная оценка» предшествовавших правлений<sup>11</sup>. Церковные проповеди несли идеологию нового царствования и после одобрения императрицы печатались большими тиражами<sup>12</sup>.

С принятием императорского статуса, усвоением монархом функций главы церкви, развитием абсолютизма в русскую культуру входит тема, связанная с сакрализацией монаршей особы, с обозначением божественного происхождения власти – цари уподоблялись Богу по их праву судить, наказывать или поощрять подданных<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Подробнее см.: Бухаркин П. Е. Феофан Прокопович и духовно-интеллектуальные движения петровской эпохи // Христианское чтение : научный журнал Санкт-Петербургской Духовной Академии. 2009. № 9–10. С. 105, 107.

<sup>9</sup> Негужилов К. Е. Панегирическое богословие: церковная проповедь первой четверти XVIII века как идеологический инструмент преобразований Петра I // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2020. Т. 21. Вып. 1. С. 264.

<sup>10</sup> См.: Титлинов Б. В. Из истории русской церкви 30 годов 18 века: общий взгляд на церковную политику правительства императрицы Анны Иоанновны // Христианское чтение. 1903. № 11. С. 618.

<sup>11</sup> Анисимов Е. В. Россия в середине XVIII века: Борьба за наследие Петра. М., 1986. С. 44.

<sup>12</sup> В период 1741–1752 гг. было издано 49 500 экземпляров проповедей (см.: Кислова Е. И. Мать в эпоху дочери: Екатерина I в церковных панегириках времен Елизаветы Петровны // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия III: Филология. 2014. Вып. 3 (38). С. 37–38).

<sup>13</sup> См.: Успенский Б. А., Живов В. М. Царь и Бог: семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 1. М., 1994. С. 212.

В церковных проповедях образы монархов получали определенные акценты. Петр I – это монарх-победитель, его сравнивали с Христом<sup>14</sup>, у императриц Екатерины I и Екатерины II подчеркивалась мудрость, у Елизаветы Петровны одним из главных качеств указывалось благочестие – защита православной веры и церкви, отмечалось, что она является воплощением своего отца, говорилось о ее кротости и богоизбранности, подобно Христу, спасшему мир, она избавила Россию «от многих бед и злочлчений»<sup>15</sup>.

На фоне репрессий духовенства в аннинский период царствование Елизаветы Петровны воспринималось как отказ от «немецкого наследия», символизировало «пристальное внимание к русским традициям и опору на православие»<sup>16</sup>. Религия стала «важнейшей опорой политической доктрины Елизаветы Петровны, а амвон по-прежнему оставался главной трибуной власти»<sup>17</sup>.

Барочные храмы служили пышным обрамлением придворных проповедей – и тем и другим были присущи сложные композиции, включавшие в себя синтез библейских аллюзий и новых смысловых ориентиров. И если в литературоведении феномену панегирического богословия уделено достаточно большое внимание в исследованиях Ю. И. Кагарлицкого (1999), Е. И. Кисловой (2014), К. Д. Бугрова (2018), К. Е. Нетужилова (2020), то в искусствоведении тема иконографических программ барочных храмов и их панегирической направленности практически не поднималась.

Наряду с церковным панегириком существовала светская традиция подобной риторики. При дворе Елизаветы Петровны процветали хвалебные надписи-конклюдии, стихотворные пояснения к различным эмблемам, праздничным иллюминациям. В лице петербургского немецкого поэта Г. Юнкера и молодого М. В. Ломоносова нашла яркое воплощение комплиментарная ода, которая также несла определенные функции панегирической проповеди.

В лютеранской Германии комплиментарная теория и практика имели огромный успех – Х. Вайзе написал учебник (1677), в котором говорилось, что «весь мир исполнен комплиментов», а потому «искусная лесть – важная и нужная наука»<sup>18</sup>. «Петербургские немцы», придворные художники и поэты, неоднократно обращались к «науке» комплиментов и панегириков. На русский язык была переведена книга Л. Борделона о любезности, о «языке

<sup>14</sup> Нетужилов К. Е. Указ. соч. С. 272; Успенский Б. А., Живов В. М. Указ. соч. С. 240.

<sup>15</sup> Бугров К. Д. «Политическое богословие» елизаветинской эры: легитимация власти Елизаветы Петровны в придворной проповеди 1740-х – 1750-х гг. // Вестник Томского государственного университета. 2018. № 436. С. 133–134.

<sup>16</sup> Чирскова И. М. Религия и церковь в культурной политике Елизаветы Петровны // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 3. С. 85.

<sup>17</sup> Чирскова И. М. Указ. соч. С. 85.

<sup>18</sup> Пумпянский Л. В. Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. Сб. 14: Русская литература XVIII – начала XIX века в общественно-культурном контексте. Л., 1983. С. 26–27.

комплиментиста», о «языке хвалящего»<sup>19</sup>. Н. Н. Врангель отмечал, что «“льстец” и “художник” были синонимами при дворе дочери Петра»<sup>20</sup>.

В панегирических славословиях монарху одновременно использовались как христианские образы, так и образы античной мифологии. М. В. Ломоносов сравнивал дворцовый переворот 1741 г., приведший Елизавету Петровну к власти, с библейским сказанием о сотворении мира<sup>21</sup> и называл ее «наместницей всевышней власти», находящейся «выше смертных»<sup>22</sup>, одновременно давая императрице имена языческих богинь Минервы и Дианы.

Элементы библейской образности в одах М. В. Ломоносова обуславливают, как отмечают исследователи, «неприемлемую для христианского сознания сакрализацию монарха, погружаются в окружение образности языческой, и тем самым культ императора получает нейтральную языческую мотивировку, вполне уместную в рамках барочной культуры»<sup>23</sup>. Это характерно и для императорских дворцов, наполненных сюжетами античной мифологии и в то же время включающих в себя церковное пространство с образами христианских святых и библейскими сюжетами.

Барочное панегирическое искусство, которое являлось частью культурного «строительства» императорской России, нашло наиболее яркое воплощение в оформлении дворцовых комплексов. Большой Царскосельский дворец стал примером этого художественного явления, где в образах Золотой анфилады получили отражение светские панегирические идеи, а в иконографической программе придворной церкви – панегирическое богословие.

## **1.2 Символико-аллегорическое решение фасада Большого Царскосельского дворца**

Ф. Растрелли писал, что Царское Село было любимым местом пребывания Елизаветы Петровны<sup>24</sup>. Там находилась усадьба ее матери, императрицы Екатерины I, с каменным дворцом «о шестнадцати светлицах»<sup>25</sup>. После кончины Екатерины I в 1727 г. Царское Село по ее завещанию было передано Елизавете Петровне<sup>26</sup> (ил. 1).

<sup>19</sup> Борделон Л. Язык. СПб., 1761. С. 84–103.

<sup>20</sup> Врангель Н. Н. Свойство века: Статьи по истории русского искусства. СПб., 2000. С. 191.

<sup>21</sup> Ломоносов М. В. Ода на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны самодержицы всероссийские 1746 года // Ломоносов М. В. Избранные произведения. Л., 1986. С. 106–107.

<sup>22</sup> Ломоносов М. В. Ода на прибытие из Голстинии и на день рождения его императорского высочества государя великого князя Петра Феодоровича 1742 года февраля 10 дня // Там же. С. 83.

<sup>23</sup> Успенский Б. А., Живов В. М. Указ. соч. С. 291.

<sup>24</sup> Батовский З. Архитектор Растрелли о своих творениях. СПб., 2000. С. 95.

<sup>25</sup> Дворец был построен под руководством архитектора И.-Ф. Браунштейна в 1717–1724 гг. на месте существовавших ранее деревянных палат шведского наместника (см. Бардовская Л. В., Файнштейн Л. А. От мызы Сарской к Царскому Селу // Город Пушкин: историко-краеведческий очерк-путеводитель. СПб., 1992. С. 9–10).

<sup>26</sup> По желанию Елизаветы Петровны центральной композицией Большого Царскосельского дворца стал дворец ее матери Екатерины I.

Став императрицей, Елизавета Петровна развернула здесь большие работы, завершившиеся созданием дворцово-паркового ансамбля, который можно считать одним из главнейших проектов середины XVIII в. В его строительстве принимали участие несколько архитекторов: М. Г. Земцов, А. В. Квасов, С. И. Чевакинский, Ф. Растрелли<sup>27</sup> (ил. 2).

Большой Царскосельский дворец стал грандиозной дворцовой композицией, задуманной как резиденция могучего монарха, повелителя обширной и богатой державы. Отражая панегирические идеи времени, Ломоносов воспевал «богооткровенный» и благословенный процесс создания дворца, отмечая, что египетские пирамиды «созидали человеки, здесь созидает божество»<sup>28</sup>. И если Петр I в своих дворцах был предельно аскетичен<sup>29</sup>, ориентируясь на протестантский образ жизни, то Елизавета Петровна, при всем ее стремлении следовать заветам отца, в дворцовом строительстве продолжала пышные барочные традиции императрицы Анны Иоанновны<sup>30</sup>.

Художественная программа во дворцах Елизаветы Петровны, как справедливо отмечает исследователь Ю. Р. Савельев, «основывалась на осознании России как мировой империи и максимально высокого статуса российского императорского дома, отраженного в титуле монарха. Ни до, ни после этого в придворном искусстве не была реализована столь последовательно архитектурная программа по репрезентации власти российского императора»<sup>31</sup>.

Главные задачи по строительству монарших резиденций как необходимого элемента императорского сценария власти, продиктованного эпохой, пришлось на долю архитектора Ф. Растрелли. Двадцать лет правления Елизаветы Петровны были взлетом его творческого гения, который с ее кончиной угас.

<sup>27</sup> М. Г. Земцов выполнил проект расширения дворца Екатерины I (1743); А. В. Квасов создал центральный двор с циркумференциями, флигели с деревянными колоннадами, соединявшими их со Средним домом, построил Оранжерею возле южного флигеля (1743–1745); С. И. Чевакинский начал строительство церкви в северной части дворца, перестроил Оранжерею в Портретный зал, все части здания (церковь, флигели, центральный корпус и южный флигель с Портретным залом) были объединены галереями в одно целое (1745–1749); Ф. Растрелли перестроил дворец по новому генеральному плану: надстроил третий этаж, увеличил высоту церкви и флигеля с Парадной лестницей, построенного на месте бывшего Портретного зала, пластически декорировал фасад (1752–1756), создал церковный интерьер (1747–1756) (см.: Петров А. Н. Пушкин. Дворцы и парки. Л., 1964. С. 28–32).

<sup>28</sup> Ломоносов М. В. Ода, в которой Ее величеству благодарение от сочинителя приносится за оказанную ему высочайшую милость в Сарском Селе августа 27 дня 1750 года // Царское Село в поэзии: 122 поэта о городе муз: 1750–2000: антология. СПб., 1999. С. 13.

<sup>29</sup> См.: Аронова А. А. Царские дворцы Москвы и Санкт-Петербурга в церемониальной практике двора Петра I // Жизнь во дворце. Взгляд изнутри: сборник научных статей XVIII Царскосельской научной конференции. СПб., 2022. С. 24–26.

<sup>30</sup> Подробнее см.: Епатко А. Ю. Дворец Анны Иоанновны и Бирона в Летнем саду // Жизнь во дворце. Взгляд изнутри: сборник научных статей XXVIII Царскосельской научной конференции. СПб., 2022. С. 212–217.

<sup>31</sup> Савельев Ю. Р. Эволюция императорского титула и развитие дворцового ансамбля Санкт-Петербурга в первой половине XVIII в.: к постановке проблемы // Вспомогательные исторические дисциплины в современном научном знании. Материалы XXV международной научной конференции. М., 2013. С. 511.

Ф. Растрелли приехал в Россию в 1716 г. с определенным культурным багажом, с детства впитав эстетику барокко, которой остался верен до конца жизни<sup>32</sup>. Работая в парадигме барокко, используя основные элементы этого западноевропейского стиля (рокайль, зеркала, плафонная живопись), архитектор сформировал свой стиль – русское барокко, основанное на творческом переосмыслении западноевропейских и русских традиций.

Б. Р. Виппер отмечал, что «в эпоху сложнейших пространственных комбинаций позднего барокко» в Западной Европе архитектура Растрелли отличалась простотой и ясностью пространственных построений в сочетании с пышностью декора, что продолжало в новой стилиевой характеристике древнерусскую традицию, которой свойственна «ясность и простота форм в сочетании с исключительным богатством узора»<sup>33</sup>.

Большой Царскосельский дворец возводился в период, когда в общеевропейской традиции Нового времени был окончательно сформирован «образ дворца», ставший самым распространенным архитектурным образцом в западноевропейской литературе XVII в. (на период барокко приходится максимальный уровень совпадения дворцов реальных и дворцов литературных)<sup>34</sup>. Литературные, «сказочные» признаки характерны и для Большого Царскосельского дворца: огромные размеры, яркость освещения, роскошь залов, «райский» сад – все являло образ волшебного царства, прославляющего венценосную хозяйку.

Риторический стиль эпохи барокко повлиял на различные виды и жанры искусств, когда не только словесные, но и несловесные искусства оказались вовлеченными в сферу риторической культуры. Исследователь Л. В. Никифорова писала, что «дворцово-парковые комплексы были грандиозными книгами... Риторический принцип порождения художественного текста приобрел здесь невероятный размах, как будто время, необходимое для оформления мысли, текста и слова стало пространством»<sup>35</sup>. Большой Царскосельский дворец, вписанный в риторическую культуру барокко, также доносил изобразительными средствами основные идеи, связанные с репрезентацией власти российской императрицы.

В первом проекте С. И. Чевакинского предусматривалось фланкирование дворца с северной стороны церковью под пятью куполами, с южной – пятью большими императорскими

<sup>32</sup> К. В. Малиновский в монографии о Растрелли на основе архивных данных вводит в научный оборот следующую информацию: 1. Имя Растрелли – Франческо, а не Франческо-Бартоломео, как утверждалось ранее. 2. Растрелли родился в 1697 г., а не в 1700 г., и, соответственно, он приехал в Россию в возрасте 19 лет в 1716 г. (см.: Малиновский К. В. Бартоломео и Франческо Растрелли. СПб., 2017. С. 97).

<sup>33</sup> Б. Р. Виппер. Архитектура русского барокко. М., 1978. С. 37.

<sup>34</sup> Л. В. Никифорова рассматривает барочный дворец как феномен риторической художественной культуры и на основе анализа западноевропейской литературы выводит шесть признаков литературного сказочного дворца, которые были характерны дворцовой архитектуры: быстрое появление здания на прежде пустынном месте, его огромные размеры, невероятная роскошь, ослепительный свет, сказочные чудеса, происходящие в нем, цветущий сад, напоминающий о райской жизни (подробнее см.: Никифорова Л. В. Дворец в эпоху барокко. СПб., 2003. С. 58–64).

<sup>35</sup> Там же. С. 127.

коронами над корпусом Портретного зала<sup>36</sup>, что наглядно представляло идею объединения в руках монарха государственной и церковной власти (ил. 3).

В осуществленном проекте Растрелли акцент был перенесен на христианскую символику. С северной стороны дворец фланкировала церковь под пятью главами, что символизировало Христа и четырех евангелистов, ее фасады были декорированы скульптурными композициями.

На северной стене изображалась Евхаристическая чаша, скрижали Ветхого Завета, Божественное Око в «Сиянии», окруженном серафимами и двумя сидящими ангелами, держащими крест (символ христианства) и лавровую ветвь (символ славы). На западной стене также располагалась композиция «Сияние», которая, возможно, украшала все фасады церкви, однако на картине «Большой Царскосельский дворец» (Ф. Г. Баризьен, 1760) можно видеть только северную и западную части храма с этой композицией. С южной стороны дворец венчала декоративная звезда – символ Вифлеемской звезды, под которой родился Христос, установленная над корпусом бывшего Портретного зала, где Растрелли разместил Парадную лестницу (ил. 4).

Символическое решение, связанное с обрамлением дворцового здания церковью с куполом под крестом и «Вифлеемской звездой», Растрелли также использовал в Аничковом дворце; в Большом Петергофском дворце была более ярко выражена идея полифонии государственной и церковной власти – дворец венчали с одной стороны пять глав церкви, с другой двуглавый орел, также как и в Зимнем дворце, за исключением того, что храм здесь завершен одной главой.

Христианские символы Большого Царскосельского дворца обрамляли многочисленных персонажей античной мифологии, представленных в виде деревянной золоченой скульптуры на балюстраде<sup>37</sup>, и, таким образом, соседствовали с изображениями языческих богов и героев.

На рубеже XVII–XVIII вв. в русской культуре «произошло разделение на ученую и народную культуру, какое уже давно существовало в Европе. Образованная часть общества начала жить в рамках культурных традиций, а народ остался в пределах традиционной культуры»<sup>38</sup>. Значительная часть русского общества понимала мифологию как языческую религию, не совместимую с христианским благочестием. Это приводило к культурному расколу

---

<sup>36</sup> Портретный зал был создан Чевакинским на месте бывшего Оранжерейного зала (см.: Петров А. Н. Савва Чевакинский. Л., 1983. С. 27).

<sup>37</sup> Выполняли деревянную скульптуру восемнадцать резчиков во главе с П. Валехиным (см.: Малиновский К. В. Указ. соч. С. 162); при Екатерине II деревянная скульптура из-за ветхости была демонтирована и не возобновлялась (см.: Петров А. Н. Пушкин. Дворцы и парки. С. 124).

<sup>38</sup> Черная Л. А. От традиционной культуры к культурной традиции в России рубежа XVII–XVIII веков // Филевские чтения. Тезисы восьмой научной конференции по проблемам русской художественной культуры XVII – первой половины XVIII вв. М., 2003. С. 84.

или многоязычию, при котором одни и те же тексты в разных социокультурных группах воспринимались по-разному.

Так, например, отношение к мифологической фигуре Амура, образ которого активно использовался в барочных интерьерах императорских дворцов и в литературном творчестве придворных поэтов, было неоднозначным. Поэт В. К. Тредиаковский был вынужден по этому поводу объясняться с читателями: «Слово Купидон, которое употреблено во второй моей элегии, не долженствует к соблазну дать причины жестокой добродетели христианину, понеже оно тут не за поганского Венериного выдуманного сына приемлется, но за пристрастие сердечное...»<sup>39</sup>

Распространение знаний античных мифов стало частью государственной политики Петра I. Император лично заботился о мифологическом просвещении своих подданных, по его инициативе была переведена и издана «Библиотека» Аполлодора, представляющая собой энциклопедию мифологических сведений<sup>40</sup>. Несмотря на полемику в обществе о сущности античной мифологии, она была принята и активно использована на государственном уровне в качестве аллегорического языка в апологии императорской власти. При этом мифологические сюжеты сами по себе мало интересовали художников XVIII в., для них мифология являлась неисчерпаемым источником образов для аллегорий.

Значимым символом абсолютизма, присутствовавшим во внешнем и внутреннем убранстве императорских дворцов, было изображение короны<sup>41</sup>. Гравюра по рисунку М. И. Махаева (1757–1761) и картина Ф. Г. Баризьена (1760) с изображением фасада Большого Царскосельского дворца со стороны парадного двора свидетельствовали, что императорские короны над щитами с изображением вензеля Елизаветы Петровны располагались на фронтонах флигелей и галерей в обрамлении фигур олимпийских богов.

Центральная композиция этого ряда в первоначальном варианте включала в себя изображение короны в окружении бога войны Марса и богини мудрости Минервы<sup>42</sup>, традиционно олицетворявшей русских императриц XVIII в. Однако позже эта программа была усилена, на гравюре по рисунку М. Махаева можно видеть, что императорская корона и щит под ней с изображением малой императорской короны и двуглавого орла окружены военными трофеями – многочисленными знаменами и пушкой с ядрами, свидетельствующими о военной мощи России.

<sup>39</sup> Живов В. М., Успенский Б. А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII–XVIII века // Из истории русской культуры. Т. IV. М., 2000. С. 505.

<sup>40</sup> Аполлодора грамматика аффинеискаго библиотеки или о богах. [М.], [1725].

<sup>41</sup> Корона как наивысший знак власти получила распространение не только в декоративном убранстве императорских дворцов, княжеские короны присутствуют на фасадах зданий, принадлежащих «светлейшему князю» А. Д. Меншикову – две короны на фасаде Меншиковского дворца в Санкт-Петербурге, одна на бельведере главного корпуса Большого дворца в Ораниенбауме. В качестве архитектурных элементов королевских дворцов коронные завершения были также популярны в Европе, особенно в Германии (см.: Горбатенко С. Б. Архитектура Ораниенбаума. Западная дистанция Петергофской дороги. СПб., 2014. С. 75).

<sup>42</sup> Матвеев А. А. Растрелли. [Л.], 1938. С. 72.

Подобная композиция с военными трофеями была представлена в плафоне Д. Валериани «Аллегория о блаженстве царствования императрицы Елизаветы Петровны» (1754) в Большом зале Царскосельского дворца<sup>43</sup>. Такая же композиция с флагами, пушками, ядрами под императорской короной украшала фасад Анненгофского дворца (1744)<sup>44</sup>, многочисленные флаги под короной присутствовали в московских Триумфальных воротах на Тверской улице (1743?)<sup>45</sup>. Подобные композиции свидетельствовали о победах императрицы Елизаветы Петровны в Русско-шведской войне 1741–1743 гг., подтвердившей условия Ништадтского договора 1721 г. и отстоявшей на поле бранной славы завоевания своего великого отца.

На фасаде Царскосельского дворца со стороны плаца были расположены изображения десяти корон, соответственно такое же количество этих резных деревянных композиций должно было находиться на фасаде дворца с парковой стороны. Корона и двуглавый орел венчали также Золотые, южные и северные ворота, через которые осуществлялся въезд на парадный двор. В работах М. И. Махаева и Ф. Г. Баризьена можно насчитать 23 изображения императорской короны на фасадах царскосельской резиденции. Вероятно, их было больше, но изобразительный материал не позволяет рассмотреть дворцовый комплекс со всех сторон и со всеми подробностями (ил. 5).

Такое обилие корон олицетворяло модель легитимизации первого лица империи. Идеологическая составляющая российской короны, выполненной в форме митры, представляла формулу политической власти в России, сложившейся в эпоху Петра I, когда император стал главой государства и церкви<sup>46</sup>. Его дочь, Елизавета Петровна, была первой императрицей, которая, подобно императорам Византии, самостоятельно возложила на себя царские регалии, подчеркнув тем самым, что властью обязана лишь себе и Богу<sup>47</sup>.

Таким образом, символично-аллегорическое наполнение фасада Большого Царскосельского дворца отражало панегирическую программу, славословие в честь императрицы как главы государства и православной церкви, выраженную в тройной системе символов: христианской, государственной и мифологической (ил. б).

<sup>43</sup> Коршунова Н. Г. «Аллегория о блаженстве царствования императрицы Елизаветы Петровны». Описание и толкование плафонной живописи Большого зала Царскосельского дворца // Россия – Италия. Общие ценности : сборник научных статей XVII Царскосельской научной конференции. СПб., 2011. С. 336.

<sup>44</sup> И. А. Соколов. № 40. Фасад придворной залы Анненгофского дворца / Маркова Н. Об истории создания коронационного альбома императрицы Елизаветы Петровны // Третьяковская галерея. 2011. № 1 (30). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2011-30/ob-istorii-sozdaniya-koronatsionnogo-alboma-imperatritsy-elizavety-petrovny> (дата обращения: 20.10.2024).

<sup>45</sup> Г. А. Качалов. № 1. Триумфальные ворота на Тверской улице. 1743 (?) // Там же (дата обращения: 20.10.2024).

<sup>46</sup> Латинское слово *согона*, которым переводилось греческое слово *митра*, обозначало сан епископа, являвшего собой «образ царя-Христа» (см.: Христианство. Энциклопедический словарь. Т. 2. М., 1995. С. 128).

<sup>47</sup> См.: Жмакин В. И. Коронация русских императоров и императриц. 1724–1856 // Русская старина. 1883. Т. 37. Вып. 3 (март). С. 522.

### 1.3 Иконографическая программа Золотой анфилады Большого Царскосельского дворца

Императрицей Елизаветой Петровной, в рамках репрезентации молодой Российской империи и своей персоны на международной арене, был сформирован блестящий императорский двор, осуществлено строительство императорских резиденций, несущих новые смыслы, символы и аллегии. Большой Царскосельский дворец стал программным панегирическим произведением на тему триумфа России, монархии и императрицы. Его Золотая анфилада служила величественным обрамлением торжественного ритуализированного быта императорского двора (ил. 7).

Исследователи творчества Ф. Растрелли неоднократно отмечали, что внешние и внутренние характеристики созданных им дворцов совпадают, демонстрируя реалистический подход к построению здания. В свою очередь отметим, что темы, отраженные на фасадах, также получили свое дальнейшее развитие в дворцовых интерьерах.

Христианские символы – изображение Вифлеемской звезды над Парадной лестницей с одной стороны дворца и церковное пятиглавие с другой – свидетельствовали, что Золотая анфилада, помимо светских ритуалов придворной жизни, заключала в себе еще одно значение: символический маршрут, который проходил посетитель, от Рождества Христова под Вифлеемской звездой до его Воскресения, в честь чего был создан храм. Этот «крестный путь» в светской части дворца «сопровождался» персонажами античной мифологии, аллегорическими скульптурами, государственной символикой. Аллегии и символы, представленные в барочной интерпретации, имели большое значение в апологетике императорской власти<sup>48</sup>.

Посредством нового языка аллегорий раскрывалась тема триумфа императрицы. Елизавета Петровна завершила борьбу своих предшественников за российский императорский титул, который был признан имперским собранием Европы<sup>49</sup>. Как наглядный пример этой дипломатической победы в резные композиции Золотой анфилады в бесконечных повторениях были вплетены изображения императорской короны – символа абсолютизма (ил. 8).

Главным звеном Золотой анфилады служил Большой зал, где с наибольшей силой отразились панегирические идеи своего времени. В его резном уборе присутствовали многочисленные символы и аллегии, раскрывающие образ владелицы дворца – орлы (символ императорской власти), амур с книгами (символ просвещения), с лирами (символ поэзии),

---

<sup>48</sup> Настенный декор Золотой анфилады был выполнен по рисункам Ф. Растрелли и моделям скульптора И.-Ф. Дункера в деревянной позолоченной резьбе 130 резчиками (см.: Гладкова Е. С. Работы русских резчиков XVIII века в пригородных дворцах // Архитектурное наследие. Вып. IV. Л.–М., 1953. С. 167).

<sup>49</sup> См.: Агеева О. Г. Двор императрицы Елизаветы Петровны и репрезентация Российской империи // «Великая Елисавет дела Петровы совершает...»: материалы XIV Международного петровского конгресса, 18–19 июня 2021 года. СПб., 2022. С. 19–20.

с палитрой (символом изящных искусств), с лавровыми венками (символ славы), с державой (символ императорской власти) (ил. 9).

В руках Психей, как обозначены эти женские образы Золотой анфилады в проектных чертежах Растрелли<sup>50</sup>, находились зеркала (символ справедливости и истины), щиты с солнечными дисками (символ богатства и изобилия), щиты с изображением сердца (символ любви), ликторские пучки (символ власти)<sup>51</sup>. Эта символика, прославляющая власть, благородство и просвещенность русской императрицы, была вписана в триумфальную программу Большого зала (ил. 10).

Изображения амуров были представлены в виде шаловливого ребенка, с пухлыми ручками и ножками, как они изображались начиная с Поздней античности. Большой зал обладает уникальным количеством этих фигурных композиций, вырезанных из дерева, и насчитывает 130 купидонов. На Золотой анфиладе не было амуров с традиционным колчаном стрел, они изображались держащими в руках зажженные факелы, так как владелицей дворца была женщина, а издревле считалось, что амур поражает мужское сердце стрелой, а «женское воспламеняет факелом»<sup>52</sup> (ил. 11).

В Зеленой столбовой и Портретном зале десюдепорты были украшены императорскими коронами, двуглавыми орлами с нежными цветочными гирляндами в грозных клювах, которые им подают парящие на стрекозых крылышках купидоны. Легкость и игривость в трактовке государственной символики была характерна для барочной культуры. Обилие золота выражало идею «сакрального царя, приносящего подданным «золотой век»<sup>53</sup>.

В резных десюдепортах Картинного зала была изображена богиня мудрости и войны Минерва, по выражению Гомера, «могучая дочь могучего отца»<sup>54</sup>, которая стала ключевой фигурой для «сценария власти» русских императриц Елизаветы Петровны и Екатерины Великой. В церковных проповедях и в светской панегирической традиции Елизавета Петровна нередко предстает дочерью Петра I, возникшей почти без участия матери, подобно Минерве, рожденной отцом и плотью, и «духом», а затем и Екатерина II, уже только «духом»<sup>55</sup> (ил. 12).

<sup>50</sup> ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Рукописные материалы – XV». Инв. НВ № 1421/1. Гладкова Е. С. Работы русских резчиков XVIII века в городе Пушкине (Екатерининский дворец, павильоны Эрмитаж и Грот). Л., 1955. С. 104.

<sup>51</sup> Ликторский пучок – перевязанный лентой пучок розог из ивовых прутьев, который ликторы (телохранители) римских царей носили перед ними, расчищая дорогу в толпе; ликторы и ликторские пучки были вещественными символами власти, которая тут же могла проявляться, приводиться в исполнение (см.: Похлебкин В. В. Словарь международной символики и эмблематики. М., 2004. С. 225).

<sup>52</sup> Озерков Д. Ю. Воспитание Амура. Французская гравюра галантного столетия в собрании Эрмитажа: каталог выставки. СПб., 2006. С. 130.

<sup>53</sup> Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь; Западная Европа. Искусство и культура. М., 1973. С. 48.

<sup>54</sup> Мифы в искусстве старом и новом: историко-художественная монография (по Рене Менару). СПб., 1993. С. 174.

<sup>55</sup> Кислова Е. И. Кислова Е. И. Мать в эпоху дочери: Екатерина I в церковных панегириках времен Елизаветы Петровны // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия III: Филология. 2014. Вып. 3 (38). С. 40.

В растительном орнаменте Золотой анфилады присутствуют виноградная лоза с гроздьями ягод (символ евхаристии), розы (в античности цветок Венеры, в христианстве символ Божьей Матери), пальмовые ветви и лавровые венки (символы победы и славы), различные травы и цветы, среди которых располагались головки пасторальных пастушек – все это «прочитывалось» как благопожелание, символизируя мир, изобилие, процветание, рай на земле, где длится бесконечный праздник.

Жить – значит наслаждаться, так можно определить настроение русского императорского двора в середине XVIII в. Этому соответствовали и главные персонажи декоративных композиций Золотой анфилады – Амур, бог любви, и Психея, олицетворение человеческой души, союз которых породил дочь Блаженство (Счастье)<sup>56</sup>.

Плафон Большого зала «Аллегория о блаженстве царствования императрицы Елизаветы Петровны» нес основную идеологическую нагрузку Золотой анфилады<sup>57</sup>, раскрывая панегирическую тему, направленную на прославление императрицы как продолжательницы великих дел Петра I. Панегирический жанр требовал соотнесения событий современности с великими свершениями прошлого и деяниями предков.

В программе плафона Д. Валериани были обозначены основные сюжетные линии, призванные прославить Елизавету Петровну в ее деятельности на благо государства и своих подданных, которые были дополнены деталями, вносящими элемент легкости и юмора в торжественный «гимн» императрице<sup>58</sup>.

Живописец писал свою «оду», используя античную мифологию, которая являлась неиссякаемым источником аллегорий. Так в пространстве Большого зала появлялись изображения языческих богов: Юпитера, Марса, богини победы Ники, богини мира Пакс, многочисленных гениев войны, мира, навигации, изобилия, наук, искусств, окруженных игривыми фигурками амуров<sup>59</sup>. Монументальная живопись в аллегорических образах повествовала о заключении Абоского мира – результата победоносной войны России со Швецией, о развитии флота и морской торговли, о расцвете наук и искусства под покровительством Елизаветы Петровны.

<sup>56</sup> Мифы в искусстве старом и новом. Указ. соч. С. 220.

<sup>57</sup> Название плафона определено по описи Императорского Эрмитажа 1838 г. (см.: Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. II. 1838 г. Д. 74. С. 3).

<sup>58</sup> Подробнее см.: Коршунова Н. Г. Возрождение амур. К истории воссоздания резного убранства Большого зала Екатерининского дворца // Курьез в искусстве и искусство курьеза: материалы XIV Царскосельской научной конференции. СПб., 2008. С. 213–218.

<sup>59</sup> Подробнее см.: Коршунова Н. Г. «Аллегория о блаженстве царствования императрицы Елизаветы Петровны». Описание и толкование плафонной живописи Большого зала Царскосельского дворца // Россия – Италия. Общие ценности: сборник научных статей XVII Царскосельской конференции. СПб., 2011. С. 330–343.

Согласно основам риторического жанра высокая тема прославления императрицы была разбита на три части<sup>60</sup>. Две боковые картины плафона были посвящены войне («Аллегория Победы») и миру («Аллегория Мира»), подобно знаменитым Салонам Войны и Мира в Версале, и воплощали собой два полюса монархии: мир – это идеальный порядок в государстве, война – необходимость восстановления нарушенной гармонии (ил. 13).

В плафоне «Аллегория Победы», наряду с изображением божеств мира, войны, победы, многочисленных гениев и амуров, главными героями были императрица Елизавета Петровна и верховный бог римского пантеона Юпитер, представленные с помощью атрибутов: штандарта с вензелем Елизаветы Петровны, над которым держат императорскую корону и скипетр амур и изображенный в виде орла с молнией в когтях Юпитер, которые символизировали образы небесной и земной власти<sup>61</sup>. В композиции центрального плафона императрица была представлена в образе России, на которую возлагает корону богиня победы Ника, и олицетворяла идеальную правительницу, объединившую вокруг себя большую империю (ил. 14).

Образ Елизаветы Петровны в виде Ариадны, прекрасной принцессы, лишившейся отца, но получившей бессмертие на Олимпе, был представлен в сюжетах плафонной живописи: «Коронование Ариадны» (Первая Антикамера), «Свадебный пир Ариадны» (Вторая Антикамера)<sup>62</sup>. Плафоны с изображением Олимпа, где пребывают боги во главе с Зевсом (Третья Антикамера, Картинный зал), аллегорически сопоставлялись с императрицей и ее придворным обществом<sup>63</sup>.

Характерная для риторической культуры барокко соотнесенность образа императрицы Елизаветы Петровны с образами античных богов в живописных плафонах Золотой анфилады, находит свое поэтическое обоснование в строках Ломоносова: «Когда бы древни веки знали / Твою щедроту с красотой / Тогда бы жертвой почитали / Прекрасный в храме образ твой»<sup>64</sup>.

<sup>60</sup> Плафон написан Дж. Валериани в 1752–1754 гг. и состоял из трех композиций, условно обозначенных как «Аллегория Мира», «Аллегория Победы», «Аллегория России». Монументальные картины были обрамлены живописной «падугой» с изображением балкона, где располагались делегации четырех стран света – Азии, Европы, Африки и Америки.

<sup>61</sup> Подробнее см.: Коршунова Н. Г. Указ. соч. С. 336.

<sup>62</sup> Плафоны «Триумф Бахуса и Ариадны» в Первой Антикамере (П. и Ф. Градици, 1750-е гг.), «Свадьба Бахуса и Ариадны» во Второй Антикамере (Ф. Колокольников по эскизу А. Перезинотти, 1750-е гг.) (см.: Петров А. Н. Пушкин. Дворцы и парки. С. 35, 36, 122).

<sup>63</sup> Плафон «Олимп» в Третьей Антикамере (П. Градици, А. Бельский, А. Перезинотти, 1750-е гг.) (подробнее см.: Ремизова Ю. В. К вопросу об авторстве плафона Третьей Антикамеры // Атрибуция предмета: интуиция, опыт, документ: сборник научных статей XXVII Царскосельской конференции. СПб., 2021. С. 773–786) и плафон «Олимп» в Картинном зале (П. и Ф. Градици, 1750-е гг.), С. А. Безсонов (1820-е гг.) (см.: ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 3054. Щербановская О. Г. Монументально-декоративная живопись в залах Екатерининского дворца. Плафоны Антикамер. Пушкин, 2021. С. 23; Кедринский А. А. Основы реставрации памятников архитектуры. М., 1999. С. 100).

<sup>64</sup> Ломоносов М. В. Ода на прибытие ее величества великие государыни императрицы Елисаветы Петровны из Москвы в Санктпетербург 1742 года по коронации // Ломоносов М. В. Указ. соч. С. 95.

Литературовед Г. А. Гуковский справедливо отмечал, что в середине XVIII в. «поэзия, художественная литература... существовала не сама по себе; она фигурировала как элемент синтетического действия, составленного живописцем, церемониймейстером, портным, мебельщиком, архитектором, академиком и поэтом – в целом образующего спектакль императорского двора»<sup>65</sup>.

Идеологическое и панегирическое содержание плафонов и резных композиций «прочитывалось» европейскими гостями Елизаветы Петровны, подчеркивая просвещенность русской императрицы<sup>66</sup>. Через эти залы, наполненные мифологической и имперской символикой, проходил путь к храму Воскресения Христова.

#### 1.4 Творчество Ф. Растрелли в области церковного строительства

Придворный архитектор Ф. Растрелли в своем реестре указал восемь храмов, созданных им во дворцах Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны<sup>67</sup>. Вероятно, домовые церкви были во всех императорских дворцах, построенных архитектором, но не обозначившего их в перечне своих работ, как, например, Сретенскую церковь в Зимнем дворце.

Почти одновременно Растрелли приступает к перестройке двух дворцов: Петергофского, где сохранялся мемориальный дворец Петра I, отца Елизаветы Петровны, и Царскосельского, включающего в себя дворец ее матери, императрицы Екатерины I. И в том и другом случае он начинает перестройку с церковных корпусов и приступает к созданию придворных храмов.

Работа над петергофской церковью Петра и Павла, расположенной в правой (восточной) части дворца, заняла четыре года (1747–1751)<sup>68</sup>, над царскосельским храмом Воскресения Христова в левой (северной) части дворца – десять лет (8 августа 1746 г. – 30 июля 1756 г.). В Петергофе Растрелли начинает строительство храма с нулевого цикла и полностью самостоятелен в своем проекте, в Царском Селе пространственная характеристика храма была задана архитектором С. И. Чевакинским, который начал строительство церкви в 1746 г.<sup>69</sup>

Императрица в 1754 г. издает указ о том, что «на новопостроенной церкви (в Царском Селе – *Н. К.*) и на зале, где парадная лестница куполы и кровли сломать и поднять по

<sup>65</sup> Гуковский Г. А. Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в литературе 1750-х – 1760-х годов. М.-Л., 1936. С. 13.

<sup>66</sup> В Версале, на который в XVIII в. ориентировались при строительстве дворцов правители европейских стран, в том числе и в России, сюжеты панегирических произведений для Людовика XIV определяли члены Французской академии надписей и изящной словесности, основанной в 1663 г., одним из которых был Ш. Перро, автор знаменитых сказок (подробнее см.: Никифорова Л. В. Чертоги власти. Дворец в пространстве культуры. СПб., 2011. С. 233).

<sup>67</sup> Батовский З. Указ. соч. С. 77, 79, 87, 89, 91, 95, 103.

<sup>68</sup> Буланая Н. Б. Церковь святых апостолов Петра и Павла Большого Петергофского дворца. СПб., 2013. С. 6.

<sup>69</sup> См.: Петров А. Н. Савва Чевакинский. С. 27.

показанию обер-архитектора Растрелли выше», в результате Растрелли повышает высоту церкви, выполняет новое пятиглавие и создает церковный интерьер<sup>70</sup>.

В первоначальных проектах Чевакинского в Царском Селе и Растрелли в Петергофе храмы были завершены одной главой. Однако по указу Елизаветы Петровны от 14 октября 1746 г. «над церковью новостроющеюся (Царского Села – *Н. К.*) купола не делать, но пять глав по пропорции»<sup>71</sup>, в обоих храмах выполняется пятиглавие «согласно нашей вере»<sup>72</sup>.

Иконографический материал с изображением царскосельской церкви позволяет сделать вывод, что Растрелли обращался к московской традиции и главы храма были решены по типу пятиглавий XVII в. с высокими и стройными барабанами, завершенными изящными луковицами, подобно многоглавым дворцовым храмам Московского Кремля, примыкавшим к женской половине Теремного дворца. После пожара 1820 г. пятиглавие созданное Ф. Растрелли было переделано по проекту архитектора В. П. Стасова, а после пожара 1863 г. по проекту архитектора А. Ф. Видова.

Одновременно с работой в Петергофе и в Царском Селе Растрелли занимался реализацией многих проектов. Список работ, составленный зодчим в конце жизни, насчитывал более 20 императорских дворцов, более 20 частных дворцов для вельмож аннинского и елизаветинского дворов, создание многочисленных храмов, театров, праздничных декораций, триумфальных ворот, дворцово-парковых комплексов<sup>73</sup>.

Однако из его творческого наследия сохранилось не так уж много, что было отмечено уже в монографии А. А. Матвеева (1938), это – «фрагменты отделки Петергофского Большого дворца, зал в Строгановском доме, анфилада и церковь в Екатерининском дворце, отделка Эрмитажа в гор. Пушкине, Иорданская лестница и Малая церковь в Зимнем дворце, незначительные фрагменты отделок и обработок в Смольном»<sup>74</sup>. Утраты, понесенные в период Великой Отечественной войны, еще больше сузили этот список.

На сегодняшний день сохранилось четыре придворных храма, созданных Растрелли: церкви Воскресения Христова в Екатерининском дворце (реставрация, воссоздание), Петра и Павла в Большом Петергофском дворце (реставрация, воссоздание), Воскресенская<sup>75</sup> и Сретенская (реставрация, воссоздание) в Зимнем дворце.

В связи с этим представляется особенно важным комплексное изучение придворного храма Воскресения Христова, который, несмотря на разрушения и утраты, сохранил авторский

<sup>70</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 11. Ед. хр. 32. 1748 г. Л. 36.

<sup>71</sup> Бенуа А. Н. Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны. СПб., 1910. С. 43.

<sup>72</sup> Государственный музей-заповедник «Петергоф» [официальный сайт]. URL: [https://peterhofmuseum.ru/objects/peterhof/tserkovniy\\_korpus](https://peterhofmuseum.ru/objects/peterhof/tserkovniy_korpus) (дата обращения: 16.11.2023).

<sup>73</sup> Батовский. Указ. соч. С. 71–107.

<sup>74</sup> Матвеев А. А. Растрелли. Л., 1938. С. 149.

<sup>75</sup> Екатерина II после кончины Елизаветы Петровны переименовала храм Воскресения Христова, освятив его в 1763 г. во имя Спаса Нерукотворного Образа.

подчерк Растрелли, заданную им ритмическую основу живописного ансамбля, состоящего из вертикальных резных позолоченных рам и тондо, определил общее количество и размеры религиозных произведений. В созданном архитектором церковном пространстве нашла своеобразное отражение панегирическая программа Большого Царскосельского дворца.

### **1.5 Этапы создания и общее художественное решение придворной церкви Воскресения Христова**

Строительство придворной церкви Большого Царскосельского дворца началось в мае 1746 г.<sup>76</sup> Торжественный чин ее закладки был проведен 8 августа 1746 г. архиепископом Санкт-Петербургским и Шлиссельбургским Феодосием (Янковским) в присутствии императрицы Елизаветы Петровны, великого князя Петра Федоровича, великой княгини Екатерины Алексеевны<sup>77</sup>. Через десять лет, 30 июля 1756 г., построенную церковь освятил архиепископ Санкт-Петербургский и Шлиссельбургский Сильвестр (Кулябко). По желанию императрицы храм был посвящен главному пасхальному православному празднику Воскресению Христову<sup>78</sup>.

Придворная церковь, являясь неотъемлемой частью художественного решения Большого Царскосельского дворца, также имеет анфиладный план, зальное построение и делится на четыре части, куда входит алтарь, центральный церковный зал, подхорное пространство, отделенное от центрального зала колоннами, образующими своеобразную трехпролетную арку; на втором этаже находятся хоры, которые замыкают Золотую анфиладу (ил. 15).

Хоры в царскосельском храме предназначались для присутствия на них во время литургии императора и его семьи (хористы и чтецы располагались на клиросах) и несли функцию балкона, служа неким аналогом царского места. С церковных хор императрица могла приветствовать подданных, находящихся на церковной службе.

В царскосельской церкви отсутствует подкупольное пространство, в отличие от придворных храмов Растрелли в Большом Петергофском дворце, Большой церкви Зимнего дворца, Смольного собора, Андреевской церкви в Киеве. Это связано с решением императрицы заменить купол храма, который был в первоначальном проекте С. И. Чевакинского, пятью

<sup>76</sup> См.: Петров А. Н. Савва Чевакинский. С. 27.

<sup>77</sup> Дата закладки храма установлена И. Ф. Яковкиным по медной доске, которая была заложена в алтаре за образом «Христос Архиерей Великий» и обнаружена после пожара 1820 г. (см.: Яковкин И. Ф. История Села Царского. Ч. 2. СПб., 1829. С. 52).

<sup>78</sup> Храмы в честь Воскресения Христова были устроены Елизаветой Петровной в Большом Царскосельском дворце, в Зимнем дворце, в Воскресенском (Смольном) женском монастыре, в Аничковом дворце, в Адмиралтействе (позже был освящен в честь святых Елизаветы и Захарии), возможно, и в других несохранившихся дворцах. Освящение церквей в честь Воскресения Христова, связанное с главным догматом христианства о спасении и вечной жизни, видимо, было важно для императрицы, так как в число ее нелюбимых тем входили рассказы о смерти и покойниках, которых было запрещено проносить рядом с дворцовыми комплексами (см.: Анисимов Е. В. Женщины на Российском престоле. СПб., 1998. С. 233).

декоративными главами<sup>79</sup>, что дало возможность привнести в церковный интерьер (алтарь, центральный зал, хоры) монументальную плафонную живопись.

Ф. Растрелли пришел на «объект» 1 октября 1747 г., когда Елизавета Петровна утвердила его проект иконостаса. В это время уже шли работы по отделке церкви и были определены ее пространственные характеристики. Растрелли продолжил работу по декоративному оформлению храма, изменив его, по определению А. Н. Бенуа, «как кажется, во всем»<sup>80</sup>. Анализ стеновых композиций церковного интерьера показал, что архитектор использовал определенный «модуль» тройной вертикальной композиции из резных рам, который впоследствии повторил в главных залах Петергофского и Царскосельского дворцов – Танцевальном (1751–1752)<sup>81</sup> и Большом (1752–1756)<sup>82</sup> (ил. 16).

Зеркальные двери и ложные зеркальные окна нижнего и верхнего яруса Танцевального зала соответствуют такому же решению южной стены церковного интерьера. При Елизавете Петровне в верхнем ярусе этой стены церкви располагались окна, которые выходили в «висячий сад»; после того как на месте сада Екатериной II были устроены апартаменты великого князя Павла Петровича, окна в жилые комнаты были заменены зеркалами<sup>83</sup>.

На противоположной стене и в Танцевальном зале, и в церкви находятся двусветные окна, между которыми расположены тройные вертикальные композиции: в церкви они состоят из нижней прямоугольной резной рамы с живописным образом на евангельский сюжет (раму фланкируют рожковые бра), над ним тондо с изображением христианских святых, еще выше – прямоугольная резная рама с религиозной живописью на евангельскую тему; в Танцевальном зале в нижней прямоугольной раме расположено зеркало (ее также фланкируют рожковые бра), над ним тондо с изображениями мифологических сюжетов из поэм Овидия и Вергилия, далее прямоугольная декоративная композиция из двух пилястр, соединенных золоченой резьбой.

Подобный модуль в несколько иных пропорциях присутствует в Большом зале Царскосельского дворца – в простенке двусветного окна расположена вертикальная тройная композиция: внизу прямоугольная резная рама с зеркалом в обрамлении настенных бра, выше зеркальное тондо и над ним зеркало в прямоугольной раме.

Единый принцип был применен в решении западной стены храма и торцовых стен Танцевального и Большого залов, имеющих три окна во втором ярусе (в светских залах – зеркальных) и три портала в первом ярусе (в светских залах – дверные проемы, в церкви – открытый проход). На западной стене церкви располагались два тондо с изображением

<sup>79</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 43.

<sup>80</sup> Там же.

<sup>81</sup> Гуревич И. М., Знаменов В. В., Мясоедова Е. Г. Большой петергофский дворец. Л., 1979. С. 160.

<sup>82</sup> Царское Село. Путеводитель по дворцам и паркам. СПб., 2007. С. 36.

<sup>83</sup> ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 581. Гладкова Е. С. История архитектурно-декоративного убранства церкви в Екатерининском дворце. Пушкин, 1947–1948. С. 12.

евангельских сюжетов, в Танцевальном зале – два тондо с изображением мифологических сцен. На фасадах Екатерининского и Зимнего дворцов также присутствовал подобный «модуль» в виде вертикальных композиций из оконных проемов, формируя особую ритмичность декора Растрелли и созвучность внешнего и внутреннего стенового убранства.

Церковный интерьер обладает уникальным цветовым решением, которое было определено Елизаветой Петровной. По ее указу стены придворной церкви необходимо было «выкрасить краской синего цвета, а орнаменты, резьбы и прочие украшения вызолотить» (17 апреля 1749 г.), затем, сменив решение, она повелела стены «выкрасить под лак самым пунцовым колером... орнаменты же, резьбу и прочие украшения высеребрить, а не золотить» (27 сентября 1749 г.)<sup>84</sup>, иконостас также выполнить в пурпурном цвете<sup>85</sup>, но ввиду того, что часть позолоты уже была произведена, Елизавета Петровна окончательно остановилась на берлинской лазури (темно-синей) для фона стен и иконостаса, как более «приличном для позолоты»<sup>86</sup>.

В этом решении совместились две тенденции, характерные для искусства середины XVIII в. – новаторство и традиции: с одной стороны, это была «модная», пришедшая с Запада краска (берлинская лазурь изобретена в 1709 г. в Берлине)<sup>87</sup>, с другой, синий фон вокруг настенной росписи традиционно использовался в храмовой архитектуре.

И если пурпурный цвет, в который Елизавета Петровна первоначально хотела выкрасить церковь, являлся символом императорской власти, то синий – это цвет Богородицы, чей образ был главным в иконостасе, присутствовал в плафонной живописи. Синий цвет в основе колористической характеристики царскосельской церкви вносит особую декоративность в церковный интерьер, при этом остальные храмы, созданные Растрелли, как правило, имели бело-золотое оформление, цвет получали лишь иконостасы<sup>88</sup>.

Создавая Большой зал Золотой анфилады, Растрелли предполагал окрасить его «стены в темно-синий цвет, как в дворцовой церкви»<sup>89</sup>, что символически объединяло бы центры светского и духовного пространства императорской резиденции. Об этом свидетельствует модель Большого зала, обнаруженная А. Бенуа в царскосельском Арсенале, стены которой

<sup>84</sup> См.: Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский дворец // Художественный сокровища России. 1904. № 9. С. 271.

<sup>85</sup> См.: Яковкин И. Ф. Указ. соч. С. 90.

<sup>86</sup> См.: Бенуа А. Н. Царское Село... С. 44.

<sup>87</sup> Пастуро М. Синий. История цвета. М., 2015. С. 76.

<sup>88</sup> В Андреевском соборе в Киеве – красный (имперский) цвет иконостаса, в Аничковом дворце – золотой (царский), в Большом Петергофском и Зимнем дворцах – белый (цвет духовной чистоты), в церкви Анны Иоанновны в Зимнем дворце – зеленый (связанный с Троицей); иконостасы Смольного монастыря должны были быть выполнены из «кованого серебра», олицетворяющего твердость и чистоту (Шумигорский Е. С. Основание Смольного монастыря // Русская старина. 1914. Т. 159. Июль – сентябрь. С. 315).

<sup>89</sup> ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 1421/1. Гладкова Е. С. Работы русских резчиков XVIII века в городе Пушкине (Екатерининский дворец, павильоны Эрмитаж и Грот). Л., 1955. С. 98.

были окрашены темно-синей «берлинской лазурью»<sup>90</sup>. Однако этот проект не был реализован и Большой зал получил бело-золотое цветовое решение, как большинство интерьеров парадной анфилады.

Цветовая характеристика церковного интерьера сохранялась в XIX в., однако темно-синий цвет был получен с помощью другого красителя, ультрамарина, которым повелел окрасить храм император Николай I в 1844 г., после пожара 1863 г. окраска была повторена<sup>91</sup>. В настоящее время деревянная обшивка церкви имеет окраску ультрамаринового колера без глянца<sup>92</sup>.

Двусветный зальный храм входил в систему дворцовых интерьеров и завершал Золотую анфиладу, его убранство составляли позолоченные резные рамы, орнаменты, скульптура, плафонная живопись и зеркала. Основную идеологическую нагрузку в церковном пространстве несли живописные произведения, которые были объединены в сюжетные ансамбли, посвященные библейской истории, включающие в себя пантеон православных святых, передающие панегирические смыслы, связанные с эпохой абсолютизма.

В связи с тем, что Елизавета Петровна при выборе художественного письма «образного (иконописного – *Н. К.*) или живописного» отдала предпочтение последнему<sup>93</sup>, в придворном храме не было традиционных икон, которые заменили религиозные картины, написанные маслом на холсте. Сюжетная живопись отличалась удлиненным вертикальным форматом, заданным Растрелли, где центральная композиция, как правило, занимала 3/4 холста, остальное пространство было отведено изображению неба, архитектурным фонам, драпировкам, трактованным как кулисы, что вносило элемент театральности в образную структуру произведения<sup>94</sup>.

По указу императрицы пол в алтаре должен был «находиться на одном уровне с полом всей церкви»<sup>95</sup>. Отсутствие солеи и амвона было характерно для придворных храмов Елизаветы Петровны, их не было в Большом Петергофском и Зимнем дворцах, в Андреевском соборе. Возможно, императрица отказалась от возвышения алтарной части в своих храмах, так как не желала видеть церковный клир и священноначалие выше себя при проведении церковных служб, имея в своих руках всю полноту земной власти, государственной и церковной.

<sup>90</sup> Петров А. Н. Пушкин. Дворцы и парки. С. 122–123.

<sup>91</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 44; Петров А. Н. Пушкин. Дворцы и парки. С. 42.

<sup>92</sup> ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 1895. Фомичева Н. М. Методические рекомендации для проведения мероприятий по консервации и реставрации художественной отделки скульптурного и орнаментального декора из папье-маше, дерева, гипса, мастики (левкас, золото) дворцовой церкви «Воскресения Господня» Екатерининского дворца-музея в г. Пушкине (папка № 1). Пушкин, 1999. С. 7.

<sup>93</sup> Мухин В. Церковная культура Санкт-Петербурга. СПб., 1994. С. 58.

<sup>94</sup> При оформлении придворной церкви не использовались традиционные иконы, однако музейная опись 1938 г. свидетельствует о наличии их в церковном пространстве, возможно, помещенных в храме на переносных устройствах.

<sup>95</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 43.

В дальнейшем пространственная характеристика церковного интерьера изменилась в связи с понижением пола – вначале по указу Екатерины II в 1773 г., когда вместо гота, находящегося рядом с храмом, были устроены жилые апартаменты; затем по поручению Николая I в 1843–1844 гг., когда на месте этих помещений архитектор В. П. Стасов создал Предцерковный зал. Понижение пола создавало новое восприятие церковного пространства, которое стало выше на 0,65 м и составило 9,10 м. В храме были выполнены шесть ступеней, ведущих в алтарь, установлены панели под окнами, религиозными произведениями нижнего ряда, под колоннами в притворе.

12 мая 1820 г. в Большом Царскосельском дворце произошел пожар, при котором убранство церковного интерьера серьезно пострадало. Император Александр I принял решение о его воссоздании в прежнем виде, что было поручено архитектору В. П. Стасову. К восстановлению живописи были привлечены профессора Императорской Академии художеств<sup>96</sup>.

16 июня 1863 г. во дворце вновь вспыхнул пожар, работы по ликвидации его последствий затянулись до 90-х гг. XIX столетия. Под руководством архитектора А. Ф. Видова осуществлялось восстановление отделки интерьеров и реставрация центрального плафона.

Придворная церковь Воскресения Христова была трижды освящена: 30 июля 1756 г. (после окончания строительства), 2 апреля 1822 г. (после пожара 1820 г.), 27 октября 1864 г. (после пожара 1863 г.)<sup>97</sup>. Богослужения в церкви прекратились после революции 1917 г., когда Царскосельская художественно-историческая комиссия начала работу по музеефикации императорской резиденции. Екатерининский дворец был открыт для посетителей 9 июня 1918 г.<sup>98</sup> и придворный храм вошел в музейное пространство.

Во время фашистской оккупации г. Пушкина в 1941–1944 гг. интерьер церкви не подвергся воздействию пожаров, поразивших основной объем дворцового здания, но был разграблен и варварски изуродован, в церкви размещалась мастерская по ремонту мотоциклов. Живописное убранство было почти полностью утрачено – из 114 произведений сохранилось четыре, из трех плафонов XIX в. сохранился один в алтаре храма. Была уничтожена значительная часть резного убранства<sup>99</sup> (ил. 17).

<sup>96</sup> О восстановлении церкви после пожара 1820 г. см.: Коршунова Н. Г. Архитектор В. П. Стасов – первый реставратор придворной церкви Воскресения Христова // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 106: Архитектор В. П. Стасов и его время: материалы научной конференции 11 ноября 2019 года. СПб., 2021. С. 148–161.

<sup>97</sup> Мещанинов М. Ю. Храмы Царского Села, Павловска и их ближайших окрестностей. СПб., 2007. С. 79, 81.

<sup>98</sup> См. подробнее: Шутилова А. О. Царскосельские дворцы в первые годы Советской власти // ГМЗ «Царское Село». URL: <https://tzar.ru/science/curatorsarchive/shutilova-1?ysclid=ltu1xqwpyd533820500> (дата обращения: 10.05.2023).

<sup>99</sup> О разрушении церкви в период немецкой оккупации см.: Кучумов А. М. Статьи. Воспоминания. Письма. СПб., 2004. С. 91–92.

В период 1944–1956 гг. хозяйственным способом производились первоочередные консервационные работы<sup>100</sup>. В 1957 г. на основании решения Правительства о восстановлении Екатерининского дворца как музея здание было передано Дирекции дворцов-музеев и парков г. Пушкина<sup>101</sup> и подготовлено первое проектное задание на реставрацию Екатерининского дворца, в том числе и интерьера на хорах церкви<sup>102</sup>.

