

Научная статья

УДК 008

doi: 10.20323/2658-7866-2022-1-11-112-133

**Исторический дискурс художественного универсума
Михайловского замка: аспекты власти**

Вячеслав Александрович Летин

Кандидат культурологии доцент кафедры общих гуманитарных наук
и театроведения ФГБОУ ВО «Ярославский государственный театральный
институт», г. Ярославль.

Liotin@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3549-3058>

Аннотация. В статье рассматривается исторический дискурс репрезентативной программы власти и личности императора Павла I в контексте художественного универсума его петербургской резиденции Михайловского замка. В этом масштабном проекте Павла I воплотились не только передовые строительные и художественно-оформительские технологии дворцового строительства эпохи, но и присущие дворцовому дискурсу традиции репрезентации власти и персоны властителя. Михайловский замок императора Павла I являлся и самым «дорогим» объектом дворцового строительства, и самым «концептуальным». Его символическая программа вобрала в себя принципы репрезентации власти, реализованные в резиденциях предшественников. Однако, при этом она формировалась лично августейшим заказчиком. Выявив соответствие композиционных осей здания земному (юг-север) и духовному (запад-восток) аспектам бытия, автор публикации вскрывает символический, гендерный и исторический принципы в композиции парадных анфилад Павла I (южная и восточная части дворца) и Марии Федоровны (северная и западная части дворца). В центре внимания исследователя оказывается интерпретация истории России и персоны Государя в декорациях экстерьера и интерьеров бельэтажа дворца. Представленный в работе детальный семиотический анализ исторических живописных полотен, созданных художниками Дж. Аткинсоном и Г. И. Угрюмовым по инициативе императора Павла I для Воскресенского зала дворца, раскрывает концепцию власти, в основе которой принципы маскулинности, патриотичности и сакральности. Галерея правителей-героев (первых в своем роде), созданная художниками, презентовала Павла I, как одного из царственных пионеров – первого правителя

© Летин В. А., 2022

объединившего не только власть светскую и духовную, но и попытавшегося объединить восточную и западную христианские церкви. Дуализм светского и сакрального начал является лейттемой исторического дискурса декора дворца, что, в свою очередь, соответствует *idée fixe* его августейшего хозяина.

Ключевые слова: репрезентация власти; исторический дискурс; Михайловский замок; Павел I; история России; историческая живопись; Г. И. Угрюмов

Для цитирования: Летин В. А. Исторический дискурс художественного универсума Михайловского замка: аспекты власти // Мир русскоговорящих стран. 2022. № 1 (11). С. 112-133. <http://dx.doi.org/10.20323/2658-7866-2022-1-11-112-133>

Original article

Historical discourse of Mikhailovsky castle's artistic universe: aspects of power

Vyacheslav A. Letin

Candidate of cultural studies, associate professor of the department of general humanities and theatre studies, Yaroslavl state theatre institute, Yaroslavl.
Liotin@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3549-3058>

Abstract. This article examines the historical discourse of Emperor Paul's representational program of power and personality in the context of the artistic universe of his St. Petersburg residence, the Mikhailovsky Castle. This large-scale project, Paul I embodied not only advanced building and decoration technologies of contemporary palace construction, but also the traditions of the sovereign's power and personality representation inherent in the palace discourse. The Mikhailovsky Castle of Emperor Paul I was both the most "expensive" object of palace construction and the most "conceptual". His symbolic program absorbed the principles of power representation implemented in the residences of his predecessors. However, at the same time, it was formed personally by the royal customer. Examining the correspondence between the compositional axes of the building to the earthly (south-north) and spiritual (west-east) aspects of existence, the author of the publication reveals the symbolic, gender and historical principles in the composition of the grand enfilades of Paul I (southern and eastern parts of the palace) and Maria Feodorovna (northern and western parts of the palace). The researcher focuses on interpreting the history of Russia and the Sovereign's persona in the setting of the palace's exterior and interiors of the palace. The detailed semiotic analysis of the historical paintings created by J. Atkinson and G. I. Ugryumov on the initiative of Emperor Paul I for the Resurrection Hall of the Palace

reveals the concept of power, based on the principles of masculinity, patriotism and sacredness. The gallery of hero rulers (the first of their kind), created by the artists, presented Paul I as one of the royal pioneers – the first ruler to unite not only secular and spiritual power, but also the Eastern and Western Christian churches. The dualism of secular and sacred principles is the leitmotif of the historical discourse of the palace decor, which, in turn, corresponds to the idee fixe of its sovereign master.