Автор проекта и научный руководитель воссоздания Екатерининского дворца-музея А. А. Кедринский<sup>103</sup> после окончания восстановительных работ в Золотой анфиладе планировал приступить к реставрации и воссозданию придворной церкви, которая должна была завершить восстановление барочного пространства дворца.

А. А. Кедринским в 1960 и 1992 гг. были выполнены проектные задания по восстановлению церковного убранства, целевая установка которых была ориентирована на полное восстановление церковного интерьера. Указывалось, что воссоздание должно проводиться на 1941 г., который отражал «сформировавшийся живописный ансамбль 1822 г.»<sup>104</sup> (следует уточнить, что работы по восстановлению живописного ансамбля после пожара 1820 г. завершились в 1825 г. после установки плафона на хорах)<sup>105</sup>.

В 2001 г. началась работа по сбору иконографического материала для восстановления живописного ансамбля иконостаса. В качестве иконографических аналогов рассматривались иконостасы Андреевского собора в Киеве, Николо-Богоявленского морского собора в Санкт-Петербурге, как наиболее близкие по времени и стилистике. Однако в связи с кончиной А. А. Кедринского в 2003 г. работы в церковном интерьере так и не были начаты.

Полномасштабная реставрация и воссоздание резного убранства и живописного ансамбля придворной церкви Воскресения Христова были осуществлены в 2015–2022 гг.<sup>106</sup> Как музейный объект храм был открыт для посетителей 12 апреля 2019 г.

<sup>100</sup> Кедринский А. А. Проект реставрации Церкви, Алтаря и Хор Екатерининского дворца в Царском Селе. Т. 1. Общее архитектурное решение восстановления интерьеров церкви и алтаря. Пояснительная записка / Институт «Ленпроектреставрация», архитектурно-реставрационная проектная мастерская № 2. СПб., 1992. С. 2.

<sup>101</sup> ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 767. Гладкова Е. С. История создания Екатерининского дворца. Краткая историческая справка. Л., 1957. С. 3.

<sup>102</sup> КГИОП. Ф. 226-1. Оп. 902. Екатерининский дворец. Переписка. 1953–1956. Л. 251–268.

<sup>103</sup> Кедринский Александр Александрович (1917–2003) – заслуженный архитектор России, Лауреат Ленинской премии, Премии Президента России, почетный гражданин г. Пушкина, основоположник ленинградской школы научной реставрации, автор проекта и научный руководитель воссоздания царскосельских дворцово-парковых ансамблей.

<sup>104</sup> Кедринский А. А. Проект реставрации Церкви, Алтаря и Хор... Указ. соч. С. 3.

<sup>105</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 56.

<sup>106</sup> Реставрация и воссоздание придворной церкви проводились на средства компании «Газпром», подрядной организацией была «Царскосельская янтарная мастерская», заказчиком – ГМЗ «Царское Село». Для научно-методического контроля за выполнением работ музеем был создан Научно-реставрационный совет с участием представителей Министерства культуры РФ, КГИОП, ВООПиК, ведущих специалистов-реставраторов Санкт-Петербурга (см.: Реставрация интерьера церкви Воскресения Христова в Екатерининском дворце // Отчет Государственного музея-заповедника «Царское Село». 2019. СПб., 2020. С. 196–201).

## Глава 2. Живописный ансамбль иконостаса придворной церкви Воскресения Христова. История, иконографическая программа, научная реконструкция

Иконостас является программным манифестом и главным художественным элементом в пространстве православной церкви. Традиционный высокий иконостас сложился на рубеже XIV–XV вв.<sup>107</sup> и включал в себя пять рядов икон (местный, деисусный, праздничный, пророческий, праотеческий), представляя собой богословскую программу, объединявшую Ветхий и Новый Заветы.

Смысловым центром иконостаса был чин Деисуса, который отражал «стройную иерархию чинов Церкви Небесной, представленной в молитве за Церковь земную» перед Иисусом Христом во время его второго пришествия<sup>108</sup>. Эта программа отвечала эсхатологическим настроениям, сложившимся в русском обществе XV в. и до середины XVII в. оставалась неизменной, являя образ будущего богообщения в новом преображенном мире<sup>109</sup>.

Изменения в духовной и культурной жизни русского общества Нового времени находят отражения в программе, иконографии, стилистике иконостасов барочных храмов. Б. Р. Виппер отмечал, что «...московская форма иконостаса, высокого и сплошного появляется в Петербурге именно в аннинскую эпоху и затем удерживается в течение елизаветинского периода»<sup>110</sup>.

Императрица Елизавета Петровна, проводя политику, ориентированную на национальные русские традиции, пожелала иметь в своем царском храме традиционный многоярусный иконостас в шесть рядов (местный, два праздничных, два апостольских и пророческий), в котором живописное начало превалирует над архитектурной декорацией, давая отсылку к московским допетровским памятникам, в то же время живописное наполнение иконостаса было выполнено с учетом новейших европейских тенденций.

Живописный ансамбль иконостаса не сохранился, за исключением написанных на северных и южных (дьяконских) вратах архангелов Михаила и Гавриила. Иконографический материал, дающий общее представление о характере живописного ансамбля иконостаса, представлен в фотодокументах начала XX в.<sup>111</sup>, в акварели «Церковь Большого Царскосельского дворца» (Э. П. Гау, 1860-е)<sup>112</sup>.

<sup>107</sup> Подробнее см.: Щенникова Л. А. Древнерусский высокий иконостас XIV – начала XV в.: Итоги и перспективы изучения // Иконостас. Происхождение – развитие – символика. М., 2000. С. 392.

<sup>108</sup> Колпакова Г. С. Иконография «Традицио легис» и апостольский чин в русских иконостасах XVII–XVIII вв. // Русское церковное искусство Нового времени. М., 2004. С. 29.

<sup>109</sup> В русском обществе в XV в. ожидался конец мира в 7000 г. (1492 г.) (см.: Успенский Л. А. Вопрос иконостаса // Православная икона. Канон. Стил. М., 1998. С. 243).

<sup>110</sup> Виппер Б. Р. Архитектура русского барокко. М., 1978. С. 57.

<sup>111</sup> ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Фотонегативы». Инв. № н-в-ф-46423, инв. № ЕД-620-XVII; Плауде В. Ф. Фотография. 1850-е – 1917: каталог коллекций. Т. 17. Кн. 1 / ГМЗ «Царское Село». СПб., 2013. С. 343; Художественные сокровища России. 1904. № 9. С. 283.

<sup>112</sup> ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Живопись». Инв. № ЕД-1-XI.

## 2.1 Первый этап создания живописного ансамбля иконостаса. 1748–1750 гг.

Первый проект иконостаса, созданный С. И. Чевакинским, императрица Елизавета Петровна отклонила и утвердила 1 октября 1747 г. проект Ф. Растрелли<sup>113</sup>, который имел «разноту, как в мерах, так и в манерах»<sup>114</sup> с предыдущим проектом и включал в себя 45 живописных композиций. В этом же году она отклонила проект иконостаса А. П. Трезини для Преображенского собора, снова отдав предпочтение иконостасу Растрелли; в Аничковом дворце также утвердила иконостас Растрелли для церкви Воскресения Христова<sup>115</sup>, что свидетельствовало об эстетических предпочтениях императрицы, связанных с ярким декоративным стилем русского барокко «обер-архитектора» Растрелли.

### 2.1.1 Придворный художник Г. Х. Гроот

Показателен выбор императрицей художника для оформления царскосельского храма, им стал немецкий живописец, придворный портретист Г. Х. Гроот, для которого это был первый опыт работы в православной церкви. Предполагалось, что он напишет также плафоны в церковь, однако Гроот отказался от участия в создании монументальной живописи, объяснив управляющему Царским Селом полковнику П. Н. Григорьеву, что «кроме того письмом святых икон больше ничего исправлять не может»<sup>116</sup>. Архивные документы свидетельствуют, что его работа в придворном храме продлилась чуть меньше года – с ноября 1748 г. по сентябрь 1749 г.<sup>117</sup>

Императрица, активно участвуя в создании своей царскосельской резиденции, лично согласовывая все художественные и программные характеристики, закладываемые в структуру Большого Царскосельского дворца и придворной церкви, сама пожелала определить сюжетное наполнение иконостаса, о чем свидетельствует документ 1749 г.: «Ея имп. вел. изволит спрашивать рисунок иконостаса... Прикажите, чтобы Грот сделал абрис иконостасу, хотя бы и без украшения, с одними только местами и с показаниями литер, какие из икон не написаны и где какая будет, свободные места оставить просто для разметки ея величеству. Прислать быстрее рисунки иконостаса и плафона»<sup>118</sup>.

Обнаруженный в архиве чертеж иконостаса «Фасад всему иконостасу в котором имеет быть святыя образа», подписанный Ф. Растрелли (без обозначения года)<sup>119</sup>, вероятно, имеет

<sup>113</sup> РГИА. Ф. 466. Оп. 36/1629. 1747 г. Д. 74. Л. 49.

<sup>114</sup> Петров А. Н. Пушкин. Дворцы и парки. С. 31.

<sup>115</sup> См.: Пастернак К. В. Иконостасы Ф. Б. Растрелли // Архитектура и строительство России. 2013. № 7. С. 31–32.

<sup>116</sup> РГИА. Ф. 468. Оп. 36. Д. 2. Л. 218.

<sup>117</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 17. Д. 470. Л. 1.

<sup>118</sup> Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский дворец // Художественные сокровища России. 1904. № 9. С. 270. А. И. Успенский ошибочно называет автором рапорта архитектора М. Г. Земцова (1688–1743), который к тому времени скончался.

<sup>119</sup> РГИА. Ф. 485. Оп. 3. Д. 616. Л. 1.

отношение к указу императрицы и может относиться к 1749 г. В этом проекте определена композиционная схема расположения живописных произведений, которая будет реализована в иконостасе придворной церкви с небольшими изменениями в характеристике рам верхнего уровня; обозначены названия религиозных композиций, предполагаемых для осуществления; цифрами указаны свободные места для определения сюжетов.

Проект демонстрирует нетрадиционную трактовку в решении иконостаса: праздничный чин перенесен в пятый ряд, центральный образ Христа сменила композиция «Коронование Богородицы», место деисусного чина заняли изображения патрональных святых семьи императрицы – отца (апостол Петр), матери (великомученица Екатерина), сестры (пророчица Анна), а также Отцов Церкви – святителей Иоанна Златоуста, Григория Богослова, преподобного Иоанна Дамаскина (таблица 1) (ил. 18).

Таблица 1. Схема расположения живописных произведений в иконостасе. 1749 г.

№ 1	№ 1	№ 1	Распятие	№ 1	№ 1	№ 1
Праздники	Праздники	Праздники	<b>Коронование Богородицы</b>	Праздники	Праздники	Праздники
Иоанн Дамаскин	Иоанн Златоуст	Екатерина		Апостол Петр	Анна Пророчица	Григорий Богослов
№ 2	№ 2	№ 2		№ 2	№ 2	№ 2
Праздники	Праздники	Праздники	<b>Тайная вечеря</b>	Праздники	Праздники	Праздники
<b>Елизавета</b>	№ 3 <i>Дьяконские врата</i>	<b>Богородица</b>	<b>Благовещение Евангелисты</b> <i>Царские врата</i>	<b>Спаситель</b>	№ 3 <i>Дьяконские врата</i>	<b>Воскресение Господне</b>

Примечания

- 1) №№ 1–3 обозначают ряды с неопределенными сюжетами.
- 2) Выделенные сюжеты были написаны и установлены в иконостасе на указанные места, при этом образ святой Елизаветы был дополнен изображением ее сына, отрока Иоанна Предтечи.

Во многом объясняет появление патронального ряда на месте деисусного чина возникший в XVIII в. культ императора, распространявшийся на всю царскую семью. Так, например, в иконостасе Воскресенской церкви Зимнего дворца<sup>120</sup> все образа, за исключением местного ряда и вертикали иконостаса, были посвящены святым покровителям Дома Романовых<sup>121</sup>. В XVII в. также существовала традиция включения в иконостасы небесных покровителей владельцев домовых храмов<sup>122</sup>, но сохранялся основной деисусный ряд, который часто отсутствовал в барочных иконостасах елизаветинского времени, при этом в них обязательным было присутствие центрального образа Иисуса Христа.

Архивные документы свидетельствуют, что Гроот в 1749 г. создал для иконостаса придворного храма четыре образа: «Коронование Богородицы», «Спаситель», «Пресвятая

<sup>120</sup> Храм Воскресения Христова в Зимнем дворце был переименован императрицей Екатериной II в Собор Спаса Нерукотворного образа в 1763 г.

<sup>121</sup> Янченко С. Ф. Большая церковь Зимнего дворца. СПб., 2009. С. 11–14.

<sup>122</sup> Белоброва О. А. Очерки русской художественной культуры XVI–XX веков. М., 2005. С. 21.

Богородица с младенцем Христом», «Гайная вечеря»<sup>123</sup>, которые полностью совпадают с представленным выше проектом 1749 г.

В иконостасе придворной царскосельской церкви отсутствует не только деисусный чин, но и центральный образ Христа, обязательный для всех елизаветинских храмов, который был заменен образом «Коронование Богородицы» (1,20 × 2,55 м), что является уникальным в характеристике алтарной преграды царскосельской церкви (ил. 19).

В западноевропейской иконографии образ «Коронование Девы Марии» был известен с XIII в. и обычно изображался вместе с композицией «Успение Богородицы», так как, согласно доктрине римско-католической церкви, Коронование Богоматери произошло сразу после Успения<sup>124</sup>. В русскую иконопись этот образ пришел в конце XVII в., а в XVIII в. распространился как самостоятельная композиция без изображения Успения (ил. 20).

В царскосельском иконостасе Богородица была представлена в белом хитоне и синем мафории на облаке, которое поддерживают два ангела. В верхней части композиции находилась Новозаветная Троица – Бог Отец со скипетром в руке, Бог Сын с крестом, Бог Дух Святой в виде голубя, которые возлагают корону на главу Божьей Матери. Немецкий мемуарист Я. Штелин отмечал «изысканную живопись» произведения Гроота<sup>125</sup>. Фотографии начала XX в. и акварель Э. Гау дают представление о рокайльном характере этой работы, изяществе ее композиции, утонченном цветовом решении, основанном на легких пастельных тонах.

Тема, связанная с коронованием, была чрезвычайно важна для Елизаветы Петровны, как и обоснование своей легитимности на троне, так как «впервые в России XVIII в. царствующая особа заняла трон в результате *переворота*, сместив и подвергнув тюремному заключению предыдущего монарха... <...> окружению новой государыни пришлось приложить все усилия, чтобы оправдать и объяснить переворот 1741 г.»<sup>126</sup>.

«Провиденциалистская риторика» в этом вопросе была выдвинута на первый план, и тема божественного избрания императрицы зазвучала в проповедях церковных иерархов<sup>127</sup>, она была отражена в «визуальном каноне», неоднократно воспроизводящем изображение коронования Елизаветы Петровны в триумфальных арках, выполненных к коронации императрицы.

Так, например, в московских Синодальных воротах (1742), напоминающих церковный иконостас с изображениями святых, императрицу коронуют с небес ангелы по указующему божественному персту; в тверской арке, увенчанной короной, изображен Бог Саваоф,

<sup>123</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 17. Д. 470. Л. 30.

<sup>124</sup> Коронование Богоматери. Ярославский художественный музей. Инв. № И-828 // Христианство в искусстве: иконы, фрески, мозаики. URL: [https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst\\_id=1790](https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst_id=1790) (дата обращения: 21.11.2023).

<sup>125</sup> Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Т. 1. М., 1990. С. 58.

<sup>126</sup> Бугров К. Д. Указ. соч. С. 131–132.

<sup>127</sup> См. подробнее: Бугров К. Д. Указ. соч. С. 132–135.

благословляющий коронованную императрицу словами «Гряди, Ты бо упасеши люди моя»<sup>128</sup>. На коронационной медали, выполненной по рисунку Г. Гроота, божественный Промысел прикрывал Елизавету Петровну щитом и короновал ее, подчеркивая, таким образом, характерную для абсолютизма идею о божественном происхождении власти<sup>129</sup>.

Изображение коронования царицы земной символически перекликалось с иконографией образа Коронования Царицы Небесной, который стал «подлинным символом правления русских императриц: Екатерины I, Елизаветы, Анны Иоанновны, Екатерины II»<sup>130</sup> и присутствовал в иконостасах придворных храмов, при этом центральный образ Христа в них неизменно сохранялся.

Так, в «расписании» иконостаса Воскресенской церкви Зимнего дворца, составленного в 1761 г. духовником императрицы Елизаветы Петровны протопресвитером Ф. Я. Дубянским, образ «Коронование Богородицы» значился как центральный, отражая общую панегирическую направленность времени, но затем был заменен сюжетом «Воскресение Христово»<sup>131</sup>. В иконостасе Воскресенского храма Аничкова дворца тоже присутствовал образ «Коронование Богородицы», располагавшийся над центральной композицией «Вознесение Господне»<sup>132</sup>.

В царскосельском иконостасе сюжет о Короновании Богородицы символически продолжал тему репрезентации монаршей власти, «сформулированную» в изобразительном искусстве Золотой анфилады Большого Царскосельского дворца, и являлся определенной формой панегирического и политического богословия, а также придворного «комплимента» присущего барочной культуре и выраженного изобразительными средствами.

Для традиционной допетровской культуры метафора в отношении святых образов была не приемлема, но с усвоением барочной культуры появляется возможность двоякого прочтения религиозного образа. Программа иконостаса при этом теряет эсхатологическую направленность и на первое место выходит тема императорской власти, ее преемственности от власти божественной.

Архивные документы свидетельствуют, что в мае 1753 г. в реестр художников М. и Ф. Колокольниковых, подписанный С. И. Чевакинским и переданный на рассмотрение архиепископу Санкт-Петербургскому и Шлиссельбургскому Сильвестру (Кулябко), был включен еще один образ «Коронование Богородицы», предназначенный для установки на хорах

<sup>128</sup> Тюхменева Е. А. Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века: проблемы панегирического направления. М., 2005. С. 97, 98.

<sup>129</sup> Империя после Петра. От Екатерины I до Елизаветы Петровны. СПб., 2024. С. 179, 231.

<sup>130</sup> Мальцев Н. В. Символы царской власти в иконостасах Северной России XVI–XVII веков // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 2. М., 2006. С. 251.

<sup>131</sup> Янченко С. Ф. Иконостас Большой церкви Зимнего дворца // Собор Спаса Нерукотворного образа в Зимнем дворце как памятник духовной и материальной культуры. СПб., 1998. С. 24.

<sup>132</sup> Исакова Е. В., Шкаровский М. В. Собор Владимирской Иконы Божией Матери. СПб., 2000. С. 66.

придворной церкви<sup>133</sup>. Парным к нему предполагался образ Богоматери, явившейся преподобному Сергию<sup>134</sup>. Однако, после рассмотрения реестра у преосвященного, на хорах были установлены более традиционные образы Богородицы с младенцем и Спасителя, вероятно, повторяющие иконографии этих работ из местного ряда иконостаса.

*Образ «Тайная вечеря» (1,12 × 1,50 м)* традиционно занимал место над Царскими вратами. В связи с тем, что это изображение трудно «читается» на фотографиях и акварели Э. Гау, представление о нем можно составить на основе описи 1938 г., где сказано, что Христос в красном плаще изображен сидящим за столом в окружении двенадцати учеников, «на столе – Чаша и Хлеб, над головами два горящих светильника»<sup>135</sup>.

Художник использовал характерную для западноевропейского искусства историческую трактовку сюжета, что перешло в традицию новейшей русской иконописи<sup>136</sup>. Два светильника являлись символами двойной природы Христа – божественной и человеческой, Чаша и Хлеб – символами евхаристии. Эта религиозная картина входила, по мнению Я. Штелина, в число лучших работ Гроота, отличаясь «особой силой света и тени»<sup>137</sup>.

Произведение было подписным – «в левом нижнем углу подпись белой краской г.с.Гроот Pt 1749»<sup>138</sup>. Возможно, все четыре работы художника были подписаны, но, вероятно, в процессе реставрации после пожара 1820 г. автографы сохранить не удалось.

Елизавете Петровне, несомненно, нравились работы Гроота, мастера, по определению А. Н. Бенуа, «манерного, но владевшего необычайно тонкой и нежной кистью»<sup>139</sup>. По распоряжению императрицы с его произведений, написанных для царскосельской церкви, должны были сниматься копии для Воскресенской церкви Ново-Иерусалимского монастыря. Так, 10 апреля 1749 г. поступил приказ Елизаветы Петровны сделать копию с «Тайной вечери»<sup>140</sup>, а также «что будет живописец Гроот писать в церковь в Царском Селе, то надо будет повторять и присылать в Москву»<sup>141</sup>.

*Образы «Спаситель» и «Богородица с младенцем» (1,86 × 0,82 м)* находились в местном ряду иконостаса. В общих чертах их композиционное решение можно увидеть на фотографиях начала XX в. и акварели Э. Гау (1860-е гг.). На основании приказа императрицы о копировании

<sup>133</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 10.

<sup>134</sup> Там же.

<sup>135</sup> ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Рукописные материалы». Инв. № ЕД-154-ХV. Инвентарная книга № 1. 1938–1940. Инв. № 175. Л. 53. В связи с устоявшейся традицией далее в тексте она будет упоминаться как опись 1938 г.

<sup>136</sup> В древнерусском искусстве господствовал символический способ представления этого сюжета как установление Таинства Евхаристии; Иисус Христос изображался дважды: шести апостолам он преломляет хлеб, другим шести апостолам предлагает вино из сосуда.

<sup>137</sup> Записки Якоба Штелина. Указ. соч. С. 57, 58.

<sup>138</sup> Опись 1938 г. Инв. № 173. Л. 52.

<sup>139</sup> Бенуа А. Н. Русская школа живописи. М., 1997. С. 15.

<sup>140</sup> РГИА. Ф. 468. Оп. 36. Д. 16. Л. 1.

<sup>141</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 26.

церковных образов Гроота для Москвы с них были выполнены копии И. Аргунова, ученика Гроота (ил. 21).

Эти копии поступили в 1913 г. в Русский музей, о чем сообщал заведующий Художественным отделом П. И. Нерадовский, обозначая их как два «малоинтересных образа (на холсте) Ив. Аргунова (подписных), переданных из Нового Иерусалима, где они, вынутые из иконостаса Растрелли, давно уже заменены плохими копиями»<sup>142</sup>.

В копиях Аргунова ярко отразились черты рококо, присущие работам Гроота, грациозность фигур, манерность и изящество жестов, прихотливый силуэт, выветленность живописной гаммы. Согласно рокайльной традиции в образе Христа передано эмоциональное состояние, некая «экзальтированность», выраженная в театрально направленном взгляде в небо, в изящной чуть «изогнутой» позе. Босыми ногами Христос стоит на двух больших камнях, что должно свидетельствовать об аскетизме и символизировать двойственную природу Богочеловека.

В то же время в образе Христа подчеркивалась царственность, обозначенная атрибутом монарха – императорской державой. Большой Московский Собор (1666–1667) «осудил изображение Христа с державой в руке вместо Евангелия, видя в этом латинское влияние»<sup>143</sup>. В католической иконографии оно объяснялось словами пророка Давида «в руке Его концы земли» (Пс. 94:4), в трактовке православного богословия значилось, что «державка Божия не есть сфера, но Слово Его Божественное... Святое Евангелие», что отражалось в иконописи, где Христос изображался с Евангелием в руках<sup>144</sup>. Однако державка «как атрибут величия Христа Царя царей и Господа господствующих» и «сфера как символ видимого мира» продолжали присутствовать в русской религиозной живописи<sup>145</sup>.

По католической традиции Спаситель был изображен с язвами на руках и ногах, демонстрировавших его крестные страдания. Стремясь привести образ в соответствии с православной традицией, избегавшей показа чувственных ран, Елизавета Петровна в 1750 г. повелела заделать «язвы гвоздине»<sup>146</sup> на руках и ногах Спасителя. Возможно, это было выполнено его подмастерьем И. Вебером, который в 1750 г. еще работал в храме, завершая свои произведения.

В копии Аргунова раны на теле Христа еще существуют, свидетельствуя о том, что этот образ был отправлен в Ново-Иерусалимский монастырь до указа императрицы. В связи с этим

<sup>142</sup> Нерадовский П. О некоторых новых приобретениях Русского музея императора Александра III // Старые годы. 1913, февраль. С. 37.

<sup>143</sup> Цит. по: Загуляев А. «Отче наш»: икона-парадокс / Жизнь в Церкви. 11.12.2012. URL: <https://www.nsad.ru/articles/otche-nash-ikona-paradoks> (дата обращения: 20.08.2024).

<sup>144</sup> Цит. по: Бусева-Давыдова И. Л. Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна: поиски сакрального образа. М., 2019. С. 23, 91.

<sup>145</sup> Цит. по: Загуляев А. Указ. соч.

<sup>146</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... Прим. 229.

следует пересмотреть датировку копий Аргунова «Спаситель» и «Богородица с младенцем», которые в каталоге Государственного Русского музея обозначены 1753 (?) г.<sup>147</sup>, и перенести ее на 1749–1750 (?) гг.

В композиции местного ряда Божия Матерь, как и в центральном образе иконостаса, была представлена в бело-розовом хитоне и светло-голубом мафории. Эти цветовые сочетания, имеющие в основе красный и синий оттенки, свидетельствуют «о соединении в Ней Девства и Материнства, Ее земной природы и небесного призвания»<sup>148</sup>.

Царица Небесная изображена стоящей на полумесяце в окружении херувимов. Вокруг главы Богородицы изображены двенадцать звезд. Основой этой иконографии являлся образ из Апокалипсиса – «...явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд» (Откр. 12:1), который символизирует торжествующую Церковь и традиционно отождествляется с Девой Марией<sup>149</sup>.

Христианское осмысление лунного символа также выражено в песнопениях на Страстной неделе: «Заходиши подъ землю, Спасе, Солнце Правды; тѣмъ же рождшая тя Луна печальми оскудѣвает, вида твоего лишаема», свидетельствуя, что «лунарная символика непосредственно связана с Богородицей, так же как солярная символика связана с Христом»<sup>150</sup>. Царица Небесная была изображена со скипетром и короной, Богомладенец – с державой в руках. Символы имперской власти отражали актуальную для абсолютизма идею созвучия власти небесной и земной, Божьего предопределения монаршей власти.

Корона Богородицы была возложена на прозрачный плат, который являлся неотъемлемой составляющей ее образа в иконописи, но в отличие от иконы на нем нет «звезды девства»<sup>151</sup>. При этом присутствует характерный для рококо игривый элемент – плат, изображенный в виде легкого шарфа, небрежно соскальзывает с главы Богородицы, приоткрывая волосы, так же приоткрыты трактованные по канонам античной пластики стопы, облаченные в греческие сандалии.

Исследователь Ю. С. Андреева отмечала, что «христианские образы на полотнах художников (рококо. – *Н. К.*) выступали частью костюмированного зрелища и нередко контаминировали с образами античной мифологии, служа цели эстетического наслаждения»<sup>152</sup>. Это же положение можно отнести к работам Гроота в иконостасе царскосельского храма, где образы Христа и Богородицы, написанные в эстетике рококо и в иконографии римо-

<sup>147</sup> Государственный Русский музей. Живопись. XVIII век: каталог. Т. 1. СПб., 1998. С. 51.

<sup>148</sup> Языкова И. К. Богословие иконы. М., 1995. С. 93, 101.

<sup>149</sup> См.: Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1997. С. 73.

<sup>150</sup> Успенский Б. А. Крест и круг: из истории христианской символики. М., 2006. С. 232–233.

<sup>151</sup> Три звезды на плате Богородицы свидетельствуют о ее трижды девстве – до рождения, во время рождения и после рождения Христа (см.: Копировский А. М. Христианский храм. М., 2003. С. 47).

<sup>152</sup> Андреева Ю. С. Луи Каравак и секуляризация русского искусства // Вестник Южно-уральского гуманитарного университета. 2017. Т. 17. № 4. С. 66.

католической традиции, были новым явлением в русском церковном искусстве середины XVIII в.

Необходимо отметить, что подобная иконография образов Иисуса Христа и Царицы Небесной, вдохновленная европейскими гравюрами, получила распространение в ярославских стенописях XVII столетия, в религиозной живописи и в иконописи XVIII в.<sup>153</sup>, однако в трактовке русских художников образы Богородицы и Христа неизменно отличались серьезностью и целомудренностью, как, например, в предполагаемых работах И. Я. Вишнякова для храмовых иконостасов Петродворца<sup>154</sup> и Андреевского собора<sup>155</sup>, образов И. Бельского для иконостаса собора Зимнего дворца<sup>156</sup>, в них отсутствовала «игривость» в подаче религиозного материала, присущая европейским мастерам (ил. 22).

С именем Гроота связана история создания шести медных вставок в Царские врата для изображения «Благовещение» и четырех евангелистов. В русском искусстве подобная основа редко использовалась под живопись<sup>157</sup>. Возможно, обращение к этому материалу было связано с тем, что в годы работы над иконостасом Гроот выполнил два портрета императрицы Елизаветы Петровны на медных пластинах<sup>158</sup>, и это могло сподвигнуть его к продолжению работы в этом материале в церковном пространстве.

Поручик Л. Лавров рапортовал 4 сентября 1749 г. в Канцелярию строений Царского Села о том, что Грооту отдано «белое железо для написания Благовещения и четырех евангелистов на Царских вратах»<sup>159</sup>. Однако художник приступить к работе не успел в связи со своей кончиной 17 сентября 1749 г. «от болезни легких» в возрасте 33 лет<sup>160</sup>.

Религиозные композиции иконостаса придворной церкви несли актуальные для елизаветинской эпохи идеи, связанные с процессом вестернизации и секуляризации русской культуры. Об этом свидетельствовало привлечение к созданию живописного убранства православного храма немецкого художника Гроота, который привнес в церковное пространство римо-католическую иконографию и живопись в стилистике рококо.

В то же время «трансплантация» новых художественных идей на русскую почву проходила достаточно выборочно, так, например, в храме сохранялся традиционный

<sup>153</sup> См.: Красилин М. М. Русская икона XVIII – начала XX веков // История иконописи. М., 2002. С. 213–214.

<sup>154</sup> Буланая Н. Б. Указ. соч. С. 9.

<sup>155</sup> Ильина Т. В. Иван Яковлевич Вишняков. Жизнь и творчество. К вопросу о национальном своеобразии русского портрета середины XVIII в. М., 1979. С. 99.

<sup>156</sup> Янченко С. Ф. Иконостас Большой церкви Зимнего дворца // Собор Спаса Нерукотворного Образа в Зимнем дворце как памятник духовной и материальной культуры: материалы научной конференции. СПб., 1998. С. 25.

<sup>157</sup> В. Л. Боровиковский в 1790-е гг. применял небольшие металлические, чаще всего цинковые, пластинки для миниатюрных портретов.

<sup>158</sup> «Портрет императрицы Елизаветы Петровны в образе Флоры» (Г. Х. Гроот, 1748–1749, ГМЗ «Царское Село») – вольная копия «Портрета царевны Елизаветы Петровны ребенком» (Л. Каравака второй половины 1710-х гг., ГРМ) и «Портрет императрицы Елизаветы Петровны в черном домино с маской в руках» (Г. Х. Гроот, 1748, ГТГ).

<sup>159</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 11. Д. 17. Л. 13, 15.

<sup>160</sup> Записки Якоба Штелины. Указ. соч. С. 58.

многоярусный иконостас, по желанию императрицы были удалены изображения ран на теле Христа, как несоответствующие русской традиции.

Религиозные образы русского церковного искусства эпохи барокко включали в себя компонент символизма, позволяющий сопоставлять Священную историю с жизнью царственных особ и передавать панегирические и политические идеи своего времени.

### 2.1.2 Художник И. Г. Вебер

Объем работы, который предстояло выполнить Грооту по живописному оформлению придворной церкви, подразумевал необходимость иметь помощника в этом деле. Гроот просил «учинить договор» с «искусным живописным подмастерьем»<sup>161</sup> И. Вебером «для вспомогательного письма икон в церковь...»<sup>162</sup>.

28 апреля 1749 г. последовал указ императрицы Елизаветы Петровны: «Для поспешения в написании святых икон за неспособностью других живописцев, находящихся при живописном мастере Грооте, подмастерья Вебера тому делу потребить, а жалованья ему давать по 50 руб. в месяц, что он от Грота получает, из казны нашей»<sup>163</sup>.

При этом Гроот отказался от помощи художников Н. Папафило и Л. Пфандцельта, определив их «к письму тех икон не способными»<sup>164</sup>, отметив, что «...Папафило по его искусству в живописи в Царском Селе работе никакого способу учинить не может»<sup>165</sup>. Эти документы свидетельствуют, что художники Н. Папафило и Л. Пфандцельт не принимали участия в создании живописи придворной церкви, как указано у А. Н. Бенуа<sup>166</sup>.

И. Вебер был скульптором. Он изучал в Вене «мастерство скульпторы и лепки у знаменитого Донера»<sup>167</sup> и «даже получал в Вене премии за свою пластику»<sup>168</sup>. В России он начал учиться живописи у Гроота. А. Бенуа, видевший произведения Вебера в иконостасе царскосельской церкви, писал, что они «своим нарядным стилем, мягким письмом и приятными краскам принадлежат к лучшему, что создано в русской религиозной живописи за XVIII столетие. Даже образа Грота очень теряют рядом с ними»<sup>169</sup>.

Я. Штелин отмечал, что художник «написал в придворной церкви Сарского Села различные библейские и другие религиозные картины по своим собственным композициям, в которых он был сильнее Гроота, в особом колористическом вкусе, в котором нельзя назвать не

<sup>161</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 11. Д. 17. Л. 1.

<sup>162</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 17. Д. 470. Л. 16.

<sup>163</sup> Там же.

<sup>164</sup> Там же. Л. 14.

<sup>165</sup> РГИА. Ф. 470. Оп. 5 (76/188). Д. 307. Л. 56.

<sup>166</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 48.

<sup>167</sup> Доннер Рафаэль (1693–1741) – австрийский скульптор.

<sup>168</sup> Записки Якоба Штелина. Указ. соч. С. 61.

<sup>169</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 46–47.

одного (определенного) цвета»<sup>170</sup>, и характеризовал его как «превосходного рисовальщика и универсального живописца, прежде всего хорошего вкуса, с большим понятием», который писал портреты, религиозную живопись и в мастерстве обошел своего учителя Гроота, после смерти которого стал «работать на себя и постоянно учился в искусстве»<sup>171</sup>.

Архивные документы свидетельствуют, что 7 октября 1749 г. Вебер подал императрице список работ, в котором значились шесть композиций, выполненных им для иконостаса: в местном ряду – «Воскресение Христово», «Святая Елизавета с отроком Иоанном» (обе подписные: *G. Weber pх. 1749*)<sup>172</sup>, в праздничном ряду – «Рождество Христово», «Сретение», «Богоявление», «Преображение», причем два последних были не окончены<sup>173</sup>.

У А. Н. Бенуа обозначены четыре композиции, выполненные Вебером: «Святая Елизавета с отроком Иоанном», «Воскресение Христово» (также отмечено, что они подписные), праздничные образа «Крещение Господне» (Богоявление), «Преображение»<sup>174</sup>.

Изображение образа «Святая Елизавета с отроком Иоанном» (1,86 × 0,82 м) в общих чертах можно рассмотреть на акварели Э. Гау (1860-е гг.) и на фотографиях начала XX в. В древнерусском искусстве изображений праведной Елизаветы известно немного<sup>175</sup>, в середине XVIII в. ее образ получил распространение в придворных храмах Елизаветы Петровны и присутствовал в иконографии «Захария и Елизавета» в иконостасах Большого Петергофского дворца, Зимнего дворца, Аничкова дворца<sup>176</sup>, образ святой Елизаветы с парным образом священника Захарии был в иконостасе Андреевского собора в Киеве, образ «Целование Божией Матери и Праведной Елисаветы» – в иконостасе Троицкой соборной церкви в Санкт-Петербурге<sup>177</sup>.

Придворные проповедники редко соотносили Елизавету Петровну с ее небесной покровительницей, так как фигура праведной Елизаветы, бездетной до преклонных лет, мало подходила для формирования панегирического сценария жизни и правления императрицы. Только в «Слове» (1744) архиепископа Санкт-Петербургского и Шлиссельбургского Сильвестра (Кулябко) есть упоминание о святой Елизавете и общим критерием, объединяющим

<sup>170</sup> Записки Якоба Штелина. Указ. соч. С. 62.

<sup>171</sup> Там же. С. 61.

<sup>172</sup> Опись 1938 г. Инв. № 171, 179. Л. 52, 54.

<sup>173</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 17. Д. 470. Л. 30.

<sup>174</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 46.

<sup>175</sup> На Руси почитали Елисавету Константинопольскую, чудотворицу, Елисавету Праведную, Палестинскую – мать Иоанна Крестителя и Елисавету Адрианопольскую, мученицу (см.: Маркина Л. А. «Искра Петра Великого» // Третьяковская галерея. 2013. № 3 (40). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2010-29/iskra-petra-velikogo> (дата обращения 20.04.2024).

<sup>176</sup> Память Захарии и Елизаветы совершается в один день 18 сентября (5 сентября ст. ст.).

<sup>177</sup> Моисеева С. В. К вопросу об авторах образов иконостаса Троицкой соборной церкви // Русское церковное искусство Нового времени. М., 2004. С. 160.

ее с императрицей, являлось благочестие, благодаря которому произошло рождение Иоанна Предтечи и восшествие на престол императрицы Елизаветы Петровны<sup>178</sup>.

В иконостасе царскосельской церкви святая Елизавета была изображена в хитоне и мафории коричневого цвета, с белым платом на главе, о чем свидетельствует акварель Э. П. Гау. Уникальность этой иконографии состоит в том, что небесная покровительница императрицы была представлена не в традиционном образе супруги рядом со священником Захарией, а в качестве матери, изображенной с сыном, отроком Иоанном, которого она направляет вперед, благословляя на самостоятельный путь.

Возможно, именно по желанию императрицы в проект иконостаса 1749 г. к образу Елизаветы был добавлен Иоанн, что могло символически соотноситься с духовным материнством Елизаветы Петровны по отношению к своему племяннику великому князю Петру Федоровичу, призванному в Россию в качестве наследника престола и который через ее посредничество принял православное помазание. Архиепископ Симон (Тодорский), законоучитель и воспитатель великого князя Петра Федоровича, в приветственном слове на его день рождения писал: «...тебе Бог судил две матери имети: едину Анну, другую Елизавет. Анна родила миру, Елизавет родила Богу»<sup>179</sup>.

Политический подтекст местночтимого образа святой Елизаветы с отроком Иоанном, символически перекликающийся с образами императрицы Елизаветы Петровны и великого князя Петра Федоровича, мог быть связан с декларированием важной для русского общества темы – возвращения в «петровское» русло династического вопроса, дочь и внук Петра I на российском троне символизировали победу над стремлением Анны Иоанновны передать бразды правления страной потомкам Ивана Алексеевича, отдалив от власти потомков Петра Великого.

Подобные параллели евангельских историй с жизнью царственных особ нередко присутствовали в светских одах и церковных проповедях того времени, свидетельствуя о сакрализации фигуры монарха. Об этом же говорит возникшая традиция называть императоров Христом: «...Христос, есть помазанник на всероссийский престол не приходит от колена иного, только от семени Давида российского Петра Перваго», – писал архиепископ Симон (Тодорский) о наследнике трона великом князе Петре Федоровиче<sup>180</sup>, с «увенчанным победою» Христом сравнивал «непобедимую героиню Елизавету» архиепископ Амвросий (Юшкевич)<sup>181</sup>.

Образы «Коронование Богородицы» и «Святая Елизавета с отроком Иоанном», наряду с изображением сюжетов Священной истории, символически отражали актуальные политические вопросы, которые активно освещались высшими церковными иерархами в придворных

<sup>178</sup> См.: Кислова Е. И. Указ. соч. С. 44.

<sup>179</sup> Цит. по: Кислова Е. И. Указ. соч. С. 46.

<sup>180</sup> Цит. по: Живов В. М., Успенский Б. А. Царь и Бог: Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Успенский Б. А. Избранные труды. Семиотика истории. Семиотика культуры. Т. 1. М., 1994. С. 244–245.

<sup>181</sup> Цит. по: Бугров К. Д. Указ. соч. С. 134.

проповедях и манифестах и были направлены на создание положительного «сценария власти» Елизаветы Петровны.

*Праздничный образ местного ряда «Воскресение Христово» (1,86 × 0,82 м)* свидетельствовал о центральном событии евангельского Благовестия. В акварели Э. П. Гау, в фотографиях иконостаса начала XX в. можно видеть эту композицию, изображающую воскресшего Христа, возносящегося из открытого гроба на небо. В описи 1938 г. указано, что «в руке он держит победный флаг с изображением Креста, полотнище которого обвивает его тело. На первом плане в сложных ракурсах представлены трое римских солдат, на втором плане – пещера»<sup>182</sup> (ил. 23).

Традиционным изводом сюжета Воскресения Христова на Руси была икона «Сошествие Господа во ад»<sup>183</sup>. Образ, выполненный Вебером, соответствует западноевропейской иконографии «Восстание из Гроба», которая стала известна в России с XVII в. и активно использовалась в синодальный период<sup>184</sup>. Эта иконография привнесла в иконостас православной церкви реалистическую трактовку обнаженного тела Богочеловека. В древнерусской иконописи Христос изображался в обнаженном виде с набедренной повязкой исключительно в образе Распятия, при этом сохранялась условность трактовки тела, стремящегося избежать телесности.

В придворных петербургских храмах в композиции «Воскресение Христово» реалистическая трактовка обнаженного тела Христа впервые была применена в иконостасе Петропавловского собора (Н. х., 1729), затем в царскосельском придворном храме (И. Вебер, 1749) и далее в церкви Воскресения Христова Зимнего дворца – в иконостасе (братья Бельские, 1761), в запрестольном образе (Л. Ж. Ф. Лагрене-старший, 1761), в плафоне (Ф. Фонтенбассо, 1761).

В списке работ Вебера, поданном 7 октября 1749 г. императрице, значилось 10 религиозных композиций, созданных для иконостаса: шесть композиций были выполнены Вебером – «Воскресение Христово», «Святая Елизавета с отроком Иоанном», «Рождество Христово», «Сретение», «Богоявление», «Преображение» (два последних были не окончены) и четыре композиции были выполнены Гроотом – «Иисус Христос», «Пресвятая Богородица с младенцем Христом», «Гайная вечеря», «Коронование Богородицы» (последняя была не завершена)<sup>185</sup>.

<sup>182</sup> Опись 1938 г. Инв. № 179. Л. 54.

<sup>183</sup> Икона «Сошествие Господа во ад» создана на основе апокрифического евангелия Никодима (II в.), сочинения Епифания Кипрского (IV в.), Евсевия Александрийского (рубеж V–VI вв.) (см.: Иванникова А. П. Образ Воскресения Христова в русской иконописи // Пасха в России. СПб., 2022. С. 35).

<sup>184</sup> Барская Н. А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М., 1993. С. 113.

<sup>185</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 17. Д. 470. Л. 30.

Управляющий Царским Селом полковник П. Н. Григорьев в октябре 1749 г. поднимал вопрос о том, кто будет писать «святые образа» после кончины Гроота<sup>186</sup>. Указ императрицы от 18 декабря 1749 г. предписывал Веберу дописать свои работы и незавершенный Гроотом образ «Коронование Богородицы»<sup>187</sup>.

Если Вебер в декабре 1749 г. писал о 10 живописных работах, выполненных им с Гроотом для иконостаса придворной церкви, то в докладе П. Н. Григорьева императрице Елизавете Петровне от 30 мая 1751 г. говорилось, что «в церковь бывшими живописцами Гроотом и Вебером святых образов в иконостасе написано и в места поставлено только 13»<sup>188</sup>.

На основе архивно-библиографического анализа были определены сюжеты и авторство всех произведений иконостаса, завершено в 1753–1754 гг.<sup>189</sup>, за исключением трех образов – «Рождество Богородицы», «Введение во храм Пресвятой Богородицы», «Воздвижение Креста», которые, вероятно, были выполнены Вебером в 1750 г., когда он завершал по указу императрицы свои работы, и образ Гроота «Коронование Богородицы», что и отразил в своем докладе П. Н. Григорьев, говоря о 13 произведениях Гроота и Вебера, установленных в иконостасе.

В исследовании А. И. Успенского обозначено, что Гроот и Вебер участвовали в работе над живописью иконостаса, без обозначения написанных ими сюжетов<sup>190</sup>. У А. Н. Бенуа отмечены сюжеты, написанные Гроотом в местный ряд «Спаситель» и «Богоматерь», а также «Коронование Богородицы», «Тайная Вечеря», при этом он приписывал Грооту авторство праздничных образов «Сретение» и «Введение во храм Пресвятой Богородицы» и образ «Святой Елизаветы»<sup>191</sup>. Однако список Вебера, поданный императрице, показывает, что Гроот не работал над праздничными образами, а образ «Сретения» выполнил сам Вебер, как и образ «Введение во храм Пресвятой Богородицы», выявленный на основе анализа архивных документов, отдельного образа святой Елизаветы в иконостасе не было.

Носители западноевропейской культуры, художники Гроот и Вебер, сформировали местный, частично праздничный ряды, а также вертикаль иконостаса придворной церкви, определили его направленность, связанную с римо-католической иконографией и стилистикой рококо, панегирической и политической программой, несущей идею сакрализации императорской власти. Они во многом определили дальнейшее направление работы по

<sup>186</sup> РГИА. Ф. 468. Оп. 36. Д. 2. Л. 26.

<sup>187</sup> Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский дворец ... № 9. С. 270.

<sup>188</sup> РГИА. Ф. 468. Оп. 36. Д. 16. Л. 18.

<sup>189</sup> Опись В. И. Неелова 1757 г.; Опись 1938 г.; РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. 1753 г.; Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский дворец ... № 9. С. 271; Бенуа А. Н. Царское Село... С. 48.

<sup>190</sup> Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский дворец ... № 9. С. 270.

<sup>191</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 46.

созданию живописного ансамбля придворной церкви Воскресения Христова и в целом повлияли на становление нового церковного искусства синодального периода.

### 2.1.3 Художник И. П. Аргунов

На первом этапе создания иконостаса вместе с немецкими мастерами трудился крепостной графа П. Б. Шереметева русский художник И. П. Аргунов, основоположник жанра портрета в отечественном искусстве<sup>192</sup>. Он был учеником Гроота, который, вероятно, и привлек его к работе в придворной церкви<sup>193</sup>. С большой вероятностью можно утверждать, что написанный им образ Иоанна Дамаскина (подписной – «Писал Иван Аргунов. 1749», размер – 1,48 × 0,38 м)<sup>194</sup> предназначался, согласно проекту 1749 г., для иконостаса, но затем был установлен в алтаре храма (ил. 24).

Аргунов создает произведение, выполненное в русле европейских художественных тенденций – в реалистической манере, с точным и ясным рисунком, в изысканной цветовой гамме. Эта работа занимает особое место в творчестве живописца, так как является его «первым произведением»<sup>195</sup> и единственным на религиозную тему. Возможно, в создании этой утонченной рокайльной композиции молодому художнику помогал его учитель Г. Гроот.

Иоанн Дамаскин изображен в полный рост. Легкий изгиб линии корпуса, вытянутость и утонченность пропорций, манерность жестов близки к трактовке фигур в произведениях Гроота «Пресвятая Богородица с младенцем Христом» и «Спаситель», которые Аргунов копировал в 1749–1750 (?) гг. Исследователь Л. А. Маркина отмечала, что «композиционное “цитирование” работ Гроота встречается на протяжении всего творчества И. П. Аргунова»<sup>196</sup>, и это, вероятно, закладывалось в их совместной работе в придворной царскосельской церкви.

Самобытный талант Аргунова-портретиста позволил ему создать индивидуальный образ святого, отмеченный спокойной величавостью. Преподобный изображен в русском монашеском одеянии – в мантии, рясе, епитрахили, на главе – монашеская скуфья<sup>197</sup>. В его руках не традиционный свиток, характерный для иконографии святого, а книга, открытая на странице с текстом: «Еще рещи, яко ты воздаси комуждо по делом его, и пожнет всяк еже на сея в пришествие Зиждителя, и еже тогда в трепетнем его ответе речется», который отсылает к

<sup>192</sup> См.: Художники народов СССР: XI–XX вв.: биобиблиографический словарь. Т. 1. СПб., 2002. С. 187.

<sup>193</sup> В мастерской Гроота проходили обучение «спавшие с голоса певчие», будущие академики Санкт-Петербургской Академии художеств А. Лосенко, К. Головаческий, И. Саблуков (подробнее см.: Голдовский Г. Н. Портрет елизаветинской эпохи // Георг Гроот и Елизаветинское время. СПб., 2016. С. 9).

<sup>194</sup> Описание 1938 г. Инв. № 71. Л. 21.

<sup>195</sup> Аргуновы – крепостные художники Шереметевых: каталог выставки. М., 2005. С. 198.

<sup>196</sup> Маркина Л. А. Портретист Георг Христоф Гроот и немецкие живописцы в России середины XVIII века. М., 1999. С. 213.

<sup>197</sup> В большинстве случаев преподобного изображали покрытым арабским мужским головным платком – куфией, так как Иоанн Дамаскин родился и жил в Дамаске, столице Арабского халифата в VII–VIII вв.

сочинению Иоанна Дамаскина «Слово об усопших в вере», где говорится о том, какую пользу христианам приносят «совершаемая о них литургии и раздаваемая милостыни»<sup>198</sup>.

Иоанн Дамаскин представлен на фоне пейзажа – на первом плане изображена земля, покрытая камнями и травой, на втором виднеются очертания озера и холмов, что ассоциативно связывает произведение с ренессансными портретами на пейзажном фоне. Работа отличается утонченным колористическим решением в отражении зеленовато-коричневых оттенков первого плана, синего цвета озера на втором, розового оттенка неба на горизонте и уходящей ввысь небесной голубизны, покрытой дымкой. Художник мастерски передает фактуру и цвет тканей – жемчужный оттенок розовой рясы, сиреневатые оттенки епитрахили, поручей, скуфьи.

Изысканность колорита, богатство полутонов создают особый эмоциональный фон, тонкое лирическое настроение. Аргунов, следуя за своим учителем, обращается к рокайльной традиции, для которой характерно внимание «к миру частного человека, где патетика уступает место лирическому, разрабатывается тонкий язык чувств»<sup>199</sup>.

Это единственное произведение придворной церкви, которое было вывезено в эвакуацию в 1941 г. в г. Сарапул, вернулось обратно в 1944 г., хранилось в фондах Государственного музея-заповедника «Царское Село», в 2017 г. прошло реставрацию<sup>200</sup> и в 2019 г. было установлено на свое историческое место в алтаре храма.

## 2.2 Второй этап в создании живописного ансамбля иконостаса. 1753–1754 гг.

Императрица Елизавета Петровна в декабре 1750 г. послала запрос в Синод – какие религиозные сюжеты следовало бы поместить в иконостасе и на боковых стенах «по пристойности и согласию храма»<sup>201</sup>. Для Высочайшей апробации 30 мая 1751 г. ей было поднесено составленное «расписание для церкви образов» и в докладе П. Н. Григорьева отмечалось, что «ныне для письма тех святых образов состоит самое удобное время и должайшие дни»<sup>202</sup>, а также содержалась просьба, чтобы императрица утвердила составленное расписание и указала художника, который будет продолжать работу в церкви.

В августе 1752 г. П. Н. Григорьев отмечал: «...какие писать образа долично, о том отцом духовным докладывалось Ея Императорскому Величеству, но от нее опробации еще не получено»<sup>203</sup>. Вероятно, задержка ответа была связана с поиском художника для работы в

<sup>198</sup> Дамаскин И. Слово (в субботу мясопустную) об усопших в вере, – о том, какую пользу приносят им совершаемая о них литургии и раздаваемая милостыни // Церковныя ведомости, издаваемые при Святейшем Правительствующем Синоде: еженедельное издание, с прибавлениями. 1898. № 5 (31 янв). С. 177, 178.

<sup>199</sup> Маркина Л. А. Указ. соч. С. 215.

<sup>200</sup> Иоанн Дамаскин. Икона из алтаря церкви Воскресения Христова // Отчет Государственного музея-заповедника «Царское Село». 2017. СПб., 2018. С. 80.

<sup>201</sup> Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский дворец ... № 9. С. 270.

<sup>202</sup> РГИА. Оп. 36. Д. 16. Л. 18.

<sup>203</sup> Там же. Л. 9.

церкви. Елизавета Петровна стремилась найти иностранных мастеров, так как художественным ориентиром в придворном церковном искусстве стала европейская живопись.

Императрица желала, чтобы работу в храме продолжили И. Вебер, Л. Каравак, Б. Тарсия, Д. Валериани, И. Я. Вишняков, о чем свидетельствует документ от 21 декабря 1750 г.<sup>204</sup> Однако вышеперечисленные мастера не приступили к работе: Вебер умер в 1751 г.<sup>205</sup>, Каравак и Тарсия, вероятно, были заняты на других объектах. Из русских художников в этот список попал ученик Каравака, руководитель живописной команды Канцелярии от строений И. Я. Вишняков, но он впоследствии только оценивал работу мастеров, продолживших создание живописного убранства храма<sup>206</sup>.

Выбор императрицы пал на придворного художника-портретиста, австрийского живописца и гравера Георга Каспара Преннера, которому она 14 августа 1752 г. «указала писать образа»<sup>207</sup>. Однако документально установленной на основе музейной описи 1938 г. является только одна работа художника в придворном храме – двусторонний образ-вставка «Благовещение» в Царские врата, где с одной стороны был изображен архангел Гавриил, с другой – Богородица<sup>208</sup>.

В описи 1938 г. есть помета о том, что образ архангела Гавриила подписан Г. К. Преннером и датирован 1757 г. Однако художник уехал из России в 1755 г.<sup>209</sup>, поэтому можно предположить, что последняя цифра года была прочитана на произведении и отражена в описи неверно, вероятно, это 1752 г., когда был издан приказ императрицы о работе художника в придворной церкви. Также необходимо отметить, что работа над живописным оформлением храма была закончена в 1754 г., и поэтому датировка работы Г. К. Преннера 1757 г. является ошибочной.

Завершение живописного ансамбля проходило под наблюдением архиепископа Санкт-Петербургского и Шлиссельбургского Сильвестра (Кулябко), который должен был считаться с уже проделанной работой<sup>210</sup>. С его благословения в иконостасе появляются пророческий, апостольский и праздничные ряды, образ «Распятие с Предстоящими», оформление Царских и дьяконских врат, а также образа в алтаре, центральном зале, подхорном пространстве и на хорах.

Архитектору С. И. Чевакинскому, который по проекту Ф. Растрелли продолжал вести строительство Большого Царскосельского дворца, в мае 1753 г. было поручено, чтобы он «по

<sup>204</sup> Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский дворец ... № 9. С. 270.

<sup>205</sup> Штелин Я. Указ. соч. С. 61.

<sup>206</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 41–44.

<sup>207</sup> РГИА. Ф. 468. Оп. 36. Д. 16. 1749 г. Л. 20.

<sup>208</sup> Опись 1938 г. Инв. № 68. Л. 20.

<sup>209</sup> Государственный Русский музей. Живопись. XVIII век: каталог. Т. 1. СПб., 1998. С. 138.

<sup>210</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 9.

разметке преосвященного» назначил писать иконы живописцам, «которые умеют лучше – на передней стене в иконостасе, а которые похуже – тем вверху по стенам»<sup>211</sup>.

### 2.2.1 Художники Мина и Федот Колокольниковы

Второй этап создания живописного ансамбля иконостаса был связан с именами русских художников братьев Мины и Федота Колокольниковых. Возможно, выбор императрицы пал на этих мастеров в связи с их участием в росписи плафонов и десюдепортов в светской части дворца, свидетельствуя об овладении ими новых принципов живописи<sup>212</sup>.

Участие М. и Ф. Колокольниковых в работе над живописным оформлением придворной церкви впервые упоминается в исследовании А. Н. Петрова, который обозначил их ведущую роль в этом проекте и назвал общее количество написанных произведений – 59 композиций<sup>213</sup>. В монографии Г. К. Козьян приводится фрагмент рапорта В. И. Неелова, где говорится, что М. и Ф. Колокольниковы написали 54 образа и Ф. Колокольников переправил 14 образов, написанных московскими живописцами. Автор также указывает, без обозначения источника, что «Мина написал тридцать пять икон, Федот – 25», то есть всего 60 произведений, и упоминает о работе художника И. Канатчикова в храме<sup>214</sup>. Информация о количестве написанных М. и Ф. Колокольниковыми произведений в придворную церковь нуждается в уточнении.

В архивном документе «О написании образов живописцем Колокольниковым в новопостроенную в селе Царском Церковь»<sup>215</sup>, который использовали в своих исследованиях А. Н. Петров и Г. К. Козьян, приводятся списки работ, выполненных М. и Ф. Колокольниковыми, причем списки даются несколько раз с небольшим промежутком времени и незначительными видоизменениями. Анализ этих реестров с учетом проведенной реконструкции живописного ансамбля середины XVIII в. позволил выявить следующую ситуацию.

В реестре М. Колокольникова присутствует образ Спасителя, выполненный в местный ряд иконостаса, ценовая оплата которого в двадцать рублей соответствовала другим работам подобного формата<sup>216</sup>. Однако в местном ряду уже был образ Спасителя работы Гроота, выполненный в 1749 г. Возможно, при составлении программы храма в 1750-е гг., которая проводилась при участии архиепископа Сильвестра (Кулябки), образ созданный Гроотом могли

<sup>211</sup> Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский дворец ... № 9. С. 271.

<sup>212</sup> Ф. Колокольников выполнил 11 десюдепортов в залах Большого Царскосельского дворца на сюжеты античной мифологии (см.: Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский дворец ... № 9. С. 273) и плафон во Вторую Антикамеру совместно с братьями Миной и Иваном Колокольниковыми (см.: Петров А. Н. Пушкин. Дворцы и парки. С. 35–36, 122).

<sup>213</sup> Петров А. Н. Указ. соч. С. 124, прим. 66.

<sup>214</sup> Козьян Г. К. Ф.-Б. Растрелли. Л., 1976. С. 142.

<sup>215</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. 1753 г.

<sup>216</sup> Там же. Л. 33, 42.

посчитать неканоничным и, несмотря на удаление ран на теле Христа в 1750 г., решили его заменить, как например, это произошло в 1762 г. в Большой церкви Зимнего дворца, где образы Христа и Богородицы в местном ряду иконостаса, выполненные художником Ф. Фонтебассо, заменили на более традиционные изображения, созданные И. Бельским<sup>217</sup>. Однако, образ Спасителя работы Гроота в иконостасе был сохранен, возможно, по воле императрицы, которой нравилось его творчество. Образ Спасителя работы М. Колокольникова не был установлен.

Также в реестре М. Колокольникова присутствует сюжет «Моление о Чаше» с обозначением, что он написан «на четырех картинах»<sup>218</sup>. Проведенная реконструкция живописного ансамбля показала, что в алтаре были установлены «три картины», связанные с этим сюжетом, – «Ангел, показывающий Чашу», «Спящие ученики Петр, Иоанн и Иаков», «Христос, молящийся о подвиге», таким образом, одна из заявленных композиций на эту тему по какой-то причине не была установлена.

Г. К. Козьян, указывая 35 работ М. Колокольникова, ссылается на реестр, где «четыре картины» на тему «Моление о Чаше»<sup>219</sup> были обозначены под одним номером. В свою очередь, они были учтены в следующем списке работ художника с общим количеством 38 произведений<sup>220</sup>. С учетом того, что два произведения не были установлены, а именно образ Спасителя в местном ряду и одна композиция из «четырех картин» на тему евангельского сюжета «Моление о Чаше», можно утверждать, что М. Колокольников написал 36 произведений в придворную церковь.

Ф. Колокольников написал 25 образов. Отметим, что в это количество входит пять двусторонних образов-вставок в Царские врата с изображением четырех евангелистов и сюжета «Благовещение» (двусторонний образ «Благовещение» занимал две позиции в списке работ Ф. Колокольникова – отдельно изображение Богоматери и отдельно изображение архангела Гавриила)<sup>221</sup>. Еще одна двусторонняя композиция «Благовещение» была написана Г. Преннером в 1752 г.

В реестре Ф. Колокольникова за подписью И. Вишнякова отмечено, что он «переправил и переделал тринадцать образов» художников: В. Волохова (3 композиции), Г. Вельяминова (5 композиций), М. Петрова (2 композиции), по одной композиции у Ф. Волохова, С. Копытина, Г. Дерябина<sup>222</sup>.

<sup>217</sup> См.: Янченко С. Ф. Иконостас Большой церкви Зимнего дворца // Собор Спаса Нерукотворного Образа в Зимнем дворце как памятник духовной и материальной культуры. СПб., 1998. С. 24–25.

<sup>218</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. 1753 г. Л. 33, 42.

<sup>219</sup> Там же. Л. 32–33.

<sup>220</sup> Там же. Л. 41–42.

<sup>221</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. 1753 г. Л. 41–42.

<sup>222</sup> Там же. Л. 35–37.

В результате проведенного исследования можно утверждать, что братьями Колокольниковыми был написан 61 образ для придворной церкви: М. Колокольников написал 36 образов, Ф. Колокольников – 25 образов и переправил 13 работ московских художников. Реестры М. и Ф. Колокольниковых были освидетельствованы С. Чевакинским и И. Вишняковым, оценивавшим также работы художников по качеству и оплате труда в денежных единицах (рублях).

Архивные документы свидетельствуют, что в придворной церкви работал художник И. Канатчиков, в реестре которого значились 24 произведения<sup>223</sup>. Однако 14 сюжетных композиций из этого списка были написаны М. и Ф. Колокольниковыми и другими живописцами, работавшими в храме. А вот семь образов святых в алтаре и подхорном пространстве, а также три сюжетных композиции «Жертвоприношение Ноя», «Раскаяние апостола Петра», «Изгнание из Рая», вероятно, писал И. Канатчиков.

В исследовании Н. М. Молевой, Э. М. Белютина подтверждается, что И. Канатчиков вызывался для работы в Царское Село в 1750 и 1753 гг., но указывается, что он заболел<sup>224</sup>. Однако, в связи с тем, что существовал утвержденный реестр за подписью архитектора С. Чевакинского, возможно, художник все же смог выполнить часть из предписанных работ. В настоящее время ни в архивных источниках, ни в исследованиях А. И. Бенуа и А. И. Успенского, других авторов этих произведений не обнаружено, что позволяет сделать предположение об авторстве И. Канатчикова.

М. и Ф. Колокольниковы, придя в придворную церковь, продолжили работу над живописным оформлением иконостаса, начатую Г. Гроотом и И. Вебером. Согласно реестру Ф. Колокольников написал 12 произведений для иконостаса – образ «Распятие с Предстоящими»; нижний апостольский ряд (Иоанн Заведеев, Матвей, Петр, Павел, Иоанн Богослов, Иаков Алфеев), пять двусторонних образов-вставок в Царские врата («Благовещение» и четыре евангелиста); переделал неудачно исполненный московским живописцем Г. Вельяминовым праздничный образ «Сошествие Святого Духа»<sup>225</sup>.

М. Колокольников написал 14 произведений – верхний апостольский ряд (Фома, Варфоломей, Андрей, Иуда, Симон, Филипп, пророческий ряд (двухфигурные композиции в тондо – Софония и Захария, Найм и Езекиль, Исаия и Соломон, Давид и Моисей, Осия и Иона, Даниил и Аввакум), дьяконские врата («Архангел Михаил», «Архангел Гавриил»).

<sup>223</sup> Там же. Л. 13–14.

<sup>224</sup> Молева Н. М., Белютин Э. М. Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. М., 1965. С. 210.

<sup>225</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 36.

Произведения В. Павлова («Вход в Иерусалим») и С. Копытина («Успение Богородицы») определены на основе данных А. И. Успенского и А. Н. Бенуа<sup>226</sup>.

Работая в придворной церкви и имея перед глазами произведения Гроота и Вебера, М. и Ф. Колокольниковы не могли не учиться у них, тем более что овладение навыками академического рисунка было задачей времени для русских художников. Закончив в 1754 г. работу в царскосельском храме, братья Колокольниковы в 1755 г. приступили к оформлению иконостасов Николо-Богоявленского морского собора, где во многом продолжили традиции новой церковной живописи, которую видели в Царском Селе<sup>227</sup>. Исследователь В. Ф. Гершфельд справедливо отмечала, что иконы Ф. Колокольникова, «решенные по принципам рокайльного искусства... обнаруживают большую близость к типам икон Г.-Х. Гроота 1749 г. из Царскосельской дворцовой церкви аналогичных по сюжетам»<sup>228</sup>.

Архивный документ показал, что изображения архангелов Михаила и Гавриила на дьяконских дверях иконостаса были выполнены М. Колокольниковым, освидетельствованы И. Я. Вишняковым в 1754 г., который отметил, что они «написаны исправно», и определил их стоимость по 15 рублей за каждое изображение<sup>229</sup>. Эти произведения пережили пожар 1820 г., немецкую оккупацию 1941–1944 гг. и сохранились до наших дней. Это единственные живописные композиции в придворном храме, написанные на деревянной основе (ил. 25).

Архангел Михаил, покровитель василевсов, князей и императоров, традиционно изображался в местном ряду иконостаса рядом с Христом<sup>230</sup>; архангел Гавриил, принесший благую весть Деве Марии – рядом с Богоматерью. В царскосельском храме они «поменялись» местами – архистратиг Михаил был изображен между Царицей Небесной и святой Елизаветой, небесной покровительницей императрицы, свидетельствуя о том, что вектор власти сместился в «женскую» сторону. Подобное расположение архангелов присутствует в иконостасах елизаветинских придворных храмов Большого Петергофского и Аничьего дворцов, в Андреевском соборе г. Киева.

Иконописную трактовку бесплотных архангелов с зеркалом и повязкой-тороки сменила индивидуальная характеристика в соответствии со статусом и ролью архангелов в Священной истории, что было характерно для западноевропейской традиции. На смену знаково-символической системе древнерусского и византийского искусства пришла новая трактовка образов, связанная с усилением интереса к историческому аспекту, к драматургии сюжета.

<sup>226</sup> Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 9. С. 271; Бенуа А. Н. Царское Село... С. 48.

<sup>227</sup> Исакова Е. В., Шкаровский М. В. Никольский морской собор и другие морские храмы Санкт-Петербурга. СПб., 2003. С. 23–24.

<sup>228</sup> Гершфельд В. Ф. Иконописное творчество Мины и Федота Колокольниковых (иконостасы Никольского Морского собора в Ленинграде) // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1984. Л., 1986. С. 278.

<sup>229</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 31, 33.

<sup>230</sup> Культ архангела Михаила, связанный с высшей земной властью, берет начало в библейской истории (см.: Корнеева Н. И. Азы древнерусской иконописи. Ч. VI. М., 2004. С. 18).

М. Колокольников изображает архангела Михаила как предводителя небесного воинства, в римских доспехах – в металлическом панцире, украшенном золоченым рельефом, одетым на синюю тунику; алый плащ, символ царственности, застегнут фибулой на левом плече; на обнаженных ногах римские сандалии. В правой руке архангела – огненный меч, в левой – щит, где на древнееврейском языке написано имя Бога – Яхве<sup>231</sup>.

Архангел Гавриил – носитель Благовестий, представлен в апостольском одеянии, в белоснежном хитоне и алом гиматии, который в данном случае напоминает шарф, эффектно развевающийся вокруг его фигуры.левой рукой он указывает наверх, как символ того, что он – вестник из высшего мира, туда же выразительно и театрально направлен его взгляд. В правой руке он держит лилию, символ чистоты и непорочности Девы Марии, свидетельствуя о своем самом важном Благовестии<sup>232</sup>.

В этих произведениях присутствует сложный сплав разных традиций: античные реминисценции, выраженные в римском доспехе архистратига Михаила, барочная трактовка образов, проявляющаяся в динамичности и театральнойности фигур Михаила и Гавриила, в их выразительных жестах и мимике, в изображении неба с клубящимися облаками, которые образуют фон произведения и становятся подножием архангелов.

Характерные для рокайльной живописи светлые пастельные краски в произведениях европейских мастеров, работавших в придворной церкви, сменяются декоративной и выразительной живописной гаммой; русский мастер использует большие локальные пятна, не вписывая цвета в общую тональность, а противопоставляя их один другому, продолжая в середине XVIII в. живописный принцип иконописи. Эти разные художественные тенденции соединены в яркие образы, театральность и динамичность которых характеризуют елизаветинское барокко.

### 2.2.2 Научная реконструкция живописного ансамбля иконостаса

Работа над живописным оформлением иконостаса была завершена к маю 1754 г.<sup>233</sup> На основе описи В. И. Неелова, где указаны названия произведений<sup>234</sup>, с учетом описи 1938 г., где

<sup>231</sup> Яхве – одно из имен Бога в иудаизме и христианстве; наиболее принятые толкования имени – «Тот, Кто есть, Существует» или «Дающий жизнь, Бытие»; в христианстве заменяется словом «Господь» или «Бог»; впервые встречается в первой книге Библии – Бытие (Быт. 2:4); в настоящее время произношение записанного тетраграмматом имени Бога утрачено и остается предметом гипотез. В древности это имя произносилось вслух раз в год в Первом храме, считавшимся местом пребывания Бога на земле, но после разрушения храма в IV в. до н. э. возникла традиция не произносить его вслух (см.: Стеняев О. В. Имена Бога в Библии. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=q2W82e0yseU> (дата обращения: 20.12.2022)).

<sup>232</sup> Согласно Священной истории, архангел Гавриил возвещает Даниила о времени явления Мессии (Дан. 9:24–27), священника Захарию – о рождении Иоанна Крестителя (Лк. 1:13–17), Деву Марию – о рождении Иисуса Христа (Лк. 1:28–33).

<sup>233</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 41–44.

даны названия, размеры и краткое описание произведений<sup>235</sup>, а также фотографий иконостаса начала XX в. и акварели Э. П. Гау (1860-х гг.) выполнена научная реконструкция сюжетного ряда иконостаса на период середины XVIII в., визуально оформленная в таблицу. На основе архивных и литературных данных, указанных в предыдущих главах, определен состав художников, участвовавших в создании живописного ансамбля иконостаса (таблица 2).

Таблица 2. Реконструкция живописного ансамбля иконостаса. 1749–1754 гг.

Фома <i>М. К.</i>	Варфоломей <i>М. К.</i>	Андрей Первозванный <i>М. К.</i>	Распятие <i>Ф. К.</i>	Иуда Леввей <i>М. К.</i>	Симон Зилот <i>М. К.</i>	Филипп <i>М. К.</i>
Софония и Захария <i>М. К.</i>	Наум и Иезекииль <i>М. К.</i>	Исаия и Соломон <i>М. К.</i>	Коронование Богородицы <i>Гроот</i>	Давид и Моисей <i>М. К.</i>	Осия и Иона <i>М. К.</i>	Даниил и Аввакум <i>М. К.</i>
Иаков Заведеев <i>Ф. К.</i>	Матфей <i>Ф. К.</i>	Петр <i>Ф. К.</i>		Павел <i>Ф. К.</i>	Иоанн Богослов <i>Ф. К.</i>	Иаков Алфеев <i>Ф. К.</i>
Рождество Христово (овал) <i>Вебер</i>	Сретение (овал) <i>Вебер</i>	Богоявление (овал) <i>Вебер</i>	Резное Сияние	Вознесение (овал) <i>Ф. К.</i>	Сошествие Св. Духа (овал) <i>Вельяминов, Ф. К.</i>	Успение Богородицы (овал) <i>Копытин</i>
Рождество Богородицы (тондо) <i>Вебер (?)</i>	Введение во храм Богородицы (квадрат) <i>Вебер (?)</i>	Благовещение Богородицы (тондо) <i>Ф. К.</i>	Тайная вечеря <i>Гроот</i>	Вход в Иерусалим (тондо) <i>Павлов</i>	Преображение Господне (квадрат) <i>Вебер</i>	Воздвижение Креста (тондо) <i>Вебер (?)</i>
Св. Елизавета с отроком Иоанном <i>Вебер</i>	Архангел Михаил <i>М. К.</i>	Богородица <i>Гроот</i>	Царские врата <i>Ф. К., Преннер</i>	Спаситель <i>Гроот</i>	Архангел Гавриил <i>М. К.</i>	Воскресение Господне <i>Вебер</i>

Примечание. *Ф. К.* – Федот Колокольников, *М. К.* – Мина Колокольников.

Царские врата иконостаса воспроизводят традиционную схему из шести клейм-картушей с образами Благовещения и апостолов-евангелистов, расположенных на двух створках врат, завершенных небольшими резными изображениями императорской короны. В то же время использование двусторонних живописных вставок представляет редкое явление в русском церковном искусстве: на левой створке Царских врат со стороны церковного зала были расположены евангелисты Лука и Марк (со стороны алтаря – Марк и Лука); на правой створке евангелисты Матвей и Иоанн (со стороны алтаря – Иоанн и Матвей). Рядом с евангелистами были изображены их символы – лев, орел, телец и ангел.

Одну двустороннюю образ-вставку «Благовещение» выполнил Г. Преннер, остальные пять на подготовленном еще для Г. Гроота «белом железе» исполнил Ф. Колокольников<sup>236</sup>. Реконструкция их расположения выполнена на основе описи 1938 г., где ошибочно обозначено, что возле евангелиста Марка расположен орел, хотя его символом является лев<sup>237</sup> (таблица 3).

<sup>234</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 12. Д. 1751. Л. 2–4. Опись Екатерининского дворца и парковых павильонов, составленная архитектором В. И. Нееловым в 1756–1757 гг.

<sup>235</sup> Опись 1938 г. Инв. № 171–210.

<sup>236</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 35.

<sup>237</sup> Опись 1938 г. Инв. № 65–70. Л. 20–21.

Таблица 3. Реконструкция расположения живописных вставок в Царские Врата.  
1753–1754 гг.

Архангел Гавриил «изображен в белой одежде и красном плаще, с цветком лилии в руке» (Богородица изображена «коленипреклоненной»). <i>Г. Преннер</i>	Богородица изображена сидящей «в синем плаще с открытой книгой на коленях» (архангел Гавриил «изображен летящим с цветком лилии в руке»). <i>Ф. Колокольников</i>
Евангелист Лука изображен сидящим «со свитком в руке, возле него бык» (евангелист Марк изображен сидящим «со свитком в руках, возле него лев»). <i>Ф. Колокольников</i>	Евангелист Матфей изображен сидящим «с раскрытой книгой на коленях, обмакивающий перо в чернильницу, которую держит ангел» (евангелист Иоанн изображен сидящим «со скрижалю в руках», возле него орел). <i>Ф. Колокольников</i>
Евангелист Марк изображен сидящим «с книгой и пером в руках и орла возле него» (евангелист Лука изображен сидящим «со скрижалю в руках, возле него бык»). <i>Ф. Колокольников</i>	Евангелист Иоанн «изображен сидящим с раскрытой книгой и пером в руках, возле него орел» (евангелист Матфей изображен сидящим, «возле него коленипреклоненный ангел со свитком в руках»). <i>Ф. Колокольников</i>

Примечание. В скобках указано изображение со стороны алтаря.

### 2.2.3 Иконографическая программа пророческого, апостольских и праздничных чинов иконостаса

Иконостас придворной церкви демонстрирует изменения, произошедшие в традиционных чинах алтарной преграды в середине XVII в., когда в русское церковное искусство пришел апостольский Деисус. Эта трансформация была заимствована из западнорусских и белорусских иконостасов и оказалась созвучной «новым, стимулированным западноевропейской культурой тенденциям ренессансного самоутверждения личности»<sup>238</sup>. Апостолы являлись миссионерами христианского учения, и акцент в иконостасе переносился с эсхатологического на исторический аспект Евангелия.

В апостольском чине (размер образцов – 1,45 × 0,75 м), который занимал два ряда иконостаса (четвертый и шестой), были представлены двенадцать апостолов, за исключением Иуды Искарота, место которого занял апостол Павел. Пророческий чин (размер тondo – 0,48 м), как и в традиционном иконостасе, был связан с образом Богородицы, однако не с православной иконой «Знамение», а с католическим сюжетом о Короновании Царицы Небесной, в котором были «зашифрованы» новые смыслы и символы, связанные с коронаванием императрицы Елизаветы Петровны.

Анализ пророческого ряда показал, что в его состав входили разные пророческие чины: из двенадцати малых пророков были изображены шесть – Софония, Захария, Наум, Осия, Иона, Аввакум, из четырех великих пророков изображены трое – Иезекииль, Исаия, Даниил, также был представлен главный пророк Моисей и два ветхозаветных царя – Давид и Соломон.

<sup>238</sup> Шамардина Н. В. Иконостас периода позднего Средневековья: восточнославянские пересечения // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2015. Вып. 12. С. 15.

Изображения царственных отца (Давида) и сына (Соломона) в традиционном пророческом чине располагались по обе стороны образа «Зна́мение» и подчеркивали «не только преемственность Марии, происходящей из рода Давидова, но и царское величие рожденного ею Младенца»<sup>239</sup>, в придворном иконостасе они фланкировали образ «Коронование Богородицы», усиливая символические смыслы, связанные с многовековой традицией освященного и преемственного царствования.

В программах панегирического богословия эти ветхозаветные герои сопоставлялись с отцом Елизаветы Петровны императором Петром I, который, как писал Феофан (Прокопович), подобно Давиду, одолевшему Голиафа, победил шведов и был «русским Соломоном», получившим от Бога «смысл и мудрость многу зело»<sup>240</sup>, в проповедях елизаветинского времени императрица сравнивалась с царем Давидом, который являл «образец кротости»<sup>241</sup>.

Венчал иконостас живописный образ «Распятие с Предстоящими». В структуре алтарной преграды этот сюжет, как и «Страсти Христовы», появляется «под непосредственным влиянием латинства и в русской Церкви узаконивается постановлением собора 1667 г., который благословил завершать иконостасы святым Крестом с изображением распятого на нем Христа и предстоящими фигурами»<sup>242</sup>.

В связи с тем, что верхний апостольский и пророческий ряды (М. Колокольников), образ «Распятие с Предстоящими» (Ф. Колокольников) были уничтожены пожаром 1820 г., невозможно составить представление об этих произведениях.

*Праздничные ряды* иконостаса были выполнены с учетом изменений, произошедших в церковном искусстве XVII в., когда их иконография стала следовать «европейским гравюрам», «праздничные ряды переместились ниже деисусного чина, который стал полностью апостольским»<sup>243</sup>, и стали «располагаться над местным рядом»<sup>244</sup>. В царскосельском иконостасе после пожара 1820 г. праздничные ряды сохранились, но изобразительный материал (акварель Э. Гау, фотодокументы) не дает возможности составить полное представление об их иконографических и стилистических особенностях.

Анализ сюжетов показал, что церковные праздники в верхнем (третьем) ряду были представлены в хронологическом порядке; в нижнем (втором) ряду в хронологическом порядке были представлены отдельно Богородичные праздники и праздники, посвященные Христу, соответственно расположенные над их изображениями в местном ряду. При сопоставлении

<sup>239</sup> Шалина И. А. Богородица – Дом и Храм Премудрости // София Премудрость Божия : выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России. М., 2000. С. 136.

<sup>240</sup> Цит. по: Иконостас Петропавловского собора. СПб., 2003. С. 55, 57.

<sup>241</sup> Кислова Е. И. Указ. соч. С. 44.

<sup>242</sup> Михайлов Б. Б. Церковь Троицы в Останкине. М., 1993. С. 40.

<sup>243</sup> Шамардина Н. В. Указ. соч. С. 17.

<sup>244</sup> Комашко Н. И., Мерзлютина Н. А. Церковь Покрова в Филях. М., 2003. С. 43.

праздничных образов верхнего и нижнего рядов выявлены определенные сюжетные линии и темы, связывающие их между собой (таблица 4).

Таблица 4. Праздничные ряды иконостаса. 1753–1754 гг.

Верхний ряд	Нижний ряд	Общая тема
Рождество Христово	Рождество Богородицы	Рождество Христа и Богородицы
Сретение Господне	Введение во храм Пресвятой Богородицы	Посвящение Богу младенца Христа и Богородицы
Богоявление (Крещение Христа)	Благовещение	Связь с духовным миром: при крещении Христа проявляется Святая Троица – Бог Отец (голос с небес), Бог Сын (Христос) и Бог Дух Святой (в виде голубя); Марию посещает архангел Гавриил с благой вестью
Вознесение Христово	Вход в Иерусалим	Подчеркивается богочеловеческая природа Христа: вознесение в Царство Небесное и вхождение в Царство земное
Сошествие Святого Духа	Преображение Христа	Связь с духовным миром: преобразование апостолов и Христа
Успение Богородицы	Воздвижение Креста	Завершение земной жизни Богородицы и обретение Креста, на котором закончил земной путь Христос

Опись В. И. Неелова является основополагающей для реконструкции сюжетного ряда иконостаса и настенной живописи 1750-х гг.<sup>245</sup> Однако, сравнивая ее с архивными документами и литературными источниками, можно выявить в ней следующие неточности.

1. Образ «Святая Елизавета с отроком Иоанном» в описи В. И. Неелова ошибочно значится как образ «Захария и Елизавета». В то же время это произведение И. Вебера было подписным, оно сохранилось после пожара 1820 г., о чем свидетельствует А. Н. Бенуа<sup>246</sup>, опись 1938 г.<sup>247</sup> и иллюстративный материал – акварель Э. П. Гау (1860-е гг.), фотодокументы (начало XX в.). Возможно, ошибка была связана с тем, что сюжет «Захария и Елизавета» использовался чаще, в отличие от редкого извода царскосельского иконостаса, и присутствовал в местном ряду иконостаса церкви Большого Петергофского дворца.

2. Праздничный образ «Воздвижение Креста» (И. Вебер (?), 1749), который был сохранен после пожара 1820 г., в описи В. И. Неелова ошибочно назван Воскресением Христовым. Возможно, это была техническая ошибка, так как под ним в местном ряду располагался образ на этот же сюжет – «Воскресение Христово» (И. Вебер, 1749).

3. В описи В. И. Неелова указывается традиционное расположение архангелов в иконостасе: рядом с Богородицей архангел Гавриил, рядом с Христом – архангел Михаил, однако в царскосельском храме они «поменялись» местами, о чем было сказано выше. Если бы архангелы были установлены так, как обозначены в описи, то они были бы повернуты спинами к Царским вратам, Христу, Богородице и друг к другу.

<sup>245</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 12. Д. 1751. Л. 2–4.

<sup>246</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 46.

<sup>247</sup> Опись 1938 г. № 171. Л. 52.

4. В описи Неелова обозначено 44 образа в иконостасе вместо 45, так как образ «Благовещение» в Царских вратах им был определен как одно произведение, хотя и состоял из двух отдельных композиций: на левой створке Царских врат был изображен архангел Гавриил, на правой – Богородица.

И. Ф. Яковкин, публикуя в своей работе опись В. И. Неелова (не ссылаясь при этом на источник), к его ошибкам добавляет новые – в иконостасе вместо апостола Иуды Леввея он указывает евангелиста Луку<sup>248</sup>, на северной стене центрального церковного зала пропускает две композиции – «Уверение Фомы» (верхний ряд) и «Проповедь Иоанна Предтечи» (нижний ряд)<sup>249</sup>.

А. Н. Бенуа, в свою очередь, публикуя опись В. И. Неелова из книги И. Ф. Яковкина (также не ссылаясь на источники), повторяет их ошибки и сам пропускает образ священномученицы Варвары на южной стене центрального церковного зала, при этом он не приводит опись иконостаса<sup>250</sup>. А. И. Успенский упоминает об «интересной описи придворной Царскосельской церкви», которая была составлена «в 1757 г. архитектором Нееловым», но в своем труде ее не публикует<sup>251</sup>.

Работы по созданию живописного ансамбля иконостаса завершились, согласно реестру М. и Ф. Колокольниковых в 1754 г.<sup>252</sup> и объединили две художественные школы: западноевропейскую (Г. Гроот, И. Вебер, Г. Преннер) и русскую (И. Аргунов, М. и Ф. Колокольниковы, Г. Вельяминов, С. Копытин, В. Павлов). Соответственно, живописное наполнение иконостаса было стилистически не однородно, написано в характере европейского рококо и русского барокко, в сюжетной живописи присутствовала иконография, ориентированная на западноевропейские гравюры.

Идеологическая программа иконостаса продолжала панегирический и комплементарный характер, заложенный в общее художественное решение Большого Царскосельского дворца и направленный на репрезентацию образа императрицы Елизаветы Петровны.

### **2.3 Восстановление живописного ансамбля иконостаса после пожара 1820 г.**

При пожаре 1820 г. иконостас, особенно его верхняя часть, серьезно пострадал. На основе сравнительного анализа описи В. И. Неелова и описи 1938 г., которая содержит тот же состав произведений, который указан в описях 1860<sup>253</sup> и 1883<sup>254</sup> гг., определены работы,

<sup>248</sup> Яковкин И. Ф. Указ. соч. С. 56.

<sup>249</sup> Там же. С. 59.

<sup>250</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 51–52.

<sup>251</sup> Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 9. С. 271.

<sup>252</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 41.

<sup>253</sup> РГИА. Ф. 469. Оп. 15. Д. 383. Опись церковному имуществу Царскосельской Придворной Церкви. Св. Иконы. 1860 г. Составил придворный священник Николай Наумов.

<sup>254</sup> ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Рукописные материалы». Инв. № ЕД-58-ХV. Опись церковному имуществу, находящемуся в Придворной церкви в Старом Царскосельском дворце. 14 апреля 1883 г.

утраченные в пожаре – это верхний апостольский и пророческий ряды (М. Колокольников, 1753) и образ «Распятие с Предстоящими» (Ф. Колокольников, 1753), всего 13 композиций. Реставрацию сохранившейся живописи иконостаса проводил академик Д. И. Антонелли<sup>255</sup>.

Утраченные произведения были заново написаны художником-академистом А. Е. Егоровым – шесть тондо с двенадцатью пророками, шесть апостолов, образ «Распятие с Предстоящими»<sup>256</sup>. При этом произошли изменения в персональном составе святых, что, вероятно, было связано с невозможностью идентифицировать утраченные работы (таблица 5).

Таблица 5. Реконструкция живописного ансамбля иконостаса. 1820-е гг.

Варфоломей <i>Егоров</i>	Матфий <i>Егоров</i>	Симон Зилот <i>Егоров</i>	Распятие с Предстоящими <i>Егоров</i>	Андрей Первозванный <i>Егоров</i>	Фома <i>Егоров</i>	Иаков, брат Божий <i>Егоров</i>
Иона и Михай <i>Егоров</i>	Софония и Малахия <i>Егоров</i>	Осия и Иоиль <i>Егоров</i>	Коронование Богородицы <i>Гроот</i>	Захария и Аггей <i>Егоров</i>	Амос и Авдий <i>Егоров</i>	Наум и Аввакум <i>Егоров</i>
Иаков Заведеев <i>Ф. К.</i>	Иоанн Богослов <i>Ф. К.</i>	Петр <i>Ф. К.</i>		Павел <i>Ф. К.</i>	Матфей <i>Ф. К.</i>	Иаков Алфеев <i>Ф. К.</i>
Успение Богородицы (овал) <i>С. Копытин</i>	Сошествие Св. Духа (овал) <i>Г. Вельяминов, Ф. К.</i>	Введение во храм Богородицы (овал) <i>Вебер (?)</i>	Резное Сияние	Рождество Христово (овал) <i>Вебер</i>	Вознесение (овал) <i>Ф. К.</i>	Сретение (овал) <i>Вебер</i>
Рождество Богородицы (тондо) <i>Вебер (?)</i>	Богоявление (квадрат) <i>Вебер (?)</i>	Благовещение Богородицы (тондо) <i>Ф. К.</i>	Тайная вечера <i>Гроот</i>	Воздвижение Креста (тондо) <i>Вебер (?)</i>	Преображение Господне (квадрат) <i>Вебер</i>	Вход в Иерусалим (тондо) <i>Павлов</i>
Св. Елизавета с отроком Иоанном <i>Вебер</i>	Архангел Михаил <i>М. К.</i>	Богородица <i>Гроот</i>	Царские врата <i>Ф. К. Преннер</i>	Спаситель <i>Гроот</i>	Архангел Гавриил <i>М. К.</i>	Воскресение Господне <i>Вебер</i>

Примечание. *Ф. К.* – Федот Колокольников, *М. К.* – Мина Колокольников.

В новом пророческом ряду были изображены 12 малых пророков, по два образа в одном тондо: Иона и Михай, Софония и Малахия, Осия и Иоиль, Захария и Аггей, Амос и Авдий, Наум и Аввакум, что исключило первоначальный панегирический смысл этого чина, когда образ «Коронование Богородицы» фланкировали изображения царей Давида и Соломона, несущих идею преемственности царского рода.

В верхнем апостольском ряду А. Е. Егоровым заново были написаны находившиеся здесь до пожара образы апостолов Варфоломея, Симона Зилота, Андрея Первозванного, Фомы. Вместо утраченных изображений апостолов Иуды Леввея и Филиппа художник выполнил композиции, представляющие апостолов Матфия, который вошел в число двенадцати учеников Христа по жребию после предательства Иуды Искарота, и Иакова, брата Божия, который относился к апостолам из семидесяти, и его включение в чин двенадцати апостолов было

<sup>255</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 56.

<sup>256</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 6. Д. 2153. Л. 56; Бенуа А. Н. Царское Село... С. 59; Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 12. С. 420.

необычным решением, тем более что его образ уже находился в алтаре храма. В сохранившемся нижнем апостольском ряду поменялись местами изображения Иоанна Богослова и Матфея.

В композиции «Распятие с Предстоящими» Егоров изобразил с одной стороны «коленопреклоненную Марию Магдалину» и «две мужские фигуры», которые, вероятно, в соответствии с традицией представляли образы Иоанна Богослова и Лонгина-сотника, с другой стороны была изображена «Богоматерь в синем плаще»<sup>257</sup>. Эту композицию можно видеть на акварели Э. П. Гау. Необходимо отметить, что в утраченном образе «Распятие с Предстоящими» у Креста были представлены только две фигуры – Богородица и Иоанн Богослов<sup>258</sup>, которому перед своей кончиной Христос доверил заботу о своей матери.

Сохранилась серия подготовительных рисунков А. Е. Егорова, где отражен поиск композиционных решений, образных и пластических характеристик апостолов и пророков для иконостаса, Христа и Богородицы для церковных хор, Саваофа для алтарной сени<sup>259</sup>. Эскизы художника, акварель Э. П. Гау, фотоматериал начала XX в. дают представление о трактовке этих произведений, когда на смену эмоционального яркого барокко пришел строгий классицизм (ил. 26, 27).

Сравнительный анализ *праздничных рядов* до и после пожара 1820 г. показал следующие изменения, произошедшие в них: 1. Верхний праздничный ряд в целом сохранился, но произведения изменили свои месторасположения в рамках этого ряда. Только сюжет «Богоявление» (овал) поменялся местом с изображением нижнего ряда «Введение во храм Пресвятой Богородицы» (квадрат). Документально не установлено, были они написаны заново или произошло изменение формата прежней живописи. 2. Нижний праздничный ряд сохранился, но сюжет «Вход в Иерусалим» (тондо) переместился в конец ряда, а его место занял образ «Воздвижение Креста» (тондо). 3. Хронологический порядок двенадцатых праздников в рядах был нарушен. В то же время сохранилась сюжетная связь, хотя и в измененном виде, верхнего и нижнего праздничных чинов (таблица 6).

Таблица 6. Реконструкция праздничных рядов иконостаса. 1820-е гг.

Верхний ряд	Нижний ряд	Общая тема
Успение Богородицы	Рождество Богородицы	Богородица: начало и конец жизненного пути
Сошествие Святого Духа	Богоявление (Крещение Христа)	Проявление духовного мира: схождение Святого Духа на апостолов в виде огненных языков; Святой Троицы при крещении Христа
Введение во храм Пресвятой Богородицы	Благовещение Пресвятой Богородицы	Богородица: посвящение Богу
Рождество Христово	Воздвижение Креста	Христос: рождение и обретение его смертного Креста
Вознесение Христово	Преображение Христа	Христос: его божественная природа
Сретение Господне	Вход в Иерусалим	Христос: его человеческая природа

<sup>257</sup> Опись 1938 г. Инв. № 206. Л. 60.

<sup>258</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 10.

<sup>259</sup> Подготовительные эскизы А. Е. Егорова для царскосельского иконостаса хранятся в коллекции Государственного Русского музея.

Изменения в иконостасе затронули хронологию праздничного чина, состав верхнего апостольского и пророческого рядов. При этом основная идея, заложенная в первоначальном проекте иконостаса 1749 г., не изменилась, так как по решению императора Александра I были сохранены произведения Г. Гроота и И. Вебера, несущие основную программную и стилистическую нагрузку.

Так, например, когда архитектор В. П. Стасов просил разрешения о написании двух новых образов в местный ряд в связи с плохим состоянием сохранившихся работ, мнение императора было следующим: «Его величеству угодно, чтобы два местных образа в церкви Царскосельского дворца, о перемене коих Стасов предлагает, были употреблены прежние (Спасителя и Воскресения)» работы Гроота и Вебера<sup>260</sup>.

Несомненно, А. Е. Егоров внес новый стилистический акцент в живопись иконостаса, но, в связи с тем, что восстанавливаемые произведения располагались в верхней части алтарной преграды, они не должны были диссонировать с остальным живописным ансамблем. А. Н. Бенуа и А. И. Успенский, видевшие иконостас в начале XX в., а также изобразительные материалы (акварель Э. П. Гау, фотографии начала XX в.) свидетельствуют об органичном вхождении композиций, созданных А. Е. Егоровым, в сложившийся живописный ансамбль придворной церкви.

#### 2.4 Воссоздание живописного ансамбля иконостаса в 2017–2019 гг.

Живописный ансамбль иконостаса был утрачен в период немецкой оккупации в Великую Отечественную войну, за исключением изображений двух архангелов – Михаила и Гавриила. Экскурсовод ГМЗ «Царское Село» Г. В. Кваскова вспоминает, что послевоенные научные сотрудники, видевшие дворец в разрушенном состоянии, свидетельствовали о том, что дьяконские ворота с изображением архангелов использовались оккупантами в парке в качестве мостков; после войны они прошли реставрацию и были установлены на свои исторические места.

Также сохранились фрагменты двух произведений, представляющие собой узкую живописную кайму вокруг рамы с вырезанной центральной частью композиции. На основе проведенного анализа фрагментов оставшейся живописи, колористической характеристики и размера произведений эти руинированные работы были идентифицированы как фрагменты образа «Воскресение Христово» (И. Вебер, 1749) из местного ряда иконостаса, переданного в фонды ГМЗ «Царское Село», и образа «Воздвижение Креста» (И. Вебер (?), 1750),

<sup>260</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 5. Д. 1708. Ч. 1. Л. 123.

установленного в праздничном ряду иконостаса как образец, напоминающий об утратах военного времени (ил. 28).

Воссоздание живописи иконостаса было выполнено в 2017–2019 гг. художниками из Академии художеств имени Ильи Репина. В бригаду из восьми человек входили живописцы А. Н. Белов, А. А. Гончарова, Е. И. Долгова, И. Д. Москвин, И. Ю. Соловьева, А. Н. Пеньков, А. Б. Никифоров, А. И. Перепелкин (Приложение IV). Руководителем и разработчиком программы воссоздания живописи иконостаса был реставратор высшей категории Ф. Ю. Бобров, научным руководителем – доктор наук Ю. Г. Бобров.

В иконостас были написаны 36 новых религиозных композиций, при этом сохранялись изображения середины XVIII в. – образы архангелов Михаила и Гавриила, фрагмент образа «Воздвижение Креста». Шесть живописных вставок в Царские врата не восстанавливались.

Иконографической основой для воссоздания послужили фотографии иконостаса начала XX в., музейная опись 1938 г. с кратким описанием произведений, акварель Э. П. Гау, дающая общее представление о цветовом решении живописных работ, эскизы А. Е. Егорова, копии работ Г. Х. Гроота, выполненные И. П. Аргуновым. В качестве рабочего материала были использованы авторские аналоги произведений М. и Ф. Колокольниковых из иконостасов Николо-Богоявленского морского собора в Санкт-Петербурге.

### Глава 3. Настенная живопись придворной церкви Воскресения Христова.

#### История, иконографическая программа, научная реконструкция

Живописное оформление храма, как и все церковное искусство елизаветинской эпохи, несло на себе отпечаток взаимодействия отечественных традиций и новых европейских веяний. С одной стороны, в сюжетной живописи, представленной на синем фоне стены, можно увидеть сходство с оформлением стенных плоскостей ярославских, костромских, угличских храмов XVII в., где также на синем фоне были расположены фрески на библейские сюжеты. Однако принцип оформления православного храма не иконами, а картинами на религиозные темы был связан с католической традицией.

Впервые в Санкт-Петербурге этот принцип был осуществлен в Петропавловском соборе, где под сводами храма находились 18 полотен «на евангельские сюжеты, которые включают цикл Страстей Христовых»<sup>261</sup>. По определению исследователя Ю. С. Андреевой, архитектор Д. Трезини, католик по вероисповеданию, был «одним из главных проводников духовно-нравственного и эстетического влияния Римского Запада на русское искусство XVIII в.»<sup>262</sup>. Петропавловский собор отражал трансформацию, происходившую в русской церковной жизни петровского периода, во многом служил идейным и художественным образцом для православных храмов столицы.

В храмах, созданных архитектором Ф. Растрелли, тоже католиком по вероисповеданию<sup>263</sup>, также присутствовала религиозная живопись. В церкви Большого Петергофского дворца она была размещена, как и в Петропавловском соборе, высоко на падугах, над арочными проемами, на сводах купола. В царскосельском храме произведения нижнего яруса были максимально приближены к зрителю.

Программу живописного ансамбля придворного храма Воскресения Христова по распоряжению императрицы Елизаветы Петровны в 1753 г. определял архиепископ Сильвестр (Кулябко)<sup>264</sup>. В каждой части церковного интерьера – в алтаре, центральном зале, под хорами и на хорах – присутствовала определенная тема, выраженная через сюжеты Священной истории, и персональный ряд святых.

Согласно музейной описи 1938 г. в храме находилось 69 настенных произведений: в алтаре – 17, в церковном зале – 32, в подхорном пространстве – 12, на хорах – 8, которые были утрачены в годы немецкой оккупации г. Пушкина (1941–1944), за исключением двух образов –

<sup>261</sup> Петропавловский собор. Музей истории Санкт-Петербурга. СПб., 2019. С. 11.

<sup>262</sup> Андреева Ю. С. Проект живописного убранства Петербургского Петропавловского собора в контексте вероисповедания Доминико Трезини // Вестник Южно-уральского гуманитарного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2016. Т. 16. № 4. С. 89.

<sup>263</sup> В доме, где Ф. Растрелли жил по приезду в Россию с отцом и матерью, была устроена маленькая часовня «кирха католическая» (Козьян Г. К. Ф.-Б. Растрелли. Л., С. 15).

<sup>264</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 9–11.

«*Иоанна Дамаскина*» (И. Аргунов, 1749) в алтаре храма и «*Исцеление расслабленного*» (Г. Дерябин, 1753) в центральном церковном зале. Также сохранилось 15 фрагментов настенной живописи и два фрагмента в иконостасе, представлявших собой живописную полосу, идущую вдоль рамы с вырезанной центральной композицией (Приложение V).

Работа по восстановлению настенной живописи придворного храма была выполнена в 2020–2021 гг. представителями двух петербургских художественных школ: Академии художеств имени Ильи Репина – А. Л. Иванов (бригадир), А. В. Чарин, Т. В. Чикова, А. А. Чугунов и Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица – И. А. Вошинин, Д. А. Соломенникова (Приложения IV–V). Разработчиком программы воссоздания настенной живописи храма был научный отдел ГМЗ «Царское Село»: куратор Н. Г. Коршунова, научный руководитель – заместитель директора ГМЗ «Царское Село» по научной и просветительской работе И. К. Ботт.

### **3.1 Настенный живописный ансамбль в алтаре придворного храма**

Алтарь – это сакральное место православной церкви, прообразом которого была Святая Святых Иерусалимского храма, где хранились скрижали Ветхого Завета с Десятью заповедями. В христианском алтаре хранятся Святые Дары и происходит Таинство Нового Завета – Евхаристия. Изобразительного материала, связанного с живописным наполнением алтаря придворной церкви Воскресения Христова, не сохранилось.

#### **3.1.1 Создание настенной живописи в алтаре в 1753–1754 гг.**

Сюжетный ряд произведений и их настенное расположение в середине XVIII в. определено на основе описи В. И. Неелова с учетом описи 1938 г.: на восточной стене находились 7 образов, на северной стене – 3, на южной стене – 3, по разные стороны от Царских врат – 2, всего 15 религиозных композиций.

Размеры произведений определены по описи 1938 г.: верхний и нижний ярусы стен занимали живописные работы в прямоугольных резных рамах (1,73 × 0,64 м), в среднем ярусе – тондо (0,56 м), Царские врата иконостаса фланкировали два произведения в прямоугольных резных рамах (1,48 × 0,58 м). Верхний и средний ярусы были посвящены сюжетным композициям на библейские темы, нижний ярус – изображениям Отцов Церкви.

На основе реестра Мины и Федота Колокольниковых определены шесть авторских композиций: М. Колокольникова – «Христос Архиерей Великий», «Ангел с Чашей», «Святитель Григорий Двоеслов»; Г. Вельяминова, Ф. Колокольникова – «Встреча Авраама и

Мельхиседека»; В. Волохова, Ф. Колокольникова – «Жертвоприношение Авраама»<sup>265</sup>. Образ «Христос Архидиакон Великий» работы М. Колокольникова был освидетельствован И. Вишняковым<sup>266</sup>, что опровергает авторство Г. Преннера, указанное без обозначения источника в описи 1938 г.<sup>267</sup>.

В изданиях А. И. Успенского и А. Н. Бенуа работы М. и Ф. Колокольниковых не указываются, но отмечены композиции С. Копытина – «Жертвоприношение Авеля», Г. Вельяминова «Встреча Авраама и Мельхиседека», а также В. Павлова «Жертвоприношение Авраама»<sup>268</sup>, работа которого, согласно реестру Колокольниковых, была написана В. Волоховым и исправлена Ф. Колокольниковым<sup>269</sup>.

Изображения святителей Василия Великого, Иоанна Златоуста, апостола Иакова, брата Божия предположительно выполнены И. Канатчиковым<sup>270</sup>. Также можно предположить, что художник вместо образа Григория Двоеслова, который присутствовал в его реестре, но был написан М. Колокольниковым, выполнил образ святителя Григория Богослова. Этот образ по своим размерам является парным образу преподобного Иоанна Дамаскина работы И. Аргунова (1,48 × 0,58 м) и установлен симметрично с ним по обе стороны Царских Врат на алтарной стороне иконостаса. Также И. Канатчикову предположительно принадлежат сюжетные композиции «Жертвоприношение Ноя» и «Раскаяние апостола Петра»<sup>271</sup>.

В центре восточной стены алтаря на Горнем месте находился образ *Христа Архидиакона Великого* (2,521 × 1,470 м)<sup>272</sup>, в основе иконографии которого было ветхозаветное пророчество: «Ты священник вовек по чину Мельхиседека» (Пс. 109:4)<sup>273</sup>. Находящаяся рядом композиция «*Встреча Авраама и Мельхиседека*» усиливала это символическое звучание – Христос, подобно ветхозаветному Мельхиседеку, вбирал в себя царственное и священническое служение<sup>274</sup>. Мельхиседек, вышедший навстречу Аврааму и предложивший ему хлеб и вино, являл прообраз Евхаристии, а Авраам, отдавший десятую часть от своего имущества, определял добровольную жертву для установления церковной десятины<sup>275</sup>.

<sup>265</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 9–14, 31–37.

<sup>266</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 42.

<sup>267</sup> Опись 1938 г. № 79. Л. 24.

<sup>268</sup> Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 9. С. 271; Бенуа А. Н. Царское Село... С. 48.

<sup>269</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 44.

<sup>270</sup> Там же. Л. 13.

<sup>271</sup> Там же.

<sup>272</sup> Образ Христа Архидиакона Великого был в центре иконостасов в храмах Большого Петергофского дворца, Аничкова дворца, Андреевской церкви в Киеве.

<sup>273</sup> Комментарии этого пророчества принадлежат апостолу Павлу, назвавшему Христа «Первосвященником великим, прошедшим небеса» (Евр. 7:26) (см.: Гукова С. Иконография Иисуса Христа в восточнохристианской традиции. М., 2022. С. 241).

<sup>274</sup> Мельхиседек // Словарь библейских образов : справочник. СПб., 2005. С. 601–605.

<sup>275</sup> Ипполитов А. Встреча Авраама и Мелхиседека // Ренессанс. URL: <https://renesans.ru/anthology/12.shtml> (дата обращения: 30.05.2023).

В описи 1938 г. обозначено, что Христос «в архиерейской одежде, в митре, с открытой книгой в руке, опирается ногами на головы херувимов и сидит на троне, установленном на глобусе в месте расположения Дарданелл»<sup>276</sup>. Символическое указание на Дарданеллы вносило политический аспект в алтарное пространство, указывая на важную составляющую геополитики России. Идея выхода России к черноморским проливам, которую не удалось осуществить Петру I, была обозначена в алтаре придворного храма Елизаветы Петровны и осуществлена в царствовании Екатерины II.

Слева от центрального образа располагались произведения, раскрывающие тему новозаветной и ветхозаветной жертвы: «Ангел, показывающий Чашу» свидетельствовал о подготовке к жертвенному подвигу Христа; о богоугодной жертве свидетельствовало «Жертвоприношение Авеля» (тондо). В нижнем ряду восточной стены располагались изображения Отцов Церкви – святителей Григория Двоеслова, создавшего литургию Преждеосвященных даров для Великого поста, и Василия Великого, создавшего праздничную литургию (таблица 7).

Таблица 7. Восточная стена алтаря. 1753–1754 гг.

Ангел, показывающий Чашу <i>М. Колокольников</i>	Христос Архиерей Великий <i>М. Колокольников</i>	Встреча Авраама и Мельхиседека <i>Г. Вильяминов, Ф. Колокольников</i>
Жертвоприношение Авеля (тондо) <i>С. Копьтин</i>		Спящие ученики Петр, Иоанн и Иаков (тондо) <i>М. Колокольников</i>
Святитель Григорий Двоеслов <i>М. Колокольников</i>		Святитель Василий Великий <i>И. Канатчиков (?)</i>

На южной стене алтаря была продолжена тема жертвенности Христа в образе «Христос, молящийся о подвиге»; ветхозаветный прообраз Голгофской жертвы был представлен в композиции «Жертвоприношение Авраама» (тондо); в нижнем ряду находился образ апостола Иакова, брата Божия, также создателя литургии (таблица 8).

Таблица 8. Южная стена алтаря. 1753–1754 гг.

Христос, молящийся о подвиге. <i>М. Колокольников</i>
Жертвоприношение Авраама (тондо). <i>В. Волохов, Ф. Колокольников</i>
Апостол Иаков, брат Божий. <i>И. Канатчиков (?)</i>

В сюжетном ряду северной стены продолжалась тема ветхозаветной богоугодной жертвы – «Жертвоприношение Ноя» и вводился сюжет о покаянии – «Раскаяние апостола Петра». В описи В. И. Неелова он красноречиво назывался «Апостол Петр плачущий горько», в описи 1938 г. было обозначено, что рядом с ним изображен «петух на камне»<sup>277</sup> как символ его отречения от Христа. В нижнем ряду был расположен образ святителя Иоанна Златоуста, создателя праздничной литургии (таблица 9).

<sup>276</sup> Опись 1938 г. Инв. № 79. Л. 24.

<sup>277</sup> Опись 1938 г. Инв. № 77. Л. 23.

Таблица 9. Северная стена алтаря. 1753–1754 гг.

Жертвоприношение Ноя. <i>И. Канатчиков (?)</i>
Раскаяние апостола Петра (тондо). <i>И. Канатчиков (?)</i>
Святитель Иоанн Златоуст. <i>И. Канатчиков (?)</i>

На западной стене в нижней части иконостаса со стороны алтаря по разные стороны от Царских врат были расположены изображения *святителя Григория Богослова*, сочинителя пасхальных канонов литургии, и *преподобного Иоанна Дамаскина*, философа, богослова, защитника иконопочитания (таблица 10).

Таблица 10. Западная стена (иконостас со стороны алтаря). 1753–1754 гг.

Святитель Григорий Богослов <i>И. Канатчиков (?)</i>	<i>Царские врата</i>	Преподобный Иоанн Дамаскин <i>И. Аргунов</i>
---	----------------------	---

Анализ описи В. И. Неелова и проведенная реконструкция расположения сюжетных произведений показывают, что в алтаре были представлены по четыре композиции из Ветхого и Нового Заветов. Это равенство было соблюдено не только в количестве сюжетов, их парном расположении на стенах, но и в размерах религиозных картин: четыре прямоугольные композиции и четыре тондо. Таким образом, в иконографической программе алтаря нашла художественное выражение богословская мысль о том, что Ветхий и Новый Заветы представляют два этапа одного исторического процесса Вселенской Церкви.

Главные темы в иконографии алтарной части были связаны с жертвенностью Христа и богоугодными жертвоприношениями ветхозаветных героев, а также темой покаяния и призывом к молитве. Нижний ряд занимали Отцы Церкви – литургики, которые явились создателями литургий и богослужебных догматов.

В царскосельском храме отсутствовали сюжеты, связанные со страстями Христовыми (арест, суд, бичевание, поругание, крестный путь, казнь, снятие с креста), которые приходят в русскую иконографию в XVII в. из католической традиции. В царствование Елизаветы Петровны был запрещен ввоз в Россию «фарфоровых и прочих вещей с изображением страстей Спасителя и Святых угодников»<sup>278</sup> как чуждых православной традиции.

Однако общая тенденция времени, связанная с ориентацией церковного искусства середины XVIII в. на европейские образцы, обусловила появление в алтаре придворного храма подготовительные сюжеты к страстям Христовым. В реестре М. Колокольникова они были отмечены как «Образ ангела показывающего молящемуся Иисусу Чашу», написанный «на четырех картинах»<sup>279</sup>, подобно тому, как они изображались в гравюрах Лицевых Библий<sup>280</sup>.

<sup>278</sup> Чирскова И. М. Быт императорского двора, вопросы нравственности и благотворительность в культурной политике Елизаветы Петровны // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 5. С. 76.

<sup>279</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 42.

<sup>280</sup> Biblia Ectypa. Bildnußen auß Heiliger Schrifft deß Alt- und Neuen Testaments... neu hervorgebracht von Christoph Weigel Selbstverl. Augspurg, 1695. P. 124–125.

Однако в алтаре придворного храма было установлено только три композиции из этого цикла – «Моление о Чаше», «Спящие ученики», «Христос, молящийся о подвиге»<sup>281</sup>.

### 3.1.2 Восстановление настенной живописи в алтаре после пожара 1820 г.

Пожар 1820 г. особенно сильно повредил верхний ряд живописи в алтаре храма. Сравнительный анализ описи В. И. Неелова и описей 1860, 1883, 1938 гг. показал, что после пожара сохранились десять произведений середины XVIII в., реставрация которых была проведена Д. И. Антонелли<sup>282</sup>. Пять сюжетных композиций были утрачены и написаны заново художниками-академистами А. И. Ивановым и П. И. Брюлловым (Приложение II).

В исследованиях А. И. Успенского и А. Н. Бенуа отмечено, что А. И. Ивановым были выполнены образы «Жертвоприношение Авраама», «Моление о Чаше», «Ангел, укрепляющий Спасителя»<sup>283</sup>, однако последнее произведение не значится в описи 1938 г., и соответственно в описях 1860 и 1883 гг., это свидетельствует о том, что произведение не было установлено в алтаре храма. Композиция «Несение Креста», согласно исследованию А. И. Успенского, была создана П. И. Брюлловым<sup>284</sup>. Не удалось установить авторство двух образов, написанных в 1820-х гг., – «Убийство Авеля Каином» и «Пророк Иоанн Предтеча».

Сравнительный анализ описи В. И. Неелова и описи 1938 г., а также проведенная реконструкция настенного ансамбля алтарного пространства 1820-х гг. показали, что в пожаре 1820 г. на восточной стене были утрачены три сюжетные композиции – «Ангел с Чашей» (М. Колокольников), «Встреча Авраама и Мельхиседека» (Г. Вильяминов, Ф. Колокольников), «Жертвоприношение Авеля» (С. Копытин). Они были заменены двумя новыми произведениями – «Пророк Иоанн Предтеча» (Н. х.) и «Моление о Чаше» (А. Иванов), а также композицией «Раскаяние апостола Петра» (Н. х.), сохранившейся после пожара и перенесенной сюда с северной стены.

В результате этих изменений с восточной стены алтаря ушла ветхозаветная тема, которую полностью заменили сюжеты Нового Завета. Более явственно зазвучала тема покаяния, представленная образом Иоанна Предтечи, проповедовавшего: «Покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное» (Мф. 4:17), и символом покаяния – Петра, трижды отречьшегося от своего учителя, осознавшего свое предательство и раскаявшегося, а также два сюжета о подготовке Христа к подвигу Крестной смерти (таблица 11).

<sup>281</sup> Опись В. И. Неелова. Указ. соч. Л. 3.

<sup>282</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 56.

<sup>283</sup> Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 12. С. 420; Бенуа А. Н. Царское Село... С. 59.

<sup>284</sup> Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 12. С. 420.

Таблица 11. Восточная стена алтаря. 1820-е гг.

Пророк Иоанн Предтеча <i>Н. х.</i>	Христос Архирей Великий <i>М. Колокольников</i>	Моление о Чаше <i>А. И. Иванов</i>
Раскаяние апостола Петра (тондо) <i>Н. х.</i>		Спящие ученики Иоанн, Иаков и Петр (тондо) <i>М. Колокольников</i>
Апостол Иаков, брат Божий <i>И. Канатчиков (?)</i>		Святитель Василий Великий <i>И. Канатчиков (?)</i>

Примечание. *Н. х.* – неизвестный художник.

На южной стене были утрачены две композиции середины XVIII в. – «Христос, молящийся о подвиге» (*Н. х.*) и «Жертвоприношение Авраама» (В. Волохов, Ф. Колокольников). Их заменили новые сюжеты: «Несение креста» (П. И. Брюллов) и «Убийство Авеля Каином» (*Н. х.*), которые являлись образом и прообразом невинной жертвы.

Появился сюжет «Несение Креста», связанный со страстями Спасителя, что избегала в свое время императрица Елизавета Петровна. Изменился сюжет об Авеле, если в середине XVIII в. он был связан с праведным жертвоприношением, то в XIX в. – с братоубийством (таблица 12).

Таблица 12. Южная стена алтаря. 1820-е гг.

Несение Креста. <i>П. И. Брюллов</i>
Убийство Авеля Каином (тондо). <i>Н. х.</i>
Святитель Иоанн Златоуст. <i>И. Канатчиков (?)</i>

Примечание. *Н. х.* – неизвестный художник.

На северной стене композиция «Жертвоприношение Ноя» (*Н. х.*) была перемещена в средний ряд. А. И. Успенский упоминает о ней как о сохранившейся и прошедшей реставрацию<sup>285</sup>. Возможно, произведение пострадало во время пожара и было уменьшено до размеров тондо, так как в общей живописной композиции небо обычно занимало 1/3 пространства, за счет чего мог быть изменен формат картины. В верхнем ряду появилась новая композиция «Жертвоприношение Авраама» (А. Иванов), в XVIII в. этот сюжет, изображенный в тондо, находился на южной стене и был утрачен в пожаре. Таким образом, иконография северной и южной стен стала полностью посвящаться теме ветхозаветного и новозаветного жертвоприношения (таблица 13).

Таблица 13. Северная стена алтаря. 1820-е гг.

Жертвоприношение Авраама. <i>А. И. Иванов</i>
Жертвоприношение Ноя (тондо). <i>Н. х.</i>
Святитель Григорий Двоеслов. <i>М. Колокольников</i>

Примечание. *Н. х.* – неизвестный художник.

На западной стене, в иконостасе со стороны алтаря, над изображениями Григория Богослова и Иоанна Дамаскина появились произведения, которые, согласно описи В. И. Неелова,

<sup>285</sup> Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 12. С. 421.

в середине XVIII в. находились на западной стене центрального зала (над арочным проходом) – это два новозаветных образа «Рождество Иоанна Предтечи» и «Преполовление Господне» работы И. Вебера, которые после пожара 1820 г. были перенесены в алтарь.