Keywords: representation of power; historical discourse; the Mikhailovsky Castle; Paul I; Russian history; historical painting; Grigory Ugryumov

For citation: Letin V. A. Historical discourse of Mikhailovsky castle's artistic universe: aspects of power. *World of Russian-speaking countries*. 2022; 1(11):112-133. (In Russ). <http://dx.doi.org/10.20323/2658-7866-2022-1-11-112-133>

Михайловский замок – последний императорский дворец, построенный в XVIII веке, – завершает череду великолепных петербургских резиденций, а судьба его владельца – череду дворцовых переворотов. В этом масштабном проекте Павла I воплотились не только передовые строительные и художественно-оформительские технологии дворцового строительства эпохи, но и присущие дворцовому дискурсу традиции репрезентации власти и персоны властителя. Михайловский замок императора Павла I являлся и самым «дорогим» объектом дворцового строительства, и самым «концептуальным». Его символическая программа вобрала в себя принципы репрезентации власти, реализованные в резиденциях предшественников. Однако, при этом она формировалась лично августейшим заказчиком. В ней можно выделить религиозно-философский, исторический и гендерный дискурсы, в соответствии с которыми определены расположе-

ние и форма помещений бельэтажа, а также их функции и декор.

Исторический дискурс Михайловского замка занимает важное место в символическом универсуме Михайловского замка, поскольку вобрал в себя, кроме событийного, еще и династический, и личностный аспекты. Тем самым место императора Павла I утверждалось и истории страны, и в династии. Исторический дискурс художественного универсума дворца предстает в разных вариантах, как в декоре экстерьера здания, так и во всем пространстве парадных апартаментов.

В соответствие с двуединой природой символической программы Михайловского замка, сочетающей в себе характерные элементы сакрального и репрезентативного универсумов, трактовка истории в его пространстве так же дуалистична. История здесь предстает в двух вариантах: в ее «земном» (история Российской государственности) и в «сакральном» (история

«духовного роста» человека/человечества) вариантах.

Распределяются эти «исторические» варианты по композиционным осям, символически обыгрывая их направление. Так продольная ось (юг-север) – связана с вариантом земной жизни и, соответственно, российской государственности, а поперечная (запад-восток) – связана с духовной жизнью и, соответственно, с сакральной историей.

В данной работе рассмотрим «земной» вариант истории в контексте символического универсума Михайловского замка.

Аллегорические композиции на исторические темы сосредоточены в декорациях экстерьеров южного и северного фасадов. При этом обе стороны не только оказываются в непосредственной близости к «петровским» объектам, но имеют и концептуальные аллюзии с «петровской» темой. Для Павла I образ Петра Великого был своеобразным камертоном его императорского кредо.

Центральная часть южного фасада решена как триумфальная арка (прямоугольный проезд Воскресенских ворот зрительно «достраивается» до арки полуциркульным окном второго этажа), фланкированная парными обелисками с воинской арматурой и вензелями Павла I. Венчает фасадную композицию монументальный фронтон, в тимпане которого рельеф работы братьев Стаджи «История заносит

славу России на свои скрижали» [Булах, 2002].

Северный фасад, выходящий на Летний сад и Летний дворец Петра I (а в перспективе еще и на петровский домик на другом берегу Невы), украшен пятью барельефами с важными принципами государственности, представленными в виде монументальных барельефов аттика [Карпова, 1999].

Таким образом, идея о деяниях, достойных занесения на славные скрижали истории, декларируемая на южном фасаде дворца, аргументируется пятью «тезисами» – на северном. Показательно и само направление движения по оси, которое задается композицией замка. В этом продвижении посетителя дворца на север символически представлено петровское продвижение Российской империи к берегам Балтики и закрепление на них.

Полюса «государственной» оси составляют с южной стороны парадные апартаменты императора, а с северной – императрицы. С его стороны – это демонстрация исторического опыта страны. С ее – демонстрация актуального «быта» августейшего семейства.