Эти композиции в овальной раме на металлической основе не были упомянуты И. Вебером в списке 1749 г., поданном им императрице Елизавете Петровне, но они значатся в музейной описи 1938 г. как написанные И. Вебером, со ссылкой на утраченную опись 1935–1936 гг.<sup>286</sup>. Возможно, они были выполнены в 1750 г., когда художник по указу императрицы заканчивал свои произведения для иконостаса. Также можно предположить, что в качестве основы для этих композиций овальной формы (0,50 × 0,66 м) Вебер использовал металл, заготовленный для двусторонних образов в Царские врата (0,50 × 0,42 м) (таблица 14).

Таблица 14. Западная стена (иконостас со стороны алтаря). 1820-е гг.

Преполовление Господне (тондо). <i>И. Вебер</i>		Рождество Иоанна Предтечи (тондо). <i>И. Вебер</i>
Григорий Богослов. <i>И. Канатчиков (?)</i> .	<i>Царские врата</i>	Иоанн Дамаскин. <i>И. Аргунов</i>

Изображения Отцов Церкви в алтарном пространстве сохранились, но изменилось их расположение, за исключением образов святителей Василия Великого, Григория Богослова и преподобного Иоанна Дамаскина. После пожара 1820 г. живописный ансамбль алтаря, с учетом перенесенных сюда двух произведений Вебера, включал в себя 17 живописных композиций, которые сохранялись до 1941 г. (Приложение III).

В середине XVIII в. в алтаре находилась надпрестольная сень, выполненная по проекту Ф. Растрелли. Утраченная в пожаре 1820 г. она была вновь выполнена по проекту архитектора В. П. Стасова резчиком К. Шейбе<sup>287</sup>, и в ее куполе А. Е. Егоровым был написан живописный образ Саваофа<sup>288</sup>, свидетельствуя о том, что подобное изображение украшало купол сени в 1750-е гг., однако автора этого утраченного в пожаре образа установить не удалось.

Содержательный аспект сюжетной живописи в алтаре храма в XIX в. изменился по сравнению с серединой XVIII в.: был нарушен «паритет» Ветхого и Нового Заветов – образовалось семь новозаветных и три ветхозаветных сюжета; появилась композиция из цикла страстей Христовых «Несение Креста»; при определении написания новых сюжетов был сделан акцент на темы покаяния и предательства. При этом программа, которая касалась вероучительных позиций – жертвенности, молитвы, покаяния, почитания Отцов Церкви – сохранилась.

<sup>286</sup> Опись 1938 г. № 64. Л. 19; № 72. Л. 22.

<sup>287</sup> ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 581. Гладкова Е. С. История архитектурно-декоративного убранства церкви в Екатерининском дворце. Пушкин, 1947–1948. С. 20.

<sup>288</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 59.

### 3.1.3 Воссоздание настенной живописи в алтаре в 2020–2021 гг.

При воссоздании сюжетных композиций середины XVIII в. были использованы их описания в описи 1938 г. и гравюры из Лицевых Библий Вайгеля и Пискатора. За образец нижнего персонального ряда Отцов Церкви были взяты аналогичные произведения М. и Ф. Колокольниковых из Николо-Богоявленского морского собора. Реконструкция работ художников-академистов А. И. Иванова и П. И. Брюллова была выполнена с учетом академической школы живописи 1820-х гг. Композиции, предположительно созданные И. Вебером, расположенные с алтарной стены иконостаса, не восстанавливались. В воссозданный живописный ансамбль вошли 14 настенных композиций, которые вместе с работой И. Аргунова составили 15 произведений, как это было в середине XVIII в.

### 3.2 Настенный живописный ансамбль центрального зала и подхорного пространства

Анализ описи архитектора В. И. Неелова показал, что в центральном церковном зале придворной церкви находились 32 живописные композиции: на северной стене – 15, на южной стене – 15, на западной стене (над арочным проходом) – 2<sup>289</sup>. Здесь сохранялся модуль расположения произведений как в алтарной части, изменилась лишь его тематическая направленность: верхний и нижний ярусы занимали сюжетные композиции на евангельские темы в прямоугольных резных рамах (1,74 × 0,64 м), образы святых располагались в центральном ярусе в тондо (0,58 м), за исключением изображения святителя Кирилла Александрийского, расположенного в нижнем ярусе. В центральном зале храма находились 21 сюжетная композиция и 11 тондо с образами святых.

Подхорное пространство, которое условно можно назвать притвором, было ниже центральной части и отделено от него трехпролетной аркой. На северной, западной и южной стенах здесь располагались 12 живописных композиций: шесть сюжетных произведений (по два на каждой стене) в нижнем ярусе в прямоугольных резных рамах (1,74 × 0,64 м), над ними шесть тондо (0,56 м) с образами святых.

До наших дней дошло немного изобразительного материала, связанного с живописным наполнением центрального зала – это две фотографии начала XX в. с изображением фрагментов южной стены и двух едва просматриваемых сюжетных композиций на западной стене. Полностью отсутствует изобразительный материал настенного живописного ансамбля северной стены центрального зала и подхорного пространства (ил. 29, 30).

---

<sup>289</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 12. Д. 1751. Л. 2.

## 3.2.1 Создание настенной сюжетной живописи в 1753–1754 гг.

Сюжетный ряд произведений, их количество и расположение в середине XVIII в. определены по описи архитектора В. И. Неелова с учетом выше указанных описей XIX в. и описи 1938 г. – в центральном церковном зале располагалась 21 сюжетная композиция, в подхорном пространстве – 6. Работы по созданию настенного живописного убранства придворного храма проводились в течение года – с мая 1753 г. по апрель 1754 г., когда были произведены денежные расчеты с живописцами<sup>290</sup>. Авторство художников определено на основе архивно-библиографических источников (Приложение I)<sup>291</sup>.

На основе анализа реестров Мины и Федота Колокольниковых были определены 14 сюжетных композиций работы М. Колокольникова, 3 композиции Ф. Колокольникова, а также исправленных им 13 произведений художников В. и Ф. Волоховых (крепостных «князя Волоского»<sup>292</sup>), Г. Вельяминова, Г. Дерябина, С. Копытина, М. Петрова (крепостного «князя В. П. Долгорукова»)<sup>293</sup>. Эти работы были освидетельствованы С. И. Чевакинским и оценены И. Я. Вишняковым<sup>294</sup>.

В связи с тем, что в изданиях А. И. Успенского и А. Н. Бенуа братья М. и Ф. Колокольниковы не упоминаются, то указывая работы Г. Вельяминова «Хождение по водам», «Притча о мытаре и фарисее»<sup>295</sup>, исследователи, соответственно, опускают информацию о том, что вследствие низкого качества этих произведений они были исправлены Ф. Колокольниковым<sup>296</sup>. В их исследованиях упоминается В. Павлов как автор сюжетных композиций «Притча о сеятеле», «Притча о богаче и Лазаре»<sup>297</sup>, однако согласно реестру Колокольниковых эти работы были выполнены В. Волоховым и исправлены Ф. Колокольниковым<sup>298</sup>. Композиция «Изгнание из Рая» предположительно принадлежит художнику И. Канатчикову<sup>299</sup>. Авторство композиции «Явление Христа двум ученикам, шедшим в Эммаус» на данный период установить не удалось.

Проведенная реконструкция сюжетного ряда выявила следующую иконографическую ситуацию в стенных живописных ансамблях. На южной стене центрального зала три первых от иконостаса образа верхнего яруса раскрывали тему Воскресения Христова, главного православного праздника, в честь которого был освящен придворный храм. Они располагались

<sup>290</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 9, 41.

<sup>291</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 17. Д. 470. Л. 30; РГИА. 468. Оп. 36. Д. 16. Л. 18; РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. 1753 г.; Описание 1938 г.; Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 9. С. 271; Бенуа А. Н. Царское Село... С. 48.

<sup>292</sup> См.: Молева Н. М., Белюгин Э. Указ. соч. С. 193, 195, 225.

<sup>293</sup> А. Н. Бенуа приводит расширенный список художников, которые занимались подготовительными работами – натяжением холстов, грунтовкой и так далее (подробнее см.: Бенуа А. Н. Царское Село... С. 48).

<sup>294</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 41–44.

<sup>295</sup> Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 9. С. 271; Бенуа А. Н. Царское Село... С. 48.

<sup>296</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 44.

<sup>297</sup> Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 9. С. 271; Бенуа А. Н. Царское Село... С. 48.

<sup>298</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 44.

<sup>299</sup> Там же. Л. 14.

в хронологическом порядке – «Явление Ангела мироносицам», «Явление Христа двум ученикам, шедшим в Эммаус», «Явление Христа апостолам в море Тивериадском».

Следующие три композиции (две в верхнем ряду, одна – в нижнем) посвящались чудесам Христа, воскрешающего и исцеляющего людей – «Воскрешение Лазаря», «Исцеление расслабленного», «Исцеление слепорожденного». Далее в нижнем ряду две композиции рассказывали о событиях жизни Иисуса Христа – «Искушение Христа», «Христос и Закхей». Завершали нижний ряд притчи – «Притча о блудном сыне», «Притча о богаче и Лазаре», которые находились на уровне глаз молящихся и призваны были в богатом придворном обществе напоминать евангельские истины (таблица 15).

Таблица 15. Южная стена центрального церковного зала. 1753–1754 гг.

Явление Ангела мироносицам <i>М. Колокольников</i>	Явление Христа двум ученикам, шедшим в Эммаус <i>Н. х.</i>	Явление Христа апостолам в море Тивериадском <i>М. Колокольников</i>	Воскрешение Лазаря <i>М. Колокольников</i>	Исцеление расслабленного <i>Г. Дерябин</i>
Исцеление слепорожденного <i>Ф. Колокольников</i>	Искушение Христа <i>М. Колокольников</i>	Христос и Закхей <i>М. Колокольников</i>	Притча о блудном сыне <i>М. Колокольников</i>	Притча о богаче и Лазаре <i>В. Волохов, Ф. Колокольников</i>

Примечание. *Н. х.* – неизвестный художник.

В верхнем ярусе северной стены три первые от иконостаса образа также были связаны с темой Воскресения и располагались в хронологическом порядке – «Явление Христа Марии Магдалине», «Христос, вопрошающий Петра “Симоне Ионе любишь ли мя”», «Уверение Фомы». Следующий сюжет – «Христос, вечеряющий у Симона прокаженного» – повествовал о помазании женщиной главы Христа миром, свидетельствуя о подготовке Спасителя к крестной смерти – «она помазала тело Мое к предстоящему погребению Моему» (Мк. 14:8). Завершала верхний ряд притча о милосердии «История о самарянине».

Нижний ряд состоял из отдельных эпизодов евангельской истории, где были представлены: тема покаяния – «Проповедь Иоанна Крестителя»; чудо, осуществленное Христом, – «Христос насыщающий пяти хлебами пять тысяч человек»; притча о втором пришествии Христа и о Царстве Небесном – «Притча о десяти девах»; учение о Церкви – «Мой храм домом молитвы наречется» (Мф. 21:12) – «Изгнание торгующих из храма». В центре нижнего ряда был расположен образ святителя Кирилла Александрийского (таблица 16).

Таблица 16. Северная стена центрального церковного зала. 1753–1754 гг.

Явление Христа Марии Магдалине <i>М. Колокольников</i>	Христос, вопрошающий Петра «Симоне Ионе любишь ли мя» <i>М. Колокольников</i>	Уверение Фомы <i>М. Колокольников</i>	Христос, вечеряющий у Симона прокаженного <i>Ф. Колокольников</i>	Притча о самарянинах <i>М. Колокольников</i>
Проповедь Иоанна Крестителя <i>М. Колокольников</i>	Христос, насыщающий пять тысяч человек <i>М. Колокольников</i>	Святитель Кирилл Александрийский <i>М. Колокольников</i>	Притча о десяти девах <i>Ф. Колокольников</i>	Изгнание торгующих из храма <i>М. Колокольников</i>

На западной стене находились композиции «Преполовление Господне» и «Рождество Иоанна Предтечи». Тематически они были связаны с расположенными напротив них сюжетами в иконостасе «Воскресение Христово» и «Святая Елизавета с отроком Иоанном» (все указанные композиции были выполнены И. Вебером). Праздник Преполовление Господне был соотнесен с праздником Воскресения как промежуточный между Пасхой и Троицей, в его иконографии подчеркивался образ Христа-Учителя, который, согласно описи 1938 г., был изображен в центре группы «деревенских людей»<sup>300</sup> (таблица 17).

Таблица 17. Западная стена (над арочным проходом). 1750 г.

Преполовление Господне. <i>И. Вебер</i>	Рождество Иоанна Предтечи. <i>И. Вебер</i>
---	--

Тема евангельских притч, начатая в центральном зале, была продолжена в композициях подхорного пространства – «Притча о сучке и бревне», «Притча о мытаре и фарисее», «Притча о сеятеле». Там же были представлены образы апостолов Петра и Павла в характерных для барокко «фантастических» сюжетах – «Хождение по водам» и «Обращение Савла», а также ветхозаветный образ «Изгнание из Рая», традиционно располагавшийся в притворе, функцию которого условно выполняло подхорное пространство (таблица 18).

Таблица 18. Подхорное пространство. 1753–1754 гг.

Южная стена	Обращение Савла <i>М. Колокольников</i>	Притча о сучке и бревне <i>М. Петров, Ф. Колокольников</i>
Западная стена	Хождение по водам <i>Г. Вельяминов, Ф. Колокольников</i>	Притча о мытаре и фарисее <i>Г. Вельяминов, Ф. Колокольников</i>
Северная стена	Притча о сеятеле <i>В. Волохов, Ф. Колокольников</i>	Изгнание из Рая <i>И. Канатчиков (?)</i>

Проведенное исследование сюжетного ряда в центральном церковном зале и под хорами показало, что главной темой здесь была история земной жизни Христа, повествующая о его чудесах, притчах и исцелениях. В отличие от алтаря в этих пространствах была представлена только новозаветная история, за исключением ветхозаветного образа «Изгнание из Рая».

В этот тематический комплекс была вплетена тема, связанная с небесными покровителями императрицы – в композиции «Рождение Иоанна Крестителя» на западной стене храма была представлена святая Елизавета с младенцем Иоанном, в плафонной живописи

<sup>300</sup> Опись 1938 г. Инв. № 64. Л. 19.

над ними находился образ главы семейства священника Захарии, напротив в иконостасе святая Елизавета изображалась уже с отроком Иоанном, а рядом на северной стене находился образ Иоанна Крестителя, который, следуя своему божественному предназначению, выходит на проповедь к народу (ил. 31).

В риторической культуре барокко, где все имело «двойной» смысл и определенную подоплеку, связанную с политической обстановкой дворцовой жизни, изображение в придворном храме небесных покровителей императрицы и их сына Иоанна, показанного в процессе поэтапного взросления в младенчестве, отрочестве и зрелости, вероятно, символически соотносилось с императрицей Елизаветой Петровной и великим князем Петром Федоровичем, который согласно «божественному предназначению» был призван на Российский престол, а Елизавета Петровна выступала «метафизической» матерью своему племяннику, о чем неоднократно упоминалось в придворных проповедях: «...дражайший Племянник, или паче Вселюбезнейший Сын твой от Бога и Родителей в Сына данный Тебе...» (Симон Тодорский. Слово на бракосочетание... 1745 г.)<sup>301</sup>.

Подобные параллели образов святых православной церкви с русскими императорами вписывались в канву придворного панегирического искусства XVIII в., так же как «молитвословные обращения к монарху» и даже «тексты подлинного церковного молитвословия могли сливаться с панегириком монарху»<sup>302</sup>.

На воцарении Елизаветы Петровны была составлена особая служба ее небесным покровителям Захарии и Елизавете, где в основном прославлялась одна святая Елизавета, в образе которой можно было узнать императрицу. Академик Н. И. Ильминский докладывал об этом обер-прокурору К. П. Победоносцеву, отмечая, что «XVIII век принес в церковную область много чуждого, мирского, страстного и подобострастного»<sup>303</sup>, что также присутствовало в изобразительной программе придворного храма, продолжавшем общую панегирическую тему по репрезентации императорской власти Большого Царскосельского дворца.

### 3.2.2 Восстановление сюжетной живописи после пожара 1820 г.

На основе сравнительного анализа описи В. И. Неелова и описи 1938 г. выявлены изменения в составе сюжетных произведений и характера их расположения в центральном церковном зале и под хорами после пожара 1820 г. Определены утраченные композиции верхнего ряда северной стены центрального зала – это четыре произведения М. Колокольникова *«Явление Христа Марии Магдалине»*, *«Христос, вопрошающий Петра»*

<sup>301</sup> Цит. по: Кислова Е. И. Указ. соч. С. 46.

<sup>302</sup> Цит. по: Успенский Б. А., Живов В. М. Указ. соч. С. 256.

<sup>303</sup> Там же.

«Симоне Ионе любишь ли мя», «Уверение Фомы», «Притча о самарянине» и одна композиция Ф. Колокольникова «Христос, вечеряющий у Симона прокаженного» (Приложение II).

На основе архивных данных, а также сведений, указанных А. И. Успенским и А. И. Бенуа, работа над созданием новых религиозных композиций была поручена профессору И. Ф. Тупылеву, который написал «четыре образа из Евангелия по апробированным рисункам»<sup>304</sup> – «Вера твоя спасла тебя», «Предательство Петра», «Воздадите Кесарю кесарево и Богу Божье» и «Кто из Вас без греха, пусть первый бросит в нее камень»<sup>305</sup>, завершенных 24 октября 1820 г.<sup>306</sup> Однако по неизвестным причинам установлено в храме было только три работы: на западной стене – «Предательство Петра», «Христос и грешница (Кто из Вас без греха, пусть первый бросит в нее камень)», на северной стене – «Вера твоя спасла тебя», о чем свидетельствуют описи 1860, 1883, 1938 гг.

Для центрального церковного зала было написано еще четыре новых сюжета – «Христос, указывающий своего предателя», «Христос и самарянка», «Помазание ног Христа миром», «Явление Христа апостолам по Воскресении», авторство которых пока установить не удалось. В результате восстановительных работ, проведенных в 1820-е гг., вместо пяти утраченных сюжетных композиций было написано семь произведений, два из них заменили на западной стене образа «Преполовление» и «Рождество Иоанна Крестителя», которые были перенесены в алтарь.

Появление новых произведений частично повлияло на иконографическую программу северной и западной стенок композиций. На южной стене полностью сохранилась иконографическая программа, заложенная в елизаветинское время, так как нижний ряд остался без изменений, а в верхнем ряду новая композиция «Явление Христа апостолам по Воскресении» была, как и прежде, связана с сюжетом Воскресения Христова; поменялись между собой местами композиции верхнего ряда «Исцеление расслабленного» и «Воскрешение Лазаря» (таблица 19).

Таблица 19. Южная стена центрального церковного зала. 1820-е гг.

Явление Ангела мироносицам М. Колокольников	Явление Христа Апостолам по Воскресении Н. х.	Явление Христа апостолам на море Тивериадском М. Колокольников	Исцеление расслабленного Г. Дерябин	Воскрешение Лазаря М. Колокольников
Исцеление слепорожденного Ф. Колокольников	Искушение Христа М. Колокольников	Христос и Закхей М. Колокольников	Притча о блудном сыне М. Колокольников	Притча о богаче и Лазаре В. Волохов, Ф. Колокольников

Примечание. Н. х. – неизвестный художник.

<sup>304</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 6. Д. 2152. Л. 6.

<sup>305</sup> Там же. Л. 1; Успенский И. А. Указ. соч. № 12. С. 420; Бенуа А. Н. Царское Село... С. 59.

<sup>306</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 6. Д. 2152. Л. 6.

На северной стене был полностью утрачен верхний ряд:

1. Образ «Явление Христа Марии Магдалине» (М. Колокольников) был заменен композицией «Явление Христа двум ученикам, шедшим в Эммаус» (Н. х.), вероятно, перенесенной сюда с южной стены. При этом сохранялась тема, связанная с Воскресением Христа.

2. Образ «Христос, вопрошающий Петра “Симоне Ионе любишь ли мя”» (М. Колокольников) был заменен образом «Христос, указывающий своего предателя» (Н. х.), вводящим в стенной ансамбль тему предательства. Утраченный сюжет отчасти также был связан с этой темой, рассказывая о том, что воскресший Христос трижды спрашивал Петра о любви к себе, «закрывая» этим его прежнее троекратное отречение.

3. Тема веры, отраженная в сюжете «Уверение Фомы» (М. Колокольников), была продолжена в евангельской истории «Вера твоя спасла тебя» (Мк. 5:34), представляющей композицию «Исцеление кровоточивой» (М. Тупылев).

4. Образ «Христос, вечеряющий у Симона прокаженного» (Ф. Колокольников) был заменен композицией «Помазание ног Христа миром» (Н. х.). В первом случае сюжет был связан с историей о собрании в доме Симона прокаженного, где женщина помазала главу Христа миром, символически подготовив Его к Крестной смерти (Мф. 26:6–13). В новом сюжете изображался пир в доме Симона фарисея, где грешница помазывает ноги Христа миром и получает прощение (Лк. 7:36–50).

5. Притча о милосердном самарянине (М. Колокольников) сменяется сюжетом из жизни Христа и повествует о его встрече с самарянкой (Н. х.), грешной женщиной, которой Христос возвестил о Своей Божественной природе.

В нижнем ряду северной стены сохранились все произведения середины XVIII в. (таблица 20).

Таблица 20. Северная стена центрального церковного зала. 1820-е гг.

Явление Христа двум ученикам, шедшим в Эммаус Н. х.	Христос, указывающий своего предателя Н. х.	«Вера твоя спасла тебя» И. Ф. Тупылев	Христос и самарянка Н. х.	Помазание ног Христа миром Н. х.
Проповедь Иоанна Предтечи М. Колокольников	Христос, насыщающий пять тысяч человек М. Колокольников	Святитель Кирилл Александрийский М. Колокольников	Притча о десяти девах Ф. Колокольников	Изгнание торгующих из храма М. Колокольников

Примечание. Н. х. – неизвестный художник.

Новая композиция западной стены – «Отречение Петра» – вводила в церковное пространство еще эпизод евангельской истории, связанный с темой предательства; с предательством был также связан сюжет о жене, обличенной в прелюбодеянии, – «Христос и грешница» («Кто из Вас без греха, пусть первый бросит в нее камень», Ин. 8:7) (таблица 21).

Таблица 21. Западная стена (над арочным проходом). 1820-е гг.

Отречение апостола Петра. <i>И. Ф. Тупылев</i>	Христос и грешница. <i>И. Ф. Тупылев</i>
--	--

В подхорном пространстве сюжетная живопись середины XVIII в. полностью сохранилась, лишь поменялись местами композиции, расположенные на западной и северной стенах. В результате этого библейский рассказ об изгнании Адама и Евы из Рая оказался на западной стене, где традиционно располагается сюжет о Страшном суде, прообразом которого является эта композиция (таблица 22).

Таблица 22. Подхорное пространство. 1820-е гг.

Южная стена	Обращение Савла <i>М. Колокольников</i>	Притча о сучке и бревне <i>М. Петров, Ф. Колокольников</i>
Западная стена	Притча о сеятеле <i>В. Волохов, Ф. Колокольников</i>	Изгнание из Рая <i>И. Канатчиков (?)</i>
Северная стена	Хождение по водам <i>Г. Вельяминов, Ф. Колокольников</i>	Притча о мытаре и фарисее <i>Г. Вельяминов, Ф. Колокольников</i>

В настенном ансамбле XIX в. возникла сюжетная линия, в которой последовательно развивалась тема непростого пути апостола Петра к своему предназначению быть «камнем», на котором Христос основал Церковь (Мф. 16:18). Образ «Хождение по водам» под хорами церкви, показывая горячность Петра и в то же время его маловерие, свидетельствовал о том, что «случившееся с ним на море предзнаменовало его отречение и последовавшее за этим обращение и покаяние»<sup>307</sup>. Эти этапы его жизни были последовательно представлены, сначала в центральной части храма в сюжете «Отречение Петра», а затем в композиции «Покаяние Петра» в алтаре придворной церкви.

Реконструкция расположения новых произведений, написанных в 1820-е гг., показала, что сюжетная линия центрального зала в основном была сохранена. В то же время новые сюжеты привнесли в праздничную атмосферу барочного храма несколько иное настроение.

Так, из семи новых произведений четыре были посвящены «грешницам»: грешница помазывает ноги Христа миром («Помазание ног Христа миром»); грешная женщина, у которой было пять мужей, встречает Христа у колодца и получает свидетельство о его божественной природе («Христос и самарянка»); грешница, которую должны были побить камнями за прелюбодеяние, получает прощение Христа («Христос и грешница»); «нечистая» по иудейским законам женщина, получает исцеление при встрече с Христом («Исцеление кровоточивой»).

Три сюжетных композиции были посвящены предательству: «Христос, указывающий своего предателя», «Предательство Петра» и «Христос и грешница», где также был заключен

<sup>307</sup> Архиепископ Никон (Рождественский). Святое Евангелие от Матфея с толкованием Святых Отцов (Троицкие листки № 801–1050). URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Nikon\\_Rozhdestvenskij/svjatое-evangelie-ot-matfeja-s-tolkovaniem-svjatykh-ottsov-troitskie-listki/69](https://azbyka.ru/otechnik/Nikon_Rozhdestvenskij/svjatое-evangelie-ot-matfeja-s-tolkovaniem-svjatykh-ottsov-troitskie-listki/69) (дата обращения: 24.06.2024).

посыл о предательстве. И только одна новая работа – «Явление Христа апостолам по Воскресении» – была близка по сюжету утраченному образу «Явление Христа Марии Магдалине».

«Женские» сюжеты елизаветинского времени отличались более «позитивной» трактовкой и свидетельствовали о женском служении Христу: жены-мироносицы первыми пришли ко Гробу Господню; Марии Магдалине первой явился воскресший Христос; женщина, помазавшая главу Христа миром стала той, о которой Христос сказал: «где ни будет проповедано Евангелие сие в целом мире, сказано будет в память ее и о том, что она сделала» (Мф. 26:13); святая Елизавета, небесная покровительница императрицы, родила сына, ставшего Крестителем Христа и его Предтечей; притча о десяти девах несла посыл о «правильном» ожидании второго пришествия Христа, «потому что не знаете ни дня, ни часа, в который придет Сын Человеческий» (Мф. 25:1–13).

Проекты по восстановлению храма после пожара 1820 г. утверждал император Александр I, и акцент на темах предательства, греха и прощения, вероятно, соответствовал его настроению и духовному состоянию, связанному с потерей иллюзий и надежд на Священный союз, которому он отдал так много времени, сил и тяжело воспринимал предательство союзников; с усилившимся мистицизмом и пиетизмом императора в этот период; с началом новых отношений с супругой императрицей Елизаветой Алексеевной, с их желанием понять и простить друг друга.

Однако, несмотря на включение нескольких новых сюжетов и появление классицистических работ, живописный ансамбль несомненно сохранял общий барочный характер, отражая эпоху императрицы Елизаветы Петровны, о чем также свидетельствовал А. Н. Бенуа, видевший придворный храм в начале XX в.<sup>308</sup>

### 3.2.3 Создание настенной живописи с изображениями святых в 1753–1754 гг.

Наряду с сюжетными произведениями в храме находились изображения христианских святых. Их количество и расположение в середине XVIII в. определено по описи архитектора В. И. Неелова с учетом описей 1860, 1883, 1938 гг. В центральном церковном зале было представлено 11 образов – десять в тондо, расположенных в среднем ряду, и один образ святителя Кирилла Александрийского в прямоугольной раме в нижнем ряду северной стены; в подхорном пространстве – 6 образов в верхнем ряду в тондо. Авторство художников определено на основе анализа архивно-библиографических источников<sup>309</sup>.

<sup>308</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 52.

<sup>309</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 17. Д. 470. Л. 30; РГИА. Ф. 468. Оп. 36. Д. 16. Л. 18; РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. 1753 г.; Описание 1938 г.; Успенский А. И. Императорский Большой Царкосельский... № 9. С. 271; Бенуа А. Н. Царское Село... С. 48.

В изданиях А. И. Успенского и А. Н. Бенуа отмечены следующие авторские произведения – В. Павлов «*Святитель Филипп*», С. Копытин «*Святой мученик Севастьян*», «*Святая равноапостольная великая княгиня Ольга*», также упоминается, что Ф. Павлов выполнил образ «*Священномученик Игнатий Богоносец*»<sup>310</sup>, однако согласно реестру Колокольниковых, он был выполнен В. Волоховым и исправлен Ф. Колокольниковым<sup>311</sup>.

Согласно указанному реестру М. Колокольников выполнил следующие произведения: «*Священномученики Климент, папа Римский и Петр Александрийский*», «*Великомученик Георгий*», Г. Вельяминов – «*Святой апостол и евангелист Марк*», «*Святая мученица Наталия*», которые были исправлены Ф. Колокольниковым<sup>312</sup>.

В реестре Колокольниковых также указано, что М. Колокольников выполнил образ Кирилла, патриарха Иерусалимского<sup>313</sup>, однако в храме был установлен образ святителя Кирилла Александрийского, о чем свидетельствуют приведенные у А. И. Успенского списки сохранившихся работ после пожара 1820 г.<sup>314</sup>, а также описи 1860 г.<sup>315</sup> и 1938 г.<sup>316</sup>. Возможно, по желанию Елизаветы Петровны образ патриарха Кирилла был заменен на изображение святителя Кирилла Александрийского, вероятно, небесного покровителя Кирилла Нарышкина, прадеда императрицы.

Художнику И. Канатчикову предположительно принадлежат образы *святителей Михаила, Алексия, Петра, Ионы*<sup>317</sup>. Не удалось установить авторство двух композиций – святых мучеников *Екатерины и Харлампия*.

В храмах XVIII в. наряду с церковными праздниками отмечались основные события жизни монарха, что было связано с усилением императорского культа. Преемственность власти подчеркивалась празднованием дней рождения и тезоименитств официальных наследников престола. Законность правления монархов постоянно подтверждалась ежегодными торжествами, праздничными литургиями в честь их вступления на престол и коронаций<sup>318</sup>. При Елизавете Петровне в эти торжественные дни было запрещено отпевать покойников и служить панихиды<sup>319</sup>. Перед иконами и образами патронов императорской семьи служились молебны.

Эта тенденция в полной мере была реализована в царскосельской придворной церкви, центральный церковный зал которой был посвящен небесным покровителям Дома Романовых. Их изображения располагались друг напротив друга, составляя тематические (праздничные)

<sup>310</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 48; Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 9. С. 271.

<sup>311</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 44.

<sup>312</sup> Там же. Л. 42, 44.

<sup>313</sup> Там же. Л. 42.

<sup>314</sup> Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 12. С. 421.

<sup>315</sup> РГИА. Ф. 469. Оп. 15. Д. 383. Л. 9–10. Описание придворного священника Николая Наумова 1860 г.

<sup>316</sup> Опись 1938 г. № 241. Л. 67.

<sup>317</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 13.

<sup>318</sup> См.: Кинан П. Санкт-Петербургский и русский двор. 1703–1761. М., 2020. С. 125–126.

<sup>319</sup> См.: Живов В. М., Успенский Б. А. Царь и Бог. Указ. соч. С. 284.

пары, посвященные дням рождения и тезоименитствам родственников императрицы. Здесь были представлены святые священномученики Климент, папа Римский и Петр Александрийский и евангелист Марк, в памятный день которых совершился приход к власти Елизаветы Петровны, а затем ее коронование. Завершением и апофеозом этого праздничного ряда, несомненно, являлся главный образ иконостаса – «Коронование Богородицы» (таблица 23).

Таблица 23. Центральный церковный зал. 1753–1754 гг. (средний ряд, тондо)

Южная стена	Северная стена
<i>Святой апостол и евангелист Марк — коронация Елизаветы Петровны (25.04.1742) Г. Вельяминов, Ф. Колокольников</i>	<i>Великомученица Екатерина – тезоименитство императрицы Екатерины I<sup>320</sup> и великой княгини Екатерины Алексеевны Н. х.</i>
<i>Священномученики Климент, папа Римский и Петр Александрийский — приход к власти императрицы Елизаветы Петровны (25.11.1741) М. Колокольников</i>	<i>Святой мученик Севастьян – день рождения императрицы Елизаветы Петровны (18.12.1709) С. Копытин</i>
<i>Образ великомученицы Варвары – защитницы от внезапной и насильственной смерти<sup>321</sup>, которой так боялась императрица Елизавета Петровна<sup>322</sup> М. Петров</i>	<i>Святая мученица Наталия<sup>323</sup> – тезоименитство Н. К. Нарышкиной и Н. А. Романовой (бабушки и тети императрицы) Г. Вельяминов, Ф. Колокольников</i>
<i>Священномученик Харлампий — день рождения великого князя Петра Федоровича (10.02.1728) Н. х.</i>	<i>Священномученик Ианнуарий — день рождения великой княгини Екатерины Алексеевны (21.04.1729) Г. Дерябин</i>
<i>Великомученик Георгий – покровитель Москвы М. Колокольников</i>	<i>Священномученик Игнатий Богоносец Ф. Волохов, Ф. Колокольников</i>
	<i>Нижний ряд (прямоугольный формат) Святитель Кирилл Александрийский – тезоименитство Кирилла Нарышкина (прадедушки Елизаветы Петровны). Н. х.</i>

Примечание. Н. х. – неизвестный художник.

Согласно описи 1938 г. великомученицы Наталия, Варвара и Екатерина были изображены с пальмовыми ветвями, символами мученичества и победы<sup>324</sup>, помимо этого святая Екатерина традиционно была представлена с колесом, орудием своей пытки<sup>325</sup>. Изображение в придворном петербургском храме великомученицы Варвары, возможно, было связано с

<sup>320</sup> В проповедях петровских священнослужителей – митрополита Стефана (Яворского), архиепископа Феофана (Прокоповича) – проводилась параллель между великомученицей Екатериной и Екатериной I, отмечалось, что императрица не только соименна святой, но и подобна ей нравом (подробнее см.: Иконостас Петропавловского собора. СПб., 2003. С. 105).

<sup>321</sup> Варвара // Энциклопедический словарь. Т. 5а (10) / изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1892. С. 507–508.

<sup>322</sup> См.: Анисимов Е. В. Елизавета Петровна. М., 2002. С. 133–134.

<sup>323</sup> Святая Наталия была патрональной святой Н. К. Нарышкиной и Н. А. Романовой, иконы с изображением святой Наталии включались в иконостасы домовых церквей (см.: Белоброва О. А. Очерки русской художественной культуры XVI–XX веков. М., 2005. С. 21–23).

<sup>324</sup> Пальма в Библии – значение символики. URL: <https://www.astromeridian.ru/magic/what-does-the-palm-tree-symbolize-in-the-bible.html> (дата обращения: 21.08.2024).

<sup>325</sup> Опись 1938 г. Инв. № 218, 236, 239. Л. 62, 66, 67.

влиянием выходцев высшей церковной иерархии с Малороссии, где особо почитался этот образ и в Киеве хранились ее мощи<sup>326</sup>.

Считалось также, что святая Варвара является защитницей от внезапной и насильственной смерти<sup>327</sup>, чего так боялась Елизавета Петровна, убирая из своего обихода все, что «что могло так или иначе навести на мысль о смерти», и помня, что «все дворцовые перевороты на Руси, в том числе и тот, что привел к власти ее, совершались ночью» и внезапно<sup>328</sup>.

Если центральный зал придворной церкви посвящался небесным покровителям Дома Романовых, то подхорное пространство было связано с историей русской православной церкви, выраженной через ее предстателей – русских митрополитов Михаила, Петра, Алексия, Ионы, Филиппа, которые сыграли большую роль в формировании российской государственности.

Образы митрополитов были расположены в историческом порядке, за исключением святителей Петра и Алексея. Начиная церковную историю Руси первый киевский митрополит Михаил, который крестил великого князя Владимира, а затем киевлян<sup>329</sup>. Святитель Петр, боровшийся за единство Русского государства, перенес митрополичью кафедру в Москву как собирательницу русской земли; святитель Алексей содействовал тому, что великое княжение Владимирское окончательно укрепилось за московскими князьями, начал строительство каменного Московского Кремля (1366), пользовался благосклонностью в Орде, исцелив ханшу Тайдулу; святитель Иона был последним митрополитом, носившим титул Киевского, его посвящение в митрополиты впервые было совершено русскими архиереями в Москве в 1448 г.; святитель Филипп, митрополит Московский и всея Руси, начал строительство нового Успенского собора в Московском Кремле, где впоследствии венчались на царство русские цари и короновались императоры, при нем были обретыены в 1472 г. мощи святителей Петра и Ионы<sup>330</sup>.

Замыкает святительский ряд равноапостольная княгиня Ольга, первая женщина-правительница Руси, регент при малолетнем сыне великом князе Святославе и первая из правителей Руси, принявшая христианство. В панегирических проповедях архиепископа Феофана (Прокоповича) святая Ольга была названа образцом русской самодержицы, «владением премудрую, и оружием сильную, и приятым светом Евангельским блаженную»<sup>331</sup> (таблица 24).

<sup>326</sup> Культ святой Варвары в Древней Руси оформился в 1108 г., когда дочь византийского императора Алексея Комнина Варвара, ставшая женой князя Михаила Изяславовича, привезла ее мощи в Киев (см.: Корнеева Н. И. Азы древнерусской иконописи. Ч. VIII. М., 2005. С. 7).

<sup>327</sup> См.: Корнеева Н. И. Указ. соч. С. 7.

<sup>328</sup> Синдаловский Н. «Дщерь Петрова» – императрица Елизавета // Нева. 2009. № 8. URL: <https://magazines.gorky.media/neva/2009/8/dshher-petrova-8212-imperatricza-elizaveta.html> (дата обращения: 19.05.2024).

<sup>329</sup> См.: Православный церковный календарь // Азбука веры: интернет-портал. URL: <https://azbyka.ru/days/sv-mihail-kiievskij-i-vseja-rusi> (дата обращения: 15.05.2023).

<sup>330</sup> См.: Иванен А. В. Сто лет Нарвскому Воскресенскому собору. СПб., 1996. С. 180–181.

<sup>331</sup> Цит. по: Алексеев А. И. О неизвестном историческом сочинении Феофана Прокоповича // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2022. Т. 67. Вып. 4. С. 1354.

Таблица 24. Подхорное пространство. 1753–1754 гг.

Южная стена	Святитель Михаил, митрополит Киевский <i>И. Канатчиков (?)</i>	Святитель Алексей, митрополит Киевский и всея Руси <i>И. Канатчиков (?)</i>
Западная стена	Святитель Петр, митрополит Киевский и всея Руси <i>И. Канатчиков (?)</i>	Святитель Иона, митрополит Киевский и всея Руси <i>И. Канатчиков (?)</i>
Северная стена	Святитель Филипп, митрополит Московский и всея Руси <i>В. Павлов</i>	Святая равноапостольная великая княгиня Ольга <i>С. Копытин</i>

## 3.2.4 Настенная живопись с изображениями святых после пожара 1820 г.

После пожара 1820 г. все изображения святых сохранились, но изменилось их месторасположение, о чем свидетельствуют описи 1860, 1883, 1938 гг. Образы русских митрополитов были перемещены в центральный зал, за исключением митрополита Михаила. Возможно, это произошло из-за их лучшей сохранности после пожара, а место под хорами заняли небесные покровители императорской семьи. В связи с этой перестановкой тема русской государственности и церковной истории перешла в центральный церковный зал.

Расположение образов святых в 1820-е гг. начиналось от иконостаса с общехристианских подвижников евангелиста Марка и великомученика Георгия, продолжалось изображениями русских митрополитов и завершалось женскими образами. В этом ряду сохранялись пять произведений, находившиеся здесь в XVIII в.: «Святой апостол и евангелист Марк», «Великомученик Георгий», «Великомученица Варвара», «Великомученица Екатерина», «Святая мученица Наталия». В подхорном пространстве образ митрополита Михаила был перенесен с южной на северную стену (таблицы 25, 26) (ил. 32).

Таблица 25. Центральный церковный зал. 1820-е гг.

Южная стена	Северная стена
Святой апостол и евангелист Марк <i>Г. Вельяминов, Ф. Колокольников</i>	Великомученик Георгий <i>М. Колокольников</i>
Святитель Петр, митрополит Киевский и всея Руси <i>И. Канатчиков (?)</i>	Святитель Алексей, митрополит Киевский и всея Руси <i>И. Канатчиков (?)</i>
Святитель Иона, митрополит Киевский и всея Руси <i>И. Канатчиков (?)</i>	Святитель Филипп, митрополит Московский и всея Руси <i>В. Павлов</i>
Великомученица Варвара <i>М. Петров</i>	Великомученица Екатерина <i>Н. х.</i>
Святая равноапостольная великая княгиня Ольга <i>С. Копытин</i>	Святая мученица Наталия <i>Г. Вельяминов, Ф. Колокольников</i>

Примечание. *Н. х.* – неизвестный художник.

Таблица 26. Подхорное пространство.1820-е гг.

Южная стена	Священномученики Климент, папа Римский и Петр Александрийский <i>М. Колокольников</i>	Священномученик Харлампий <i>Н. х.</i>
Западная стена	Священномученик Ианнуарий <i>Г. Дерябин</i>	Святой мученик Севастьян <i>С. Копытин</i>
Северная стена	Священномученик Игнатий Богоносец <i>Ф. Волохов, Ф. Колокольников</i>	Святитель Михаил <sup>332</sup> , митрополит Киевский <i>И. Канатчиков (?)</i>

Примечание. *Н. х.* – неизвестный художник.

### 3.2.5 Воссоздание настенной живописи в 2020–2021 гг.

Воссоздание настенного ансамбля придворной церкви было затруднено небольшим количеством сохранившегося изобразительного материала. «Ключом» к пониманию иконографических источников, к которым обращались художники середины XVIII в., стал образ «Исцеление расслабленного» (Г. Дерябин, 1753) – единственная сюжетная композиция, сохранившаяся после немецкой оккупации в руинированном состоянии и после реставрации в 2015–2019 гг. возвращенная на свое историческое место<sup>333</sup> (ил. 33).

Сравнительный анализ показал, что это произведение повторяет композицию гравюры «Исцеление расслабленного» в Библии Вайгеля<sup>334</sup>. При этом колористическое решение этой работы следовало за иконописной традицией, что проявилось в стремлении к ярким локальным цветам, контрастным сочетаниям красок<sup>335</sup> (ил. 34).

Описания сюжетных произведений в описи 1938 г. также соответствовали композиционным решениям гравюр из Библий Вайгеля и Пискатора, свидетельствуя, что художники обращались к ним как к иконографическому источнику. Обращение к европейским Лицевым Библиям продолжало тенденцию русского церковного искусства, начатую в середине XVII в.

Г. Дерябин в своей работе почти дословно повторил композицию гравюры. Братья М. и Ф. Колокольниковы, как художники более высокой квалификации, обращались сразу к нескольким источникам, создавая на их основе оригинальные произведения. В композиции «Притча о блудном сыне» (М. Колокольников, 1753)<sup>336</sup> изображение двух служанок с их характерными жестами и постановкой фигур повторяет трактовку этих персонажей в подобном

<sup>332</sup> Образ митрополита Михаила был перенесен на северную стену под хорами.

<sup>333</sup> См.: Работы по восстановлению утраченной центральной части плафона «Вознесение Христа» и икон на стенах интерьера дворцовой церкви Воскресения Христова в Екатерининском (Большом) дворце. Разд. 1. Т. 1.1 // Научно-проектная документация по сохранению объекта культурного наследия федерального значения «Дворец» в составе объекта культурного наследия «Екатерининский дворец и парк» на основании Постановления Правительства РФ № 527 от 10.07.2001. СПб., 2020. С. 21.

<sup>334</sup> Biblia Ectypa. Op. cit. P. 109.

<sup>335</sup> Подробнее см.: Коршунова Н. Г. Четыре церковных образа середины XVIII века из храма Воскресения Христова Большого Царскосельского дворца // Артикульт: научный электронный журнал. 2020. № 40 (4), октябрь–декабрь. С. 58–60. URL: <http://articult.rsuh.ru/articult-40-4-2020/articult-40-4-2020-korshunova.php> (дата обращения: 10.08.2024).

<sup>336</sup> ЦГАЛИ СПб. Ф. 276. Оп. 1. Д. 12. Л. 18 (фотография композиции «Притча о блудном сыне», нач. XX в.).

сюжете гравюры из Библии Пискатора<sup>337</sup>, а характерный образ кудрявого слуги близок типажу из гравюры в Библии Вайгеля<sup>338</sup>, откуда также взята идея изображения высокого сводчатого коридора (ил. 35).

Композиция *«Исцеление слепорожденного»* (Ф. Колокольников, 1753), которую можно рассмотреть на довоенной фотографии под большим углом, показывает, что художник вдохновлялся гравюрой на этот сюжет из Библии Пискатора<sup>339</sup>. Можно увидеть общее сходство в расположении фигур Христа и слепорожденного, двух апостолов (в гравюре их три) за спиной Христа, сохраняется изображение колонны на втором плане, архитектурной арки на заднем плане, через которую виднеются старинные здания, которые художник трактует по-своему, что отчасти вызвано вертикальным форматом картины, в отличие от гравюры.

Композиция *«Притча о богаче и Лазаре»* (В. Волохов, Ф. Колокольников, 1753) близка к изображению этого сюжета в гравюре Библии Вайгеля<sup>340</sup>. Одинаково решен задний план с изображением террасы и ведущей туда лестницы, по которой в живописном произведении поднимается один слуга, в гравюре – два слуги. По-разному расположен главный герой – Лазарь. В живописи он развернут лицом к архитектурному портику, в гравюре – сидит к нему спиной; в церковном образе нет такой натуралистической детали, как изображение собак, лижущих ноги Лазаря, присутствующей в гравюре. Характер трактовки евангельской сцены в исполнении русских художников более спокойный и уравновешенный, по сравнению с барочной экспрессией европейских гравюр (ил. 36).

Современные художники при воссоздании сюжетных произведений середины XVIII в. также пользовались иконографией Библии Вайгеля и Пискатора; при написании образов святых – обращались к произведениям М. и Ф. Колокольниковых в Николо-Богоявленском морском соборе; при выполнении композиций начала XIX в. – к аналогичным сюжетам художников академистов (ил. 37, 38).

При изучении сохранившихся фрагментов настенной живописи выяснилось, что в них присутствовало не название сюжета, как это практикуется в православной традиции, а указывается ссылка на библейский текст, как в европейских Лицевых Библиях. В связи с этим была проведена большая исследовательская работа по сопоставлению ссылок на библейские тексты и соответствующие к ним изображения.

При этом подписи сюжетных произведений елизаветинского времени имели полууставной шрифт с буквенным обозначением цифр; во вновь написанных сюжетах после

<sup>337</sup> Theatrum Biblicum hos est Historiale Sacrae Veteris et Novi Testament... Per Nikolaum Iohannis Piscatorum. Amsterdam, 1650. P. 282.

<sup>338</sup> Biblia Еctupa. Op. cit. P. 149.

<sup>339</sup> Theatrum Biblicum... Op. cit. P. 246.

<sup>340</sup> Biblia Ectupa. Op. cit. P. 52.

пожара 1820 г. использовались арабские цифры; изображения святых имели более «нарядный» уставной шрифт, который не менялся в XIX в.

В воссоздаваемый настенный ансамбль в 2021 г. были включены три сохранившиеся фрагмента сюжетной живописи середины XVIII в.<sup>341</sup> – «Христос, насыщающий пять тысяч человек», «Притча о десяти девах», «Изгнание из Рая». Утраченные центральные композиции были заново написаны и вклеены в подрамники с сохранившимися фрагментами оригинальной живописи, между которыми было оставлено нейтральное тонированное пространство (около 5 мм). Эта технология, совмещающая в одном произведении воссоздание и реставрацию, стала новым опытом в современной реставрационной практике Екатерининского дворца (таблица 27) (ил. 39–43).

Таблица 27. Сохранившиеся фрагменты сюжетной живописи 1753–1754 гг.

Сохранившийся фрагмент	Месторасположение	Художник XVIII в.	Художник XXI в.
Христос, насыщающий пять тысяч человек	Нижний ряд северной стены центрального зала, вторая композиция от иконостаса	М. Колокольников	А. Л. Иванов
Притча о десяти девах	Нижний ряд северной стены центрального зала, четвертая композиция от иконостаса	Ф. Колокольников	А. В. Чарин
Изгнание из Рая	Западная стена под хорами	В. Волохов, Ф. Колокольников	А. В. Чарин

### 3.3 Настенный живописный ансамбль на хорах придворной церкви

Церковные хоры располагались на уровне второго этажа и являлись личным пространством членов императорской фамилии. При императрице Елизавете Петровне доступ на хоры был из Золотой анфилады и Висячего сада, а с 1773 г. – непосредственно из личных покоев великого князя Павла Петровича<sup>342</sup>.

Как и в алтаре, здесь располагались ростовые изображения святых. Возможно, репрезентативный тип изображения в данном случае объяснялся особым предназначением этих пространств: в алтарь имели доступ священнослужители, на хоры – члены императорской фамилии, откуда они могли слушать литургию и приветствовать, как с балкона, своих подданных (ил. 44).

Сохранились довоенные фотографии хор, которые позволяют в той или иной мере рассмотреть живописные композиции. На основе описи В. И. Неелова, описи 1938 г. и иллюстративного материала была выполнена научная реконструкция сюжетного ряда на

<sup>341</sup> Отчет Государственного музея-заповедника «Царское Село». 2022. СПб., 2023. С. 282–287.

<sup>342</sup> Царское Село. Путеводитель по дворцам и паркам. СПб., 2007. С. 74.

периоды 1750-х и 1820-х гг. Реестр Ф. Колокольникова свидетельствовал, что на хорах находился выполненный им живописный настенный ансамбль из двенадцати произведений<sup>343</sup>.

На восточной стене располагались образа *Христа* и *Богородицы с младенцем*, которые обрамляли, подобно Царским вратам иконостаса, большое окно, выходящее в церковный зал. Ранее было отмечено, что здесь планировалось поместить два образа Богородицы – «*Коронование Богородицы*» и «*Богородица, явившаяся преподобному Сергию*»<sup>344</sup>, но затем были определены к исполнению композиции «*Иисус Христос*» и «*Богородица с младенцем*», выполненные Ф. Колокольниковым<sup>345</sup>. Эти композиции не сохранились после пожара 1820 г. и были вновь написаны А. Е. Егоровым<sup>346</sup>. Остальные шесть образов середины XVIII в. были сохранены, но изменили свое месторасположение.

В елизаветинский период в настенной живописи хор были образованы следующие пары святых: основоположник официальной христианской религии в Римской империи *император Константин Великий* и пламенный защитник веры христианской *святитель Афанасий Великий*; великие князья средневековой Руси – *Владимир Креститель* и *Александр Невский*; основатель монашества *Антоний Печерский* и *святитель Николай чудотворец*. В 1820-е гг. пары были составлены из греческих и русских подвижников христианской веры (таблицы 28, 29).

Таблица 28. Хоры придворной церкви. 1753–1754 гг.

Восточная стена	<i>Богоматерь с младенцем</i>	<i>Иисус Христос</i>
Южная стена	<i>Святитель Афанасий Великий</i>	<i>Равноапостольный Константин</i>
Западная стена	<i>Благодарный князь Александр Невский</i>	<i>Равноапостольный Владимир</i>
Северная стена	<i>Преподобный Антоний Печерский</i>	<i>Святитель Николай Чудотворец</i>

Примечание. Автор всех работ Ф. Колокольников.

Таблица 29. Хоры придворной церкви. 1820-е гг.

Восточная стена	<i>Богоматерь с младенцем</i> . А. Е. Егоров	<i>Иисус Христос</i> . А. Е. Егоров
Южная стена	<i>Святитель Николай Чудотворец</i> . Ф. К.	<i>Равноапостольный Владимир</i> . Ф. К.
Западная стена	<i>Равноапостольный Константин</i> . Ф. К.	<i>Благодарный князь Александр Невский</i> . Ф. К.
Северная стена	<i>Святитель Афанасий Великий</i> . Ф. К.	<i>Преподобный Антоний Печерский</i> . Ф. К.

Примечание. Ф. К. – Ф. Колокольников.

Фотографии начала XX в. показывают, что А. Е. Егоров изображает Христа со знаменем в руках – символом победы над злом и смертью<sup>347</sup>, на втором плане виднеется отваленный от гроба камень. Художник обращается к иконографии «Восстание от Гроба», традиционной для европейской религиозной живописи, к которой также обращались И. Вебер в композиции

<sup>343</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 34.

<sup>344</sup> Там же. Л. 10.

<sup>345</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 34.

<sup>346</sup> Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 12. С. 420; Бенуа А. Н. Царское Село... С. 59.

<sup>347</sup> Иванова С. В. Флаг в руках Христа: хоругвь, лабарум, орифламма? // БОГОСЛОВИЕ.RU: научный богословский портал. URL: <https://bogoslov.ru/article/1655238> (дата обращения: 23.05.2023).

«Воскресение Христово» в местном ряду иконостаса, и, вероятно, Ф. Колокольников в утраченном образе на хорах.

Изображая Богородицу с младенцем, А. Е. Егоров повторяет иконографию работы Г. Гроота в местном ряду иконостаса, связанную с образом жены из Апокалипсиса (Откр. 12:1). На хорах Богоматерь также представлена стоящей на полумесяце, вокруг ее главы расположены двенадцать звезд. В то же время здесь отсутствуют атрибуты царской власти, имевшие такое большое значение в елизаветинский период, – нет короны на главе Богородицы, скипетра и державы в руках ее и младенца Христа, что лишает композицию имперского звучания и свидетельствует об утрате актуальности этой темы в религиозных произведениях 1820-х гг. (ил. 45).

При сопоставлении пространств в алтаре и на хорах, предназначавшихся для церковных и светских властей, можно отметить следующее: в алтаре в середине XVIII в. прослеживалось равенство ветхозаветных и новозаветных сюжетов, на хорах наблюдалось «равенство» государственных и церковных персон, как знак объединения светской и церковной власти в руках императрицы.

Значимые исторические личности верховной власти – император Константин, великие князья Владимир Креститель и Александр Невский – рассматривались как предшественники Петра I, Елизаветы Петровны и вносили в церковное пространство тему государственности. В Петропавловском соборе эти образы входили в программу иконостаса.

Иконография образа *Александра Невского* соответствовала указу Петра I, превратившего средневековую традицию изображения древнерусского князя в виде схимника Алексия и приказавшего внести изменения в его изображение: «Отныне того святого в монашеской персоне никому отнюдь не писать... А писать тот образ во одеждах великокняжеских»<sup>348</sup>.

Александр Невский был представлен в полном воинском доспехе и царской мантии, отороченной горностаевым мехом, подобно одеянию Петра I на портрете работы Годфри Неллера (Godfrey Kneller, 1698). У ног князя находятся шлем и меч поверженного противника<sup>349</sup>. В связи с тем, что в середине XVIII в. не было представления о средневековом русском воинском облачении, трактовка доспеха Александра Невского была ориентирована на западноевропейские рыцарские образцы, отраженные в европейских гравюрах XVI–XVII вв.<sup>350</sup>

<sup>348</sup> Постановление Синода об изменении иконографии святого благоверного великого князя Александра Невского вышло 15 июня 1724 г. (см.: Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи. СПб., 1876. Т. 4. № 1318: 1724–1725. С. 148).

<sup>349</sup> Подробнее см.: Коршунова Н. Г. Реконструкция и иконографический анализ образа Александра Невского из придворного храма Воскресения Христова Большого Царскосельского (Екатерининского) дворца // Святой благоверный князь Александр Невский: опыт изучения и сохранения культурно-исторического наследия: сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции. Ч. 1 / ГМП «Исаакиевский собор». СПб., 2021. С. 121–127.

<sup>350</sup> Историческая наука о древнерусском вооружении зародилась в XIX в.; считается, что точкой отсчета послужила находка в 1808 г. уникального исторического доспеха – шлема и кольчуги великого князя Ярослава

Триумфальная воинская составляющая образа святого князя была важна для Елизаветы Петровны, одержавшей победу над шведами в 1741–1743 гг., что свидетельствовало о преемственности политики Петра I, которого современники именовали «живым зеркалом» Александра Невского, победителем «шведского льва»<sup>351</sup>.

Образ *равноапостольного Константина*, римского императора, объявившего в IV в. христианство официальной религией Римской империи, воспринимался в абсолютистской идеологии как идеал православного государя. В панегирических текстах XVIII в. первого христианского императора часто сравнивали с первым всероссийским императором: «...начало византийской государственности выразило себя в церемонии переноса столицы в Новый Рим – Константинополь, начало Российской империи связано с основанием Санкт-Петербурга и превращением его в столицу»<sup>352</sup>, и подобно тому, как Константин более свободно чувствовал себя в Константинополе, нежели «в консервативном и полном древних традиций Риме»<sup>353</sup>, так же и Петр I чувствовал себя в новой столице по отношению к древней Москве. В изображении Константина подчеркивалось его императорское достоинство – он был изображен в царской одежде, перед ним на багряной подушке были представлены «царские регалии – головной убор, держава и скипетр»<sup>354</sup>.

Образ императора Константина в парной композиции с матерью царицей Еленой был также представлен в иконостасе придворного храма в иконографии двенадцатого церковного праздника «Воздвижение Честного и Животворящего Креста Господня». Сохранившийся фрагмент этого образа в настоящее время установлен в иконостасе.

*Великий князь Владимир* был изображен в горностаевой императорской мантии с непокрытой головой, «на ногах желтые сапоги, правая рука у груди, левая простерта, как бы в рассуждении»<sup>355</sup>. Лежащая на подушке корона свидетельствовала о преемственности верховной власти от византийского императора через великих князей к императорам России. В панегирических проповедях церковные реформы Петра сопоставлялись с крещением Руси, а самого императора сравнивали с князем Владимиром «за насаждение православия в новых землях – от Азова до Ингерманландии»<sup>356</sup>.

---

Всеволодовича, отца Александра Невского (подробнее см.: Янин В. Л. О первоначальной принадлежности так называемого шлема Ярослава Всеволодовича // Советская археология. 1958. № 3. С. 54–60).

<sup>351</sup> Шенк Ф. Б. Александр Невский в русской культурной памяти: святой, правитель, национальный герой. М., 2007. С. 137.

<sup>352</sup> Вилинбахов Г. В. Основание Петербурга и имперская эмблематика // Труды по знаковым системам. Вып. 18. Семиотика города и городской культуры: Петербург. Тарту, 1984. С. 47.

<sup>353</sup> Миролюбов И. А. О практике ношения диадемы Константином Великим // Исторический журнал: научные исследования. 2018. № 1. С. 56.

<sup>354</sup> Описание 1938 г. Инв. № 304. Л. 84.

<sup>355</sup> Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 12. С. 421.

<sup>356</sup> Бусева-Давыдова И. Л. Иконостас Петропавловского собора в Петербурге: к истолкованию иконографической программы // Петр Великий реформатор России. Материалы и исследования. Вып. XIII / Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». М., 2001. С. 163.

Из значимых церковных деятелей православной церкви на хорах присутствовали образа раннехристианских Отцов Церкви, святителей *Николая Мирликийского*, одного из самых почитаемых святых христианского мира, и *Афанасия Великого*, богослова и церковного писателя, который за свое стойкое исповедание истинной Веры и противостояние противникам получил прозвище «Athanasius contra mundum» («Афанасий против всего мира»)<sup>357</sup>.

В период создания живописного ансамбля придворной церкви в 1753 г. по поручению императрицы И. Я. Вишняков выполнил копию иконы Афанасия Великого, которая находилась в личных комнатах императрицы, возможно, предназначенную для залов дворца, что показывает особое почитание Елизаветой Петровной этого святого<sup>358</sup>. Культ Афанасия Великого в России был объединен с культом Кирилла Александрийского, изображение которого располагалось в центральном зале церкви, их память отмечается в один день<sup>359</sup>.

Среди «статусных» святых – двух святителей, императора и двух великих князей, занимавших высокую иерархию в обществе, – на хорах также находился образ монаха *Антония Печерского*, представленного «с непокрытой головой, руки молебно простерты, на епитрахили изображено Распятие»<sup>360</sup>. Появление на хорах изображения основателя русского монашества, несомненно, свидетельствовало о настроениях императрицы Елизаветы Петровны уйти на склоне лет в Смольный монастырь, который для нее строил Ф. Растрелли.

При воссоздании живописного ансамбля на хорах придворной церкви в 2020–2021 гг. иконографическим источником служили изображения святых, написанные Ф. и М. Колокольниковыми в Николо-Богоявленском морском соборе. Их работы обладали торжественной монументальностью русского барокко, выразительностью и звучностью красок иконописной традиции. Облачения святых отличались богатыми цветочно-травными узорами, выполненными в объемной манере. При этом присутствовала утонченная портретная характеристика, изысканность и некая манерность академически точно написанных кистей рук, что отражало европейские тенденции. Эти художественные направления в работах Колокольниковых соединялись в яркие оригинальные произведения. При реконструкции образов Иисуса Христа и Богородицы с младенцем были использованы довоенные фотографии придворной церкви. Воссоздание этого живописного ансамбля выполняла художник-реставратор Д. А. Соломенникова (ил. 46).

<sup>357</sup> Святитель Афанасий Великий, архиепископ Александрийский. URL: <https://ermogen.ru/o-bratstve/novosti/svyatitel-afanasiy-velikiy-arkhiepiskop-aleksandriyskiy/> (дата обращения: 24.08.2023).

<sup>358</sup> Ильина Т. В. Указ. соч. С. 88.

<sup>359</sup> Святители Афанасий Великий и Кирилл Александрийский считались одними из главных заступников Руси от набегов монголо-татар, о чем свидетельствует летопись 1239 г. (см.: Корнеева Н. Азы древнерусской иконописи. Ч. VII. М., 2005. С. 8).

<sup>360</sup> Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 12. С. 421.

## **Глава 4. Монументальная живопись придворной церкви Воскресения Христова. История создания, иконографическая программа**

Придворная церковь Воскресения Христова имеет пять декоративных глав, согласно указу императрицы Елизаветы Петровны от 14 октября 1746 г., отменившей купольное завершение храма<sup>361</sup>. В отличие от остальной сохранившейся церковной архитектуры Ф. Растрелли, где неизменно присутствовало подкупольное пространство<sup>362</sup>, в царскосельском храме его нет. Архивные и литературные источники не подтверждают сведения В. И. Пилявского о том, что «над алтарем был возведен деревянный купол, снаружи отмеченный декоративным пятиглавием»<sup>363</sup>.

### **4.1 Плафонная живопись придворной церкви в середине XVIII в.**

В описи В. И. Неелова указано, что «в потолках внутри церкви, в алтаре и на хорах плафоны живописные»<sup>364</sup>. Они были установлены в декабре 1749 г.<sup>365</sup>, к 40-летию императрицы Елизаветы Петровны, которая, возвращаясь из Москвы, «заезжала в Царское Село, где 18 декабря был устроен торжественный банкет»<sup>366</sup>.

Монументальную живопись в церкви создавали две команды художников под руководством Д. Валериани и А. Перезинотти<sup>367</sup>. Сюжет центрального плафона был определен императрицей Елизаветой Петровной, распоряжение которой гласило: «...если в местных образах будет Воскресение, то на плафоне изобразить Вознесение»<sup>368</sup>.

Центральный плафон Валериани писал в своей мастерской в Оперном (деревянном) театре в Санкт-Петербурге, где в ночь с 18 на 19 октября 1749 г. случился пожар<sup>369</sup> «...в той камере, где мастер Валериани сам работал и определенные из Царского Села караульные... по дважды в сутки топили», и плафоны для царскосельской церкви, «кои уже в окончание

<sup>361</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 43.

<sup>362</sup> Подкупольное пространство присутствовало в придворных храмах, созданных Ф. Растрелли, – Большом Петергофском дворце, Аничковом дворце, Зимнем дворце, Воскресенском Смольном соборе, Андреевском соборе в г. Киеве.

<sup>363</sup> Пилявский В. И. Стасов архитектор. Л., 1963. С. 103.

<sup>364</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 12. Д. 1751. Л. 1.

<sup>365</sup> РГИА. Ф. 468. Оп. 36. Д. 16. Л. 17.

<sup>366</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 237.

<sup>367</sup> Театральный художник Д. Валериани приехал в Россию в 1742 г. и по договору был обязан наряду с живописными работами в театре производить «также малевание плафонов». А. Перезинотти приехал вместе с Валериани как его помощник «для исполнения его (Валериани) идей и изобретений» (Коноплева М. С. Театральный живописец Джузеппе Валериани. Л., 1948. С. 4, 6, 40).

<sup>368</sup> Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 9. С. 270.

<sup>369</sup> Гернгросс (Всеволодский) В. Н. Театральные здания в XVIII веке // Старые годы. 1910. № 2 (февраль). С. 15.

приходили», сгорели<sup>370</sup>. Живописная кайма в центральном зале была установлена раньше и не пострадала<sup>371</sup>.

На помощь Д. Валериани, начавшему писать новые плафоны, в ноябре 1749 г. были направлены художники из Канцелярии от строений – живописные подмастерья И. И. Бельской и А. П. Антропов<sup>372</sup>. Плафон «Вознесение Христово» был написан практически за два месяца и закончен в конце декабря 1749 г.<sup>373</sup>

Вместе с Д. Валериани работала команда А. Перезинотти с московскими живописцами А. Бельским, П. Сергеевым, С. Ивановым, А. Поздняковым, И. Фирсовым<sup>374</sup>, которая писала живописное обрамление вокруг плафонов. А. Перезинотти заявлял, что «плафон... один исправлять не может, ибо в середине того плафона надлежит писать фигуры... а он только долженствует писать арнаменты»<sup>375</sup>. Характер творчества этих художников дает понимание того, что плафоны были написаны в стилистике перспективной барочной живописи середины XVIII в.

До пожара 1820 г. было проведено два этапа реставрационных работ центрального плафона «Вознесение Христово» – в 1752 г. реставрацию провели живописцы Канцелярии от строений И. Скородумов и А. Ерошевский<sup>376</sup>, в 1812 г. «поправку живописи на потолке» осуществил Ф. А. Бруни<sup>377</sup>. В пожаре 1820 г. три плафона придворной церкви были утрачены. После этого начался новый этап в истории монументальной живописи, в котором принимали участие художники, работавшие в разных стилевых направлениях, разной оказалась и дальнейшая судьба этих произведений.

Сюжеты плафонов в алтаре и на хорах придворной церкви в середине XVIII в. документально не определены. Понимание их тематики дают новые произведения, написанные после пожара 1820 г., так как согласно программе восстановления храма, определенной императором Александром I, они должны были как можно ближе повторять утраченные монументальные композиции.

<sup>370</sup> РГИА. Ф. 468. Оп. 36. Д. 16. Л. 17.

<sup>371</sup> Там же. Л. 11.

<sup>372</sup> РГИА. Ф. 470. Оп. 5 (76/188). Кн. 317. Л. 103.

<sup>373</sup> РГИА. Ф. 468. Оп. 36. Д. 16. Л. 17.

<sup>374</sup> См.: Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 9. С. 271.

<sup>375</sup> РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 95. Ч. 1. Л. 85.

<sup>376</sup> РГИА. Ф. 470. Оп. 5 (76/188). Д. 354. Л. 384.

<sup>377</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 20. Д. 305. Л. 28.

#### 4.2 Плафон в алтаре «Слава Святого Духа». 1822, 1864 гг.

Плафон «Слава Святого Духа» был написан художником-академистом Д. И. Антонелли в 1822 г. и «исполнен прямо по штукатурке»<sup>378</sup>, свидетельствуя о том, что утраченный плафон середины XVIII в. также был выполнен по штукатурке.

После пожара 1863 г. проводились работы по замене деревянных конструкций на железные балки и стропила, в результате чего плафон в алтаре был демонтирован. Предварительно с него была снята фиксационная копия, о чем говорит письмо архитектора А. Ф. Видова начальнику 2-го отделения Эрмитажа Ф. А. Бруни от 27 октября 1863 г. с просьбой «командировать кого-либо осмотреть плафон и снять с него копию, для написания такого же вновь при возобновлении церкви»<sup>379</sup>.

Новый плафон писал академик А. Ф. Беллоли, который 14 января 1864 г. дал подписку Строительной конторе о том, что обязуется исполнить на полотне живопись для алтаря, чтобы она «согласно Высочайшему повелению, представляла точную копию прежнего плафона», и завершил работу 25 июля 1864 г.<sup>380</sup>

Ф. А. Бруни освидетельствовал плафон в отношении «как достоинств живописи, так и верности картины с миниатюрным изображением прежнего плафона, переданным г-ну Беллоли»<sup>381</sup>, и в рапорте 31 июня 1864 г. отметил, что «плафон работы Беллоли... в художественном отношении выполнен хорошо и сколько возможно сходен с оригиналом»<sup>382</sup>.

Плафон сохранился до настоящего времени, но сильно пострадал во время немецкой оккупации г. Пушкина, когда был «превращен в мишень – на нем сохранились следы выстрелов»<sup>383</sup>, и из-за помутнения лака живопись практически не просматривалась. Это единственный плафон в интерьере церкви и всего Екатерининского дворца, сохранившийся после Великой Отечественной войны (ил. 47).

При реставрации 2017 г. он не демонтировался, так как это могло повлечь нарушение исторической системы крепления к потолку, которая сохранилась с 1864 г.<sup>384</sup> Реставрационные работы выполняли художники-реставраторы И. А. Платова, И. Ю. Прохин, А. В. Семин,

<sup>378</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 55.

<sup>379</sup> ГЭ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 6. Л. 55.

<sup>380</sup> ГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 4. Л. 65.

<sup>381</sup> Там же.

<sup>382</sup> Там же. Л. 67.

<sup>383</sup> ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 590. Гладкова Е. С. Фиксация разрушений, произведенных фашистскими захватчиками в церкви. Екатерининский дворец-музей. Фотоальбом. 1944–1946. Пушкин, 1946. С. 3.

<sup>384</sup> Кедринский А. А. Проект реставрации церкви Екатерининского дворца. Т. 2. Ч. 2. Проект реставрации плафона церкви / Институт «Ленпроектреставрация», архитектурно-реставрационная проектная мастерская № 2. СПб., 1993. С. 3.

Д. А. Фомитова, В. К. Шевель под научным руководством художника-реставратора высшей категории Н. И. Русаковой<sup>385</sup> (ил. 48).

Плафон изображал третью ипостась Святой Троицы – Святой Дух представленный в виде голубя, как он был явлен при крещении Иисуса Христа (Мф. 3:16–17) и при Схождении Святого Духа на апостолов во время Пятидесятницы (Деян. 2:1–4), в окружении херувимов<sup>386</sup>. Иконография плафона органично входила в литургическое пространство алтаря и соотносилась с херувимской песнью: «Иже Херувимы тайно образующе и Животворящей Троице Трисвятую песнь припевающе...», создавая зрительные образы церковного богослужения.

В иконописи херувимы изображались «в виде существ с человеческим ликом, окруженным четырьмя (реже шестью) крыльями голубого или зеленого цвета»<sup>387</sup>, в эпоху Возрождения – в виде детских головок с двумя крыльями, на основе текста первой Книги Царств (1 Цар. 6:24), где говорилось в двукрылых херувимах<sup>388</sup>. Эта традиция была усвоена русским церковным искусством XVII в. Подобная трактовка херувимов присутствовала и в алтаре придворной церкви.

Плафон Д. И. Антонелли должен был повторить композицию плафона середины XVIII в., а плафон А. Ф. Беллоли – повторить композицию Д. И. Антонелли. Таким образом, в плафоне 1864 г. должна была сохраниться композиция плафона Д. Валериани 1749 г. Несомненно, при этом поменялась манера живописного письма, которая прошла путь от стиля барокко к классицизму, а затем к салонному академизму второй половины XIX в.

Несмотря на то, что А. Н. Бенуа дал не очень лестную оценку плафону А. Ф. Беллоли, отметив его как художника, «славившегося своими рисованными портретами, но на сей раз не отличившегося»<sup>389</sup>, живописцу удалось выразить основную идею барочной живописи как постепенного «развертывания» небесной перспективы – от спокойного состояния синего неба, изображенного по краям плафона, переходящего к кучевым белым облакам, расположенным кругообразно друг над другом и сужающимся в виде воронки к центру композиции, где открывается парящий в золотых лучах голубь – Святой Дух.

Этот переход подчеркивается цветовой гаммой, идущей от холодных оттенков синего и белого по краям плафона к теплым желтым оттенкам в его центральной части. Авторская

<sup>385</sup> О реставрации плафона «Слава Святого Духа» см.: Платова И. А. Реставрация плафона А. Беллоли «Слава Святому Духу» из алтаря церкви Воскресения Христова Екатерининского дворца (ГМЗ «Царское Село») // TERRA-ARTIC. Искусство и дизайн / Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица. 2022. № 1. С. 14–21; Слава Святого Духа. Плафон алтаря церкви Воскресения Христова // Отчет Государственного музея-заповедника «Царское Село». 2017. СПб., 2018. С. 78–79.

<sup>386</sup> Херувимы (от древнееврейского слова хэрэв – меч) – существа, обладающие высшей духовной мудростью, их иконография сложилась на основе описания в библейских текстах Ветхого Завета (см.: Алексеев С. В. Зримая истина. СПб., 2003. С. 222–223).

<sup>387</sup> Гусакова В. О. Словарь русского религиозного искусства. Терминология и иконография. СПб., 2006. С. 246.

<sup>388</sup> Маргенс Ю. Иконография ангельских чинов и их изображение в русской иконописи // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия. М., 2001. С. 102.

<sup>389</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 55.

манера художника отличается легким, эскизным характером мазка, живописный слой выполнен с помощью тонких лессировок. На отдельных фрагментах плафона на грунте прослеживается подготовительный авторский рисунок, который по краям плафона (на теневых участках) выполнен красно-коричневой краской, в центральной части плафона, где изображение выдержано в очень светлой тональности, он нанесен светло-серым карандашом, подготовительный рисунок также читается под изображениями херувимов.

Плафон Беллоли был создан в эпоху историзма и эклектичен по стилистике. С одной стороны, в плафоне присутствует стремление к барочной трактовке неба с динамичной характеристикой облаков и иллюзорностью небесного пространства, с другой – манера изображения херувимов напоминает о салонной живописи и отличается не только характерной для этого направления «красивостью», но своеобразием трактовки, ставшей отличительной чертой творчества Беллоли, которому наибольшую популярность принесли «его детские и женские головки, исполненные цветными карандашами»<sup>390</sup> (ил. 49, 50).

Иконографическая программа алтарного пространства была связана с идеей Святой Троицы, выраженной через образы Бога Отца (Саваоф изображен в куполе надпрестольной сени), Бога Сына (Иисус Христос представлен в запрестольном образе «Христос Архиерей Великий»), Бога Святого Духа (изображен в виде голубя на плафоне).

П. А. Флоренский писал, что «при богословском трактовании Храма... в алтаре нужно видеть таинство непостижимой по существу Троицы, а в Храме – Ее познаваемый в мире промысл и силы»<sup>391</sup>. Это соответствовало иконографической программе придворной церкви, где алтарное пространство было связано с идеей Троицы, а в сюжетной настенной живописи храма были отражены земная жизнь Иисуса Христа, его учение, притчи, творимые им чудеса.

#### 4.3 Центральный плафон придворной церкви «Вознесение Христово». 1820–1823 гг.

Плафон «Вознесение Христово» был написан профессором В. К. Шебуевым, «подражая во всем прежнему его расположению»<sup>392</sup>. В связи с тем, что эскиз плафона Д. Валериани не был найден, архитектор В. П. Стасов по памяти описал художнику «главное содержание» композиции и, считая автором этого плафона Ф. Фонтебассо, добавил: «Околичных украшений мало помню, онны заимствуются из живописи того же мастера, писанной в Церкви и Лестницы Зимнего Дворца»<sup>393</sup>.

Эскизы В. К. Шебуева показывали всем, кто помнил церковь до пожара, очевидцы вспоминали детали, которые вводились художником в композицию. Александром I был

<sup>390</sup> Беллоли // Энциклопедический словарь. Указ. соч. С. 373–374.

<sup>391</sup> Флоренский П. А. Иконостас. М., 2003. С. 42.

<sup>392</sup> РГИА. Ф. 519. Оп. 6. Д. 85. Л. 4.

<sup>393</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 5. Д. 1708. Ч. 1. Л. 108.

утвержден четвертый эскиз 29 октября 1820 г.<sup>394</sup> и меньше, чем через три года, 19 мая 1823 г., плафон был установлен на место<sup>395</sup>.

Монументальное произведение получило высокую оценку современников: «Плафон сей есть огромнейшая из всех существующих картин русской живописи и по достоинству своему принадлежит к числу отличнейших ее произведений...»<sup>396</sup>. Шебуев стал первым русским художником, получившим звание «придворного живописца с определением к Эрмитажу»<sup>397</sup>. А. И. Успенский высоко оценивал художественные качества плафона, отмечая, что это «...замечательное произведение, отличающееся богатством фантазии, высокорелигиозным характером, изумительным рисунком и блестящей живою живописью»<sup>398</sup>.

16 июня 1863 г. в Большом Царскосельском дворце вновь произошел пожар<sup>399</sup>. Знаменитый плафон удалось спасти, но «некоторые [его] части... совершенно сгорели, и требовалось написать [их] вновь»<sup>400</sup>. Реставрация затянулась на долгие годы. Первый этап проходил в 1864 г. с участием художников-реставраторов Э. Сиверса и А. Сидорова, выполнявших «механическую реставрацию» (перевод плафона на новый холст); художника В. И. Терebeneва, проводившего «живописную реставрацию»; академика Н. Л. Тютрюмова, воссоздававшего утраченные во время пожара части плафона и выполнявшего «декорационное исправление» (реставрацию живописной «падуги») <sup>401</sup>. В связи с тем, что живопись плафона начала осыпаться, в 1882–1886 гг. вновь были проведены работы по переводу центральной композиции на новый холст и реставрации живописной каймы, которые провел А. Сидоров<sup>402</sup>.

Несмотря на усилия сохранить центральный плафон придворной церкви, предпринятые художниками и реставраторами в XVIII и XIX вв., уникальное произведение было утрачено. Во время оккупации г. Пушкина в 1941–1944 г. «попаданием двух снарядов разбило крышу, повредив края плафона», а центральная композиция «Вознесение Христа» «была увезена фашистами»<sup>403</sup>. Сохранились фрагменты живописной каймы плафона (ил. 51).

Иконография плафона представлена в трех источниках: 1. Э. П. Гау «Церковь Большого Царскосельского дворца» (акварель, 1860-е), где изображен фрагмент плафона с группой апостолов и фигурой Богородицы, при этом фигура возносящегося Христа не попала в

<sup>394</sup> Там же. Л. 125.

<sup>395</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 20. Д. 27. Л. 1.

<sup>396</sup> Григорович В. И. Новые произведения художеств // Журнал изящных искусств. Ч. 1. 1823. № 2. С. 175.

<sup>397</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 20. Д. 27. Л. 2–9.

<sup>398</sup> Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 12. С. 423.

<sup>399</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 20. Д. 27. Л. 2–9.

<sup>400</sup> РГИА. Ф. 472. Оп. 15 (90/928). Д. 15. Л. 26.

<sup>401</sup> Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 5. Д. 4. Л. 4.

<sup>402</sup> Этапы реставрации плафона «Вознесение Христово» в XIX в. (см.: Коршунова Н. Г. Плафон «Вознесение Христа» в церкви Воскресения Христова Большого Царскосельского дворца // Музей в храме-памятнике. Материалы научно-практической конференции. СПб., 2005. С. 77–86).

<sup>403</sup> ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. № 590. Гладкова Е. С. Фиксация разрушений, произведенных фашистскими захватчиками в церкви. Екатерининский дворец-музей. Фотоальбом. 1944–1946. Пушкин, 1946. С. 1.

«объектив» художника. 2. Фотография плафона (ч/б) в монографии А. Н. Бенуа<sup>404</sup>. 3. Фотография плафона (ч/б), выполненная во время оккупации в 1943 г. испанским солдатом<sup>405</sup>. К сожалению, обе фотографии достаточно низкого качества (ил. 52).

Сюжет плафона опирается на новозаветную историю о Вознесении Христа, свидетелями которой были одиннадцать апостолов: «Петр и Иаков, Иоанн и Андрей, Филипп и Фома, Варфоломей и Матвей, Иаков Алфеев и Симон Зилот, и Иуда, брат Иакова» (Деян. 1:13). И хотя в Евангелии нет указаний на то, что Богородица в это время находилась вместе с апостолами, «предание Церкви утверждает, что Богородица присутствовала при Вознесении Господнем, Ее изображение всегда имеется на иконе этого Праздника»<sup>406</sup>, она «предстает среди апостолов в качестве Сердца Церкви, а над Ней возносится Ее Сын, Глава Церкви»<sup>407</sup>.

В. К. Шебуев должен был повторить композицию Д. Валериани, утвержденную в свое время Елизаветой Петровной, с изображением Богородицы, что свидетельствовало о почитании императрицей православных традиций и главного новозаветного женского образа. Придворный храм Воскресения Христова, наряду с праздничным пасхальным звучанием, также можно назвать Богородичным. Об этом свидетельствуют изображения Божьей Матери в иконостасе, на хорах, в двух плафонах – в центральном зале и на хорах. Синий цвет церкви, традиционно считавшийся цветом Богородицы, также поддерживает «богородичную» тему храма.

В центральном плафоне Богородица находится в окружении апостолов, расположенных вокруг нее полукругом. Существующий изобразительный материал не дает возможности прочесть надписи над их головами и идентифицировать каждого. Апостолы представлены в хитонах и гимантиях, традиционной одежде жителей эллинистического востока, отличающихся по цвету, но тем не менее довольно типичных и однообразных, подчеркивающих их равное достоинство.

На первом плане слева коленапреклоненный Петр, рядом с которым лежит раскрытая Библия с ключами от Царства Небесного, справа молодой апостол в красной гимантии, который, возможно, является Иоанном Богословом, рядом с ним свиток – символ Слова Божия, которое апостолы несут людям. Остальные фигуры разбиты на три группы, по три персонажа в каждой.

Апостолы изображены в сложном движении, их жесты и позы выражают целый спектр эмоций, от удивления и страха до восхищения и радости, вызванных Вознесением Христа.

<sup>404</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 57.

<sup>405</sup> В 2022 г. электронная версия фотографии плафона «Вознесение Христово» была подарена ГМЗ «Царское Село» Антонио Перес Кабальеро, внуком испанского солдата Перес Хуарес, который в годы Великой Отечественной войны служил в частях испанской Голубой дивизии в Царском Селе (см.: г. Пушкин. Плафон церкви Екатерининского дворца // Отчет Государственного музея-заповедника «Царское Село». 2022. СПб., 2023. С. 103, 116).

<sup>406</sup> Православная энциклопедия. Т. V. М., 2002. С. 491.

<sup>407</sup> Аверенцев С. Премудрость Божия построила «Дом» (книга Притчей Соломоновых 9:1) для пребывания Божия с нами: понятие Софии и смысл иконы // София Премудрость Божия. Указ. соч. С. 7.

Общее взволнованное состояние участников события усиливается характеристикой воздушного пространства, насыщенного кучевыми облаками, сквозь которые пробиваются солнечные лучи.

Плафон был создан в рамках классицистической системы. А. Н. Бенуа отмечал, что «Шебуев написал картину, а не плафон (игнорируя все требования перспективного сокращения)»<sup>408</sup>. Профессор Императорской Академии художеств В. И. Григорович также считал, что «плафон Царскосельский включает в себе двух родов живопись: плафонную и неплафонную. Средняя картина написана последним образом, а окружающие ее изображения, равно как и архитектура, написаны плафонно»<sup>409</sup>, вероятно, под термином «плафонный», имея в виду перспективную живопись.

При этом монументальное полотно В. Шебуева было наиболее «барочным» в его творчестве, что обуславливалось поставленной перед ним задачей по воспроизведению плафона Д. Валериани и необходимостью вписаться в общий барочный контекст художественного решения придворной церкви, насколько это было возможно.

К сюжету «Вознесение Христово» также обращался М. Колокольников, создавая композицию на эту тему для иконостаса нижнего храма Николо-Богоявленского морского собора (1755–1756)<sup>410</sup>. Вероятно, в связи с тем, что этот образ предназначался для приходского храма, художник совмещал в произведении библейский текст – изображая двух ангелов согласно сюжету из книги Деяния святых апостолов (Деян. 1:10–11), и церковное предание, изображая коленапреклоненную Богородицу, сложившую руки крестообразно на груди, как перед Причастием и символизируя «провожающую Христа на небо и ожидающую его пришествия Церковь»<sup>411</sup>.

У М. Колокольникова апостолы трактованы достаточно экспрессивно, в активном движении, в плафоне В. К. Шебуева в соответствии с канонами классицизма они более спокойны, «систематизированы» и разделены по группам. Однако общая композиционная основа этих произведений косвенно может служить признаком того, что оба художника обращались к одному источнику – плафону Д. Валериани. М. Колокольников видел эту монументальную барочную живопись, работая в царскосельской церкви, В. Шебуев воспроизводил ее, основываясь на рассказах очевидцев, имея в качестве образца барочный плафон Д. Валериани в Золотой анфиладе Большого Царскосельского дворца.

В центральной композиции плафона была отражена новозаветная история, его живописное обрамление, отделенное от стен профилированным золоченым багетом, посвящалось истории Ветхого Завета, где с восточной стороны располагались фигуры пророка

<sup>408</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 55.

<sup>409</sup> Григорович В. И. Указ. соч. С. 173.

<sup>410</sup> Гершфельд В. Ф. Указ. соч. С. 282, 283.

<sup>411</sup> Майкапар А. Новый Завет в искусстве. (Очерки иконографии западного искусства). М., 1998. С. 294.

Моисея и царя Давида, с западной – Симеона Богоприимца с младенцем Христом и священника Захарии. Образы в восточной части плафона символизировали Ветхий Завет, образы западной части стояли на границе двух библейских историй – Ветхой и Новой. Все фигуры были представлены с атрибутами, которые свидетельствовали об их роли и месте в Священной истории. В пространстве храма они были символически связаны между собой и другими персонажами библейской истории, представленными в иконостасе и настенной живописи.

*Пророк Моисей* со скрижалями Ветхого Завета, полученными от Бога на горе Синай и с жезлом в руках, с помощью которого он дважды добывал воду из скал (Исх. 17:5–6) и рассекал море (Исход. 14:21–22), давал отсылку к Петру I, последовательницей которого провозглашала себя Елизавета Петровна и которого Феофан (Прокопович) в своих проповедях называл «Русским Моисеем»<sup>412</sup>. Ангел, держащий в руках его сандалии, служил напоминанием о библейских словах: «И сказал Бог: не подходи сюда; сними обувь твою с ног твоих, ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая» (Исх. 3:5), что в контексте придворного храма, наполненного многими религиозными, политическими, панегирическими смыслами и символами, свидетельствовало о важности и святости этого места для императрицы. Изображение Моисея располагалось напротив образа «Рождество Иоанна Предтечи» (на западной стене), символизируя преемственность двух пророков – один из них принял законы от Бога, другой крестил Богочеловека (ил. 53).

*Священник Захария*, изображенный с Ковчегом Завета, расположен напротив пророка Моисея, который получил повеление от Бога выстроить этот Ковчег. Он был представлен во время службы в храме с кадилом в руках и располагался над образом «Рождество Иоанна Предтечи», что дает отсылку к евангельской истории о получении Захарией во время церковной службы вести от архангела Гавриила о рождении сына – Иоанна (Лк. 1:11). Изображения святых Захарии и Елизаветы (в иконостасе, на западной стене, на плафоне) создавали сюжетную линию, посвященную тезоименитству императрицы. Образ «Рождество Иоанна Предтечи», убранный после пожара 1820 г. в алтарь, был заменен композицией «Христос и грешница», что частично изменило иконографическую программу этой части храмового пространства в XIX в.

Рядом с Захарией находится богослужебная книга, Ковчег со скрижалями Ветхого Завета, над которыми изображены три горящие свечи как символ Святой Троицы, вновь указывающие на связь Ветхого и Нового Заветов, что проходит «красной» линией через все пространство придворного храма. Символизируя троичную природу Бога, в храме встречается три раза Его Имя на древнееврейском языке «Яхве», изображенное на головном уборе Захарии, на декоративной композиции «Сияние» и щите архангела Михаила в иконостасе (ил. 54).

<sup>412</sup> Цит. по: Иконостас Петропавловского собора. СПб., 2003. С. 110.

*Царь Давид* представлен с символами его царственного достоинства – в короне, в горностаевой мантии, за его спиной меч, придерживаемый ангелом, как напоминание о победном поединке с Голиафом. Он изображен играющим на арфе, которая символизирует в Библии музыкальный инструмент, «используемый для восхваления и поклонения Богу»<sup>413</sup>. Давид как праотец Иисуса, «Сына Давидова» (Мф. 1:6), расположен над образом «Воскресение Христово» в местном ряду иконостаса, что демонстрировало мистическую и историческую связь между ними. Моисей и Давид как значимые герои библейской истории были изображены вместе не только на восточной стороне плафона, но и в двухфигурном тондо пророческого ряда иконостаса, располагавшемся под этими большими монументальными фигурами в середине XVIII в. (ил. 55).

*Пророк Симеон Богоприимец* с младенцем Христом на руках в западной части плафона символизирует встречу Ветхого и Нового Заветов (Лк. 2:22–35). Цвет его одежд созвучен изображаемому событию – хитон золотого цвета свидетельствует, что он держит на руках Царя Царей, голубая верхняя риза символизирует небесную чистоту Христа; благоговейно снят и находится рядом головной убор «белый кидар», символ чистоты помыслов<sup>414</sup>. Горящая свеча, которую поддерживает ангел, означает начало жизни Богомладенца. Эта композиция расположена напротив образа «Воскресение Христово» в иконостасе храма, что зримо свидетельствовало о начале и завершении земного пути Христа (ил. 56).

Созданные В. К. Шебуевым и частично сохранившиеся до настоящего времени величественные образы пророков Моисея, Симеона Богоприимца, царя Давида, священника Захарии были выполнены в лучших традициях русской классицистической школы живописи и отличаются подлинным монументализмом, отточенным композиционным и пластическим решением. Художник детально работал над образом каждого героя, о чем говорит сохранившийся этюд «Моисей со скрижалями», который хранится в Иркутском областном художественном музее<sup>415</sup>.

Следующая тема, присутствующая в живописном обрамлении центрального плафона – это христианские добродетели, состав которых был сформулирован апостолом Павлом: «А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше» (1 Кор. 13–13), которые вместе с образом Софии Премудрости Божией были представлены на северной и южной сторонах плафона в виде мраморной скульптуры с высеченными на постаментах библейскими изречениями.

*Аллегория Надежды* изображалась в виде женщины, смотрящей на ребенка, обращенного к ней, с надписью на постаменте «Благо есть надеяться на Господа, ПСАЛ. 117. СТ. 8» (сохранился фрагмент); *Аллегория Веры* была представлена с Крестом и ребенком,

<sup>413</sup> Арфа в Библии – значение символики // Meridian. URL: <https://www.astromeridian.ru/> (дата обращения: 10.09.2024).

<sup>414</sup> Журавлев Е. И. Символика ветхозаветных священнических облачений // Проза.ру. 2012. URL: <https://proza.ru/2012/11/01/1277> (дата обращения: 10.07.2020).

<sup>415</sup> Круглова В. А. Василий Кузьмич Шебуев. Л., 1982. С. 42.

облокотившимся на ее колено: «Верую ходим, а не Видением. 2 КОР. ГЛ. 5. СТ. 7»; *Аллегория Любви* была показана в виде матери, окруженной детьми, одного из которых она кормит грудью, символизируя Матерь-Церковь, которая питает детей своих «животворным млеком Слова Божия»<sup>416</sup>: «Любви закон исполни, РИМ. ГЛ. 13. СТ. 8» (изображение не сохранилось).

*Аллегория Софии Премудрости Божией* была представлена в виде женщины с покрытой главой, держащей в руках Евхаристическую Чашу, перед ней коленопреклоненный ребенок с молитвенно сложенными руками; на постаменте надпись «Блажен иже обрете Премудрость, ПРИТ. ГЛ. 3. СТ. 13». София Премудрость Божия относится «ко второму лицу Троицы, Богу Слова – Христу»<sup>417</sup>, об этом в данной композиции свидетельствует Потир, как образ Чаши, переданной Христом на Тайной вечере своим ученикам со словами: «Пейте от нее все, ибо сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая во оставление грехов» (Мф. 26:27–28) (ил. 57).

Аллегорическое изображение христианских добродетелей в культовом пространстве продолжает позднеантичную традицию обожествления абстрактных понятий, таких, например, как Мудрость, Мир, Благодетельство, Изобилие, которые были в большом количестве представлены в аллегорических композициях в светской части дворца.

Наряду с героическими образами ветхозаветных героев, аллегориями христианских добродетелей, в живописном обрамлении плафона присутствовала сюжетная линия, связанная с изображением ангелов, которые напоминали озорных резвящихся амура, в большом количестве «населявших» барочные плафоны. Такое соединения серьезного и «легкомысленного», характерное для середины XVIII в., требовалось повторить В. Шебуеву, воспроизводящему плафон Д. Валериани.

Н. Н. Коваленская считала, что художник заимствовал мотив резвящихся ангелов из росписи в Геркулануме, где амуры выступали в роли помощников людей<sup>418</sup>. В. И. Григорович предполагал, что фигуры ангелов, облокотившихся на балюстраду в восточной и западной частях живописной каймы, написаны в «...подражание Рафаэлю»<sup>419</sup>, вероятно, имея в виду трактовку двух ангелов в композиции «Сикстинская мадонна». В то же время В. Шебуев мог видеть авторских барочных амура в плафонной живописи Д. Валериани на Золотой анфиладе Большого Царскосельского дворца.

На живописной кайме плафона было представлено 22 ангела: на восточной стене – 7, на западной – 5, на северной – 4, на южной – 6 (четыре утрачены в период 1941–1944 гг.). В настоящее время сохранились изображения 17 ангелов (таблица 30) (ил. 58).

<sup>416</sup> Григорович В. И. Указ. соч. С. 169.

<sup>417</sup> Лившиц Л. София Премудрость Божия в русской иконописи // София Премудрость Божия. Указ. соч. С. 13

<sup>418</sup> Коваленская Н. Н. Указ. соч. С. 434.

<sup>419</sup> Григорович В. И. Указ. соч. С. 169.

Таблица 30. Изображения ангелов на живописной кайме плафона «Вознесение Христово». 1820-е гг.

Восточная сторона – 7 ангелов	Рядом с Моисеем два ангела – один облокотился на две книги, другой держит сандалии пророка; рядом с Давидом два ангела – один держит меч, другой «поет» по нотам; в центре – два ангела с Библией; слева от них – ангел, облокотившийся на балюстраду (утрачен в пожаре 1863 г.).
Западная сторона – 5 ангелов	Рядом с Захарией ангел поддерживает книгу; рядом с Симеоном ангел держит горящую свечу; в центре – два ангела, раздувающие кадило <sup>420</sup> ; слева – ангел, облокотившийся на балюстраду (симметричный ангелу на восточной стене).
Северная сторона – 4 ангела	В центре – два ангела с Крестом; справа – ангел с пальмовыми ветвями, символом победы над смертью, слева – ангел с лавровым венком, символом победы.
Южная сторона – 6 ангелов	В центре – три ангела, держащих модель храма; слева – летящий ангел с пальмовыми ветвями; справа – ангел, сидящий на перилах балюстрады и обнимающий агнца, символ Христа, который изображался «не только как жертвенный Пастырь, но и как закланный Агнец» <sup>421</sup> , над ним летящий ангел с Крестом, обвитым лентой с надписью «Се Агнец Божий» <sup>422</sup> (утрачены изображения четырех ангелов, кроме двух ангелов, несущих модель храма).

На акварели Э. П. Гау можно видеть, что в восточной части живописной каймы плафона изображен ангел, облокотившийся на балюстраду, об этом же есть указание в статье В. Н. Григоровича, где приведено описание плафона сразу после его установки в 1823 г.<sup>423</sup> Однако в сохранившейся после войны восточной части живописного обрамления изображение этого ангела отсутствует, свидетельствуя о том, что при реставрации после пожара 1863 г. его восстановить не удалось. Это позволяет сделать вывод о том, что акварель Э. Гау была написана до пожара 1863 г. и представляет интерьер придворной церкви, восстановленный архитектором В. П. Стасовым после пожара 1820 г.

В живописном наполнении плафонного обрамления присутствовала следующая христианская символика. *Пеликан, кормящий кровью своих детей*, изображенный в восточной части живописной каймы над образом «Распятие с Предстоящими», символизирует Христа, которого называют «пеликаном, ибо он разъял себе грудь ради нашего спасения, подобно пеликану, воскрешающему умерших птенцов кровью своей груди»<sup>424</sup>. В то же время образ пеликана осмыслялся как «отображение попечения и заботы верховной власти о своих подданных»<sup>425</sup>, что вписывалось в идеологию абсолютизма, присутствующую в символике придворного храма (ил. 59).

*Телец на жертвеннике* (в западной части каймы) является символом «приносимого в жертву невинного животного – прообраз Иисуса Христа»<sup>426</sup>, флаг рядом с ним напоминает о

<sup>420</sup> Кадило является символом богослужения, фимиам для каждения означает силу, отгоняющую злых духов (Тов. 8:2–3), славу Божию (2 Пар. 5:14), а идущий вверх дым от камины символизирует вознесение молитв к Богу (Пс. 140:2).

<sup>421</sup> Райкен Л., Уилхойт Д., Лонгман Т. Словарь библейских образов // Азбука веры: интернет-портал. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/slovar-biblejskih-obrazov/435> (дата обращения: 10.08.2020).

<sup>422</sup> Григорович В. Н. Указ. соч. С. 171.

<sup>423</sup> Там же. С. 169.

<sup>424</sup> Символы, знаки, эмблемы: энциклопедия. М., 2003. С. 365–366.

<sup>425</sup> Пеликан символ попечения и благотворительности. М., 2021. С. 2.

<sup>426</sup> Апостолос-Кападона Д. Словарь христианского искусства. Челябинск, 2000. С. 217.

победе Христа над смертью. С таким победным флагом Христос изображался в сюжете Воскресения в местном ряду иконостаса и на хорах.

*Семь книг*, представленных в сюжетных композициях живописной каймы, можно трактовать следующим образом: в центральной композиции восточной части плафона, над изображением «Распятие с Предстоящими», изображено *Евангелие*, которое ангел возлагает на главу коленопреклоненного ангела<sup>427</sup>; псалмопевец Давид опирается на книгу со своими *Псалмами*, которая входит в состав ветхозаветной Библии; остальные пять книг могут составить *Пятикнижие Моисея* (Бытие, Исход, Левит, Числа и Второзаконие)<sup>428</sup> – две книги у ног Моисея, рядом с Давидом ангел с двумя книгами, богослужбная книга в руках Захарии.

Паруса «падуги» заполнены символическими изображениями: рядом с Давидом символ Христа – Евхаристическая Чаша, окруженная виноградной лозой (символ вина) и колосьями пшеницы (символ хлеба), как свидетельство того, что в ней происходит Преосуществление хлеба и вина в Тело и Кровь Христову; изображения рядом с Моисеем не сохранились ввиду сильных утрат этой части падуги в пожаре 1863 г.; рядом с Захарией представлены символы церковного богослужения – кадило, митра и рипида<sup>429</sup>, рядом с Симеоном – водосвятная чаша, большой канделябр, подсвечник с тремя свечами.

Таким образом, можно сделать вывод, что восточная часть живописной каймы была посвящена персонам ветхозаветной истории, писавшим Библию – это Моисей, автор первых пяти книг Библии, и царь Давид, автор большинства псалмов, вошедших в Псалтирь; западная часть посвящена церковной теме, о чем свидетельствуют фигуры священников Захарии и Симеона, который, согласно протоевангелию Иакова, стал священником Иерусалимского храма после убийства в нем Захарии<sup>430</sup>, а также символика, связанная с церковными богослужениями.

В живописной кайме плафона «Вознесение Христово» В. К. Шебуев должен был воспроизвести фигуративный строй прежней композиции, наполненной ветхозаветными образами, аллегорическими изображениями и христианскими символами. Однако для отделки «архитектурных деталей и позолоты около главной картины» он нашел другого мастера, который изобразил иллюзорные своды, паруса с позолоченными прямоугольными кессонами, балюстраду<sup>431</sup>, стремясь при этом воспроизвести, насколько этой возможно, «перспективную» характеристику, соответствующую утраченному барочному плафону. А. Н. Бенуа отметил, что

<sup>427</sup> Григорович В. Н. Указ. соч. С. 168.

<sup>428</sup> Богданова О. Кто написал Бытие в Библии? // Фома: интернет-журнал. 2015. 15 ноября. URL: <https://foma.ru/kto-napisal-byitie-v-biblii.html> (дата обращения: 12.08.2020).

<sup>429</sup> Рипида – символ ангельских сил, представляет собой опахало с изображением серафима, используется в архиерейском богослужении.

<sup>430</sup> Протоевангелие от Иакова (История Иакова о рождении Марии) // Библиотека Наг-Хаммади на русском языке. Русская апокрифическая студия. URL: <http://apokrif.fullweb.ru/apocryph1/ev-iakov.shtml> (дата обращения: 27.07.2020).

<sup>431</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 20. Д. 27. Л. 1.

«эта “архитектура” была написана... художником, имя которого не удалось найти»<sup>432</sup>, и оценил «строгую красоту и техническое совершенство» живописной каймы центрального зала, заметив при этом, что «эта архитектура по своим холодным классическим формам не соответствует прочей отделке церкви»<sup>433</sup>.

Проектные работы по воссозданию утраченной центральной композиции плафона «Вознесение Христово» и реставрации сохранившихся фрагментов живописной каймы начались в 1990-е гг. Проект плафона в масштабе 1/25 и эскиз плафона с обозначением утрат были выполнены архитектором А. А. Кедринским в 1993 г.; эскиз плафона с проработкой деталей в масштабе 1/12,5 создан художником-реставратором И. О. Алексеевым в 1990-е гг. Первый этап реставрации фрагментов живописной каймы проводили художники И. О. Алексеев, В. Н. Журавлев, Б. Н. Лебедев, М. Г. Ольнев, Д. Г. Ольнев в 2002–2004 гг.

Генеральная реставрация живописной каймы плафона центрального зала была осуществлена в 2015–2018 гг. художниками-реставраторами И. С. Безсолицыным, М. Р. Дашкиным, Б. А. Мухиным, В. А. Неустроевым, С. Б. Симакиной, А. В. Семиным, И. А. Платовой, И. Ю. Прохиным, Д. А. Фомитовой, А. А. Чувиным, В. К. Шевель под научным руководством художника-реставратора высшей категории Н. И. Русаковой<sup>434</sup>. В местах значительных утрат реставраторы реконструировали архитектурные формы живописной «падуги» методом тонировок в технике траттежио (tratteggio)<sup>435</sup>.

Воссоздание центральной композиции «Вознесение Христово» проходило в 2019–2021 гг. Первоначально существовал мультимедийный проект, предусматривающий световую проекцию на историческое месторасположение центрального плафона. В 2019 г. были разработаны эскизы и картон в масштабе 1:4 в технике гризайль. Однако проект по воссозданию уменьшенной копии плафона для световой проекции не получил дальнейшего развития и работы были приостановлены<sup>436</sup>.

<sup>432</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. XI. Прим. 252.

<sup>433</sup> Там же. С. 54.

<sup>434</sup> О реставрации живописной каймы плафона «Вознесение Христово» см.: Русакова Н. И. Реставрация живописной каймы плафона церкви Воскресения Христова Екатерининского дворца в Царском Селе // TERRA-ARTIC. Искусство и дизайн / Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штигица. 2022. № 1. С. 6–13; Кайма плафона «Вознесение Христово» // Отчет Государственного музея-заповедника «Царское Село». 2018. СПб., 2019. С. 112–114.

<sup>435</sup> Техника траттежио (tratteggio) подразумевает восстановление «формы и цвета поврежденного участка с помощью нанесения коротких вертикальных линий (на основе теории восстановления Чезаре Бранди)» (EwaGlos. Европейский иллюстрированный словарь терминов охраны и восстановления монументальной живописи и архитектурных поверхностей. М., 2020. С. 177).

<sup>436</sup> Работы по восстановлению утраченной центральной части плафона «Вознесение Христово» и икон на стенах интерьера дворцовой церкви Воскресения Христова в Екатерининском (Большом) дворце. Разд. 3. Т. 3.3 // Научно-проектная документация по сохранению объекта культурного наследия федерального значения «Дворец» в составе объекта культурного наследия «Екатерининский дворец и парк» на основании Постановления Правительства РФ № 527 от 10.07.2001. СПб., 2020. С. 13.

В начале 2020 г. возобновилась работа по воссозданию центральной композиции плафона в проектную величину<sup>437</sup>. В создании подготовительных эскизов, связанных с построением композиции и определением цветового решения плафонной живописи, принимали участие художники И. А. Платова, А. А. Чугунов, И. Ю. Прохин, А. В. Васькина, А. В. Шешина. В проектную величину плафон «Вознесение Христово» был написан художником-реставратором И. А. Платовой. Плафон был установлен к 132-летию со дня рождения императрицы Елизаветы Петровны в декабре 2021 г., подобно тому, как в декабре 1749 г. плафон Д. Валериани был установлен к 40-летию императрицы.

#### **4.4 Плафон на хорах «Вера, Надежда, Любовь и София, Премудрость Божия». 1822–1825 гг.**

Краткая информация о плафоне на хорах содержится в литературных источниках и архивных материалах<sup>438</sup>. А. Н. Бенуа писал, что потолок хор «был украшен плафоном. Часть этой живописи была заменена после пожара 1820 г.»<sup>439</sup>, и дает его описание: «картина эта изображает вверху под сонмом херувимов Божию Матерь с Младенцем, окруженную четырьмя ангелами на облаках; внизу изображены в пейзаже три Добродетели»<sup>440</sup>. В. И. Пилявский отмечал, что «новый плафон на хорах взамен погибшего, работы Д. Валериани, был исполнен Отто Игнациусом и Густавом Гиппиусом»<sup>441</sup>.

Эскиз плафона на хорах, который получил Высочайшее утверждение 14 мая 1822 г., был выполнен художником, «состоявшем при Эрмитаже» О. Игнациусом<sup>442</sup>. После освящения церкви в мае 1822 г. император Александр I повелел отложить написание плафона до будущего года<sup>443</sup>. В связи с кончиной О. Игнациуса (конец 1823 г. или первая половина 1824 г.) работу продолжил его друг Г. Гиппиус<sup>444</sup>.

В письме к председателю комиссии по восстановлению Царскосельского дворца Я. В. Захаржевскому 20 октября 1824 г. Г. Гиппиус писал: «Будучи друзьями по молодости и по учебе, почти неразлучные с покойным, мы вместе долгие годы путешествовали, как по Германии, так и по Италии; поэтому вполне естественно, что мы имеем одинаковые вкусы, общие принципы, тот же метод и тип в использовании цвета». Художник отмечал, что в

<sup>437</sup> Размер центральной композиции плафона – 7,66 × 4,22 м, вместе с боковыми полукругами – 9,17 × 4,22 м (по крайним точкам); общий размер плафона с живописной падугой – 15,54 × 9,16 м.

<sup>438</sup> РГИА. Ф. 468. Оп. 36. Д. 16. Л. 17; РГИА. Ф. 487. Оп. 12. Д. 1751. Л. 1.

<sup>439</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 52.

<sup>440</sup> Там же. С. 56.

<sup>441</sup> Пилявский В. И. Указ. соч. С. 103.

<sup>442</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 6. Д. 2157. Л. 3.

<sup>443</sup> О. Игнациус брался написать плафон за 12 месяцев (см.: Бенуа А. Н. Царское Село... С. XI. Прим. 255).

<sup>444</sup> Подробнее см.: ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 2604. Коршунова Н. Г. Придворная церковь Воскресения Христова Большого Царскосельского (Екатерининского) дворца. Историческая справка. СПб., 2015. С. 90–93.

плафоне «основные фигуры лишь обозначены и намечены, но поскольку вся композиция выполнена, и я являюсь владельцем эскиза, сделанного покойным, так же, как и нескольких отдельных набросков, сделанных им, смею льстить себе, что смогу продолжить и завершить эту работу, не опасаясь нарушить единство ансамбля несоответствием в исполнении»<sup>445</sup>.

Письмо свидетельствовало о художественных предпочтениях О. Игнациуса и Г. Гиппиуса, ориентированных в первую очередь на искусство Италии, главного центра образования художников в начале XIX в.<sup>446</sup> Из него становится понятно, что О. Игнациус выполнил не только эскиз плафона, но и завершил первый этап работы – наметил в проектную величину композицию и расположил основные фигуры.

Царскосельское дворцовое правление заключило с Г. Гиппиусом договор от 14 марта 1825 г. о том, что художник обязуется окончить работу О. Игнациуса и выполнить живописную раму вокруг плафона в течение года. Г. Гиппиус пытался найти мастера для написания живописной «падуги», обращался к художнику, писавшему живописную раму к плафону «Вознесение Христово», но тот отказался, мотивируя это тем, что В. К. Шебуев платил ему за эту работу больше. В результате Г. Гиппиус сам выполнил это задание<sup>447</sup>. Плафон был установлен на хорах 4 декабря 1825 г.<sup>448</sup> (ил. 60).

После пожара 1863 г. была проведена его реставрация, завершившаяся 15 июля 1864 г. В путеводителе Э. Ф. Голлербаха указано, что в 1882 г. плафон на хорах был переписан Ф. Вундердихом, однако это не нашло документального подтверждения<sup>449</sup>.

Плафон был утрачен во время оккупации г. Пушкина в 1941–1944 гг. и в настоящее время не воссоздан. Сохранились два фрагмента его живописной каймы<sup>450</sup>, эскиз плафона О. Игнациуса в Художественном музее Эстонии<sup>451</sup>, а также фотография (ч/б) 1940 г.<sup>452</sup> Данный изобразительный материал позволяет провести иконографический и стилистический анализ этого монументального произведения.

<sup>445</sup> Перевод письма, опубликованного на французском языке (А. Н. Бенуа. Царское Село... С. 56), выполнен И. П. Распоповой, хранителем фонда «Рукописные материалы» Государственного музея-заповедника «Царское Село».

<sup>446</sup> О. Игнациус и Г. Гиппиус обучались рисованию в пансионе для мальчиков в г. Хагери у Карла Сигизмунда Вальтера (нем. Carl Siegismund Walther); после окончания обучения О. Игнациус в 1812 г. отправился учиться в Императорскую Академию художеств в Санкт-Петербург, а Г. Гиппиус уехал в Западную Европу (сведения предоставлены А. Лангинен, сотрудником отдела живописи Художественного музея Эстонии).

<sup>447</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 6. Д. 2157. Л. 23.

<sup>448</sup> Там же. Л. 30.

<sup>449</sup> Голлербах Э. Ф. Детскосельские дворцы-музеи и парки: путеводитель. Пб., 1922. С. 17.

<sup>450</sup> Фрагменты живописной «падуги» плафона на хорах находятся в ГМЗ «Царское Село (музейная коллекция «Живопись»); один фрагмент (5,00 × 1,80 м) был переведен на новый холст художниками-реставраторами И. О. Алексеевым, В. Н. Журавлевым, Б. Н. Лебедевым в 2002–2004 гг.; второй фрагмент (2,40 × 1,80 м) законсервирован.

<sup>451</sup> Эскиз плафона О. Игнациуса на хоры в придворную церковь в Художественном музее Эстонии называется «Религиозная сцена» (121,6 × 94,4 см). URL: <https://www.muis.ee/museaalview/249161> (дата обращения: 20.01.2022).

<sup>452</sup> ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Фотонегатка». Инв. № 13278/1.

Название плафона документально не установлено. У А. И. Успенского он обозначен как «Вера, Надежда, Любовь и мать их София»<sup>453</sup>. Однако указанная иконография предполагает изображение святых мучениц девочек-подростков Веры, Надежды, Любви и их матери Софии, живших в Риме во II в., что не соответствует сюжету плафона, где была изображена Богородица с младенцем Христом и аллегории трех христианских добродетелей – Веры, Надежды, Любви, представленных в виде женских фигур.

Аллегии христианских добродетелей продолжали тему, начатую в живописной кайме центрального плафона, в которой также присутствовало персонифицированное женское изображение Премудрости Божией (на греческом языке – Софии)<sup>454</sup>. В Новом Завете Премудрость отождествляется с Христом, Сыном и Словом Бога, именуемого Божией Премудростью (1 Кор. 23:24), и соотносилась с образом Божией Матери – «Доме и Храме Премудрости»<sup>455</sup>.

В плафонной композиции на хорах можно найти параллели с иконографией киевской богородичной иконы XVIII в., основанной на тексте притчей Соломоновых «Премудрость созда себе дом и утверди столпов седмь...» (Прит. 9:11), где под домом «понималась Богоматерь, а под Премудростью – воплощенный Бог-Сын»<sup>456</sup>. Подобные иконы получили распространение в России в XVII–XVIII вв. Иконографическим источником этих икон «послужил храмовый образ Софийского собора в г. Киеве», создателем которого предположительно был киевский митрополит Петр Могила, проводивший «в 30–40-е годы XVII века большие работы по украшению собора»<sup>457</sup> (ил. 61).

Изображение Богоматери Оранты с младенцем-Христом в иконе «Премудрость созда себе дом» совмещалось с образом Жены из Апокалипсиса: «...жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд» (Откр. 12:1), что символизировало торжествующую Церковь и отождествлялось с Девой Марией. В плафонной живописи присутствовала более светская трактовка сюжета, вместе с тем, также, как и в иконе, Богородица с младенцем Христом была представлена на небесах на фоне солнечного золотого света как Жена «облеченная в солнце».

<sup>453</sup> Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 12. С. 420.

<sup>454</sup> В Ветхом Завете «София-Премудрость предвозвещает Христа, Сына Божия, это же библейское имя повторяет и апостол Павел (1 Кор. 1, 24)» (Золотарев С. Е. София – Премудрость Божия: проблемы и перспективы религиозно-философского и искусствоведческого осмысления // КиберЛенинка: научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sofiya-premudrost-bozhiya-problemy-i-perspektivy-religiozno-filosofskogo-i-iskusstvovedcheskogo-osmysleniya/viewer> (дата обращения: 10.02.2024)).

<sup>455</sup> Лукашов А. М. Предисловие // София Премудрость Божия. Указ. соч. С. 30.

<sup>456</sup> Олтаржевский Г. Устроено с умом: почему на Руси строили храмы во имя Божественной мудрости. Какие тайны хранят соборы Святой Софии // IZ.RU: сетевое издание. URL: <https://iz.ru/921216/georgii-oltarzhenskii/ustroeno-s-umom-pochemu-na-rusi-stroili-khramy-vo-imia-bozhestvennoi-mudrosti>. Дата публикации: 14.09.2019 (дата обращения: 10.04.2023).

<sup>457</sup> Полякова О. А. «Премудрость созда себе дом...» // София Премудрость Божия. Указ. соч. С. 156–157.

Одной из особенностей иконы является многократное повторение числа «7», которое «обнимает собой дары Святого Духа, семь Вселенских соборов и семь таинств»<sup>458</sup>: над главой Богородицы находятся семь архангелов (три слева, четыре справа), которые держат знаки своего служения: «слева – Михаил с мечом и пальмовой веткой, Рафаил с золотой чашей, Гавриил с цветком лилии и зеркалом; справа – Иегудиил с царским венцом, Варахиил с букетом, Уриил с языком пламени и огненным мечом, Селафиил с сердцем в руках»<sup>459</sup>; ниже расположены семь пророков и праотцов (три слева, четыре справа)<sup>460</sup>; к облачному подножию Богородицы ведут ступени, на которых обозначены семь христианских добродетелей: Вера, Надежда, Любовь, Чистота, Смирение, Благодать, Слава<sup>461</sup>.

В плафонной живописи также изображены семь ангелов, которые обрамляют Богородицу с двух сторон (три слева, четыре справа). Иконография ангелов освобождается от богословского наполнения, они представлены в виде прекрасных юношей и девушек, внося в произведение пасторальный мотив, связанный с направлением романтизма в искусстве начала XIX в.

В их руках нет символических предметов, как это было на иконе, за исключением двух ангелов в нижней части композиции, которые держат свитки с надписями (из-за плохого качества фотографии нет возможности их прочитать), на иконе в руках ветхозаветного пророка Исаии тоже изображен подобный свиток с его пророчеством «Се дева во чреве примет...» (Исх. 7:14).