«Российский» аспект исторического дискурса бельэтажа Михайловского замка реализуется в следующих помещениях северной части дворца: Парадная лестница, Воскресенский зал и Большая тронная зала императора Павла I, отчасти – театр. Запечатленные в живописи и представленные в теат-

ре «исторические» события направлены, чтобы создавать у посетителей дворца представление о великих делах предков – вех на пути формирования Просвещенного государства.

Простенки между лопатками на Парадной лестнице предполагалось заполнить фресками на сюжеты истории России, что осуществлено [Кальницкая, 2003] не было. Известно только, что две композиции должен был делать англичанин Дж. Аткинсон [Кустова, 2011] на темы «древних баталий»: «Татары, переносящие лодки» и «Битва с татарами». Кульминации историческая героика должна была достигать в оформлении Воскресенского зала.

Воскресенским залом начиналась анфилада парадных залов императора. Так героико-триумфальная идея растреллиевского монумента тематически развивалась от архитектурного решения парадного въезда в замок в виде триумфальной арки Воскресенских ворот до помещения Воскресенского зала непосредственно над ними. Само название ворот и, соответственно, зала апеллирует к бытовавшей со времен Елизаветы Петровны аллегории, переосмысливавшей религиозное событие Воскресения Христа в качестве политической метафоры: воскрешение петровских начинаний. Так в иконостасах храмов елизаветинской эпохи, имевших непосредственное отношение к императри-

це, образ Воскресения Христа занимал центральное положение вместо традиционного Спаса в силах. Это можно видеть в московском соборе Климента папы Римского на Пятницкой улице и ярославской церкви Николая Надеина. Кульминационным в этом ряду является композиция «Воскресение Христова» на плафоне притвора придворной церкви Спаса Нерукотворного в Зимнем дворце (изначально Ф. Фонтебассо, возобновлена П. В. Басиным после пожара 1837 г.). Павел I наследует и развивает эту аллегория, переводя ее из сферы религиозной в сферу историческую.

Воскресенский зал представляет собой двусветное помещение, занимающее весь архитектурный объем в центральной части северного объема дворца. Его элегантное оформление интерьера с героико-триумфальными мотивами было создано по проекту архитектора Винченцо Бренны в 1798–1801 гг. Оно вполне соответствовало предназначению помещения как места проведения праздничных мероприятий, а также официальных приемов с приглашенными послами и министрами иностранных держав.

Его декор вполне соответствовал предназначению. Концепция Воскресенского зала должна была «фокусировать» внимание посетителя на персоне Государя, встреча с которым предполагалась в следующем помещении. В шести масштабных полотнах исторического

жанра, посвященных важным вехам становления российской государственности, должна была быть представлена история страны. Причем здесь история напрямую оказывалась связанной с персоной правителя и его личными качествами, проявляемыми им в этот момент. Таким образом, император Павел I символически наследовал не только историческую славу, но и качества своих героических предков-венценосцев. Окруженные искусственным золотистым мрамором стен события Российской истории приобретали не только триумфально-героическое, но еще и сакральное значения. Тем более что практически все они были соотношены с сакральным пространством или соответствующими атрибутами и аксессуарами.

И здесь император Павел I не только дает собственную трактовку Российской истории и определяет в ней место собственной персоны. При этом в интерпретации истории он полемизирует по этим вопросам со своей августейшей матерью, ранее превратившей главный зал петергофского Большого дворца в мемориальное пространство династии, «стерев» с его плафона «апофеоз Елизаветы Петровны» работы Ф.-Б. Растрелли.

Первый подобный опыт был осуществлен в Петродворце Екатериной II, которая в свое время «символически отменяла» царствование «дщери Петра» и, одновременно, презентовала идею женского

правления в Царском селе и Петергофе. В начале 1770-х гг. по указанию Екатерины II была произведена реконструкция интерьеров петергофского Большого дворца. В том числе это коснулось и Большого (Тронного) зала. Вместо располагавшегося в нём ранее плафона работы Б. Тарсия «Триумф Петра и воздвижение памятника деяниям Елизаветы Петровны» [Гуревич, 1979], в соответствии с замыслом Екатерины II над окнами вдоль стен были размещены портреты представителей династии, а на торцевых стенах императорские портреты Петра I и Екатерины I, Елизаветы Петровны и Анны Иоанновны. Тем самым, царственной матерью решалось несколько репрезентативных задач. Прежде всего, императрица Елизавета Петровна «превратилась» из дочери своего отца во «всею лишь одну» из предшественниц екатерининского царствования. В то время как исключительно женские портреты предшественниц делали правление самой Екатерины II вполне традиционным. Более того, обратившись к образу первой русской княгини Ольги и акцентируя момент принятия ею христианства (барельеф А. М. Иванова «Крещение Ольги под именем Елены» [Колотов, 2013]), императрица декларирует легитимность женского царствования в самых истоках российской религиозности и государственности.