Два ангела в верхней части композиции «раздвигают» облака как театральные кулисы, открывая зрителю изображение Богородицы с младенцем Христом, который указывает рукой на небо, ведущее к Богу и Царствию Небесному. Венцом композиции на иконе были Бог Отец и Бог Дух Святой, на плафоне это сонм ангелов, написанных в европейской манере в виде путти.

На иконе христианские добродетели – Вера, Надежда, Любовь – символически показаны в виде первых трех ступеней духовной лестницы, ведущей к Богородице с младенцем Христом – Премудростью Божией. В плафоне они были представлены в виде женских фигур на фоне горного пейзажа: аллегория Веры изображена с Крестом, как в живописной кайме центрального плафона, а также символом Спасения – Евхаристической Чашей; аллегория Надежды – женщиной, смотрящей в небо и опирающейся на якорь – символ «надежды, преданности, твердости и добродетели»<sup>462</sup>.

<sup>458</sup> Шалина И. А. Богородица – Дом и Храм Премудрости // София Премудрость Божия. Указ. соч. С. 138.

<sup>459</sup> Полякова О. А. Указ. соч. С. 156–157.

<sup>460</sup> Давид, Аарон, Моисей, Исаия, Иеремия, Иезекииль, Даниил (Полякова О. А. Указ. соч. С. 156–157).

<sup>461</sup> На иконе Богородица изображена под семистолпной сенью, на столпах которой помещены семь картушей с эмблемами семи даров Святого Духа – «Премудрость, Разум, Совет, Крепость, Видение, Благодетель, страх Божий» (Полякова О. А. Указ. соч. С. 156–157).

<sup>462</sup> Апостолос-Кападона Д. Указ. соч. С. 247.

Главная христианская добродетель Любовь была изображена в виде женщины, окруженной четырьмя детьми (возможно, это отголосок иконной программы и дети являлись символами остальных четырех добродетелей – Чистоты, Смирения, Благодати, Славы). Один ребенок держал яблоко, символ ветхозаветной Евы, а выше находилась «новая Ева» – Богородица, через которую в мир пришел Спаситель, что нашло отражение в библейской формуле «Премудрость созда себе дом».

Плафон немецких художников О. Игнациуса и Г. Гиппиуса был написан в духе раннего романтизма. На заднем плане плафонной композиции изображен романтический пейзаж с горными хребтами, озером и пальмой, символом вечности и победы над смертью. Пейзаж с одинокой пальмой на заднем плане был характерен для религиозных сюжетов начала XIX в., как, например, в картине Ж. Энгра «Христос передает ключи от Рая» (1820), выполненной для церкви Святой Троицы в Риме.

Между эскизом О. Игнациуса и плафоном Г. Гиппиуса есть отличия. На плафоне отсутствуют некоторые детали, которые есть в эскизе, – мостик на заднем плане; изображение части храма рядом с аллегорией Веры; в эскизе присутствует открытая грудь аллегории Любви, которая прикрыта в плафонной живописи; жест, указывающий в небо, у Богородицы и Христа (в плафоне только у Христа). Но в целом живопись плафона довольно верно передает основную идею и композицию эскиза О. Игнациуса.

Нет документальных сведений о том, кто был автором программы плафонной живописи на хорах и живописной каймы центрального плафона «Вознесение Христово». Они были написаны в 1749 г., до того времени, когда к работе по составлению сюжетного состава живописного ансамбля придворного храма был привлечен архиепископ Санкт-Петербургский и Шлиссельбургский Сильвестр (Кулябко).

В связи с их достаточно сложной и многосторонней религиозной программой, вероятно, это был священнослужитель, возможно, духовник Елизаветы Петровны протопресвитер Федор (Дубянский) или архиепископ Санкт-Петербургский и Шлиссельбургский Феодосий (Янковский). Высшее духовенство елизаветинского времени в большинстве своем были выходцами с Малороссии<sup>463</sup>, что может объяснить обращение к иконографии киевской иконы «Премудрость созда себе дом».

<sup>463</sup> При вступлении на престол Елизаветы Петровны в состав Святейшего Синода входили пять архиереев, четыре из которых были выходцами из Малороссии (см.: Паничкин А. (протоиерей). Церковь в годы правления императрицы Елизаветы Петровны // Церковь и время 2012. № 3 (60). URL: <https://church-and-time.ru/1351> (дата обращения: 10.07.2024). Также духовник императрицы Елизаветы Петровны протопресвитер Ф. Я. Дубянский происходил с волынских земель Речи Посполитой (Дубянский, Фёдор Яковлевич // Википедия: свободная энциклопедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Дубянский,\\_Фёдор\\_Яковлевич](https://ru.wikipedia.org/wiki/Дубянский,_Фёдор_Яковлевич) (дата обращения: 10.07.2024)); чин закладки придворной царскосельской церкви освящал архиепископ Санкт-Петербургский и Шлиссельбургский Феодосий (Янковский), который родился в Вильне, учился в Киеве (Феодосий (Янковский) // Википедия: свободная энциклопедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Феодосий\\_\(Янковский\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Феодосий_(Янковский)) (дата обращения: 18.08.2024));

Несомненно, программа плафона была согласована с императрицей Елизаветой Петровной и наряду с религиозным содержанием несла идею об устройении ее любимого дома – Большого Царскосельского дворца, как богоугодного государственного «премудрого» дела: «Се зиждет здесь Елисавета / Красу приличну небесам»<sup>464</sup>.

Плафон на хорах располагался на одной оси с главным плафоном Золотой анфилады – «Аллегория о блаженстве царствования императрицы Елизаветы Петровны», где с наибольшей силой раскрывалась панегирическая тема, направленная на прославление императрицы<sup>465</sup>. И если в плафоне Большого зала был представлен триумф императрицы в военных действиях, в установлении мира, под покровительством которой процветают наука и искусство, то в плафоне на хорах – образ Царицы Небесной и христианские добродетели, свидетельствовали о духовных идеалах и стремлениях хозяйки «дома», продолжая тему символического сопоставления Царицы Небесной и царицы земной, ярко звучавшую в иконостасе храма.

Плафон на хорах, созданный в середине XIX в., несомненно, стилистически отличался от барочного плафона середины XVIII в., но в основных композиционных и иконографических позициях он должен был его повторять. Указ Александра I о полном восстановлении утраченных в пожаре 1820 г. произведений позволяет нам рассматривать иконографическую программу плафона в контексте барочной культуры середины XVIII в.

Возможно, в качестве «поддержки» сложной иконографии плафона в ряд святых, изображенных на хорах, был включен святитель Афанасий Великий, в трудах которого осмыслялся образ Софии Премудрости Божией: «Как воспевае Давид “Все Премудростию сотворил еси” (Пс. 103:24)... А эта Премудрость есть Слово... и это слово есть Христос»<sup>466</sup>.

---

создавал программу живописного убранства придворной царскосельской церкви в 1750-е гг. и освящал ее в 1756 г. архиепископ Санкт-Петербургский и Шлиссельбургский Сильвестр (Кулябка), который родился в Лубнах, был сыном бунчукового товарища, внуком гетмана Даниила Апостола, окончил курс Киевской духовной академии (Сильвестр (Кулябка) // Википедия: свободная энциклопедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Сильвестр\\_\(Кулябка\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Сильвестр_(Кулябка)) (дата обращения: 18.08.2024).

<sup>464</sup> Ломоносов М. В. Ода, в которой Ее величеству благодарение от сочинителя приносится за оказанную ему высочайшую милость в Сарском Селе августа 27 дня 1750 // Царское Село в поэзии. Указ. соч. С. 12.

<sup>465</sup> Подробнее см.: Коршунова Н. Г. «Аллегория о блаженстве царствования императрицы Елизаветы Петровны». Описание и толкование плафонной живописи Большого зала Царскосельского дворца // Россия – Италия. Общие ценности: сборник научных статей XVII Царскосельской научной конференции. СПб., 2011. С. 340–341.

<sup>466</sup> Святитель Афанасий Великий. Против ариан слово первое. № 19 // Святитель Афанасий Великий, Архиепископ Александрийский. Творения: в 3 т. Т. 1. М., 2015. С. 175.

## Заключение

В диссертационном исследовании живописный ансамбль придворной церкви Воскресения Христова впервые рассмотрен как целостное художественное явление в контексте русской придворной культуры эпохи барокко и Большого Царскосельского дворца, главной темой которого являлась репрезентация императорской власти. В работе определена уникальная программа иконостаса, настенной и плафонной живописи, продолжавших в культовом пространстве панегирическую тематику дворцового комплекса середины XVIII в., выявлены изменения живописного ансамбля в первой половине XIX в., характер его утрат в период 1941–1944 гг. и восстановления в 2017–2021 гг.

В диссертации рассмотрен исторический контекст создания Большого Царскосельского дворца с придворной церковью, показаны характерные черты эпохи императрицы Елизаветы Петровны, сформированной реформами Петра I – абсолютистская модель государства, централизация власти в руках монарха, замена патриаршества Святейшим правительствующим синодом, что привело к встраиванию института церкви в государственный аппарат управления. В синодальный период утверждается идея «служения государю, как христианская добродетель»<sup>467</sup>. Одним из первых примеров отражения этой идеологии в церковном искусстве Санкт-Петербурга стал иконостас Петропавловского собора, в котором воплотились «идеи триумфа русской государственности»<sup>468</sup>.

В пространство барочных православных храмов середины XVIII в. вводится государственная символика – императорские короны и вензели с монограммой Елизаветы Петровны<sup>469</sup>. Разработанная усилиями церковных иерархов «политическая идеология легитимации “дщери Петровой” своеобразно сочетала религиозную традицию, веяния барочного католицизма (транслированные через Киев) и сугубо российские новации, вытекавшие из развернувшегося с конца XVII в. процесса вестернизации»<sup>470</sup>.

Важнейшим средством формирования образа императрицы Елизаветы Петровны как единственной и достойной наследницы великого отца были церковные проповеди, получившие в литературоведении термин «панегирическое богословие»<sup>471</sup>, где Елизавету Петровну

---

<sup>467</sup> Цит. по: Иконостас Петропавловского собора. СПб., 2003. С. 9.

<sup>468</sup> Там же.

<sup>469</sup> Вензели императрицы Елизаветы Петровны присутствовали в иконостасе церкви Большого Петергофского дворца, на парусах подкупольного пространства Николо-Богоявленского морского собора; вензель императрицы и императорская корона представлены в десюдепорте Большой церкви Зимнего дворца; императорская корона включена в декоративный строй иконостаса Андреевского собора г. Киева; императорские короны завершали створки Царских врат в храме Большого Царскосельского дворца.

<sup>470</sup> Бугров К. Д. Указ. соч. С. 135.

<sup>471</sup> Нетужилов К. Е. Панегирическое богословие: церковная проповедь первой четверти XVIII века как идеологический инструмент преобразований Петра I // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2020. Т. 21. Вып. 1. С. 264.

описывали как «богоподобную государыню, вплоть до риторического сравнения с Христом»<sup>472</sup>. Барочные храмы служили пышным обрамлением проповедническому искусству – и тем и другим были присущи сложные композиции, включавшие в себя синтез библейских аллюзий и новых смысловых ориентиров.

Высокий статус русской императрицы был отражен в панегирических программах императорских резиденций, подтверждавший тезис, что дворец «может быть понят как один из важнейших топосов культурного пространства, как место локализации политической власти и в этом качестве – как художественная репрезентация сущности политического в культуре»<sup>473</sup>.

Одним из самых значительных дворцовых комплексов середины XVIII в. был Большой Царскосельский дворец. Анализ символично-аллегорического решения его фасада и иконографической программы Золотой анфилады показал, что главной темой императорской резиденции была репрезентация монаршей власти Елизаветы Петровны, которая раскрывалась посредством образов античной мифологии, принятой и активно использовавшейся на государственном уровне в апологии императорской власти.

Панегирическая программа Большого Царскосельского дворца перекликалась со светскими одическими и церковными славословиями и несла своеобразную проповедь о «блаженстве царствования императрицы Елизаветы Петровны»<sup>474</sup>, являясь архитектурной «одой», воспетой языком изобразительного искусства в честь русской императрицы.

Церковь Воскресения Христова, как часть Большого Царскосельского дворца, вносила в пространство императорской резиденции духовную составляющую и продолжала в церковном искусстве панегирические и художественные программы Золотой анфилады. Светская и культовая составляющие царскосельской резиденции уравнивали друг друга, создавая своеобразный симбиоз смыслов, символов и аллегорий в соответствии с общей тенденцией эпохи барокко и придворной культуры середины XVIII в.

В создании придворного храма принимали участие архитекторы С. И. Чевакинский, по проекту которого началось строительство в мае 1746 г.<sup>475</sup>, и Ф. Растрелли, продолживший работы по оформлению церковного интерьера после утверждения императрицей 1 октября 1747 г. проекта его иконостаса<sup>476</sup>, который, по определению А. Н. Бенуа, изменил интерьер «как кажется, во всем»<sup>477</sup>.

<sup>472</sup> Бугров К. Д. Указ. соч. С. 136.

<sup>473</sup> Никифорова Л. В. Чертоги власти. Дворец в пространстве культуры. С. 8.

<sup>474</sup> «Аллегория о блаженстве царствования императрицы Елизаветы Петровны» – название плафона Большого зала Золотой анфилады Большого Царскосельского дворца.

<sup>475</sup> См.: Петров А. Н. Савва Чевакинский. С. 27.

<sup>476</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 44.

<sup>477</sup> Там же. С. 43.

Двусветный зальный храм завершал барочное пространство Золотой анфилады и имел характеристики светского интерьера, о чем свидетельствовало отсутствие подкупольного пространства, наличие плафонной живописи, зеркал, скульптуры. Исследование показало, что решение настенных резных композиций придворной церкви повторяло мотивы Танцевального и Большого залов Петергофского и Царскосельского дворцов.

Уникальной особенностью храма середины XVIII в. стал цвет стен и иконостаса, окрашенных темно-синей берлинской лазурью, который вносил особую декоративность в ее пространство и был символически связан с образом Богородицы, представленной в центральной композиции иконостаса<sup>478</sup>.

Живописный ансамбль храма нес основную идеологическую нагрузку и являлся крупнейшим собранием религиозной живописи середины XVIII в., в состав которого входили 45 образов шестиярусного иконостаса, 67 образов (в 1820-е гг. – 69) настенной живописи в алтаре, центральном зале, подхорном пространстве и на хорах, образ «*Саваофа*» в куполе надпрестольной сени и три монументальных плафона.

В живописном комплексе не было традиционных икон – Елизавета Петровна при выборе художественного письма «образного (иконописного. – *Н. Г.*) или живописного» отдавала предпочтение последнему<sup>479</sup>. Настенное оформление включало в себя два типа изображений в стационарно расположенных резных золоченых рамах – в форме тондо (в алтаре, центральном зале – 0,58 м, под хорами – 0,56 м) и удлиненном вертикальном формате (1,730 × 0,640 м – в алтаре; 1,740 × 0,640 м – в центральном зале и под хорами; 1,780 × 0,630 м – на хорах), где основная живописная композиция, как правило, занимала  $\frac{3}{4}$  холста, а остальное пространство было отведено изображению неба, архитектурным фонам, драпировкам, трактованным как кулисы, что вносило в сюжетные композиции элемент театральности.

Живописный комплекс был практически полностью утрачен в годы немецкой оккупации г. Пушкина в 1941–1944 гг. Из 114 религиозных образов сохранились четыре произведения – образы архангелов Михаила и Гавриила в иконостасе, образ преподобного Иоанна Дамаскина в алтаре, сюжетная композиция «Исцеление расслабленного» на южной стене центрального зала; 17 фрагментов живописной каймы вокруг утраченной центральной композиции; плафон в алтаре, фрагменты живописной каймы центрального плафона и плафона на хорах.

На основе архивных источников (описи 1756–1757 гг., 1938 г.) была проведена научная реконструкция утраченного живописного комплекса середины XVIII в., которая дает

<sup>478</sup> По повелению императора Николая I в 1844 г. церковь была перекрашена, темно-синий цвет был получен с помощью ультрамарина, после пожара 1863 г. окраска ультрамарином была повторена (см.: Бенуа А. Н. Царское Село... С. 44, IX прим. 211). В настоящее время деревянная обшивка церкви имеет окраску ультрамаринового колера без глянца (см.: ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 1895. Фомичева Н. М. Методические рекомендации... С. 7).

<sup>479</sup> Мухин В. Указ. соч. С. 58.

представление о сюжетных рядах, характере размещения, размерах и количестве произведений в иконостасе, настенных ансамблях алтаря, центрального церковного зала, подхорного пространства и хор.

Выявленный сюжетный ряд позволил определить иконографическую концепцию храма середины XVIII в., включавшую в себя патрональную, панегирическую, государственную темы, продолжавшие в церковном искусстве основные идеи Большого Царскосельского дворца, и религиозную программу церковного интерьера.

**1. Патрональная программа.** Императрица Елизавета Петровна завершила европеизацию праздничной жизни петербургского двора, начатую Петром I. Ключевую роль в ней играли государственно-семейные торжества Романовых<sup>480</sup>. Сакрализация монархов складывалась в особую систему религиозного почитания, когда в церковный календарь включались высокоторжественные дни, связанные со значимыми событиями императорского дома, что нашло отражение в иконографии центрального зала, посвященного небесным покровителям царской семьи.

Выявлен патрональный характер изображения святых: *великомученицы Екатерины, святой мученицы Натальи, святителя Кирилла Александрийского, священномучеников Харлампия и Ианнуария, святого мученика Севастьяна, апостола Марка, священномучеников Климента, папы Римского и Петра Александрийского*, связанных с тезоименитствами императрицы Екатерины I, царицы Натальи Кирилловны, царевны Натальи Алексеевны, боярина Кирилла Нарышкина, т. е. посвящались матери, бабушке, тетке, прадедушке императрицы Елизаветы Петровны; с днями рождения и тезоименитствами великой княгини Екатерины Алексеевны и великого князя Петра Федоровича – невестки и племянника императрицы; с днем рождения, торжеством вступления на престол и коронацией самой Елизаветы Петровны.

Патрональные святые императорской семьи, представленные в полуфигурных композициях в тондо на втором ярусе северной и южной стен центрального зала (кроме Кирилла Александрийского, изображенного в полный рост в первом ярусе), являлись представителями эллинистической цивилизации и опосредованно продолжали в церковном пространстве заданную в светской части дворца тему античности в ее христианском осмыслении.

Исследование показало, что в иконографии центрального церковного зала присутствовала сюжетная линия, связанная с небесными покровителями императрицы Елизаветы Петровны – святыми Захарией и Елизаветой, с которыми был также представлен их

<sup>480</sup> Подробнее см.: Агеева О. Г. Указ. соч. С. 17–26.

сын пророк Иоанн Креститель, изображения этого святого семейства присутствовали в иконостасе, на плафоне, на западной и северной стенах храма.

В сопоставлении сюжетов священной истории с событиями жизни императорской семьи, характерном для панегирического богословия и риторической культуры барокко, прочитывались определенные послания. Местночтимый образ иконостаса представлял небесную покровительницу императрицы не в традиционном образе супруги рядом с мужем, священником Захарией, а в качестве матери, изображенной с сыном, отроком Иоанном, которого она направляет вперед, благословляя на самостоятельный путь; рядом с этой композицией иконостаса, на северной стене, располагался образ Иоанна Крестителя, вышедшего на проповедь к народу.

Символический перенос смыслов, характерный для барочной культуры, показывал императрицу, подобно праведной Елизавете, прилежной материю своего племянника великого князя Петра Федоровича, призванного в Россию и принявшего православную веру, о чем неоднократно упоминалось в придворных проповедях<sup>481</sup>; политический аспект был связан с декларированием важной для русского общества темы – возвращения династической ситуации в «петровское» русло, дочь и внук Петра I на российском троне символизировали победу над стремлением Анны Иоанновны передать бразды правления потомкам Ивана Алексеевича<sup>482</sup>; образ Иоанна Крестителя, представленный в пространстве придворного храма в процессе поэтапного взросления – в младенчестве, отрочестве, зрелости, символически мог соотноситься с образом наследника российского престола, которого Елизавета Петровна готовила к высокой миссии государственного служения<sup>483</sup>.

Изображения святых в алтаре и на хорах были представлены в рост, в отличие от полуфигур в тондо центрального зала и подхорного пространства. Возможно, репрезентативный тип образов в данном случае объяснялся особым предназначением этих церковных интерьеров: в алтарь имели доступ священнослужители, на хоры – члены императорской фамилии, откуда они могли слушать литургию и приветствовать, как с балкона, своих подданных. Хоры завершали Золотую анфиладу и, сохраняя ритмическую систему с резьбой и зеркальными стенными композициями в светской части дворца, продолжали в культовом пространстве ее торжественный ритуализированный характер.

В алтаре были изображены Отцы Церкви, на хорах – значимые персоны верховной светской власти – святые *император Константин, великие князья Владимир и Александр Невский*, которые в абсолютистской идеологии рассматривались как предшественники Петра I

<sup>481</sup> См.: Кислова Е. И. Указ. соч. С. 46.

<sup>482</sup> Ворожейкин А. Елизавета Петровна и Петр III Федорович // Проза.ру : российский литературный портал. URL: <https://proza.ru/2019/04/08/1609> (дата обращения: 24.09.2024).

<sup>483</sup> См.: Искюль С. Н. Императрица Елизавета Петровна и наследование престола // «Великая Елисавет дела Петровы совершает...». Материалы XIV Международного петровского конгресса. СПб., 2022. С. 45–51.

и Елизаветы Петровны, а также три служителя церкви – *святители Николай Чудотворец, Афанасий Великий, преподобный Антоний Печерский* – как знак объединения в руках императрицы двух ветвей власти, светской и церковной. Появление среди «статусных» святых основателя русского монашества Антония Печерского, несомненно, свидетельствовало о настроениях императрицы Елизаветы Петровны, мечтавшей уйти на склоне лет в монастырь.

Тема плафона на хорах «Вера, Надежда, Любовь и София Премудрость Божия» являлась своеобразным церковным аналогом главного плафона Золотой анфилады «Аллегория о блаженстве царствования императрицы Елизаветы Петровны». Оба плафона, церковный и светский, находились на одной оси в анфиладе Большого Царскосельского дворца. И если на плафоне Большого зала были отмечены государственные заслуги императрицы, продолжавшей политику своего отца Петра I, то в церковном плафоне главная роль отдавалась основной женской фигуре Нового Завета – Богородице с младенцем и христианским добродетелям, свидетельствующим об идеалах и стремлениях русской императрицы, которая «восстанавливает Величие Православной Церкви»<sup>484</sup>.

Образ Богородицы пронизывал все храмовое пространство (кроме алтаря, где не было женских изображений), располагаясь в центре иконостаса, в его праздничных и местном рядах, в живописи центрального плафона, в плафоне и настенной композиции на хорах церкви; символом Божией Матери также являлась колористическая доминанта храма, имеющая, согласно церковной символике, «богородичный» синий цвет.

Представленная в иконографии Богородицы «женская» тема придворной церкви «перекликалась» с «женской» тематикой Золотой анфилады, где в аллегорических образах Минервы, Ариадны и Психеи раскрывались добродетели хозяйки дворца.

**2. Государственная и панегирическая программа.** Елизавета Петровна завершила борьбу своих предшественников за обладание российским императорским титулом, признанным в 1745–1746 гг. имперским собранием Европы<sup>485</sup>. Большой Царскосельский дворец стал настоящей панегирической одой, посвященной коронации императрицы, – десятки императорских корон изображались на фасадах дворца и в интерьерах Золотой анфилады как апофеоз абсолютизма. Эта тема получила продолжение в пространстве придворного храма.

Центральным в иконостасе стал сюжет «Коронование Богородицы», занявший традиционное место изображения Христа, что свидетельствовало о большой идейной значимости этого образа, пришедшего из католической иконографии. В русской трактовке из этого сюжета была убрана сцена «Успение Богородицы», присутствующая в европейской традиции. Завершая праздничный патрональный ряд церковного зала, этот образ являлся

<sup>484</sup> Кислова Е. И. Указ. соч. С. 43.

<sup>485</sup> См.: Агеева О. Г. Указ. соч. С. 19.

зримым символом торжества монархии, проводя символическую параллель между Коронованием Царицы Небесной и коронованием императрицы – царицы земной.

Тема репрезентации императорской власти была «зашифрована» в барочно-рокайльных образах Христа и Богородицы с младенцем в местном ряду иконостаса, где подчеркивалось их царственное достоинство, сменившее вероучительный аспект, присущий иконописи, и отражалась в характере расположения архангелов, изображенных на северных и южных дверях иконостаса.

Покровитель василевсов, князей и императоров архангел Михаил, традиционно изображавшийся рядом с Христом, в придворном храме Елизаветы Петровны располагался между образами Царицы Небесной и святой Елизаветы, покровительницы императрицы, тогда как архангел Гавриил с лилией в руках был представлен рядом с образом Христа. Эта перестановка акцентов в расположении архангелов еще раз свидетельствовала, что вектор власти сместился в «женскую» сторону.

В плафонной живописи, над центральным образом «Коронование Богородицы» и образом «Распятие с Предстоящими», был изображен пеликан, кормящий детей своей кровью, что, с одной стороны, символизировало Христа, с другой – «заботу государя о своем народе»<sup>486</sup>, что вносило дополнительный штрих в панегирическую тему церковного пространства.

В музейной описи 1938 г. было обозначено, что в запрестольном образе Христа Архиеерея Великого трон был установлен на глобусе в месте расположения Дарданелл<sup>487</sup>. Это красноречивая деталь свидетельствовала о политическом направлении, которому следовала Елизавета Петровна вслед за Петром I, провозгласившим необходимость вхождения России в стратегически важные для нее черноморские проливы.

Если в центральном церковном зале были изображены святые ранних веков христианства, почитаемые в православной и католической церквях, то в подхорном пространстве была представлена древняя русская история, отраженная в лицах ее церковных предстоятелей: *святителей Михаила, Петра, Алексия, Ионы, Филиппа*, которые сыграли большую роль в истории русской православной церкви и государственности России, и первой женщины – правительницы Руси, принявшей христианство, – *равноапостольной княгини Ольги*.

**3. Религиозная программа.** Программа царскосельского храма, при всей его панегирической направленности, свойственной абсолютизму и барочной культуре, несла в себе богословский смысл, обозначенный священником и богословом П. П. Флоренским следующим образом: «...при богословском трактовании Храма... в алтаре нужно видеть таинство непостижимой по существу Троицы, а в Храме – Ее познаваемый в мире промысл и силы»<sup>488</sup>.

<sup>486</sup> Символы, знаки, эмблемы. Указ. соч. С. 366.

<sup>487</sup> Опись 1938 г. Инв. № 79.

<sup>488</sup> Флоренский П. П. Указ. соч. С. 42.

Этому определению соответствовала иконографическая программа алтарного пространства, которая была связана с идеей Святой Троицы, выраженной через образы Бога Отца в надпрестольной сени, Бога Сына в запрестольном образе, Бога Святого Духа в плафонной живописи. Евангельские сюжеты, повествующие о Божьем промысле и Его силе, располагались в центральной и подхорной частях храма.

В живописном ансамбле середины XVIII в. присутствовал определенный паритет сюжетов Ветхого и Нового Заветов: в алтаре они были представлены в равных количествах; в центральном плафоне были соединены новозаветная (центральная композиция) и ветхозаветная (живописная кайма) истории; в плафоне на хорах была соединена ветхозаветная иконография с новозаветным образом Богородицы с младенцем Христом; имя Бога на древнееврейском языке «Яхве» трижды было изображено в пространстве храма – на головном уборе священника Захарии в плафонной живописи, в декоративной композиции «Сияние» над Царскими вратами и щите архангела Михаила в местном ряду иконостаса.

Показательно, что в придворной церкви отсутствовали сюжеты, связанные со страстями Христа (арест, суд, бичевание, поругание, крестный путь, казнь, снятие с креста), пришедшие в русскую иконографию из католической традиции. По указу императрицы Елизаветы Петровны были убраны «язвы гвоздине»<sup>489</sup> на руках и ногах Спасителя в работе Г. Х. Гроота, чтобы привести образ в соответствие с православной традицией, избегавшей показа чувственных ран на теле Богочеловека.

Однако общая тенденция времени, связанная с ориентацией церковного искусства на европейские образцы, обусловила появление в алтарном пространстве нескольких подготовительных сюжетов к страстям Христовым. Они были посвящены одному событию – молению Христа в Гефсиманском саду (Мф. 26:36–46), но подобно европейским гравюрам лицевых Библий были «разбиты» на несколько фрагментов – «Моление о Чаше», «Спящие ученики», «Христос, молящийся о подвиге». Венчал иконостас живописный образ «Распятие с Предстоящими», который в структуре алтарной преграды появляется «под непосредственным влиянием латинства и в русской Церкви узаконивается постановлением собора 1667 г.»<sup>490</sup>.

В настенных композициях центрального церковного зала главной темой стала история земной жизни Христа, повествующая о его чудесах, притчах, исцелениях и воскресении, продолженная в центральной композиции плафона «Вознесение Христово».

Под хорами наряду с изображением евангельских притч присутствовал ветхозаветный образ «Изгнание из Рая», традиционно располагавшийся в притворе, функцию которого условно выполняло подхорное пространство. Здесь также находились изображения апостолов

<sup>489</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. IX. Прим. 229.

<sup>490</sup> Михайлов Б. Б. Церковь Троицы в Останкине. М., 1993. С. 40.

Петра и Павла в часто используемых в период барокко «фантастических» сюжетах евангельской истории – «*Хождение по водам*» и «*Обращение Савла*», единственной истории из Деяний апостолов представленной в храме.

**Изменения в живописном ансамбле произошли после пожара 1820 г.** На основе описей 1860, 1883, 1938 гг. выполнена научная реконструкция иконостаса и настенного живописного комплекса, определены утраченные в пожаре 25 произведений 1753 гг. и вновь написанные 27 композиций в 1820–1823 гг.

Анализ сюжетов вновь созданных религиозных произведений показал, что при восстановлении иконостаса и настенного живописного ансамбля в него были внесены изменения, отразившие веяния нового времени, отличные от праздничного барочного духа елизаветинской эпохи периода абсолютизма.

Произошли иконографические изменения в алтарном пространстве – сюжетное равенство Ветхого и Нового Заветов было нарушено в пользу евангельской истории; появился сюжет «*Несение Креста*», связанный со страстями Спасителя; изменился сюжет об Авеле – первоначальную трактовку, связанную с праведным жертвоприношением, сменил сюжет о братоубийстве; более явственно зазвучала тема покаяния, представленная изображением Иоанна Предтечи, проповедовавшего: «Покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное» (Мф. 4:17), при этом сохранился образ «*Проповедь Иоанна Крестителя*» (1753) в центральном зале храма.

Изменилось количественное наполнение алтаря – из центрального зала сюда были перенесены композиции «*Преполовление*» и «*Рождество Иоанна Предтечи*» с изображением святой Елизаветы, в связи с чем в алтаре появился женский образ. Алтарный живописный комплекс стал насчитывать 17 произведений.

В центральном церковном зале зазвучала тема русской государственности и церковной истории, так как сюда были перенесены тondo с изображением *митрополитов Петра, Алексия, Ионы, Филиппа и великой княгини Ольги* из подхорного пространства, соответственно, праздничный патрональный цикл переместился под хоры.

Учитывая то, что император Александр I сам утверждал новые сюжеты взамен утраченных, обращает на себя внимание выбор вновь написанных композиций для настенной живописи центрального зала; из семи новых произведений четыре были посвящены «грешницам» – грешница помазывает ноги Христа миром и получает прощение («*Помазание ног Христа миром*»); грешная женщина, у которой было пять мужей, встречает Христа у колодца и узнает о его божественной природе («*Христос и самарянка*»); совершившая прелюбодеяние грешница получает прощение у Христа («*Христос и грешница*»); «нечистая» по иудейским законам женщина получает исцеление при встрече с Христом («*Исцеление*

кровоточивой»). «Женские» сюжеты елизаветинского времени отличались более «позитивной» трактовкой и свидетельствовали о женском служении Христу: «Явление Ангела мироносицам», «Явление Христа Марии Магдалине», «Христос, вечеряющий у Симона прокаженного», «Притча о десяти разумных и неразумных девах».

Возможно, акцент на грехе и его прощении был связан с мистицизмом и пиетизмом Александра I, подразумевавшими необходимость личного общения с Богом. Возможно, это отражало новый этап отношений, начавшийся в это время у Александра I со своей супругой императрицей Елизаветой Алексеевной, с желанием понять и простить друг друга.

Император в этот период замыкается в Царском Селе, начинает тяготиться властью и, может быть, именно это состояние его «неутешной грусти»<sup>491</sup> внесло в церковное пространство темы, связанные с предательством: «Отречение апостола Петра», «Христос, указывающий своего предателя», «Убийство Авеля Каином», «Несение Креста». Вероятно, этот сюжетный ряд соответствовал пессимистическому настроению императора, связанному с потерей иллюзий и надежд, возлагавшихся на Священный союз<sup>492</sup>.

В новых произведениях «Богородица с младенцем Христом» и «Иисус Христос» на хорах церкви уже отсутствуют атрибуты царской власти, имевшие такое важное значение в елизаветинский период, свидетельствуя об утрате актуальности имперской темы в религиозных произведениях первой четверти XIX в.

#### **4. Исторические этапы создания и восстановления живописного ансамбля, стилевые характеристики.**

Выявлены основные этапы создания живописного ансамбля, каждый из которых был отмечен определенной стилистической характеристикой.

**Первый этап (1748–1750)** был связан с созданием живописи иконостаса. Желание Елизаветы Петровны следовать европейской эстетике в живописном оформлении придворного храма выразилось в предпочтении, которое она отдала иностранным мастерам – немецкому художнику, придворному портретисту Г. Гроуту и его подмастерью, австрийскому скульптору И. Веберу.

В диссертационном исследовании впервые приведен архивный документ, представляющий проект шестиярусного иконостаса с автографом Ф. Растрелли (без обозначения года), где место деисусного чина занимает патрональный ряд с центральной

<sup>491</sup> Файбисович В. М. Александр I – человек на троне // Александр I. «Сфинкс, не разгаданный до гроба...»: каталог выставки. СПб., 2003. С. 87.

<sup>492</sup> Император Александр I был инициатором Священного союза в 1815 г., стремясь стать миротворцем Европы и исключить возможность военных столкновений между государствами; на это решение влияло «мистическое настроение» императора и его стремление приложить к политике принципы христианства. Священный союз, куда входили Пруссия и Австрия, начал распадаться к концу 1820-х гг.

композицией *«Коронавание Богородицы»*<sup>493</sup>. Согласно этому проекту, были оформлены местный ряд и вертикаль иконостаса: Г. Гроот написал четыре религиозные композиции – *«Коронавание Богородицы»*, *«Спаситель»*, *«Пресвятая Богородица с младенцем Христом»*, *«Тайная вечеря»*; И. Вебер написал шесть композиций – *«Воскресение Христово»*, *«Святая Елизавета с отроком Иоанном»*, *«Рождество Христово»*, *«Сретение»*, *«Богоявление»*, *«Преображение»*.

Кроме этого, в результате проведенного исследования определено, что И. Веберу принадлежат еще пять работ – три в праздничных рядах иконостаса (*«Рождество Богородицы»*, *«Введение во храм Богородицы»*, *«Воздвижение Креста»*) и два в центральном церковном зале (*«Преполовление»* и *«Рождество Иоанна Предтечи»*), перенесенные после пожара 1820 г. в алтарь.

В работе высказано предположение, что в соответствии с первоначальным проектом ученик Гроота И. Аргунов свою единственную работу для храма – образ преподобного Иоанна Дамаскина (1749) – писал в деисусный ряд, но, в связи с изменившейся концепцией этого чина в 1753 г., произведение было установлено в алтарной части и отличалось от остальных изображений Отцов Церкви размером (1,48 × 0,58 м) и месторасположением на обратной стороне иконостаса, в связи с чем, был написан парный по размерам и расположению образ Григория Богослова (И. Канатчиков (?), 1753).

На основе архивно-библиографического анализа уточнено, что копии, выполненные И. Аргуновым с образцов *«Спаситель»* и *«Богородица с младенцем Христом»* работы Г. Гроота, хранящиеся в коллекции Государственного Русского музея, написаны не в 175(3?) г., как они обозначены в каталоге музея<sup>494</sup>, а в 1749–1750 (?) гг.

Еще один иностранный художник Г. Преннер по решению императрицы принял участие в создании живописи иконостаса, но написал только один образ – двустороннюю композицию *«Благовещение»* в Царские врата. В диссертационной работе выявлено, что произведение выполнено в 1752 г.

В связи с кончиной художников Г. Гроота в 1749 г. и И. Вебера в 1751 г.<sup>495</sup> первый этап создания живописного ансамбля храма завершился. Именно эти авторы определили основное направление церковной живописи придворного храма, ориентированное на европейскую традицию религиозной картины, ввели в храмовое пространство рокайльную стилистику и элемент комплиментирования в центральном сюжете иконостаса *«Коронавание Богородицы»*.

Плафоны, выполненные в 1749 г. в алтаре, центральном церковном зале и на хорах художниками Д. Валериани и А. Перезинотти с участием русских мастеров, не сохранились.

<sup>493</sup> РГИА. Ф. 485. Оп. 3. Д. 616. Л. 1.

<sup>494</sup> Государственный Русский музей. Живопись. XVIII век : каталог. Т. 1. СПб., 1998. С. 51.

<sup>495</sup> Записки Якоба Штелины. Указ. соч. С. 58, 61.

Исходя из их творческой манеры, можно утверждать, что монументальная живопись придворной церкви представляла собой барочные перспективные композиции.

**Второй этап (1753–1754)** проходил под руководством архиепископа Санкт-Петербургского и Шлиссельбургского Сильвестра (Кулябко)<sup>496</sup>, который разработал иконографическую программу храма. В иконостасе появляются пророческий, апостольский и два праздничных ряда, образ «Распятие с Предстоящими», получают оформление Царские, северные и южные (диаконские) врата.

На этом этапе ведущая роль принадлежала русским художникам, братьям Мине и Федоту Колокольниковым. В ходе проведенного исследования впервые были выявлены написанные ими произведения (61 религиозная композиция), а также «исправленные» Ф. Колокольниковым 13 работ московских мастеров, выявлены месторасположения этих произведений в иконостасе и на стенах церкви. Предположительно определены 11 композиций, написанных художником И. Канатчиковым.

Если произведения Г. Гроота и И. Вебера отличались изысканным колористическим решением, в котором, как писал Я. Штелин, «...нельзя назвать ни одного [определенного] цвета»<sup>497</sup>, то во второй период создания живописного ансамбля в основе цветовой характеристики присутствовала иконописная традиция, отличавшаяся декоративной выразительностью, звучностью красок, общей лапидарностью колорита, о чем свидетельствуют сохранившиеся изображения *архангелов Михаила и Гавриила* (М. Колокольников, 1753), трактовка которых была отмечена театральностью и динамичностью, характерными для барочной стилистики.

Единственный сохранившийся сюжетный образ «*Исцеление расслабленного*» стал «ключом» к пониманию иконографических источников, к которым обращались мастера середины XVIII в., так как исследование показало, что эта композиция практически полностью повторяет гравюру на этот сюжет из Библии Вайгеля<sup>498</sup>.

Анализ произведений, известных по фотографиям начала XX в., – «*Притча о блудном сыне*» (М. Колокольников, 1753), «*Притча о богаче и Лазаре*» (В. Волохов, Ф. Колокольников, 1753), «*Исцеление слепорожденного*» (Ф. Колокольников, 1753) – показал, что эти композиции составлены на основе компиляции сюжетов из Библий Вайгеля и Пискатора, при этом трактовка евангельских сцен в исполнении русских мастеров была более спокойной и уравновешенной по сравнению с барочной экспрессией, присущей европейским гравюрам. Текстовые описания утраченных произведений в музейной описи 1938 г. также органично «ложились» на изобразительный материал, представленный в этих двух лицевых Библиях.

<sup>496</sup> РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. Л. 9.

<sup>497</sup> Записки Якоба Штелина. Указ. соч. С. 62.

<sup>498</sup> Biblia Ectura. Op. cit. P. 109.

В диссертационном исследовании на основе архивно-библиографического анализа определено авторство 109 религиозных композиций середины XVIII в., расположенных в иконостасе и на стенах храма, не удалось определить авторство трех произведений центрального зала: «Явление Христа двум ученикам, шедшим в Эммаус», «Великомученица Екатерина», «Священномученик Харлампий».

**Третий этап (1820–1823)** в истории живописного ансамбля был связан с его восстановлением после пожара 1820 г. Архивно-библиографическое исследование, сравнительный анализ реконструкций живописного ансамбля середины XVIII в. и первой четверти XIX в. показал, что после пожара удалось сохранить большую часть произведений, а именно 87 композиций середины XVIII в.

В рассмотренных источниках<sup>499</sup> указаны работы, выполненные художниками-академистами А. Е. Егоровым – 15 композиций: *пророческий, апостольский ряды*, «Распятие с Предстоящими» в иконостасе, «Спаситель», «Богородица с младенцем Христом» на хорах, образ «Саваофа» в куполе алтарной сени; А. И. Ивановым – «Моление о Чаше», «Жертвоприношение Авраама» в алтаре; П. И. Брюлловым – «Несение Креста» в алтаре; на основе архивных данных уточнены произведения, выполненные И. Ф. Тупылевым – «Вера твоя спасла тебя» («Исцеление кровоточивой»), «Отречение апостола Петра», «Христос и грешница» в центральном церковном зале. В процессе исследования были обнаружены в собрании Государственного Русского музея 20 подготовительных рисунков А. Е. Егорова для придворной церкви.

В диссертационной работе определено авторство 21 религиозного произведения, написанных в 1820–1823 гг. для иконостаса и настенных композиций, а также образа «Саваофа» в надпрестольной сени; не удалось определить авторство шести настенных композиций – «Убийство Авеля Каином», «Иоанн Предтеча» в алтаре; «Христос, указывающий своего предателя», «Христос и самарянка», «Помазание ног Христа миром», «Явление Христа апостолам по Воскресению» в центральном зале.

Новые произведения классицистического направления, в связи с их относительно небольшим количеством, были «растворены» в общей барочно-рокайльной основе живописного настенного ансамбля и иконостаса, и таким образом, основные программные позиции храмового пространства середины XVIII в. – религиозные и панегирические – сохранились.

Плафонная живопись, написанная в 1820–1825 гг., также должна была сохранить первоначальные программные характеристики согласно требованию императора Александра I о восстановлении храма в прежнем виде. Архивные документы показывают, что принцип восстановления центрального плафона был основан на воспоминаниях очевидцев, так как эскизов утраченного плафона Д. Валериани не нашли. Вероятно, таким же способом были

<sup>499</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 59; Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 12. С. 420.

восстановлены плафоны в алтаре и на хорах, что отличало их от восстановления станковых композиций, сюжеты которых вспомнить было сложно, так как в основном пострадал верхний ярус иконостаса и настенной живописи.

Восстановленные плафоны должны были сохранить основные композиционные характеристики середины XVIII в., но были написаны в разных стилевых направлениях. Плафон «*Слава Святому Духу*» (Д. И. Антонелли, 1822)<sup>500</sup> в алтаре храма сообразно своему времени, вероятно, был написан в классицистическом ключе. Архивные документы показали, что после пожара 1863 г. с него была снята копия, с которой писался новый плафон, выполненный в характере салонного академического искусства (А. Ф. Беллоли, 1864)<sup>501</sup>; центральный плафон «*Вознесение Христово*» был создан в стиле классицизма (В. К. Шебуев, 1823)<sup>502</sup>.

Название плафона на хорах документально не установлено. В работе А. И. Успенского он обозначен как «Вера, Надежда, Любовь и мать их София»<sup>503</sup>, что не соответствовало изображенному сюжету, где была представлена Богородица с младенцем Христом и аллегории трех христианских добродетелей – Веры, Надежды, Любви в виде женских фигур, а не изображение святых мучениц девочек-подростков Веры, Надежды, Любви и их матери Софии, живших в Риме во II в.

Аллегории христианских добродетелей продолжали тему, начатую в живописной кайме центрального плафона, в которой также присутствовало персонифицированное женское изображение Премудрости Божией (на греческом языке – Софии). В Новом Завете Премудрость отождествлялась с Христом, Сыном и Словом Бога, именуемого Божиею Премудростью (1 Кор. 23:24) и соотносилась с образом Божией Матери – «Доме и Храме Премудрости»<sup>504</sup>.

На основе иконографического анализа эскиза плафона (О. Игнациус, 1823)<sup>505</sup> и сохранившейся довоенной фотографии плафона (О. Игнациус, Г. Гиппиус, 1825) в диссертационном исследовании делается предположение, что в основу плафонной живописи на хорах была положена иконография киевской богородичной иконы середины XVIII в., основанной на тексте притчей Соломоновых «Премудрость созда себе дом и утверди столпов семь...» (Прит. 9:11), где под домом «понималась Богоматерь, а под Премудростью – воплощенный Бог-Сын»<sup>506</sup>. Подобные иконы получили распространение в России в XVII–XVIII вв.

<sup>500</sup> Бенуа А. Н. Царское Село... С. 55.

<sup>501</sup> Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 5. Д. 4. Л. 67.

<sup>502</sup> РГИА. Ф. 487. Оп. 6. Д. 2157. Л. 30.

<sup>503</sup> Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... С. 420.

<sup>504</sup> Лукашов А. М. Предисловие // София Премудрость Божия: выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России. М., 2000. С. 30.

<sup>505</sup> Эскиз плафона О. Игнациуса на хоры в придворную церковь в Художественном музее Эстонии называется «Религиозная сцена» (121,6 × 94,4 см). URL: <https://www.muis.ee/museaalview/249161> (дата обращения: 20.01.2022).

<sup>506</sup> Олтаржевский Г. Устроено с умом: почему на Руси строили храмы во имя Божественной мудрости. Какие тайны хранят соборы Святой Софии // IZ.RU: сетевое издание. URL: <https://iz.ru/921216/georgii-oltarzhevskii/>

Несомненно, программа плафона была согласована с императрицей Елизаветой Петровной и наряду с религиозным содержанием несла идею об устройении ее любимого дома – Большого Царскосельского дворца – как богоугодного государственного «премудрого» дела.

Плафон, написанный в 1822–1825 гг., был освобожден от усложненного богословского наполнения иконы, ангелы, представленные в виде прекрасных юношей и девушек, вносили в произведение пасторальный мотив, связанный с направлением романтизма в искусстве начала XIX в. Продолжавший тему живописного обрамления центрального зала плафон предположительно мог иметь название *«Вера, Надежда, Любовь и София Премудрость Божия»*, которое в качестве «рабочего» определения используется в диссертации, показывая возможность дальнейшей исследовательской работы в этом направлении.

Сформированный в 1820–1825 гг. живописный комплекс придворной церкви Большого Царскосельского дворца, дополненный алтарным плафоном в 1864 г., существовал до 1941 г. В нем были сохранены основные панегирические и религиозные программы, заложенные в середине XVIII в. Общая барочно-рокайльная основа церковного интерьера, созданная архитектором Ф. Растрелли, сохраняла изначально торжественный и праздничный характер придворного храма императрицы Елизаветы Петровны, о чем свидетельствовали в своих исследованиях А. Н. Бенуа и А. И. Успенский, видевшие этот ансамбль в начале XX в.

**Четвертый этап (1941–1944)** связан с утратой живописного ансамбля храма в период немецкой оккупации г. Пушкина.

**Пятый этап (1944–2003)** знаменовал начало консервационных работ в церковном интерьере (1944–1956), создание проектов по восстановлению придворной церкви (1990-е), выполнение эскизных проектов центрального плафона (1994), реставрацию сохранившихся станковых произведений (2000), поиск иконографического материала для восстановления живописи иконостаса (2001–2003) (ил. 63).

**Шестой этап (2017–2021)** связан комплексным восстановлением живописного ансамбля придворной церкви Воскресения Христова. Выявление иконографических источников, к которым обращались художники середины XVIII в. – европейских гравюр из Библий Вайгеля и Пискатора, стало определяющим для воссоздания утраченных сюжетных композиций настенной живописи. При воссоздании произведений Мины и Федота Колокольниковых аналогами служила их авторская живопись, представленная в иконостасах Николо-Богоявленского морского собора Санкт-Петербурга. При восстановлении композиций 1820-х гг. были использованы произведения художников-академистов А. И. Иванова, А. Е. Егорова,

В. К. Шебуева в собраниях Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Свято-Троицкой Александро-Невской лавры.

Изучение сохранившихся фрагментов настенной живописи показало, что в них присутствовали не названия сюжетов, как это практикуется в православной традиции, а ссылка на библейский текст, как в европейских лицевых Библиях. В связи с этим была проведена большая исследовательская работа по сопоставлению ссылок на библейские тексты и соответствующие им изображения. При этом подписи сюжетных произведений елизаветинского времени имели полууставной шрифт с буквенным обозначением цифр; в сюжетах, написанных после пожара 1820 г., использовались арабские цифры; изображения святых имели более «нарядный» уставной шрифт, который не менялся в XIX в.

В диссертационном исследовании определено количественное соотношение живописцев, работавших в придворном храме на разных исторических этапах, выявлено индивидуальное участие каждого художника в творческом процессе. Так, в середине XVIII в. над созданием живописного комплекса трудилось 22 живописца, в первой половине XIX в. восстанавливали утраченные композиции 9 художников, в начале XXI в. реставрировали и воссоздавали церковную живопись 27 мастеров.

В воссоздаваемый настенный ансамбль были включены сохранившиеся фрагменты сюжетной живописи *«Воздвижение Креста»* (И. Вебер, 1750) как образец, показывающий характер утрат военного времени, а также три фрагмента *«Изгнание из Рая»* (И. Канатчиков (?), 1753), *«Притча о десяти девах»* (Ф. Колокольников, 1753), *«Христос, насыщающий пять тысяч человек»* (М. Колокольников, 1753), в которые были вписаны утраченные центральные части, что стало новым опытом в современной реставрационной практике Екатерининского дворца-музея.

Воссозданный в 2017–2021 гг. живописный ансамбль вновь дает возможность почувствовать яркую декоративность и праздничность общего решения придворной церкви, завершившей барочное оформление Золотой анфилады (ил. 64). В настоящее время храм Воскресения Христова входит в пространство Екатерининского дворца-музея как памятник церковного искусства середины XVIII – первой половины XIX в. и как образец научной реставрации и воссоздания второй половины XX – начала XXI в.

## Список литературы

1. Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия; Южные славяне и древняя Русь; Западная Европа: искусство и культура : сборник статей в честь В. Н. Лазарева / АН СССР; редкол.: В. Н. Гращенков и др.; вступ. ст. В. Н. Гращенкова. – М. : Наука, 1973. – 591 с.
2. Аверинцев С. С. Премудрость Божия построила «Дом» (книга Притчей Соломоновых 9:1) для пребывания Божия с нами: понятие Софии и смысл иконы // София Премудрость Божия : выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России. – М. : Радуница, 2000. – С. 4–8.
3. Агеева О. Г. Двор императрицы Елизаветы Петровны и репрезентация Российской империи // «Великая Елисавет дела Петровы совершает...»: материалы XIV Международного петровского конгресса, 18–19 июня 2021 года / науч. ред. Е. В. Анисимов. – СПб. : Европейский дом, 2022. – С. 17–26.
4. Алексеев А. И. О неизвестном историческом сочинении Феофана Прокоповича // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. – 2022. – Т. 67. – Вып. 4. – С. 1350–1364.
5. Алексеев С. В. Зримая истина : энциклопедия православной иконы. – СПб. : Нева ; М. : ОЛМА-ПРЕСС «Образование», 2003. – 416 с.
6. Алпатов М. В. Искусство периода образования Российской империи // Всеобщая история искусств. Т. 3. Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII века / М. В. Алпатов. – М. : Искусство, 1955. – С. 365–402.
7. Андреева Ю. С. Луи Каравак и секуляризация русского искусства // Вестник Южно-уральского гуманитарного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2017. – Т. 17. № 4. – С. 66–76.
8. Андреева Ю. С. Проект живописного убранства Петербургского Петропавловского собора в контексте вероисповедания Доминико Трезини // Вестник Южно-уральского гуманитарного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2016. – Т. 16. – № 4. – С. 89–98.
9. Анисимов Е. В. Женщины на Российском престоле. – СПб. : Норинт, 1998. – 416 с.
10. Аполлодора грамматика аффинеискаго библиотеки или о богах / напечатана повелением императорскаго величества в Москве. – [М.], [1725]. – [2], 21, 430 с.
11. Апостолос-Каппадона Д. Словарь христианского искусства / [пер. с англ. Анны Ивановой]. – Челябинск : Урал LTD, 2000. – 272 с., [28] л. ил.
12. Аргуновы – крепостные художники Шереметевых : каталог выставки / Гос. Третьяковская галерея. – М. : Пинакотека, 2005. – 207, [1] с.

13. Аронова А. А. Царские дворцы Москвы и Санкт-Петербурга в церемониальной практике двора Петра I // Жизнь во дворце. Взгляд изнутри : сборник научных статей XVIII Царскосельской научной конференции / ГМЗ «Царское Село». – СПб. : Русская коллекция, 2022. – С. 20–28.
14. Архимандрит Августин (Никитин Д. Е.). Православный Петербург в записках иностранцев. – СПб. : Журнал НЕВА, 1995. – 224 с.
15. Бардовская Л. В., Лапина Л. М., Ушкова Ю. С., Файнштейн Л. А. Государственный музей-заповедник «Царское Село» // Город Пушкин. Историко-краеведческий очерк-путеводитель. – СПб. : Лениздат, 1992. – С. 177–267.
16. Бардовская Л. В., Файнштейн Л. А. От мызы Сарской к Царскому Селу // Город Пушкин. Историко-краеведческий очерк-путеводитель. – СПб., Лениздат, 1992. – С. 7–47.
17. Барская Н. А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. – М. : Просвещение, 1993. – 221, [3] с.
18. Батовский З. Архитектор Растрелли о своих творениях : материалы деятельности мастера : к 300-летию со дня рождения архитектора Ф.-Б. Растрелли / объяснил Зигмунт Батовский; [сост. Ю. М. Денисов, пер. с пол. А. Ю. Грязнова, пер. с фр. С. З. Ластовка]. – СПб. : Студия Александра Зимина, 2000. – 117 с.
19. Беллоли // Энциклопедический словарь. Т. 3 (5): Банки – Бергер / изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон; под ред. проф. И. Е. Андреевского. – СПб. : Семеновская типо-лит. (И. А. Ефрона), 1891. – С. 373–374.
20. Белоброва О. А. Иллюстрированные библии в русском обиходе конца XVII–первой половины XVIII столетия // Белоброва О. А. Очерки русской художественной культуры XVI–XX веков : сборник статей. – М. : Индрик, 2005. – С. 359–364.
21. Бенуа А. Н. Русская школа живописи. – М. : Арт-Родник, 1997. – 336 с.
22. Бенуа А. Н. Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны. – СПб. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1910. – [22], [4], 262, XLVI, 60 с.
23. Бобров Ю. Г. Основы иконографии памятников древнерусской живописи. – СПб. : Мифрил, 1995. – 256 с.
24. Бобров Ю. Г. Основы иконографии памятников христианского искусства. – М. : Художественная школа, 2010. – 256 с.
25. Борделон Л. Язык / пер. с фр. Сергея Волчкова. – СПб. : При Имп. Акад. наук, 1761. – [6], 360, [1] с.
26. Братья Гроот: портретист и зверописец. Немецкие художники при российском дворе : каталог выставки / вступ. сл.: Е. Б. Фокина; авт. ст.: Л. В. Бардовская, Л. А. Маркина и др. – М. : Арт Волхонка, 2017. – 212 с.

27. Бугров К. Д. «Политическое богословие» елизаветинской эры: легитимация власти Елизаветы Петровны в придворной проповеди 1740-х – 1750-х гг. // Вестник Томского государственного университета. – 2018. – № 436. – С. 131–138.
28. Буланая Н. Б. Церковь святых апостолов Петра и Павла Большого Петергофского дворца. – СПб. : ГМЗ «Петергоф», 2013. – 47 с.
29. Бусева-Давыдова И. Л. Иконостас Петропавловского собора в Петербурге: к истолкованию иконографической программы // Петр Великий – реформатор России : материалы и исследования. Вып. XIII. – М. : Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 2001. – С. 160–166.
30. Бусева-Давыдова И. Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. – М. : Индрик, 2008. – 283 с., [40] л. ил.
31. Бусева-Давыдова И. Л. Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна: поиски сакрального образа. – М. : БуксМАрт, 2019. – 476 с.
32. Бухаркин П. Е. Феофан Прокопович и духовно-интеллектуальные движения петровской эпохи // Христианское чтение : научный журнал Санкт-Петербургской Духовной Академии. – 2009. – № 9–10. – С. 100–121.
33. Быкова Ю. И., Тюхменева Е. А. Путь к империи: становление придворной художественной культуры в России в петровское время. Церемонии, регалии, украшения. – М. : БуксМАрт, 2022. – 447 с.
34. Варвара // Энциклопедический словарь. Т. 5а (10): Вальтер – Венути / изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – СПб. : Типо-лит. И. А. Ефрона, 1892. – С. 507–508.
35. Вилинбахов Г. В. Основание Петербурга и имперская эмблематика // Труды по знаковым системам. Т. 18. Семиотика города и городской культуры: Петербург. – Тарту : Тартуский гос. университет, 1984. – С. 46–55.
36. Вильчковский С. Н. Царское Село : [путеводитель]. – СПб. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, [1911]. – [6], 277 с., 98 л. ил.
37. Виппер Б. Р. Архитектура русского барокко. – М. : Наука, 1978. – 229, [3] с.
38. Виппер Б. Р. В. В. Растрелли // История русского искусства. Т. 5 / под общ ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. – М. : Академия наук СССР, 1960. – С. 174–209.
39. Врангель Н. Н. Свойство века. Статьи по истории русского искусства барона Николая Николаевича Врангеля / сост., коммент. и подг. текста И. А. Лаврухиной. – СПб. : Журнал «Нева» – «Летний сад», 2001. – 275 с.
40. Г. Пушкин. Плафон церкви Екатерининского дворца // Отчет Государственного музея-заповедника «Царское Село». 2022. – СПб. : ГМЗ «Царское Село», 2023. – С. 116.

41. Гамлицкий А. В. Россия и Европа XVII века в зеркале гравюры. Лица, связи, влияния // Библия Пискаatora – настольная книга русских иконописцев : каталог выставки / Гос. Третьяковская галерея. – М. : Гос. Третьяковская галерея, 2019. – С. 13–25.
42. Георг Христоф Гроот и елизаветинское время : каталог произведений / Государственный Русский музей; авт.-сост.: Сергей Алексеев и др. – СПб. : Palace Editions, 2016. – 132 с.
43. Гернгросс (Всеволодский) В. Н. Театральные здания в XVIII веке // Старые годы : ежемесячник для любителей искусства и старины. – 1910. – № 2 (февр.). – 43 с.
44. Гершфельд В. Ф. Иконописное творчество Мины и Федота Колокольниковых (иконостасы Никольского Морского собора в Ленинграде) // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1984. – Л. : Наука, 1986. – С. 272–294.
45. Гладкова Е. С. Работы русских резчиков XVIII века в пригородных дворцах // Архитектурное наследие. Вып. IV. – Л.–М. : Гос. изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1953. – С. 166–176.
46. Голдовский Г. Н. Портрет елизаветинской эпохи // Георг Гроот и Елизаветинское время : альманах. Вып. 487. – СПб. : Palace Editions, 2016. – С. 5–11.
47. Голлербах Э. Ф. Детскосельские дворцы-музеи и парки : путеводитель. – Пб. : Гос. изд-во, 1922. – 126 с.
48. Горбатенко С. Б. Архитектура Ораниенбаума: западная дистанция Петергофской дороги. – СПб. : Историческая иллюстрация, 2014. – 425, [6] с., [16] л. цв. ил.
49. Город Пушкин. Дворцы и люди : сборник научных статей / ГМЗ «Царское Село». – СПб. : Благотворительный фонд имени Св. апостола Павла, 2015. – 279 с.
50. Государственная Третьяковская галерея : каталог собрания. Живопись XVIII века / 2-е изд., доп. и перераб. – М. : Гос. Третьяковская галерея, 2015. – 407 с. – (Живопись XVIII–XX веков. Т. 2).
51. Государственная Третьяковская галерея : каталог собрания. Живопись первой половины XIX века. – М. : Красная площадь, 2005. – 482 с. – (Живопись XVIII–XX веков. Т. 3).
52. Государственная Третьяковская галерея : каталог собрания. Рисунок XIX в. Т. 2. Книга вторая (Г–И). – М. : Сканрус, 2013. – 461 с. – (Рисунок XVIII–XX веков. Т. 3).
53. Государственный музей-заповедник «Царское Село». Дворцы и парки : путеводитель / авт. текста А. Е. Кондратьев, О. С. Иванова. – СПб. : Золотой лев, 2012. – 127 с.
54. Государственный Русский музей. Живопись. XVIII век : каталог. Т. 1. – СПб. : Palace Editions, 1998. – 205 с.
55. Государственный Русский музей. Живопись. XVIII – начало XX века : каталог. – Л. : Аврора, Искусство, 1980. – 444, [4] с.

56. Государственный Русский музей. Живопись. Первая половина XIX века (А–И) : каталог. Т. 2. – СПб. : Palace Editions, 2002. – 255 с.
57. Государственный Русский музей. Живопись. Первая половина XIX века (К–Я) : каталог. Т. 3. – СПб. : Palace Editions, 2007. – 271 с.
58. Грабарь И. Э. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках / печ. по изд.: Грабарь И. История русского искусства. Т. III. М. : Изд. И. Кнебель, [б. г.]. – СПб. : Лениздат, 1994. – 384 с.
59. Григорович В. И. Новые произведения художеств // Журнал изящных искусств. – 1823. – № 2. – Ч. 1. – С. 167–176.
60. Гукова С. Н. Иконография Иисуса Христа в восточнохристианской традиции. – М. : БуксМАрт, 2022. – 478 с.
61. Гуковский Г. А. Очерки по истории русской литературы XVIII века : Дворянская фронда в лит. 1750-х – 1760-х годов. – М.–Л. : Изд. Академии наук, 1936. – 236, [10] с.
62. Гуревич И. М., Знаменов В. В., Мясоедова Е. Г. Большой петергофский дворец. – Л. : Лениздат, 1979. – 167 с.
63. Гусакова В. О. Словарь русского религиозного искусства : терминология и иконография. – СПб. : Аврора, 2006. – 278, [2] с.
64. Дамаскин И. Слово (в субботу мясопустную) об усопших в вере, – о том, какую пользу приносят им совершаемая о них литургии и раздаваемая милостыни // Церковные ведомости, издаваемые при Святейшем Правительствующем Синоде : еженедельное издание, с прибавлениями. – 1898. – № 5 (31 янв.). – С. 177–182.
65. Епатко А. Ю. Дворец Анны Иоанновны и Бирона в Летнем саду // Жизнь во дворце. Взгляд изнутри : сборник научных статей XXVIII Царскосельской научной конференции / ГМЗ «Царское Село». – СПб. : Русская коллекция, 2022. – С. 212–224.
66. Живов В. М., Успенский Б. А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII–XVIII века // Из истории русской культуры (XVII – начало XVIII века). Т. IV. – М. : Языки русской культуры, 2000. – С. 449–535.
67. Жмакин В. И. Коронация русских императоров и императриц. 1724–1856 // Русская старина. – 1883. – Т. 37. – Вып. 3 (март). – С. 499–538.
68. Завершение работ по воссозданию живописного убранства церкви Воскресения Христова в Екатерининском дворце // Отчет Государственного музея-заповедника «Царское Село». 2022. – СПб. : ГМЗ «Царское Село», 2023. – С. 282–287.
69. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России : в 2 т. Т. 1 / сост., пер. с нем., вступ. ст., примеч. К. В. Малиновского. – М. : Искусство, 1990. – 446 с.

70. Иванен А. В. Сто лет Нарвскому Воскресенскому собору. – СПб. – Нарва : Журнал «Нева», 1996. —192 с.
71. Иванникова А. П. Образ Воскресения Христова в русской иконописи // Пасха в России / Гос. Эрмитаж. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2022. – С. 34–49.
72. Иконников А. И., Матвеев А. А. Детское Село и Слуцк (Павловск). – Л. : Изд. Леноблисполкома и Ленсовета, 1933. – 60 с.
73. Иконостас Петропавловского Собора / сост.: И. А. Головина, Т. В. Княжицкая; авт. вступ. ст.: Е. Б. Мозговая и др. – СПб. : ГМИ СПб, 2003. – 125 с.
74. Иконостас: Происхождение – развитие – символика : сборник статей / Центр восточнохристиан. культуры; ред.-сост. А. М. Лидов. – М. : Прогресс-Традиция, 2000. – 751 с.
75. Ильина Т. В. Иван Яковлевич Вишняков. Жизнь и творчество. К вопросу о национальном своеобразии русского портрета середины XVIII в. – М. : Искусство, 1979. – 207 с.
76. Ильина Т. В. На переломе эпох. Русское искусство середины XVIII века. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского университета, 2010. – 240 с.
77. Империя после Петра. От Екатерины I до Елизаветы Петровны. – СПб. : Государственный Русский музей, 2024. – 240 с.
78. Иоанн Дамаскин. Икона из алтаря церкви Воскресения Христова // Отчет Государственного музея-заповедника «Царское Село». 2017. – СПб. : ГМЗ «Царское Село», 2018. – С. 80.
79. Иринчеев Б., Жуков Д. Гибель дворцов: нацистская оккупация Ленинградской области в 1941–1944 годах : фотоальбом. – СПб. : Аврора-дизайн, 2011. – 63 с.
80. Исакова Е. В., Шкаровский М. В. Никольский Морской собор и другие морские храмы Санкт-Петербурга. – СПб. : Паритет, 2003. – 253, [1] с.
81. Исакова Е. В., Шкаровский М. В. Собор Владимирской иконы Божией Матери (Исторический очерк). – СПб. : ООО «Алмаз», 2000. – 223 с.
82. Искюль С. Н. Императрица Елизавета Петровна и наследование престола // «Великая Елисавет дела Петровы совершает...» : материалы XIV Международного петровского конгресса, 18–19 июня 2021 года / научн. ред. Е. В. Анисимов. – СПб. : Европейский дом, 2022. – С. 39–57.
83. Кедринский А. А. Большой Царскосельский (Екатерининский) дворец: от пригородной усадьбы до парадной резиденции, 1710–1760. – СПб. : Историческая иллюстрация, 2013. – 269 с.
84. Кедринский А. А. Основы реставрации памятников архитектуры. Обобщение опыта школы ленинградских реставраторов. – М. : Изобразительное искусство, 1999. – 184 с.

85. Кинан П. Санкт-Петербургский и русский двор. 1703–1761 / пер. с англ. Н. Лужецкая. – М. : Новое литературное обозрение, 2020. – 320 с.
86. Кислова Е. И. Мать в эпоху дочери: Екатерина I в церковных панегириках времен Елизаветы Петровны // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия III: Филология. – 2014. – Вып. 3 (38). – С. 36–49, [1].
87. Коваленская Н. Н. И. П. Аргунов // История русского искусства. Т. 5 / под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. – М. : Академия Наук СССР, 1960. – С. 380–395.
88. Коваленская Н. Н. Русский классицизм. Живопись. Скульптура. Графика. – М. : Искусство, 1964. – 701, [3] с.
89. Козьян Г. К. Ф.-Б. Растрелли. – Л. : Лениздат, 1976. – 197, [3] с.
90. Колпакова Г. С. Иконография «Традицио легис» и апостольский чин в русских иконостасах XVII–XVIII вв. // Русское церковное искусство Нового времени / отв. ред. А. В. Рындина. – М. : Индрик, 2004. – С. 29–54.
91. Комашко Н. И. Русская икона XVIII века: Столичная икона. Провинциальная икона. Народная икона. – М. : Agey Tomesh, 2006. – 340 с.
92. Комашко Н. И., Мерзлютина Н. А. Церковь Покрова в Филях. – М. : Северный Паломник, 2003. – 88 с.
93. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери: связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. – СПб. : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1910. – [1], 216, 17, VII с.: ил.
94. Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник : ист. и иконограф. очерк. Т. 1: Иконография Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа. – СПб. : Ком. попечительства о рус. иконописи, 1905. – [2], 97 с., 143 л. ил.
95. Кондаков С. Н. Список русских художников к Юбилейному справочнику Императорской Академии художеств / подг. и перераб. текста В. Я. Лаптева, А. Д. Мордванюк. – М. : ЗАО «Антик-Бизнес-Центр», 2002. – 607 с.
96. Коноплева М.С. Театральный живописец Джузеппе Валериани : материалы к биографии и истории творчества / Гос. Эрмитаж. – Л. : Гос. Эрмитаж, 1948. – 55 с.
97. Копировский А. М. Христианский храм : учебное пособие. – М. : Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2003. – 64 с.
98. Копировский А. М. Церковное искусство : изучение и преподавание. – М. : Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2016. – 228, [1] с., [8] л. цв. ил.
99. Корень П. А. Помни обо мне – шепчет прах. – СПб. : Писатели и пишущие (Ecrivains et Ecrivants), 2006. – 165, [10] с.

100. Корнеева Н. И. Азы древнерусской иконописи. Ч. VI. – М. : Юный художник, 2004. – 31, [2] с.
101. Корнеева Н. И. Азы древнерусской иконописи. Ч. VII. – М. : Юный художник, 2005. – 30, [3] с.
102. Корнеева Н. И. Азы древнерусской иконописи. Ч. VIII. – М. : Юный художник, 2005. – 30, [3] с.
103. Коровкевич С. В. Андрей Иванович Иванов. 1775–1848. – М. : Искусство, 1972. – 125, [3] с.
104. Коршунова Н. Г. «Аллегория о блаженстве царствования императрицы Елизаветы Петровны». Описание и толкование плафонной живописи Большого зала Царскосельского дворца // Россия – Италия. Общие ценности : сборник научных статей XVII Царскосельской научной конференции / ГМЗ «Царское Село». – СПб. : Серебряный век, 2011. – С. 330–343.
105. Коршунова Н. Г. Архитектор В. П. Стасов – первый реставратор придворной церкви Воскресения Христова // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 106: Архитектор Стасов и его время : материалы научной конференции 11 ноября 2019 года. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2021. – С. 148–161.
106. Коршунова Н. Г. Возрождение амура. К истории воссоздания резного убранства Большого зала Екатерининского дворца // Курьез в искусстве и искусство курьеза : сборник научных статей XIV Царскосельской научной конференции / ГМЗ «Царское Село». – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2008. – С. 213–230.
107. Коршунова Н. Г. Иконостас придворной церкви Воскресения Христова в Большом Царскосельском дворце как пример диалога русской и западноевропейской культур // Петербург – место встречи с Европой : материалы IX Царскосельской научной конференции. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2003. – С. 175–185.
108. Коршунова Н. Г. Плафон «Вознесение Христа» в церкви Воскресения Христова Большого Царскосельского дворца // Музей в храме-памятнике : материалы научно-практической конференции. – СПб. : ГМП «Исаакиевский собор», 2005. – С. 77–86.
109. Коршунова Н. Г. Реконструкция и иконографический анализ образа Александра Невского из придворного храма Воскресения Христова Большого Царскосельского (Екатерининского) дворца // Святой благоверный князь Александр Невский: опыт изучения и сохранения культурно-исторического наследия : сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции. Ч. 1 / ГМП «Исаакиевский собор». – СПб. : Первый ИПХ, 2021. – С. 121–127.
110. Коршунова Н. Г. Этапы воссоздания живописного убранства церкви Воскресения Христова в Екатерининском дворце // Актуальные вопросы реставрации музейных

- объектов : сборник научных статей / ГМЗ «Царское Село». – СПб. : Русская коллекция, 2021. – С. 71–81.
111. Котельникова И. Г. О творческой биографии малоизвестного русского портретиста XVIII века М. Л. Колокольникова. На материалах советских музеев // Музей. Вып. 5. Художественный собрания СССР. – М. : Советский художник, 1984. – С. 79–94.
112. Красилин М. М. Русская икона XVIII – начала XX веков // История иконописи: Истоки. Традиции. Современность: VI–XX века : [сборник статей] – М. : АРТ-БМБ, 2002. – С. 209–230.
113. Круглова В. А. Василий Кузьмич Шебуев (1777–1855). – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1982. – 151 с.
114. Кучумов А. М. Статьи, воспоминания, письма / аннот. и коммент. Р. Р. Гафифуллин. – СПб. : Арт-Палас, 2004. – 339 с.
115. Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись : статьи и исследования. – М. : Наука, 1970. – 240, [4] с.
116. Лансере Н. Н., Перова Е. И. От «каменных палат» до парадной императорской резиденции. Этапы строительства Большого Царскосельского дворца // Достояние нации. Царское Село 300 лет : каталог юбилейной выставки. – СПб. : Аврора, 2010. – С. 50–79.
117. Лемус В. В., Емина Л. В. и др. Музеи и парки Пушкина / изд. 6-е, испр. и доп. – Л. : Лениздат, 1980. – 128 с.
118. Лившиц Л. И. София Премудрость Божия в русской иконописи // София Премудрость Божия : выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России. – М. : Радуница, 2000. – С. 9–17.
119. Литовченко К. К. Эти незабываемые студенческие годы // Андрей Владимирович Иконников. Полвека служения архитектуре. – М. : Московские учебники и Картолитография, 2007. – С. 175–181.
120. Ломоносов М. В. Ода на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны самодержицы всероссийские 1746 года // Ломоносов М. В. Избранные произведения. – Л. : Советский писатель, 1986. – С. 105–110.
121. Ломоносов М. В. Ода на день тезоименитства его императорского высочества государя великого князя Петра Феодоровича 1743 года // Ломоносов М. В. Избранные произведения. – Л. : Советский писатель, 1986. – С. 96–99.
122. Ломоносов М. В. Ода на прибытие ее величества великие государыни императрицы Елисаветы Петровны из Москвы в Санктпетербург 1742 года по коронации // Ломоносов М. В. Избранные произведения. – Л. : Советский писатель, 1986. – С. 85–96.

123. Ломоносов М. В. Ода на прибытие из Голстинии и на день рождения его императорского высочества государя великого князя Петра Феодоровича 1742 года февраля 10 дня // Ломоносов М. В. Избранные произведения. – Л. : Советский писатель, 1986. – С. 81–85.
124. Лукашов А. М. Предисловие // София Премудрость Божия : выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России. – М. : Радуница, 2000. – С. 30–34.
125. Лукомский Г. К. Краткий каталог музея Большого Екатерининского дворца и его исторический очерк. – Пг. : Дворцы-музеи Царского Села, 1918. – 96, [1] с., [14] л. ил.
126. Майкапар А. Е. Новый Завет в искусстве : (очерки иконографии западного искусства). – М. : КРОН-ПРЕСС, 1998. – 352 с.
127. Малиновский К. В. Бартоломео и Франческо Растрелли. – СПб. : Левша, 2017. – 271 с.
128. Мальцев Н. В. Символы царской власти в иконостасах Северной России XVI–XVII веков // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 2. – М. : Собрание ; Наука, 2006. – С. 244–251.
129. Маргенс Ю. Иконография ангельских чинов и их изображение в русской иконописи // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия / ред.-сост. М. М. Красилин. – М. : ГосНИИР, 2001. – С. 101–108.
130. Маркина Л. А. «Искра Петра Великого» // Третьяковская галерея. – 2013. – № 3 (40). – С. 50–59.
131. Маркина Л. А. Портретист Георг Христоф Гроот и немецкие живописцы в России середины XVIII века. – М. : Памятники истор. мысли, 1999. – 296 с.
132. Матвеев А. А. Растрелли. – [Л.] : Искусство, 1938. – 225, [3] с.
133. Мельхиседек // Словарь библейских образов : справочник / под общ. ред. Лиланда Райкена, Джеймса Уилхойта, Тремпера Лонгмана III; пер.: Скороходов Б. А., Рыбакова О. А. – СПб. : Библия для всех, 2005. – С. 259.
134. Мещанинов М. Ю. Храмы Царского Села, Павловска и их ближайших окрестностей : краткий исторический справочник. Изд. 2-е, испр. и доп. – СПб. : Genio Loci, 2007. – 370, [2] с.
135. Миролубов И. А. О практике ношения диадемы Константином Великим // Исторический журнал : научные исследования. – 2018. – № 1. – С. 52–58.
136. Мифы в искусстве старом и новом. Историко-художественная монография (по Рене Менару). – СПб. : Лениздат, 1993. – 384 с.
137. Михайлов Б. Б. Церковь Троицы в Останкине. – Козельск : Введенская Оптиная пустынь, 1993. – 160 с.

138. Моисеева С. В. «...К лучшим успехам и славе Академии»: Живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII – первой половины XIX века. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2014. – 216 с., [295] с. цв. ил.
139. Моисеева С. В. К вопросу об авторах образов иконостаса Троицкой соборной церкви // Русское церковное искусство Нового времени. – М.: Индрик, 2004. – С. 155–161.
140. Моисеева С. В. Мина Лукич Колокольников (1708 (?) – 1792) // Звезда Ренессанса. – 2008. – № 7. – С. 98–103.
141. Молева Н. М., Белютин Э. М. Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. – М.: Искусство, 1965. – 336 с.
142. Мухин В. Церковная культура Санкт-Петербурга. – СПб.: Иван Федоров, 1994. – 255 с.
143. Нерадовский П. И. О некоторых новых приобретениях Русского музея императора Александра III // Старые годы. – 1913. – № 2 (февр.). – С. 34–44, [5] л. ил.
144. Нетужилов К. Е. Панегирическое богословие: церковная проповедь первой четверти XVIII века как идеологический инструмент преобразований Петра I // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2020. – Т. 21. – Вып. 1. – С. 264–273.
145. Никифорова Л. В. Дворец в эпоху барокко: опыт риторического прочтения. – СПб.: Астерион, 2003. – 147 с., [39] ил.
146. Никифорова Л. В. Чертоги власти. Дворец в пространстве культуры. – СПб.: Искусство-СПб., 2011. – 703 с.
147. Озерков Д. Ю. Воспитание Амура: французская гравюра галантного столетия в собрании Эрмитажа: каталог выставки / Гос. Эрмитаж. – СПб.: Славия, 2006. – 207 с.
148. Открытые письма Общины Святой Евгении: каталог коллекций. Т. 19. Кн. 1 / ГМЗ «Царское Село». – СПб.: ГМЗ «Царское Село», 2019. – 135 с.
149. Пастуро М. Синий: история цвета / [пер. с фр. Нины Кулиш]. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 135 с.
150. Пеликан символ попечения и благотворительности. – М.: Елизаветинско-Сергиевское просветительское общество, 2021. – 20 с.
151. Петров А. Н. Пушкин. Дворцы и парки. – Л.: Искусство, 1964. – 232 с.
152. Петров А. Н. Савва Чевакинский. – Л.: Лениздат, 1983. – 158 с.
153. Петропавловский собор. Музей истории Санкт-Петербурга / ГМИ СПб; текст: М. Макогонова, А. Берташ. – СПб.: Альфа-Колор, 2019. – 33, [2] с.
154. Пилявский В. И. Стасов архитектор. – Л.: Госстройиздат, Ленингр. отд-ние, 1963. – 251 с.
155. Платова И. А. Реставрация плафона А. Беллоли «Слава Святому Духу» из алтаря церкви Воскресения Христова Екатерининского дворца (ГМЗ «Царское Село») // TERRA-ARTIS.

- Искусство и дизайн / Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица. – 2022. – № 1. – С. 14–21.
156. Полякова О. А. «Премудрость созда себе дом...» // София Премудрость Божия : выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России. – М. : Радуница, 2000. – С. 156–157.
157. Помнить, нельзя забыть! Дворцы и парки города Пушкина. 1941–1946 / ГМЗ «Царское Село» / сост. В. Ф. Плауде, И. П. Распопова. – СПб. : Русская коллекция, 2020. – 408 с.
158. Похлебкин В. В. Словарь международной символики и эмблематики. – М. : Международные отношения, 2004. – 543 с.
159. Православная энциклопедия. Т. V / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М. : Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2002. – 751 с.
160. Пумпянский Л. В. Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. Сб. 14: Русская литература XVIII – начала XIX века в общественно-культурном контексте / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); отв. ред. А. М. Панченко – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1983. – С. 3–44.
161. Пуцко В. Г. Иконостас русского сельского храма на рубеже XVIII–XIX вв. // Русское церковное искусство Нового времени / редколлегия А. В. Рындина (отв. ред.) и др. – М. : Индрик, 2004. – С. 81–94.
162. Пыляев М. И. Забытое прошлое окрестностей Петербурга. – СПб. : Изд. А. С. Суворина, 1889. – [6], 550 с.
163. Ремизова Ю. В. К вопросу об авторстве плафона Третьей Антикамеры // Атрибуция предмета: интуиция, опыт, документ : сборник научных статей XXVII Царскосельской научной конференции / ГМЗ «Царское Село». – СПб. : Русская коллекция, 2021. – С. 773–786.
164. Реставрация интерьера церкви Воскресения Христова в Екатерининском дворце // Отчет Государственного музея-заповедника «Царское Село». 2019. – СПб. : ГМЗ «Царское Село», 2020. – С. 196–201.
165. Робинов О. Ю. Домовые храмы в духовно-культурной жизни Москвы // Вестник славянских культур : научный рецензируемый словарь. – 2008. – № 3–4 (X). – С. 88–95.
166. Рожденные дважды : каталог выставки. Волгоград – Саратов – Казань / ГМЗ «Царское Село» [и др.]. – СПб. : Келлер, 2023. – 95 с.
167. Русакова Н. И. Реставрация живописной каймы плафона церкви Воскресения Христова Екатерининского дворца в Царском Селе // TERRA-ARTIC. Искусство и дизайн / Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица. – 2022. – № 1. – С. 6–13.

168. Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия : сборник статей / ред.-сост. М. М. Красилин. – М. : ГосНИИР, 2001. – 324 с.
169. Русское искусство барокко : материалы и исследования / АН СССР, Всесоюз. науч.-исслед. ин-т искусствоведения; под ред. Т. В. Алексеевой. – М. : Наука, 1977. – 238 с., [58] л. ил.
170. Русское искусство эпохи барокко : новые материалы и исследования : сборник статей / науч. ред. А. Г. Побединская. – СПб. : Славия, 1998. – 303 с.
171. Савельев Ю. Р. Эволюция императорского титула и развитие дворцового ансамбля Санкт-Петербурга в первой половине XVIII в. : к постановке проблемы // Вспомогательные исторические дисциплины в современном научном знании : материалы XXV Международной научной конференции. Ч. 2. – М. : Российский гос. гуманитарный ун-т, 2013. – С. 509–512.
172. Святитель Афанасий Великий. Против ариан слово первое // Святитель Афанасий Великий, Архиепископ Александрийский. Творения : в 3 т. Т. 1: Творения апологетические, догматико-полемические и историко-полемические. – М. : Сибирская Благовонница, 2015. – С. 156–219. – (Полное собрание творений святых отцов Церкви и церковных писателей в русском переводе. Т. 8).
173. Селинова Т. А. Иван Петрович Аргунов. 1729–1802. – М. : Искусство, 1973. – 209, [3] с.
174. Семенникова Н. В. Пушкин: дворцы и парки. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1985. – 82 с., [55] л. ил.
175. Символы, знаки, эмблемы : энциклопедия / авт.-сост. В. Э. Багдасарян, И. Б. Орлов, В. Л. Телицын. – М. : Локид-Пресс, 2003. – 495 с.
176. Слава Святого Духа. Плафон алтаря церкви Воскресения Христова // Отчет Государственного музея-заповедника «Царское Село». 2017. – СПб. : ГМЗ «Царское Село», 2018. – С. 78–79.
177. Соловьев В. Д. Русские художники. XVIII–XX веков : справочник. – М. : Эксперт-клуб, 2005. – 1024 с.
178. Тюхменева Е. А. Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века: проблемы панегирического направления / Рос. акад. художеств, НИИ теории и истории изобразит. искусств. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 327 с., [44] л. ил.
179. Уортман Р. С. Сценарии власти : мифы и церемонии русской монархии : в 2 т. Т. 1: От Петра Великого до смерти Николая I / пер. с англ. С. В. Житомирской. – М. : ОГИ, 2004. – 605, [3] с.
180. Успенский А. И. Императорские дворцы : в 2 т. Т. II. Ч. I / печ. по изд.: Записки Императорского Московского археологического института имени Императора Николая II,

- издаваемые под ред. А. И. Успенского. Т. XXIV. М. : Печатня А. И. Снегиревой, 1913. – СПб. : Альфарет, 2007. – 664 с.
181. Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский дворец // Художественные сокровища России : ежемесячный сборник, издание Императорского Общества поощрения художеств. – 1904. – № 12. – С. 420–426.
  182. Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский дворец // Художественные сокровища России : ежемесячный сборник, издание Императорского Общества поощрения художеств. – 1904. – № 9. – С. 265–294.
  183. Успенский А. И. Историческая панорама Санкт-Петербурга и его окрестностей. Ч. 7: Царское Село. – М. : Московское т-во «Образование», 1912. – 55 с., [36] л. ил.
  184. Успенский Б. А. Крест и круг : из истории христианской символики. – М. : Языки славянских культур, 2006. – 488 с.
  185. Успенский Б. А., Живов В. М. Царь и Бог : семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Успенский Б. А. Избранные труды : в 2 т. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. – М. : Гнозис, 1994. – С. 205–335.
  186. Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. – М. : Паломник, 2001. – 474 с.
  187. Успенский Л. А. Вопрос иконостаса // Православная икона. Канон и стиль : к Богословскому рассмотрению образа / сост. А. Стрижев. – М. : Православный паломник, 1998. – С. 228–262.
  188. Ф.-Б. Растрелли : материалы конференции к 300-летию архитектора / ГМЗ «Царское Село». – СПб. : ГМЗ «Царское Село», 2001. – 51, [3] с.
  189. Файбисович В. М. Александр I – человек на троне // Александр I. «Сфинкс, не разгаданный до гроба...» : каталог выставки / Гос. Эрмитаж, Гос. арх. РФ. – СПб. : Славия, 2003. – С. 66–97.
  190. Флоренский П. А. Иконостас. – М. : АСТ, 2003. – 203, [5] с.
  191. Фомин Н. И. Детское Село. Дворцы и парки. – [Л.] : Изогиз, Ленингр. отд-ние, 1936. – 71 с.
  192. Фотография. 1850-е – 1917 : каталог коллекций. Т. 17. Кн. 1 / ГМЗ «Царское Село». – СПб. : ГМЗ «Царское Село», 2013. – 399 с.
  193. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. и вступ. ст. А. Майкапара. – М. : КРОН-пресс, 1997. – 656 с.
  194. Христианство : энциклопедический словарь : в 3 т. Т. 2 / ред. кол.: С. С. Аверинцев (гл. ред.) и др. – М. : Большая рос. энцикл., 1995. – 671 с.
  195. Художники народов СССР: XI–XX вв. : биобиблиографический словарь : в 5 т. Т. 1 / гл. сост. и библиогр. О. Э. Вольценбург. – СПб. : Академический проект, 2002. – 462 с.

196. Царское Село : путеводитель по дворцам и паркам : 300 лет / ГМЗ «Царское Село». – СПб. : Аврора, 2007. – 243, [13] с.
197. Царское Село: летняя императорская резиденция : посвящается 300-летию Царского Села / авт. текста Л. В. Бардовская. – СПб. : Альфа-Колор, 2005. – 206 с.
198. Черная Л. А. От традиционной культуры к культурной традиции в России рубежа XVII–XVIII веков // Филевские чтения : тезисы восьмой научной конференции по проблемам русской художественной культуры XVII – первой половины XVIII вв. / Министерство культуры РФ. – М. : Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, 2003. – С. 82–84.
199. Чирскова И. М. Религия и церковь в культурной политике Елизаветы Петровны // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». – 2020. – № 3. – С. 83–101.
200. Шалина И. А. Богородица – Дом и Храм Премудрости // София Премудрость Божия : выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России. – М. : Радуница, 2000. – С. 136–141.
201. Шамардина Н. В. Иконостас периода позднего средневековья: восточнославянские пересечения // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2015. – Вып. 12. – С. 13–20.
202. Шенк Ф. Б. Александр Невский в русской культурной памяти: святой, правитель, национальный герой (1263–2000) / авторизованный перевод с нем. Е. Земсковой и М. Лавринович. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 592 с.
203. Шубинский С. Н. Исторические очерки и рассказы. – М. : Моск. рабочий, 1995. – 285, [3] с.
204. Шумигорский Е. С. Основание Смольного монастыря (ко дню 150-летия со дня открытия Смольного института – 4 августа 1764 г.) // Русская старина. – 1914. – Т. 159, июль – сент. – С. 306–351.
205. Щенникова Л. А. Древнерусский высокий иконостас XIV – начала XV в.: итоги и перспективы изучения // Иконостас. Происхождение – развитие – символика / Центр восточнохристиан. культуры; ред.-сост. А. М. Лидов. – М. : Прогресс-Традиция, 2000. – С. 392–408.
206. Языкова И. К. Богословие иконы. – М. : Изд-во Общедоступного православного университета, 1995. – 212 с.
207. Яковкин И. Ф. История Села Царского : в 3 ч. / сост. из дел архива Правления Села Царского. Ч. 2. – СПб. : Департамент народного просвещения, 1829. – 243 с.
208. Янин В. Л. О первоначальной принадлежности так называемого шлема Ярослава Всеволодовича // Советская археология. – 1958. – № 3. – С. 54–60.

209. Янтарная комната и другие проекты. Тайны реставрации // Царскосельская янтарная мастерская. – СПб. : НП-Принт, 2019. – 167 с.
210. Янченко С. Ф. Большая церковь Зимнего дворца. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. – 80 с.
211. Янченко С. Ф. Иконостас Большой церкви Зимнего дворца // Собор Спаса Нерукотворного Образа в Зимнем дворце как памятник духовной и материальной культуры : материалы научной конференции / Гос. Эрмитаж; [редкол.: М. А. Аникин и др.]. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 1998. – С. 21–27.
212. Biblia Ectypa. Bildnußen auß Heiliger Schrifft deß Alt- und Neuen Testaments... neu hervorgebracht von Christoph Weigel Selbstverl. – Augspurg, 1695.
213. EwaGlos. Европейский иллюстрированный словарь терминов охраны и восстановления монументальной живописи и архитектурных поверхностей. – М. : Согласие, 2020. – 266 с.
214. Theatrum Biblicum hoc est Historiale Sacrae Veteris et Novi Testament... Per Nikolaum Iohannis Piscatorum. – Amsterdam, 1650. – 316 p.
215. Tsarskoe Selo. Watercolours, paintings and engravings from the XVIIIth and XIXth centuries : [альбом] / text by I. P. Sautov. – Paris : Alain de Gourcuff Editeur, 1992. – 105 p.

**Список архивных источников**

1. Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 2. Д. 6.
2. Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 5. Д. 4.
3. Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. II, 1838. Д. 74.
4. ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 2604. Коршунова Н. Г. Придворная церковь Воскресения Христова Большого Царскосельского (Екатерининского) дворца. Историческая справка. – СПб., 2015. – 129 с., 98 ил.
5. ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Живопись». Инв. № ЕД-1-XI.
6. ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Рукописные материалы». Инв. № ЕД-154-XV. Инвентарная книга № 1. Опись 1938–1940 гг. – 97 л.
7. ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Рукописные материалы». Инв. № ЕД-58-XV. Опись церковному имуществу, находящемуся в Придворной церкви в Старом Царскосельском дворце. 14 апреля 1883 г. – 53 л.
8. ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Фотонегатек». Инв. № н-в-ф-46423.
9. ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Фотонегатек». Инв. № 13278/1.
10. ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Фотонегатек». Инв. № ЕД-620-XVII.
11. ГМЗ «Царское Село». Музейная коллекция «Фотонегатек». ЦС КП-40043-XVII.
12. ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 575. Зандер Е. А. Фиксация состояния церковной живописи. – Пушкин, 1946. – 9 л.
13. ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 576. Зандер Е. А. Материалы к отчетному докладу «Живопись церкви». – Пушкин, 1946. – 11 л.
14. ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 581. Гладкова Е. С. История архитектурно-декоративного убранства церкви в Екатерининском дворце. – Пушкин, 1947–1948. – 26 с.
15. ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 590. Гладкова Е. С. Фиксация разрушений, произведенных фашистскими захватчиками в церкви. Екатерининский дворец-музей. Фотоальбом. 1944–1946 гг. — Пушкин, 1946. – 4 л., 31 ил.
16. ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 767. Гладкова Е. С. История создания Екатерининского дворца. Краткая историческая справка. – Л., 1957. – 39 с.
17. ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 771. Лапина Л. М. Иконы хор церкви Екатерининского дворца. Краткая историческая справка (по материалам научного архива дворца). – Пушкин, 1958. – 6 с.
18. ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 1014. Воронов М. Г. Сооружение Предцерковного зала. – Пушкин, 1960. – 10 л., 4 ил.

19. ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 1118. Виноградова Е. Н. О плафонах в залах Екатерининского дворца-музея середины XVIII в. Историческая справка. – Пушкин, 1966. – 57 л.
20. ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 1399. Шаврина Н. А. Характер монументально-декоративной живописи Екатерининского дворца-музея и принципы ее воссоздания. Историческая справка. – Пушкин, 1983. – 16, [2] л.
21. ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 1421/1. Гладкова Е. С. Работы русских резчиков XVIII века в городе Пушкине (Екатерининский дворец, павильоны Эрмитаж и Грот). – Л., 1955. – 104 с.
22. ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 1895. Фомичева Н. М. Методические рекомендации для проведения мероприятий по консервации и реставрации художественной отделки скульптурного и орнаментального декора из папье-маше, дерева, гипса, мастики (левкас, золото) дворцовой церкви «Воскресения Господня» Екатерининского дворца-музея. – Пушкин, 1999. – 53 с.
23. ГМЗ «Царское Село». Рукописный и исторический архив. Инв. № 3054. Щербановская О. Г. Монументально-декоративная живопись в залах Екатерининского дворца. Плафоны Антикамер. – Пушкин, 2021. – 65 л.
24. КГИОП. Ф. 226-1. Оп. 902. Екатерининский дворец. Переписка. 1953–1956.
25. Кедринский А. А. Проект реставрации церкви Екатерининского дворца. Т. 2. Ч. 2. Проект реставрации плафона церкви / Институт «Ленпроектреставрация», архитектурно-реставрационная проектная мастерская № 2. – СПб., 1993.
26. Кедринский А. А. Проект реставрации церкви, алтаря и хор Екатерининского дворца в Царском Селе. Т. 1. Общее архитектурное решение восстановления интерьеров церкви и алтаря. Пояснительная записка / Институт «Ленпроектреставрация», архитектурно-реставрационная проектная мастерская № 2. – СПб., 1992.
27. Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи. – СПб. : Синодальная тип., 1876. – Т. 4, № 1318: 1724–1725. – [2], 16, 366 с.
28. Постернак К. В. Особенности архитектурно-декоративного убранства петербургских барочных иконостасов середины XVIII века (1740-е – 1760-е годы) : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.04 / Государственный институт искусствознания. – М., 2018. – 285 с.
29. Работы по восстановлению утраченной центральной части плафона «Вознесение Христа» и икон на стенах интерьера дворцовой церкви Воскресения Христова в Екатерининском (Большом) дворце. Разд. 1. Предварительные работы. Т. 1.1. Предварительные

- исследования // Научно-проектная документация по сохранению объекта культурного наследия федерального значения «Дворец» в составе объекта культурного наследия «Екатерининский дворец и парк» на основании Постановления Правительства РФ № 527 от 10.07.2001. – СПб. : Царскосельская янтарная мастерская, 2020. – 59, [3] с.
30. Работы по восстановлению утраченной центральной части плафона «Вознесение Христа» и икон на стенах интерьера дворцовой церкви Воскресения Христова в Екатерининском (Большом) дворце. Разд. 3. Проект реставрации. Т. 3.3. Технологические рекомендации 25-11/20-ЦВ-ТХ 3.3 // Научно-проектная документация по сохранению объекта культурного наследия федерального значения «Дворец» в составе объекта культурного наследия «Екатерининский дворец и парк» на основании Постановления Правительства РФ № 527 от 10.07.2001. – СПб. : Царскосельская янтарная мастерская, 2020. – 26, [3] с.
31. РГИА. Ф. 466. Оп. 36/1629. 1747 г. Д. 74.
32. РГИА. Ф. 466. Оп. 5. Д. 305.
33. РГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 95. Ч. 1.
34. РГИА. Ф. 468. Оп. 36. Д. 16.
35. РГИА. Ф. 468. Оп. 36. Д. 2.
36. РГИА. Ф. 469. Оп. 15. Д. 383.
37. РГИА. Ф. 470. Оп. 5 (76/188). Д. 307.
38. РГИА. Ф. 470. Оп. 5 (76/188). Д. 317.
39. РГИА. Ф. 470. Оп. 5 (76/188). Д. 354.
40. РГИА. Ф. 472. Оп. 15 (90/928). Д. 15.
41. РГИА. Ф. 472. Оп. 15 (91/929). Д. 33.
42. РГИА. Ф. 485. Оп. 3. Д. 616.
43. РГИА. Ф. 487. Оп. 11. Д. 17.
44. РГИА. Ф. 487. Оп. 12. Д. 1751.
45. РГИА. Ф. 487. Оп. 17. Д. 470.
46. РГИА. Ф. 487. Оп. 20. Д. 305.
47. РГИА. Ф. 487. Оп. 5. Д. 1708. Ч. 1.
48. РГИА. Ф. 487. Оп. 6. Д. 2153.
49. РГИА. Ф. 487. Оп. 6. Д. 2157.
50. РГИА. Ф. 519. Оп. 6. Д. 85.
51. РГИА. Ф. 789. Оп. 20. Д. 27.
52. РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24.
53. ЦГАЛИ СПб. Ф. 276. Оп. 1. Д. 12. Л. 18.

### Список электронных источников

1. Антикамеры // Государственный музей-заповедник «Царское Село». URL: <https://tzar.ru/objects/ekaterininsky/antechambers> (дата обращения: 01.09.2023).
2. Арфа в Библии – значение символики // Meridian. URL: <https://www.astromeridian.ru/> (дата обращения: 10.09.2024).
3. Архиепископ Никон (Рождественский). Святое Евангелие от Матфея с толкованием Святых Отцов (Троицкие листки № 801–1050). URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Nikon\\_Rozhdestvenskij/svjatое-евангелие-от-матфея-с-толкованием-святых-отцов-троицкие-листки/69](https://azbyka.ru/otechnik/Nikon_Rozhdestvenskij/svjatое-евангелие-от-матфея-с-толкованием-святых-отцов-троицкие-листки/69) (дата обращения: 24.06.2024).
4. Богданова О. Кто написал Бытие в Библии? // Фома : интернет-журнал. URL: <https://foma.ru/kto-napisal-byitie-v-biblii.html>. Дата публикации: 15.11.2015 (дата обращения: 12.08.2020).
5. Журавлев И. Е. Символика ветхозаветных священнических облачений // Проза.ру. URL: <https://proza.ru/2012/11/01/1277> (дата обращения: 10.07.2020).
6. Загуляев А. «Отче наш»: икона-парадокс / Жизнь в Церкви. URL: <https://www.nsad.ru/articles/otche-nash-ikona-paradoks>. Дата публикации: 11.12.2012 (дата обращения: 20.08.2024).
7. Золотарев С. Е. София – Премудрость Божия: проблемы и перспективы религиозно-философского и искусствоведческого осмысления // КиберЛенинка : научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sofiya-premudrost-bozhiya-problemy-i-perspektivy-religiozno-filosofskogo-i-iskusstvovedcheskogo-osmysleniya/viewer> (дата обращения: 10.02.2024).
8. Иванова С. В. Флаг в руках Христа: хоругвь, лабарум, орифламма? // Богослов.Ru : научный богословский портал. URL: <https://bogoslov.ru/article/1655238>. Дата публикации: 05.05.2011 (дата обращения: 23.05.2023).
9. Ипполитов А. В. Встреча Авраама и Мелхиседека // Ренессанс : сайт о культуре и искусстве. URL: <https://genesans.ru/anthology/12.shtml> (дата обращения: 30.05.2023).
10. Коронование Богоматери. Ярославский художественный музей. Инв. № И-828 // Христианство в искусстве: иконы, фрески, мозаики. URL: [https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst\\_id=1790](https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst_id=1790) (дата обращения: 21.11.2023).
11. Коршунова Н. Г. Четыре церковных образа середины XVIII века из храма Воскресения Христова Большого Царскосельского дворца // Артикульт : научный электронный журнал / Факультет истории искусства Российского государственного гуманитарного

- университета. – 2020. – № 40 (4). – С. 54–64. URL: <http://articult.rsuh.ru/articult-40-4-2020/articult-40-4-2020-korshunova.php> (дата обращения: 08.12.2022).
12. Маркина Л. А. «Искра Петра Великого» // Третьяковская галерея. – 2013. – № 3 (40). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2010-29/iskra-petra-velikogo> (дата обращения: 20.04.2024).
  13. Маркова Н. Об истории создания коронационного альбома императрицы Елизаветы Петровны // Третьяковская галерея. – 2011. – № 1 (30). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2011-30/ob-istorii-sozdaniya-koronatsionnogo-alboma-imperatritsy-elizavety-petrovny> (дата обращения: 20.10.2024).
  14. Олтаржевский Г. Устроено с умом: почему на Руси строили храмы во имя Божественной мудрости. Какие тайны хранят соборы Святой Софии // IZ.RU : сетевое издание. URL: <https://iz.ru/921216/georgii-oltarzhvskii/ustroeno-s-umom-pochemu-na-rusi-stroili-khramy-vo-imia-bozhestvennoi-mudrosti>. Дата публикации: 14.09.2019 (дата обращения: 10.04.2023).
  15. Православный церковный календарь // Азбука веры : интернет-портал. URL: <https://azbyka.ru/days/sv-mihail-kievskij-i-vseja-rusi> (дата обращения: 15.05.2023).
  16. Протоевангелие от Иакова (История Иакова о рождении Марии) // Библиотека Наг-Хаммади на русском языке / Русская апокрифическая студия. URL: <http://apokrif.fullweb.ru/apocryph1/ev-iakov.shtml> (дата обращения: 27.07.2020).
  17. Райкен Л., Уилхойт Д., Лонгман Т. Словарь библейских образов // Азбука веры : интернет-портал. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/slovar-biblejskih-obrazov/435> (дата обращения: 10.08.2020).
  18. Святитель Афанасий Великий, архиепископ Александрийский // Православное Братство сщмч. Ермогена. URL: <https://ermogen.ru/o-bratstve/novosti/svyatitel-afanasiy-velikiy-arkhieriskop-aleksandriyskiy/> (дата обращения: 24.08.2023).
  19. Стеняев О. В. Имена Бога в Библии // Православный форум Азбука веры. URL: <https://azbyka.ru/forum/threads/otkuda-ehto.14195/> (дата обращения: 20.12.2023).
  20. Чирскова И. М. Быт императорского двора, вопросы нравственности и благотворительность в культурной политике Елизаветы Петровны // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». – 2019. – № 5. – 66–84 с. URL: <https://history.rsuh.ru/jour/article/viewFile/707/673> (дата обращения: 24.08.2024).
  21. Biblia Естура. Bildnußen auß Heiliger Schrifft deß Alt- und Neuen Testaments... neu hervorgebracht von Christoph Weigel Selbstverl. – Augspurg, 1695. – 448 p. URL: <https://books.google.ru/books?id=IdtJAAAАсAAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=true> (дата обращения: 24.02.2024).

22. Ignatius O. Religioosne stseen. Eskiis [= Паспорт эскиза плафона «Религиозная сцена» в Художественном музее Эстонии] // MuIS : веб-портал музеев Эстонии. URL: <https://www.muisee.ee/museaalview/249161> (дата обращения: 20.01.2022).

**Авторский состав и сюжетный ряд живописного ансамбля  
придворной церкви Воскресения Христова в середине XVIII в.**

<b>Автор</b>	<b>Произведение</b>	<b>Кол-во</b>
1. Г. Гроот	<b>Иконостас</b> – «Коронование Богородицы», «Богородица с младенцем Христом», «Иисус Христос», «Тайная Вечеря»	4
2. И. Вебер	<b>Иконостас</b> (9) – <i>сюжеты</i> : «Рождество Христово», «Сретение», «Богоявление», «Преображение», «Воскресение Господне», «Рождество Богородицы» (?), «Введение во храм Богородицы» (?), «Воздвижение Креста» (?); <i>персоны</i> : «Святая Елизавета с отроком Иоанном» <b>Центральный зал</b> (2) – <i>сюжеты</i> : «Преполовление Господне» (?), «Рождество Иоанна Предтечи» (?)	11
3. Г. Преннер	<b>Иконостас</b> – Царские врата (двусторонний образ): «Благовещение: Архангел Гавриил / Богородица»	1
4. И. Аргунов	<b>Алтарь</b> – <i>персоны</i> : «Преподобный Иоанн Дамаскин»	1
5. М. Колокольников	<b>Иконостас</b> (14) – <i>персоны</i> : апостолы – «Фома», «Варфоломей», «Андрей Первозванный», «Иуда Леввей», «Симон Зилот», «Филипп»; пророки (двухфигурные тондо) – «Софония и Захария», «Наум и Иезекииль», «Исаия и Соломон», «Давид и Моисей», «Осия и Иона», «Даниил и Аввакум»; «Архангел Михаил», «Архангел Гавриил» <b>Алтарь</b> (5) – <i>сюжеты</i> : «Ангел, показывающий Чашу», «Спящие ученики Петр, Иоанн и Иаков», «Христос, молящийся о подвиге»; <i>персоны</i> : «Христос Архиейрей Великий», «Святитель Григорий Двоеслов» <b>Центральный зал</b> (16) – <i>сюжеты</i> : «Явление Ангела мироносицам», «Явление Христа апостолам в море Тивериадском», «Воскрешение Лазаря», «Искушение Христа», «Христос и Закхей», «Притча о блудном сыне», «Явление Христа Марии Магдалине», «Христос, вопрошающий Петра “Симоне Ионе любишь ли мя”», «Уверение Фомы», «Притча о самарянине», «Проповедь Иоанна Крестителя», «Христос, насыщающий пять тысяч человек», «Изгнание торгующих из храма»; <i>персоны</i> : «Святитель Кирилл Александрийский», «Великомученик Георгий», «Священномученики Климент, папа Римский и Петр Александрийский» <b>Под хорами</b> (1) – <i>сюжеты</i> : «Обращение Савла»	36
6. Ф. Колокольников	<b>Иконостас</b> (9) – <i>сюжеты</i> : «Распятие с Предстоящими», «Вознесение», «Благовещение», <i>персоны</i> : апостолы Иаков Заведеев, Матфей, Петр, Павел, Иоанн Богослов, Иаков Алфеев <b>Царские врата</b> (5) – двусторонние образа «Благовещение: Богородица / Архангел Гавриил», евангелисты: «Матвей / Иоанн», «Иоанн / Матвей», «Лука / Марк», «Марк / Лука» <b>Центральный зал</b> (3) – <i>сюжеты</i> : «Исцеление слепорожденного», «Христос, вечеряющий у Симона прокаженного», «Притча о десяти девах» <b>Хоры</b> (8) – <i>персоны</i> : «Иисус Христос», «Богородица с младенцем Христом», «Святой Николай Чудотворец», «Равноапостольный князь Владимир», «Равноапостольный Константин», «Благодарный князь Александр Невский», «Святитель Афанасий Великий», «Преподобный Антоний Печерский»	25
7. В. Волохов, Ф. Колокольников	<b>Алтарь</b> (1) – <i>сюжеты</i> : «Жертвоприношение Авраама» <b>Центральный зал</b> (1) – <i>сюжеты</i> : «Притча о богаче и Лазаре» <b>Под хорами</b> (1) – <i>сюжеты</i> : «Притча о сеятеле»	3
8. Ф. Волохов, Ф. Колокольников	<b>Центральный зал</b> – <i>персоны</i> : «Игнатий Богоносец»	1
9. Г. Вельяминов, Ф. Колокольников	<b>Иконостас</b> (1) – <i>сюжеты</i> : «Сошествие Святого Духа» <b>Центральный зал</b> (2) – <i>персоны</i> : «Евангелист Марк», «Святая Наталия» <b>Под хорами</b> (2) – <i>сюжеты</i> : «Хождение по водам», «Притча о мытаре и фарисее»	5
10. Г. Вельяминов	<b>Алтарь</b> – <i>сюжеты</i> : «Встреча Авраама и Мельхиседека»	1
11. Г. Дерябин, Ф. Колокольников	<b>Центральный зал</b> – <i>персоны</i> : «Священномученик Ианнуарий»	1
12. Г. Дерябин	<b>Центральный зал</b> – <i>сюжеты</i> : «Исцеление расслабленного»	1

<b>Автор</b>	<b>Произведение</b>	<b>Кол-во</b>
13. С. Копытин	<b>Иконостас</b> (1) – сюжеты: «Успение Богородицы» <b>Алтарь</b> (1) – сюжеты: «Жертвоприношение Авеля» <b>Под хорами</b> (1) – персоны: «Равноапостольная великая княгиня Ольга»	3
14. С. Копытин, Ф. Колокольников	<b>Центральный зал</b> – персоны: «Мученик Севастьян»	1
15. В. Павлов	<b>Иконостас</b> (1) – сюжеты: «Вход в Иерусалим» <b>Под хорами</b> (1) – персоны: «Святитель Филипп»	2
16. М. Петров, Ф. Колокольников	<b>Центральный зал</b> (1) – персоны: «Великомученица Варвара» <b>Под хорами</b> (1) – сюжеты: «Притча о сучке и бревне»	2
17. И. Канатчиков	<b>Алтарь</b> (6) – сюжеты: «Жертвоприношение Ноя», «Раскаяние Петра», персоны: «Святитель Василий Великий», «Апостол Иаков, брат Божий», «Святитель Иоанн Златоуст», «Святитель Григорий Богослов» <b>Под хорами</b> (5) – сюжеты: «Изгнание из Рая», персоны: «Святитель Михаил», «Святитель Алексей», «Святитель Петра», «Святитель Иона»	11
Неизвестный художник	<b>Центральный зал</b> (3) – сюжеты: «Явление Христа двум ученикам, шедшим в Эммаус», персоны: «Великомученица Екатерина», «Священномученик Харлампий»	3 + 1 (образ Саваофа в куполе алтарной сени)
<b>Итого</b>		<b>112 + 1</b> (образ Саваофа в куполе алтарной сени)

Примечание. Авторство художников и сюжетный ряд произведений определены по следующим источникам: **1, 2** – РГИА. Ф. 487. Оп. 17. Д. 470. Л. 30; РГИА. 468. Оп. 36. Д. 16. Л. 18; Опись 1938 г.; **3, 4, 12** – Опись 1938 г.; **5–9, 11, 14, 16, 17** – РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24. 1753 г.; **10, 15, 13** – Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 9. С. 271; Бенуа А. Н. Царское Село... С. 48.

## Живописные произведения 1753 г., утраченные после пожара 1820 г.

Автор	Произведения	Кол-во
М. Колокольников	<b>Алтарь</b> (2) – <i>сюжеты</i> : Ангел, показующий Чашу», «Христос, молящийся о подвиге» <b>Иконостас</b> (12) – <i>персоны</i> : апостолы – «Фома», «Варфоломей», «Андрей Первозванный», «Иуда Леввей», «Симон Зилот», «Филипп»; пророки (двухфигурные тондо) – «Софония и Захария», «Наум и Иезекииль», «Исаия и Соломон», «Давид и Моисей», «Осия и Иона», «Даниил и Аввакум» <b>Центральный зал</b> (4) – «Явление Христа Марии Магдалине», «Христос, вопрошающий Петра “Симоне Ионе любишь ли мя”», «Притча о самарянине», «Уверение Фомы»	18
Ф. Колокольников	<b>Иконостас</b> (1) – «Распятие с Предстоящими» <b>Центральный зал</b> (1) – «Христос, вечеряющий у Симона прокаженного» <b>Хоры</b> (2) – «Иисус Христос», «Богородица с младенцем»	4
Г. Вельяминов, Ф. Колокольников	<b>Алтарь</b> – «Встреча Авраама и Мельхиседека»	1
В. Волохов, Ф. Колокольников	<b>Алтарь</b> – «Жертвоприношение Авраама»	1
С. Копытин	<b>Алтарь</b> – «Жертвоприношение Авеля»	1
<b>Итого</b>		<b>25 + 1</b> (образ Саваофа)

**Авторский состав и сюжетный ряд живописного ансамбля  
придворной церкви Воскресения Христова в 1820-е гг.**

<b>Автор</b>	<b>Произведение</b>	<b>Кол-во</b>
Г. Гроот	<b>Иконостас</b> – «Коронование Богородицы», «Пресвятая Богородица с младенцем Христом», «Иисус Христос», «Тайная Вечеря»	4
И. Вебер	<b>Иконостас (9)</b> – сюжеты: «Рождество Христово», «Сретение», «Богоявление», «Преображение», «Воскресение Господне», «Рождество Богородицы» (?), «Введение во храм Богородицы» (?), «Воздвижение Креста» (?); <i>персоны:</i> «Святая Елизавета с отроком Иоанном» <b>Алтарь (2)</b> – сюжеты: «Преполовление Господне», «Рождество Иоанна Предтечи»	11
Г. Преннер	<b>Иконостас – Царские врата</b> (двусторонний образ): «Благовещение: Архангел Гавриил / Богородица»	1
И. Аргунов	<b>Алтарь</b> – <i>персоны:</i> «Иоанн Дамаскин»	1
М. Колокольников	<b>Иконостас (2)</b> – <i>персоны:</i> «Архангел Михаил», «Архангел Гавриил» <b>Алтарь (2)</b> – сюжеты: «Спящие ученики Петр, Иоанн и Иаков»; <i>персоны:</i> «Христос Архиерей Великий», «Григорий Двоеслов» <b>Центральный зал (12)</b> – сюжеты: «Явление Ангела мироносицам», «Явление Христа на Тивериадском море», «Воскрешение Лазаря», «Искушение Христа», «Христос и Закхей», «Притча о блудном сыне», «Проповедь Иоанна Крестителя», «Христос, насыщающий пять тысяч человек», «Изгнание торгующих из храма»; <i>персоны:</i> «Кирилл Александрийский», «Великомученик Георгий», «Климент, папа Римский и Петр Александрийский» <b>Под хорами (1)</b> – сюжеты: «Обращение Савла»	18
Ф. Колокольников	<b>Иконостас (8)</b> – сюжеты: «Вознесение», «Благовещение», <i>персоны:</i> апостолы «Иаков Заведеев», «Матфей», «Петр», «Павел», «Иоанн Богослов», «Иаков Алфеев» <b>Царские врата (5)</b> – двусторонние образы «Благовещение: Богородица / Архангел Гавриил», евангелисты: «Матвей / Иоанн», «Иоанн / Матвей», «Лука / Марк», «Марк / Лука» <b>Центральный зал (2)</b> – сюжеты: «Исцеление слепорожденного», «Притча о десяти девах» <b>Хоры (6)</b> – <i>персоны:</i> «Николай Чудотворец», «Великий князь Владимир», «Равноапостольный Константин», «Александр Невский», «Афанасий Великий», «Антоний Печерский»	21
В. Волохов, Ф. Колокольников	<b>Центральный зал (1)</b> – сюжеты: «Притча о богаче и Лазаре» <b>Под хорами (2)</b> – сюжеты: «Притча о сеятеле», <i>персоны:</i> «Игнатий Богоносец»	3
Г. Вельяминов, Ф. Колокольников	<b>Иконостас (1)</b> – сюжеты: «Сошествие Святого Духа» <b>Центральный зал (2)</b> – <i>персоны:</i> «Евангелист Марк», «Святая Наталия» <b>Под хорами (2)</b> – сюжеты: «Хождение по водам», «Притча о мытаре и фарисее»	5
Г. Дерябин	<b>Центральный зал (1)</b> – сюжеты: «Исцеление расслабленного» <b>Под хорами (1)</b> – <i>персоны:</i> «Священномученик Ианнуарий»	2
В. Павлов	<b>Иконостас (1)</b> – сюжеты: «Вход в Иерусалим» <b>Центральный зал (1)</b> – <i>персоны:</i> «Святитель Филипп»	2
М. Петров	<b>Центральный зал (1)</b> – <i>персоны:</i> «Великомученица Варвара»	1
М. Петров Ф. Колокольников	<b>Под хорами (1)</b> – сюжеты: «Притча о сучке и бревне»	1
С. Копытин	<b>Иконостас (1)</b> – сюжеты: «Успение Богородицы» <b>Центральный зал (1)</b> – <i>персоны:</i> «Равноапостольная великая княгиня Ольга» <b>Под хорами (1)</b> – <i>персоны:</i> «Святой Севастьян»	3

Автор	Произведение	Кол-во
И. Канатчиков (?)	<b>Алтарь</b> (6) – сюжеты: «Раскаяние Петра», «Жертвоприношение Ноя»; <i>персоны:</i> «Василий Великий», «Иаков, брат Божий», «Иоанн Златоуст», «Григорий Богослов» <b>Центральный зал</b> (3) — <i>персоны:</i> «Святитель Петр», «Святитель Алексей», «Святитель Иона» <b>Под хорами</b> (2) – сюжеты: «Изгнание из Рая»; <i>персоны:</i> «Святитель Михаил»	11
А. Е. Егоров	<b>Иконостас</b> (13) – сюжеты: «Распятие с Предстоящими», <i>персоны:</i> апостолы – «Варфоломей», «Матфий», «Симон Зилотт», «Андрей Первозванный», «Фома», «Иаков, брат Божий»; пророки (двухфигурные тондо) – «Иона и Михей», «Софония и Малахия», «Осия и Иоиль», «Захария и Аггей», «Амос и Авдий», «Наум и Аввакум» <b>Алтарь</b> (1) – купол надпрестольной сени: «Саваоф». <b>Хоры</b> (2) – «Иисус Христос», «Богородица с младенцем Христом»	15 + 1 (образ Саваофа)
А. И. Иванов	<b>Алтарь</b> – сюжеты: «Моление о Чаше», «Жертвоприношение Авраама»	2
П. И. Брюллов	<b>Алтарь</b> – сюжеты: «Несение Креста»	1
И. В. Тупылев	<b>Центральный зал</b> – сюжеты: «Вера твоя спасла тебя» («Исцеление кровоточивой»), «Отречение апостола Петра», «Христос и грешница»	3
Неизвестный художник	<b>Алтарь</b> (2) – XIX в. сюжеты: «Убийство Авеля Каином»; <i>персоны:</i> «Иоанн Предтеча» <b>Центральный зал</b> (6) – сюжеты: XVIII в. – «Явление Христа двум ученикам, шедшим в Эммаус»; XIX в. – «Христос, указывающий своего предателя», «Христос и самарянка», «Помазание ног Христа миром», «Явление Христа апостолам по Воскресению»; <i>персоны:</i> XVIII в. – «Великомученица Екатерина» <b>Под хорами</b> (1) – <i>персоны:</i> XVIII в. – «Священномученик Харлампий»	Всего – 8; XVIII в. – 2; XIX в. – 6
<b>Итого</b>		<b>114 + 1</b> (образ Саваофа)

Примечание. После пожара 1820 г. было утрачено 25 произведений середины XVIII в.; вновь написано в 1820-е гг. 27 произведений: в иконостас (13), на стены (14) + образ Саваофа в купол алтарной сени; авторство А. Е. Егорова, А. И. Иванова, И. В. Тупылева и сюжетный ряд произведений определены по литературным источникам: Бенуа А. Н. Царское Село... С. 59; Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 12. С. 420; авторство П. И. Брюллова – Успенский А. И. Императорский Большой Царскосельский... № 12. С. 420.