Так что дискредитируя и вытесняя образ предшественницы из ис-

торической памяти, Павел I не оригинален. Но в своих репрезентационных амбициях он идет гораздо дальше предшественниц. Ему важно утвердить собственное место в династии Романовых в качестве законного наследника (в отличие от узурпаторш – двоюродной бабки и матери) по крови и духу. В собственном дворце Павел I дает исключительно «маскулинный» взгляд на историю династии и империи. Здесь можно увидеть полемику с оформлением петергофского Тронного зала Большого дворца, в котором Екатериной II как раз и акцентировался приоритет женской роли в истории Отечества.

В Михайловском замке история представлена исключительно как цепь «мужских» подвигов во славу Отечества. Гендерные роли августейших супругов в художественном универсуме Михайловского замка акцентировались функциями помещений их парадных апартаментов. В парадной анфиладе императора личность правителя практически сливалась с историей и религией, становясь воплощением идеи государственности. В парадной анфиладе императрицы акцентировалось ее место в кругу августейшего семейства как особы, контролирующей свои страсти (Галерея Рафаэля), что позволяет ей выполнять роли благочестивой супруги (Парадная спальня) и добродетельной матери (Большая столовая). Таким образом, в символическом универсуме Михайловского

замка только мужчина имел право на место в истории, женщине же отводилось место исключительно в пространстве семьи.

В отличие от утраченных сюжетов, предназначавшихся для Парадной лестницы, шесть сюжетов, предназначавшихся для полотен Воскресенского зала, известны: «Крещение великого князя Владимира» и «Победа Дмитрия Донского над татарами» Дж. Аткинсона (обе 1799, ГТГ) [Бахарева, 2002]; «Взятие Казани Иваном Грозным» Г. И. Угрюмова (1797–1799 г., ГРМ); «Призвание Михаила Федоровича на царство 14 марта 1613 года» (1797–1799 г., ГРМ), «Полтавская баталия» В. К. Шебуева (местонахождение неизвестно) и «Соединение российского и турецкого флота и проход его через Босфор» В. П. Причетникова (местонахождение неизвестно).

В настоящее время Воскресенский зал открыт после реставрации. Полотна Г.И. Угрюмова «вернулись» в родной для них интерьер. Работы Дж. Аткинсона, хранящиеся в Государственной Третьяковской галерее, представлены в нем чернобелыми копиями. Все четыре полотна экспонируются в простенках на боковых стенах зала. Вместо двух утраченных работ В. П. Причетникова и В. К. Шебуева над каминами на торцевых стенах зала размещены зеркала соответствующего размера.

Поскольку ансамбль полотен в полном составе не сохранился, то

целостной программы этой «исторической» панорамы мы представить не можем. Однако, даже по совокупности смыслов сохранившихся фрагментов этого убранства можно выявить ведущие темы, мотивы, сюжеты и образы истории Государства Российского императора Павла I.

Две пары полотен, двое художников представляют собой авторские диптихи на заданную тему. Им присуща общая концепция власти, но каждый из них варьирует ее по-своему.

Вера и отвага: диптих Дж. Аткинсона. Работы Дж. Аткинсона, представляют важные события наиболее раннего периода Российской истории, находятся в фондах Государственной Третьяковской Галереи. При вполне традиционном для исторического и батального жанров в решениях композиционного построения картин, художник большое место уделяет этнической экзотике: стилизованные «национальные» костюмы, густые бороды и архаические прически, специфические типы головных уборов.

Места событий Аткинсоном обозначены условно без соотнесения с историческими реалиями. Так Мамаево побоище происходит не на окруженной лесом и оврагами долине реки Непрядвы, а в гористом ландшафте. Сцена же крещения Владимира разворачивается в классицистски решенном храмовом пространстве.

Начинался исторический цикл Воскресенского зала картиной «Крещение великого князя Владимира». Тем самым история государственности напрямую соотносилась с историей христианства. На картине запечатлен обряд крещения Великого киевского князя. Его этапы пофазово представлены священниками, производящими соответствующие манипуляции над второстепенными персонажами. Итоговым и самым ярким актом этого «живописного крещения» становится надевание креста епископом на коленопреклоненного князя Владимира. На солее священник надевает крест коленопреклоненному князю. Его фигура дана боком, что позволяет художнику продемонстрировать благородный греческий профиль русского правителя. На Великом князе мантия с меховой опушкой, справа от него на первом плане по центру – на подушке с массивными кистями – шлем князя.

Вся сцена на солее залита падающим сверху светом и акцентирована цветом: бликующая одежда и отороченный темным мехом красный плащ с переливающимся золотом орнамента [Государственная Третьяковская галерея, 2005]. Рефлексы красного расходятся по всему пространству картины от фигуры князя, вспыхивая на митре стоящего рядом епископа и угасая на деталях одежды персонажей «массовки». Все это символически представляет персону князя-

неофита как источник света в сумрачном пространстве картины.

«Крещение великого князя Владимира», составляет контраст второму полотну аткинсоновского диптиха, прославляющего подвиг Дмитрия Донского во время Куликовской битвы.

Если на предыдущей картине дана статичная мизансцена в замкнутом пространстве – храмовом – пространстве, то центральным событием на этой картине является подвиг князя Дмитрия Ивановича во время боя. Герой, схватившись левой рукой за древко направленного в его сторону копья, отводит его от себя. Момент, представленный на картине, драматичен. Князь оказался на земле, так как только что под ним была ранена и упала лошадь. Соответственно, к его месту падения устремились и татары, и русские воины. Одни, чтобы пленить или убить, другие – защитить и спасти героя. Это противостояние определяет композиционное решение картины, в правой части которой сгруппированы атакующие золотоордынцы, а в левой – русские. В трактовке сцены боя можно увидеть отголоски полотен Ш. Лебрена из цикла «Деяний Александра Македонского» (1673). В частности, положение упавшей лошади на первом плане, напоминает лошадь на лебреновской картине «Битва при Гавгамеле». Так же «полебреновски» трактуется и этническая идентичность противников.

Татары даются в стилизованных костюмах ориентальных костюмах: халаты, остроконечные шапки с опушкой. Русские воины представлены двумя типами: казаками и «легионерами». Казаки над фигурой князя узнаются по шапкам-мурмолкам и кривым саблям. «Легионеры» – в антикизированных доспехах.

Князь выделяется наиболее полным «античным» доспехом. Его бликующая полированная поверхность делает фигуру героя самой яркой на полотне. Высокий статус персонажа акцентируется зубчатой короной на его шлеме и, вероятно, красным цветом плаща. Плащ, простертый над рукой героя, сжимающей вражеское копьё, акцентирует внимание на центральном жесте.

Верность и Милосердие/Благодетельство: диптих Г. И. Угрюмова. На картинах Г. И. Угрюмова «павловская» концепция репрезентации персоны правителя и её роли в истории государства находит продолжение в развитии двух тем: сакральности власти («Призвание Михаила Федоровича на царство 14 марта 1613 года») и героики («Вступление Иоанна IV в завоеванную у татар Казань»).

Особое место в этой репрезентативной системе занимает образ царя Михаила Федоровича – родоначальника династии Романовых. Картина Г. И. Угрюмова с изображением сцены избрания первого Романова на Российский престол

более других исторических полотен привлекла внимание описывавшего замок А. Коцебу [Коцебу, 2001]. Вполне естественно, что драматург и театральный деятель оценил здесь не только мастерство живописца, но и близкую ему нарочитую и эффектную «театральность» трактовки им события. Юный Михаил Федорович запечатлен на полотне в центре на амвоне храма между фигур инокини Марфы – матери К.И. Романовой и священника – архиепископа рязанского и муромского Феодорита.

Центральную группу на амвоне обрамляют участники события, распределенные художником по обеим сторонам от алтаря в соответствии с их социальным статусом.