**Авторский состав и сюжетный ряд воссозданного живописного ансамбля  
придворной церкви Воскресения Христова в 2017–2021 гг.**

<b>Автор</b>	<b>Произведение</b>	<b>Кол-во</b>
А. Н. Белов, А. Гончарова, Е. Долгова	<b>Иконостас</b> – сюжеты: «Успение Богородицы», «Сошествие Святого Духа», «Введение во храм Богородицы», «Рождество Христово», «Вознесение», «Сретение»	6
И. Д. Москвин	<b>Иконостас</b> – сюжеты: «Коронование Пресвятой Богородицы», «Рождество Богородицы», «Богоявление», «Благовещение», «Преображение», «Вход в Иерусалим»	6
И. Ю. Соловьева	<b>Иконостас</b> – сюжеты: «Тайная вечеря», «Воскресение Христово», <i>персоны:</i> «Святая Елизавета с отроком Иоанном», «Пресвятая Богородица с младенцем», «Иисус Христос»	5
А. Н. Пеньков, А. Б. Никифоров	<b>Иконостас</b> – <i>персоны:</i> апостолы «Варфоломей», «Матфий», «Симон Зилотт», «Андрей Первозванный», «Фома», «Иаков, брат Божий», «Иаков Заведеев», «Иоанн Богослов», «Петр», «Павел», «Матфей», «Иаков Алфеев»	12
А. И. Перепелкин	<b>Иконостас</b> – <i>персоны:</i> пророки (двухфигурные тондо) – «Иона и Михей», «Софония и Малахия», «Осия и Иоиль», «Захария и Аггей», «Амос и Авдий», «Наум и Аввакум»	6
А. Л. Иванов	<b>Алтарь, восточная стена (4)</b> – сюжеты: «Раскаяние апостола Петра», «Моление о чаше», «Спящие ученики Иоанн, Иаков и Петр», «Святитель Василий Великий» <b>Центральный зал (7)</b> – сюжеты: «Явление Христа апостолам по Воскресении», «Искушение Христа», «Христос, насыщающий пять тысяч человек» (восстановлен), «Христос и грешница», «Вера твоя спасла тебя» («Исцеление кровоточивой»), «Отречение апостола Петра», «Христос и грешница» <b>Под хорами (2)</b> – сюжеты: «Притча о мытаре и фарисее», «Хождение по водам»	13
И. А. Вошинин	<b>Алтарь, восточная стена (2)</b> – <i>персоны:</i> «Иоанн Предтеча», «Апостол Иаков, брат Божий» <b>Центральный зал (5)</b> – сюжеты: «Исцеление слепорожденного», «Явление ангела мироносицам», «Явление Христа двум ученикам, шедшим в Эммаус», «Проповедь Иоанна Предтечи», <i>персоны:</i> «Святитель Кирилл Александрийский» <b>Под хорами (1)</b> – сюжеты: «Притча о сеятеле»	8
А. В. Чарин	<b>Алтарь, северная стена (3)</b> – сюжеты: «Жертвоприношение Авраама», «Жертвоприношение Ноя», <i>персоны:</i> «Святитель Григорий Двоеслов» <b>Центральный зал (5)</b> – сюжеты: «Притча о блудном сыне», «Притча об убогом Лазаре», «Явление Христа на Тивериадском море», «Христос и самарянка», «Притча о десяти девах» (восстановлен) <b>Под хорами (1)</b> – сюжеты: «Изгнание из Рая» (восстановлен)	9
Т. В. Чикова	<b>Алтарь (1)</b> – <i>персоны:</i> «Святитель Григорий Богослов» <b>Центральный зал (10)</b> – <i>персоны:</i> «Евангелист Марк», «Святитель Петр», «Святитель Иона», «Святитель Филипп», «Святитель Алексий», «Великомученик Георгий», «Великомученица Варвара», «Равноапостольная княгиня Ольга», «Святая Наталия», «Великомученица Екатерина» <b>Под хорами (6)</b> – <i>персоны:</i> «Климент, папа Римский и Петр, архиепископ Александрийский», «Священномученик Харлампий», «Святитель Михаил», «Священномученик Игнатий Богоносец», «Священномученик Ианнуарий», «Святой Севастьян»	17
А. А. Чугунов	<b>Алтарь, южная стена (3)</b> – сюжеты: «Несение Креста», «Убийство Авеля Каином», <i>персоны:</i> «Святитель Иоанн Златоуст» <b>Купол надпрестольной сени (1)</b> – «Саваоф» <b>Центральный зал (5)</b> – сюжеты: «Христос и Закхей», «Воскрешение Лазаря», «Изгнание торгующих из храма», «Помазание ног Христа миром», «Христос, указывающий на своего предателя» <b>Под хорами (2)</b> – сюжеты: «Притча о сучке и бревне», «Обращение Савла»	10 + 1 (образ Саваофа)

Автор	Произведение	Кол-во
А. Л. Иванов А. А. Чугунов Т. В. Чикова	Алтарь, восточная стена – персона: «Христос Архиерей Великий»	1
Д. А. Соломенникова	Хоры – персоны: «Иисус Христос», «Богородица с младенцем Христом», «Николай Чудотворец», «Великий князь Владимир», «Равноапостольный Константин», «Александр Невский», «Афанасий Великий», «Антоний Печерский»	8
<b>Итого</b>		<b>101+ 1 (образ Саваофа)</b>

Приложение. Воссоздано в иконостасе – 36 образов; в алтаре – 14 образов + 1 образ Саваофа в алтарной сени; в центральном зале – 31 образ; под хорами – 12 образов; на хорах – 8 образов.

**Фрагменты живописных произведений середины XVIII в.,  
сохранившиеся после немецкой оккупации г. Пушкина в 1941–1944 гг.**

<b>Автор</b>	<b>Произведение</b>	<b>Кол-во</b>
И. Вебер	<b>Иконостас</b> – «Воскрешение Христа»	1
И. Вебер (?)	<b>«Воздвижение Креста»</b> (фрагмент установлен на историческое место)	1
М. Колокольников	<b>Центральный зал</b> – «Искушение Христа», «Христос, насыщающий пять тысяч человек» (композиция восстановлена и установлена на историческое место), «Кирилл Александрийский»	3
Ф. Колокольников	<b>Центральный зал</b> – «Исцеление слепорожденного», «Притча о десяти девах» (композиция восстановлена и установлена на историческое место)	2
Г. Вельяминов Ф. Колокольников	<b>Под хорами</b> – «Хождение по водам»	1
В. Волохов, Ф. Колокольников	<b>Центральный зал</b> – «Притча об убогом Лазаре»	1
Ф. Волохов, Ф. Колокольников	<b>Под хорами</b> – «Игнатий Богоносец»	1
Г. Дерябин	<b>Под хорами</b> – «Священномученик Ианнуарий»	1
М. Петров	<b>Под хорами</b> – «Притча о сучке и бревне»	1
И. Канатчиков (?)	<b>Алтарь</b> – «Василий Великий», «Григорий Богослов» <b>Центральный зал</b> – «Святитель Петр», «Святитель Алексей» <b>Под хорами</b> – «Изгнание из Рая» (композиция восстановлена и установлена на историческое место)	5
<b>Итого</b>		<b>17</b>

Примечание. Авторство художников, сюжетный ряд, расположение в настенных композициях и в иконостасе 17 живописных фрагментов определены на основе фотодокументов начала XX в., Описи 1938 г., на основе сохранившихся надписей, при этом все фрагменты относятся к середине XVIII в.

**Художники, работавшие в придворной церкви Воскресения Христова  
(середина XVIII – начало XXI в.)**

Объект	Художники	Кол-во человек
<b>Середина XVIII в.</b>		
Плафоны	Д. Валериани, А. Перезинотти, А. и И. Бельские, А. Антропов, П. Сергеев, С. Иванов, А. Поздняков, И. Фирсов	9
Иконостас, стены	1740-е гг. – Г. Х. Гроот, И. Г. Вебер, И. П. Аргунов 1750-е гг. – М. и Ф. Колокольниковы, Г. Преннер, В. и Ф. Волоховы, Г. Вельяминов, Г. Дерябин, В. Павлов, М. Петров, С. Копытин	13
<b>Всего</b>		<b>22</b>
<b>XIX в.</b>		
Плафоны	1820-е гг. – Д. И. Антонелли, В. К. Шебуев, О. Игнациус, Г. Гиппиус 1864 г. – А. Ф. Беллюли	5
Иконостас, стены	1820-е гг. – А. Е. Егоров, А. А. Иванов, П. И. Брюллов, И. Ф. Тупылев	4
<b>Всего</b>		<b>9</b>
<b>XXI в.</b>		
Плафоны	И. А. Платова, И. Ю. Прохин, А. В. Семин, Д. А. Фомитова, В. К. Шевель, И. С. Безсолицын, М. Р. Дашкин, Б. А. Мухин, В. А. Неустроев, С. Б. Симакина, А. В. Семин, А. А. Чувин, А. В. Васькина, А. В. Шешина	14
Иконостас	А. Н. Белов, А. Гончарова, Е. Долгова, И. Д. Москвин, И. Ю. Соловьева, А. Н. Пеньков, А. Б. Никифоров, А. И. Перепелкин	8
Стены	А. Л. Иванов, И. А. Вошинин, А. В. Чарин, Т. В. Чикова, А. А. Чугунов	5
Хоры	Д. А. Соломенникова	1
<b>Всего</b>		<b>28</b>

## Иллюстрации

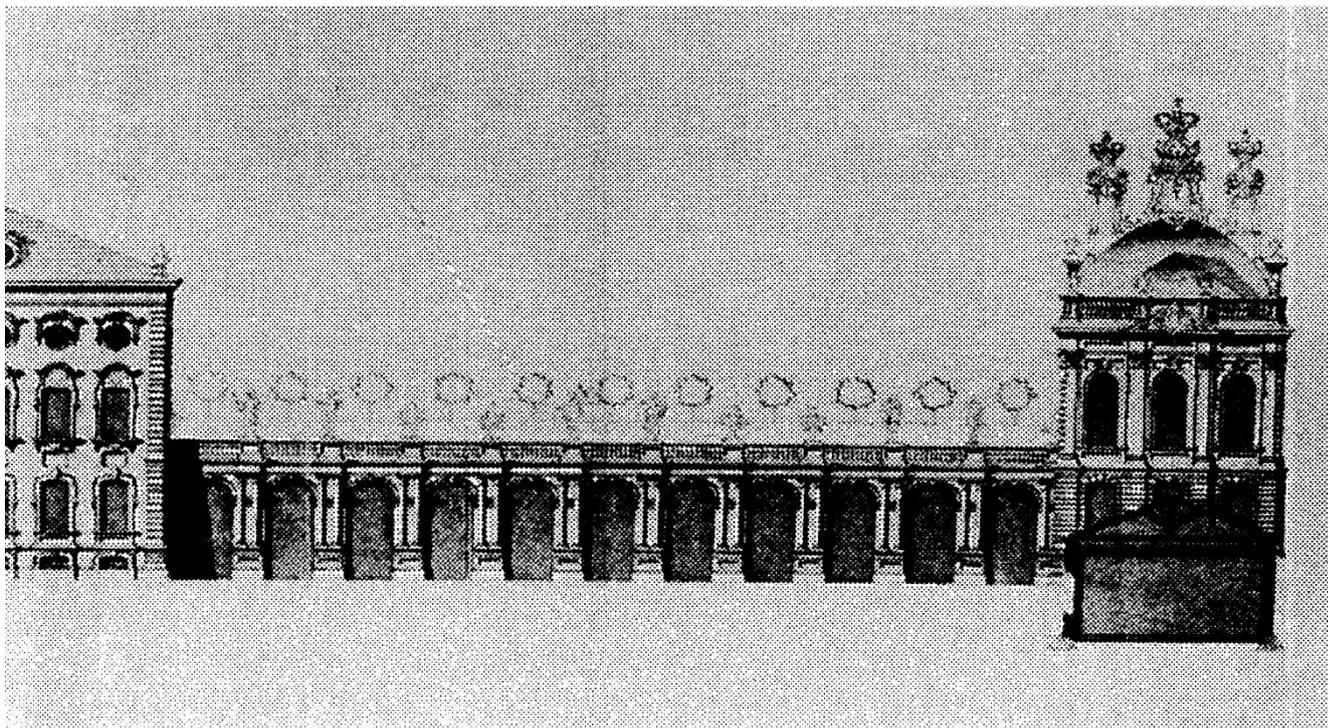


Ил. 1. В. Эриксен. Портрет императрицы Елизаветы Петровны. 1758 г.

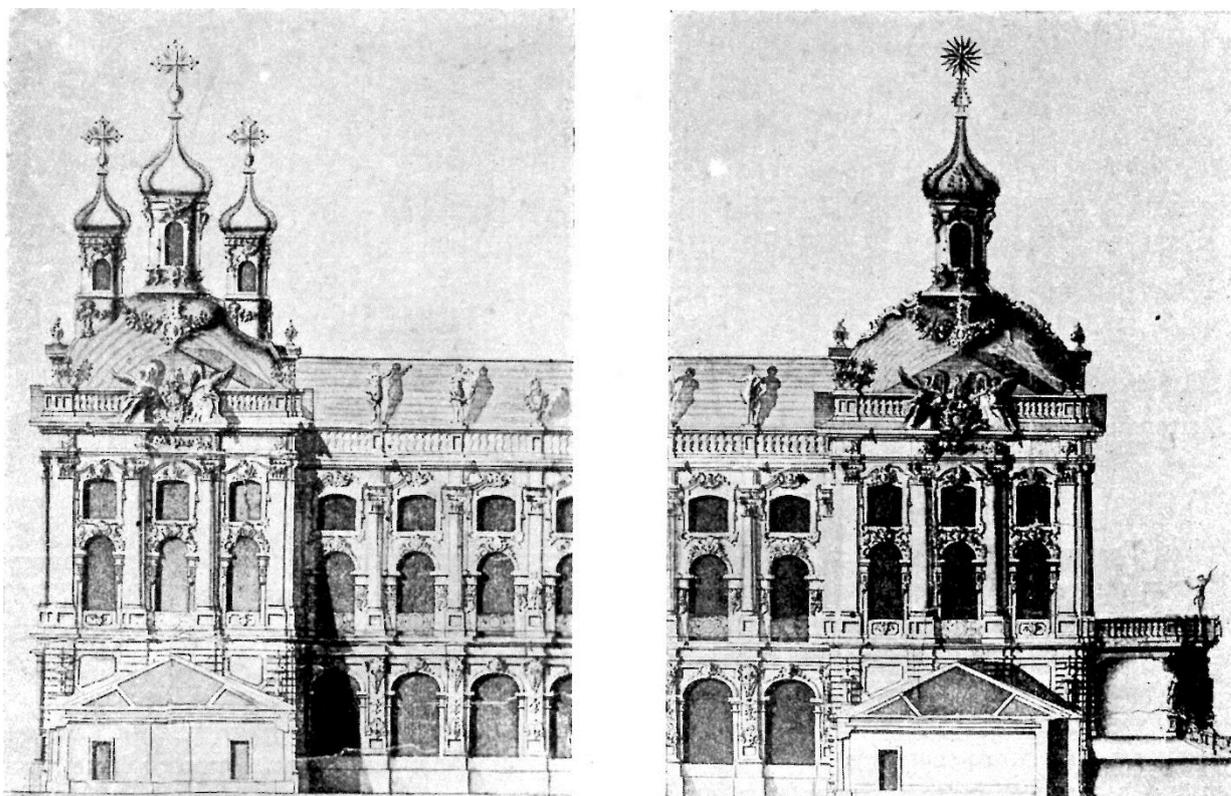
ГМЗ «Царское Село»



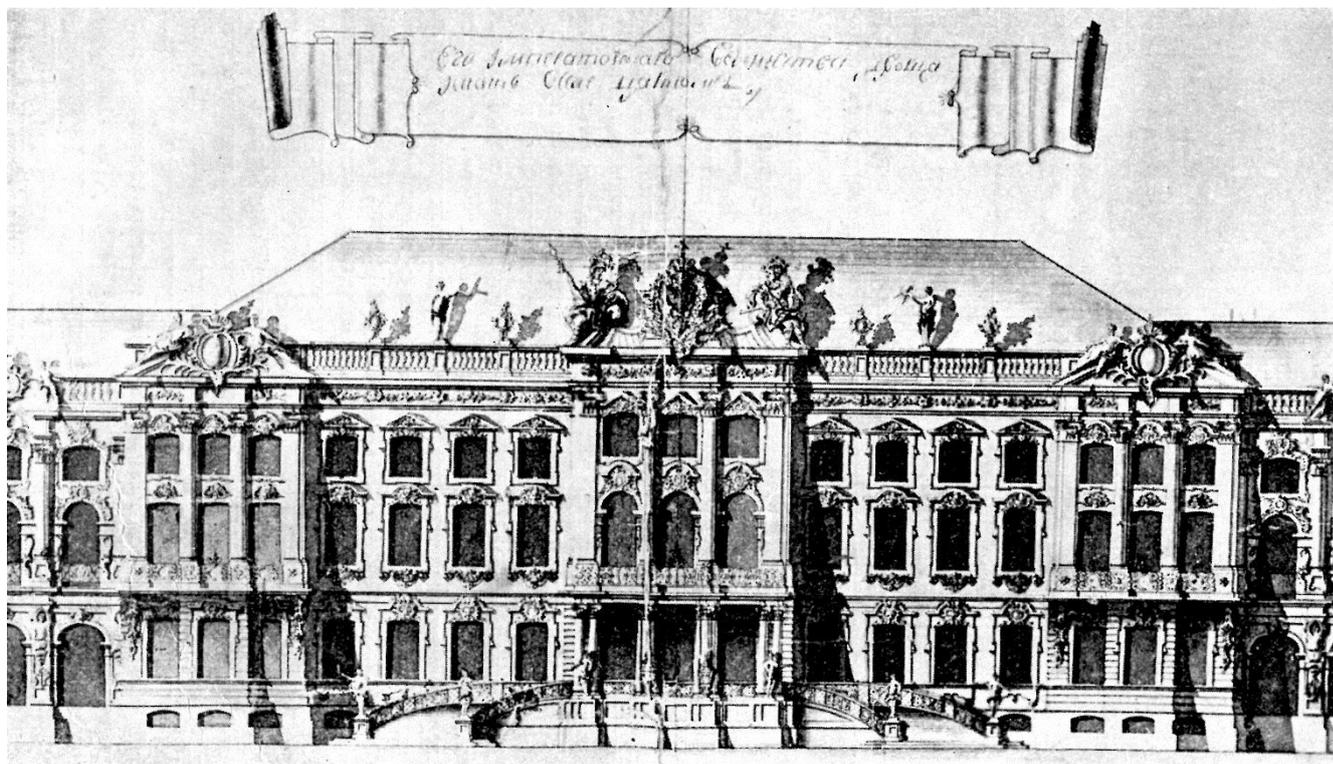
Ил. 2. П. Артемьев, Е. Внуков, Н. Челнаков. Большой Царскосельский дворец (1757–1761).  
Гравюра по рисунку М. Махаева (1754–1755). ГМЗ «Царское Село»



Ил. 3. Проект завершения корпуса Портретного зала пятью императорскими коронами  
(из кн.: Батовский З. Архитектор Растрелли о своих творениях. СПб., 2000. С. 95)



Ил. 4. Северный и южный флигели Большого Царскосельского дворца  
(из кн.: Матвеев А. А. Растрелли. [Л.], 1938. С. 71)



Ил. 5. Фасад «Среднего дома» Большого Царскосельского дворца. 1753 г.  
(из кн.: Матвеев А. А. Растрелли. [Л.], 1938. С. 74)



Ил. 6. Ф.-Г. Баризьен. Большой Царскосельский дворец. 1760 г. ГМЗ «Царское Село»



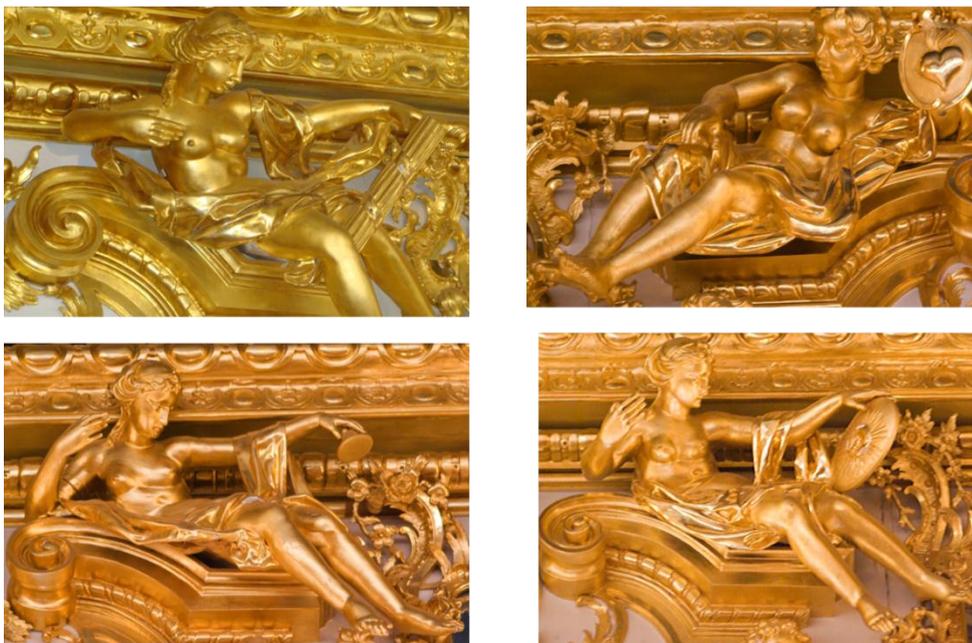
Ил. 7. Золотая анфилада Екатерининского дворца. 2023 г.



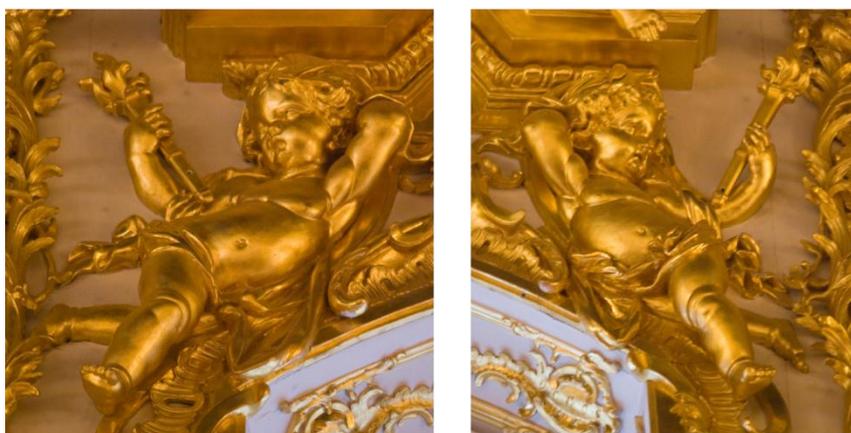
Ил. 8. Изображения императорской короны  
в декоративных композициях Золотой анфилады. 2024 г.



Ил. 9. Изображение амуров с книгой, лирой, лавровым венком и орла  
в декоративных композициях Золотой анфилады. 2024 г.



Ил. 10. Изображение Психей с ликторским пучком, щитом с сердцем, зеркалом, щитом с солнцем в декоративных композициях Золотой анфилады. 2024 г.



Ил. 11. Изображение амуров, держащих факелы, в декоративном уборе Золотой анфилады. 2024 г.



Ил. 12. Изображение Минервы в резном десюдепорте Картинного зала. 2024 г.



Ил. 13. Две боковые части плафона Большого зала –  
«Аллегория Победы» и «Аллегория Мира». 2024 г.

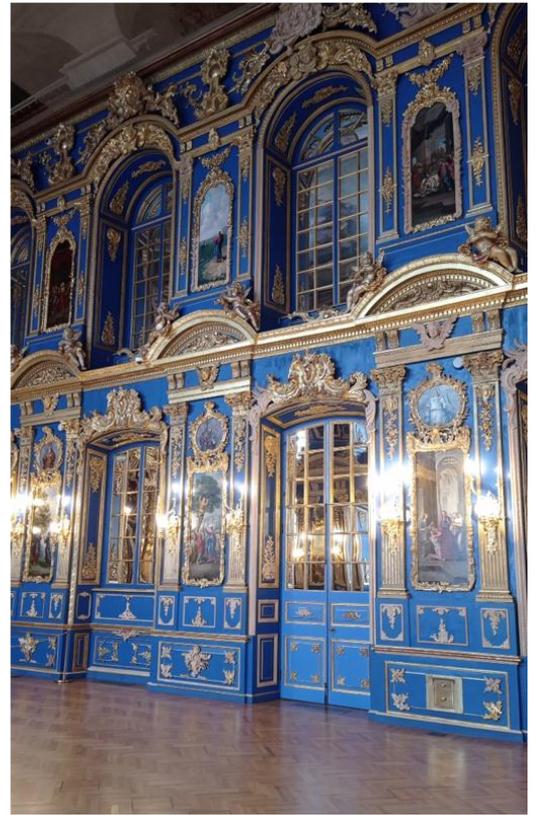


Ил. 14. Фрагменты плафона «Аллегория Мира» – аллегория небесной и земной власти: бог войны Марс под символом Юпитера-орла, держащего молнии и штандарт с вензелем императрицы Елизаветы Петровны, над которым изображены императорские регалии – корона и скипетр в руках амуров. 2024 г.



Ил. 15. Э. Гау. Придворная церковь Воскресения Христова. 1860-е гг.

ГМЗ «Царское Село»



Ил. 16. Стенные композиции Танцевального зала в Петергофском дворце-музее, Большого зала и придворной церкви Воскресения Христова в Екатерининском дворце-музее. 2023 г.



Ил. 17. Фотодокументы о разрушениях в придворной церкви Екатерининского дворца-музея. 1944 г. ГМЗ «Царское Село»

А.

Фасады восточной иконостаса восточного илтарика  
были бы съестна образа

1



Ил. 18. Проект иконостаса в придворную церковь Большого Царскосельского дворца.



Ил. 19. Г. Х. Гроот. Коронование Богородицы. 1749 г.  
 Фотография начала XX в. ГМЗ «Царское Село»



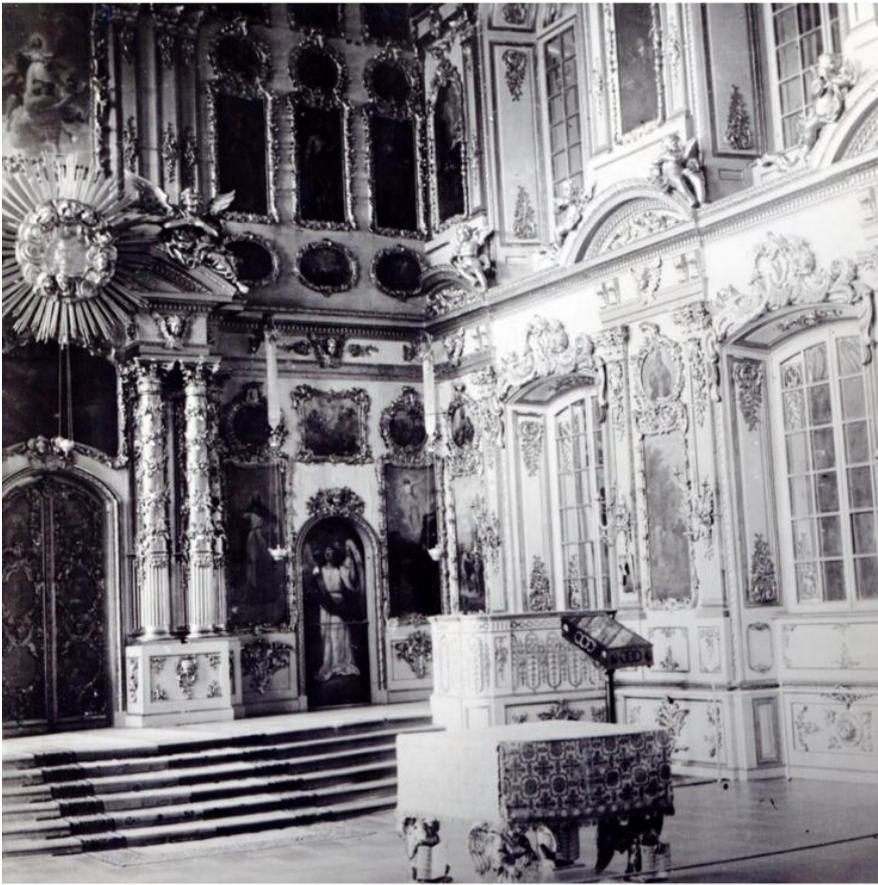
Ил. 20. А. Дюрер. Успение и Коронование. 1510 г.



Ил. 21. И. П. Аргунов. Богородица с младенцем, Спаситель.  
Копия с образов Г. Гроота. 1750 (?) г. Государственный Русский музей

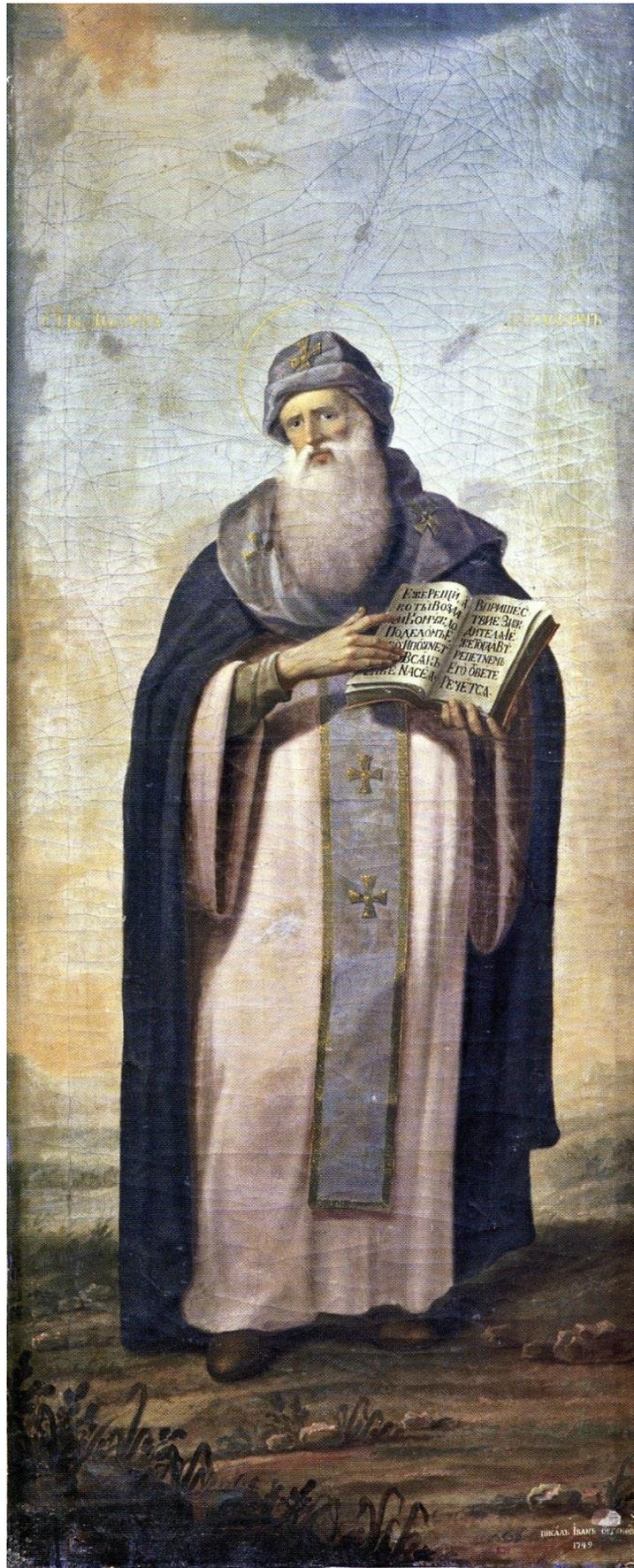


Ил. 22. И. Я. Вишняков (?). Богородица с младенцем, Спаситель. 1752 г.  
Местный ряд иконостаса Андреевского собора в г. Киеве



Ил. 23. И. Г. Вебер. Воскресение Христово. 1749 г.

Местный ряд иконостаса придворной церкви. Фотография начала XX в. ГМЗ «Царское Село»



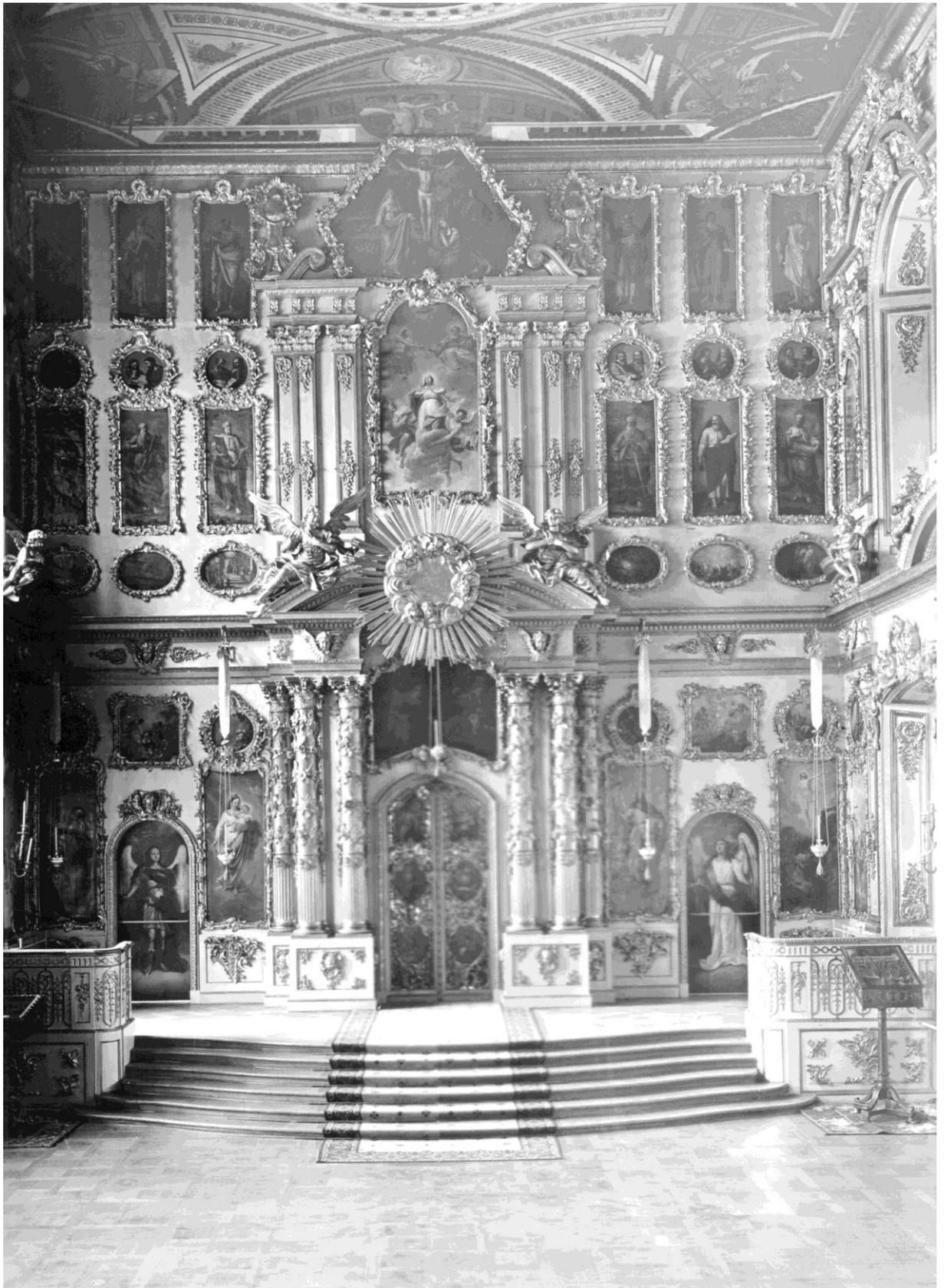
Ил. 24. И. П. Аргунов. Преподобный Иоанн Дамаскин. 1749 г.  
ГМЗ «Царское Село»



Ил. 25. М. Колокольников. Архангелы Михаил и Гавриил.

Северные и южные врата иконостаса. 1753 г.

ГМЗ «Царское Село»



Ил. 26. Иконостас придворной церкви Воскресения Христова.

Фотография начала XX в. ГМЗ «Царское Село»



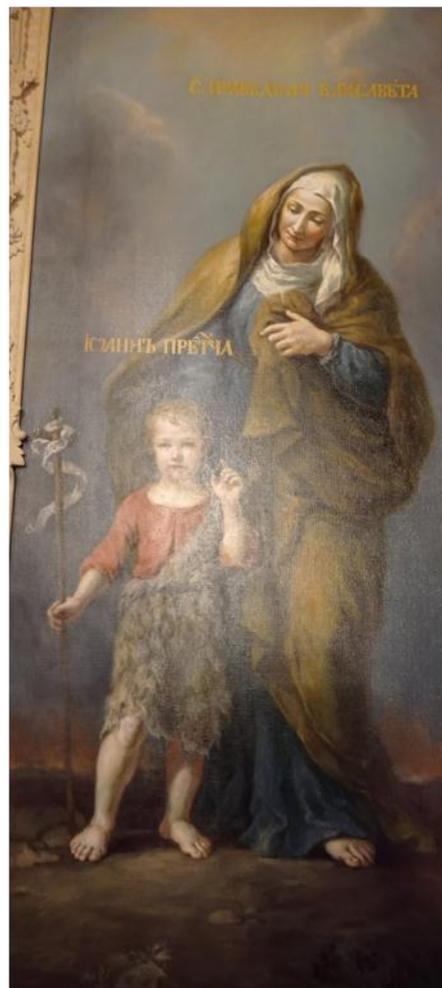


Ил. 29. Фрагмент южной стены центрального церковного зала придворной церкви.

Фотография начала XX в. ГМЗ «Царское Село»



Ил. 30. Западная стена центрального церковного зала придворной церкви.  
Фотография начала XX в. ГМЗ «Царское Село»



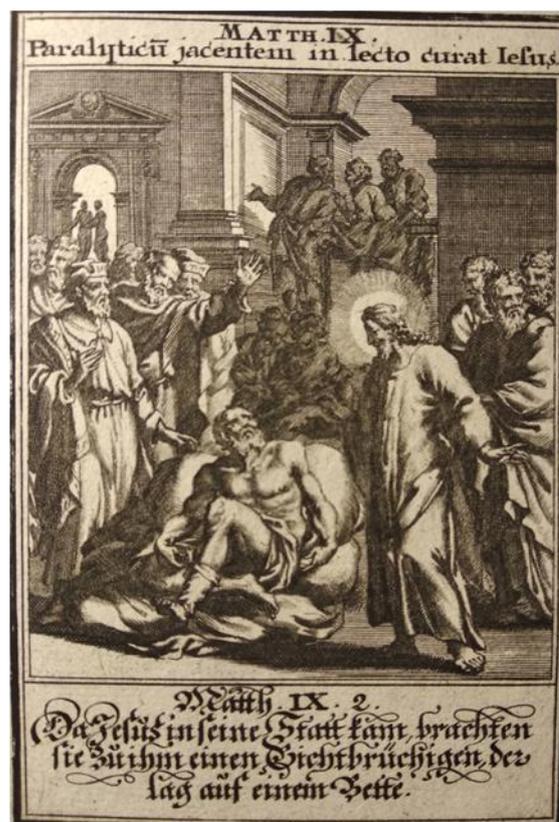
Ил. 31. Воссозданные композиции «Проповедь Иоанна Предтечи» (И. А. Вошинин),  
«Святая Елизавета с отроком Иоанном» (И. Ю. Соловьева). 2021 г.



Ил. 32. Образы «Святая Варвара» (М. Петров), «Святая княгиня Ольга» (С. Копытин). 1753 г.  
Фотография начала XX в. ГМЗ «Царское Село»



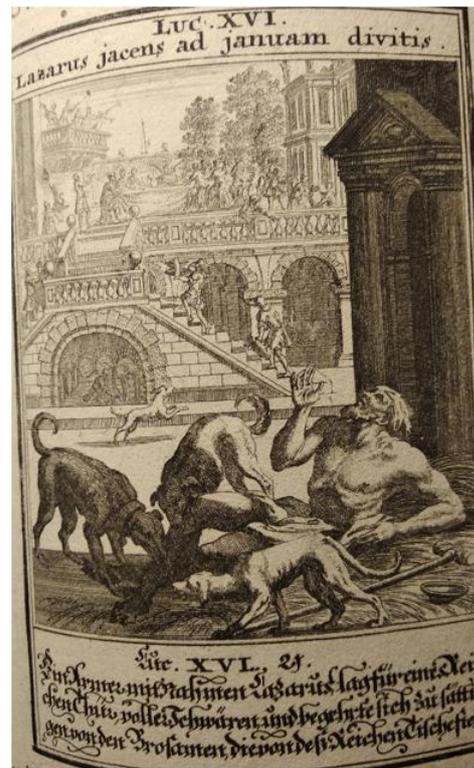
Ил. 33. Фотодокументы 1944 г.: разрушения придворной церкви и руинированный образ «Исцеление расслабленного» (Г. Г. Дерябин, 1753). ГМЗ «Царское Село»



Ил. 34. Евангельский сюжет «Исцеление расслабленного» – живописная композиция Г. Г. Дерябина (1753); гравюра в Библии Вайгеля (1695)



Ил. 35. Евангельский сюжет «Притча о блудном сыне» – живописная композиция (М. Колокольников, 1753); гравюра в Библиях Вайгеля (1695) и Пискатора (1650)



Ил. 36. Евангельский сюжет «Притча о богатом и Лазаре» – живописная композиция (В. Волохов, Ф. Колокольников, 1753); гравюра в Библии Вайгеля (1695)



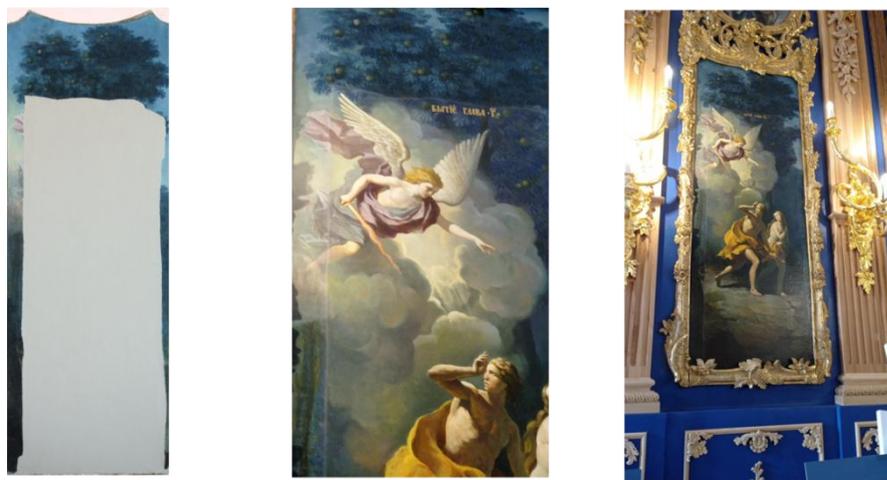
Ил. 37. Евангельский сюжет «Притча о бревне и сучке» – гравюра в Библии Пискаatora (1650); воссозданная композиция (А. А. Чугунов, 2021)



Ил. 38. Евангельский сюжет «Притча о сеятеле» – гравюра в Библии Вайгеля (1695); воссозданная композиция (И. А. Воцинин, 2021)



Ил. 39. Евангельский сюжет «Притча о десяти девах» – гравюра в Библии Вайгеля (1695); сохранившийся фрагмент (М. Колокольников, 1753); воссозданная композиция (А. В. Чарин, 2021)



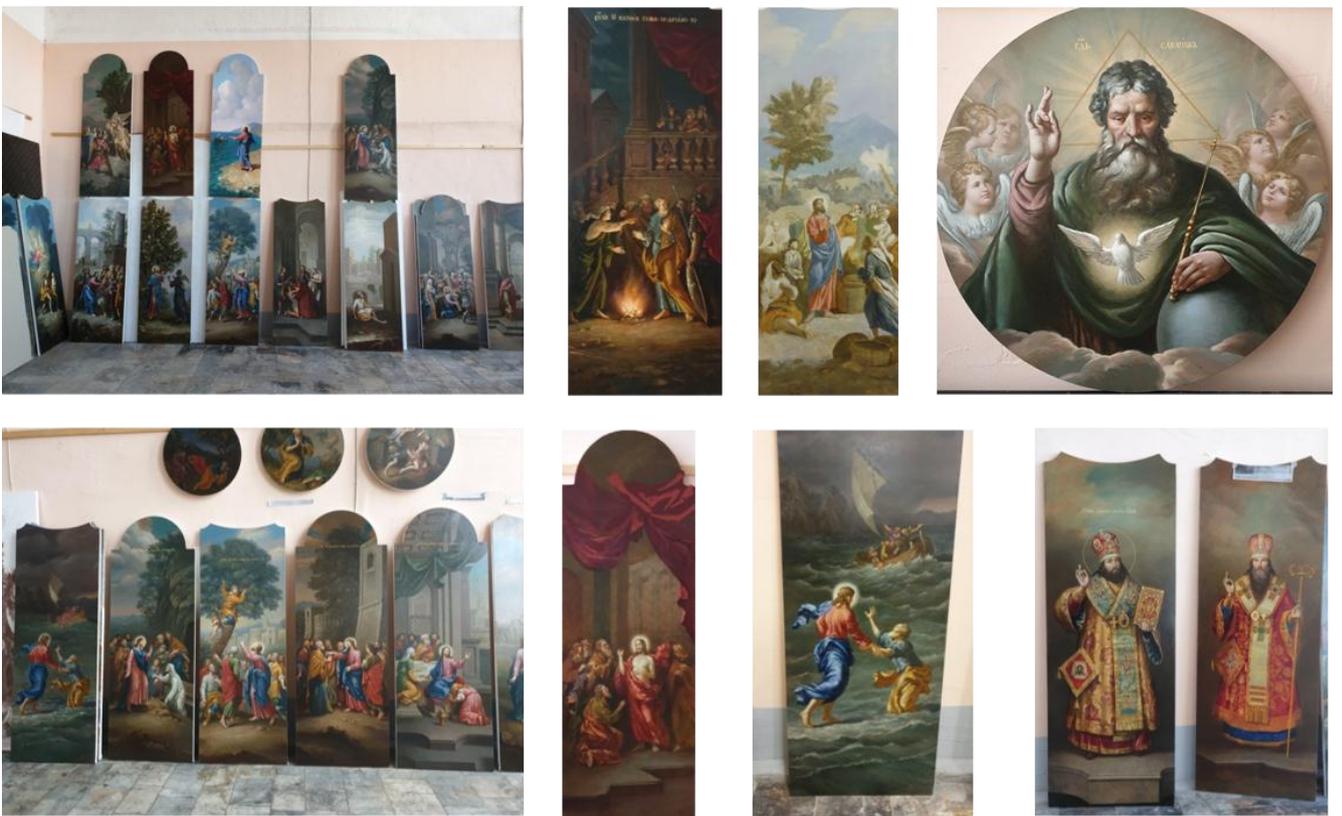
Ил. 40. Библейский сюжет «Изгнание из Рая» – сохранившийся фрагмент (И. Канатчиков (?), 1753); воссозданная композиция (А. В. Чарин, 2021)



Ил. 41. Евангельский сюжет «Христос, насыщающий пять тысяч человек» – сохранившийся фрагмент (М. Колокольников, 1753); воссозданная композиция (А. Л. Иванов, 2021)



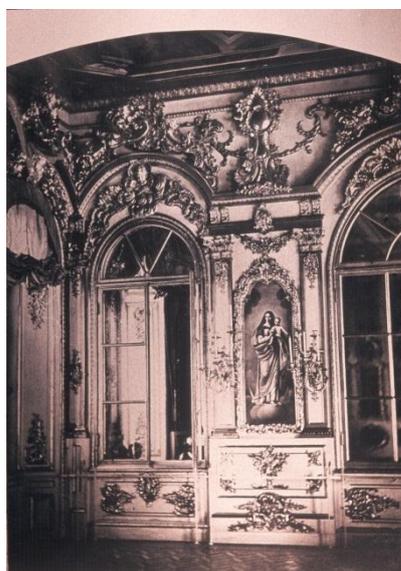
Ил. 42. Работа над настенным живописным ансамблем.  
Художники А. Л. Иванов, А. А. Чугунов, Т. В. Чикова. 2021 г.



Ил. 43. Живописные композиции в процессе работы. 2019–2021 гг.



Ил. 44. Церковные хоры. Фотография начала XX в. ГМЗ «Царское Село»



Ил. 45. А. Е. Егоров. Образ Богородицы с младенцем Христом на хорах придворной церкви.  
Фотография середины XIX в. ГМЗ «Царское Село»



Ил. 46. Воссозданные образы святителя Николая Чудотворца, святого благоверного великого князя Александра Невского, святителя Афанасия Великого (Д. А. Соломенникова, 2021)



Ил. 47. Процесс реставрации плафона в алтаре храма. 2017–2019 гг.



Ил. 48. Плафон «Слава Святого Духа» в алтаре храма после реставрации. 2019 г.



Ил. 49, 50. Изображения херувимов на плафоне «Слава Святого Духа» в процессе реставрации.

2019 г.



Ил. 51. Утраты живописной каймы и центральной части плафона «Вознесение Христово» обозначены красным цветом (слева); сохранившаяся живописная кайма центрального плафона.

ГМЗ «Царское Село»



Ил. 52. В. К. Шебуев. Плафон «Вознесение Христово». 1823 г.

(из кн.: Бенуа А. Н. Царское Село в царствование Елизаветы Петровны. СПб., 1910. С. 57)



Ил. 53. Пророк Моисей.

Фрагмент живописной каймы плафона «Вознесение Христово». 2023 г.



Ил. 54. Священник Захария.

Фрагмент живописной каймы плафона «Вознесение Христово». 2023 г.



Ил. 55. Царь Давид.

Фрагмент живописной каймы плафона «Вознесение Христово». 2023 г.

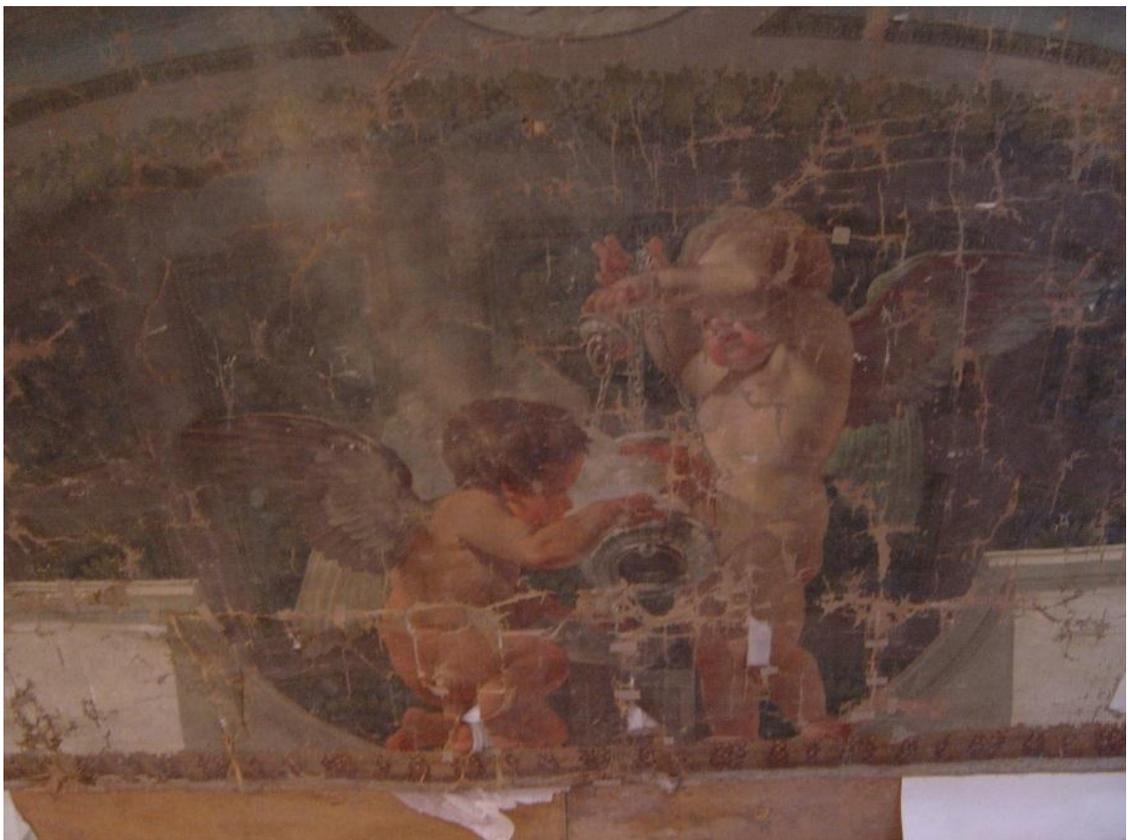


Ил. 56. Пророк Симеон Богоприимец.

Фрагмент живописной каймы плафона «Вознесение Христово». 2023 г.



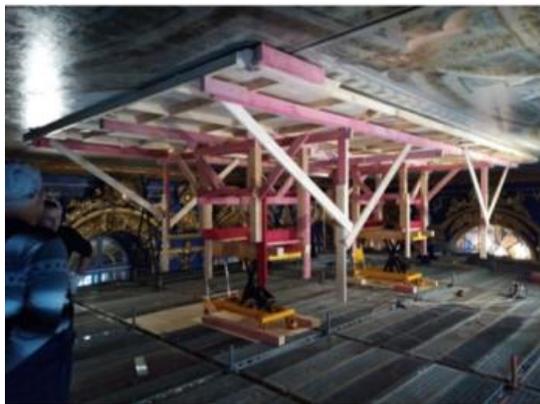
Ил. 57. Аллегорическая фигура «София Премудрость Божия».  
Фрагмент живописной каймы плафона «Вознесение Христово». 2023 г.



Ил. 58. Изображение ангелов, разжигающих кадило.  
Фрагмент живописной каймы плафона «Вознесение Христово». 2023 г.



Ил. 59. Изображение пеликана, кормящего своих детей.  
Фрагмент живописной каймы плафона «Вознесение Христово». 2023 г.



Ил. 60. Этапы воссоздания центральной композиции плафона «Вознесение Христово».

Художник-реставратор И. А. Платова. 2019–2021 гг.



Ил. 61. О. Игнациус, Г. Гипшиус.

Плафон «Вера, Надежда, Любовь и София Премудрость Божия». 1825 г.

Фотография 1940 г. ГМЗ «Царское Село»



Ил. 62. О. Игнациус. Эскиз плафона «Вера, Надежда, Любовь и София Премудрость Божия». 1822 г.

Эстонский художественный музей, Таллин;

икона «Премудрость созда себе дом и утверди столпов седмь...». XVIII в.



Ил. 63. Придворная церковь Воскресения Христова в состоянии консервации. 2004 г.



Ил. 64. Придворная церковь Воскресения Христова. 2024 г.