Справа дворяне и священники. Ф. И. Шереметев подносит юному царю корону. В соответствии со статусом Шереметев опирается на вторую ступень «царского места». За ним возвышается фигура князя В. И. Бахтеярова-Ростовцева с державой в руках. Справа от Шереметева стоят архимандрит Чудовского монастыря Авраам и келарь Троице-Сергиевской лавры Авраам Палицин. Позы персонажей составляющих эту группу исполнены достоинства, а жестикуляция благородно сдержанна.

Созерцательному сосредоточенному вниманию восприятия этого важного события противопоставляется группа представителей народа. Их реакция дается художником че-

рез активное физическое действие и экспрессивное жестовое поведение (простертые к царю руки, земной поклон, наклон тел в сторону амвона). Эти столь различные по способу выражения отношения к событию группы объединены цветом. Тесно поставленные фигуры каждой из этих групп затемнены и составляют контраст залитому горным светом амвону. И, естественно, облаченный в серебристую рубаху с золотой отделкой рубаху Михаил Федорович буквально сияет на фоне темных одежд матери и матового золота облачения священника. Его царственность подчеркивается высокими красными сапогами, явно позаимствованным художником из арсенала иконописи. Подобные высокие сапоги с богатой отделкой – кампаги – являлись знаком высшей власти в Византии.

Поза юноши характерна для репрезентативных парадных портретов, тем более что в постановке ног, повороте тела и ракурсе головы угадывается поза Аполлона Бельведерского. Однако, в соответствии с предлагаемыми обстоятельствами жест изменен на выражающий искренность (правая рука ладонью прижата к левой стороне груди) произносимой клятвы (кисть согнутой левой руки поднесена вертикально к лицу).

В контексте павловского «заказа» эта поза может иметь большее значение, нежели традиционное художественное клише. Образ Аполлона напрямую соотносится с

обеими загородными павловскими усадьбами. При этом в Павловске разворачивается целая символическая архитектурно-парковая сюита, ему посвященная [Топоров, 2003]. Гатчинская реализация аполлонической темы гораздо меньше павловской, но едва ли не более прямолинейно. Так на первой иллюстрации «Кушелевского альбома» работы Г.С. Сергеева «Музы подносят Павлу I план Гатчинского дворца», сам Павел I изображен в позе Аполлона Бельведерского [Федорова, 2019]. В результате чего «аполлоническая» поза здесь приобретает еще и личный оттенок, демонстрируя не только высшую природу власти, но и её генезис. Если в символических программах усадебных универсумов Великого князя аполлонический код являлся в первую очередь знаком духовной работы над собой, просвещения души, то в Михайловском замке, дополненный соответствующими символическими деталями, он приобрел ярко выраженные обертона темы власти.

При этом сакральная природа власти, конечно же, разрабатывается и в композиционном, и в образном планах произведения. Так широкие жесты двух наиболее значимых в этом эпизоде персонажей, стоящих рядом с Михаилом Федоровичем: материнский (указывающий на народ) и епископский (соотносящий царские регалии с горним светом) – словно описывают вокруг верхней части фигуры юноши раму-треугольник. В то же вре-

мя его правая нога, поставленная на край верхней ступени амвона, дополняет эту фигуру до ромба. Такое «живое» обрамление главного героя произведения зрительно уподобляет его иконам в рамках центральной части «задника» этой театральной сцены – иконостаса Троицкого собора Ипатьевского монастыря в Костроме.

Ракурс же представленной здесь мизансцены таков, что трио персонажей, составляющих центральную группу картины, оказывается отнесенным от центральной оси храмового пространства. Фоном им служат не Царские врата иконостаса, а икона местного чина, расположенная с правой (от них) стороны. На ней группа из силуэтов трех святых. Темные монашеские одежды и покрывало на голове центрального персонажа, – это единственное, что позволяет как-то его идентифицировать. При этом его более высокий рост по сравнению с двумя другими фигурами свидетельствует о значимости и превосходстве над ними. Лик святого закрыт простертой вверх кистью руки митрополита Феодорита. Поскольку боковые фигуры даны без какой-либо детальной прорисовки, то идентифицировать их затруднительно. Относительно же центральной фигуры можно предположить, что это должен быть некто, относящийся к духовному сословию и имеющий непосредственное отношение к событиям воцарения первого Романова. Единственный святой право-

славной церкви, который вписывается в данный контекст – это Св. Макарий Унженский/ Желтоводский.

Выходец из Нижнего Новгорода, последователь Св. Сергия Радонежского, основатель монастырей и креститель «сарацин» (чувашей, мордвы, черемисов и т. д.) [Житие Макария Желтоводского и Унженского, 2005]. Почитание его в качестве «крепкого хранителя края» и заступника городов Унжи и Соли Галицкой от набегов казанских татар обусловило к XVI веку наличие его икон в храмах галичской земли. После снятия трехдневной осады татар Соли Галичской в 1532 году в местном Успенском соборе был освящен придел в его честь. Особенностью почитания св. Макария Унженского является его покровительство пленникам. Это связано с житийным эпизодом святого, который оказался в 1439 году пленен татарами и угнан в Казань. Однако сумел освободиться сам и увести из плена и других пленников. В контексте установления идентичности святого за спиной будущего царя на картине Г. И. Угрюмова важно отметить, что только Св. Макарий Унженский в пантеоне русских православных святых имел именно такой «биографический» факт и специфику покровительства [Зонтиков, 1999]. В истории воцарения Михаила Федоровича с этим святым связана тема избавления из польского плена его отца – патриарха Филарета (Федора Никитича Романова). Пережив оса-

ду Москвы и ее освобождение от поляков Вторым народным ополчением под предводительством кн. Д. М. Пожарского и К. М. Минина в начале ноября 1612 года инокиня Марфа с сыном Михаилом Федоровичем предпринимает паломническую поездку в Костромские земли, а именно в Свято-Троицкий (Макарьево-Унженский) монастырь к мощам святого, покровительствующего пленным. Целью этой поездки было молитвенное прошение преподобного о спасении из плена мужа и отца – Филарета (Ф. Н. Романова).

Об этом галичском и поволжском святом Романовым могло быть известно, во-первых, потому что сама инокиня Марфа имела в тех краях вотчинные земли, а во-вторых, от бывшего с ней в московской осаде деверя – Ивана Никитича – не только унженского вотчинника, но и практически соседа по имениям с тем Троицким монастырем. В связи со случившимся в 1619 году освобождением Филарета из плена произойдет официальная канонизация святого, вследствие чего в XVII веке значительно расширится ареал его почитания и количество посвященных ему алтарей.

В таком случае символически благословение на царство приобретает на картине Угрюмова еще и трансцендентный характер, поскольку определяется место царя не только в истории земной, но и – сакральной.

Однако, на картине Г. И. Угрюмова, поднятая рука митрополита

Феодорита закрывает лик святого, позволяя видеть только его темные одежды. Вполне вероятно, сделано это было художником вполне сознательно, поскольку монашеские одежды у зрителя, осведомленного в исторических обстоятельствах события, невольно вызывают ассоциацию с персоной отсутствующего на картине в силу исторических обстоятельств отца будущего царя. Так что святой со схожим житием здесь вполне может выступать в качестве его иконолического знака.

О том насколько важное значение имел для художника (и заказчика) этот эпизод, свидетельствует сам факт помещения Г. И. Угрюмовым иконы с таким сюжетом с левой стороны от Царских врат. Традиционно в иконостасах православных храмов, в том числе и в реальном иконостасе Троицкого собора Ипатьевского монастыря, на этом месте размещается образ Богородицы с младенцем [Каткова, 2014].

Замена богородичного образа «патрональным» позволяет художнику (и заказчику) решить сразу несколько задач: соответствие историческому ходу событий; визуализация связи с сакральным миром, символическое воссоединение семьи будущего царя.

«Иконная» аранжировка события проводит так же важную для репрезентативной функции произведения в контексте символической программ павловского художественного универсума тему – Вос-

кресения Христа. Именно над проездными – Воскресенскими – воротами южной стороны замка должен был располагаться Воскресенский же зал с историческими картинами, в том числе и «Призванием Михаила Федоровича...». Трансляторами этой темы являются икона на левом столпе и изображение на хоругви, поднятой чуть правее центральной группы людей на солее.

На храмовой иконе вполне определенно прочитывается кульминационный эпизод истории воскресения Христом сына вдовы (Лк. 7, 11–18). О том, что сюжет этого образа в пространстве стилизованного Троицкого собора именно таков, говорит использованная здесь иконографическая схема. Простертый на смертном одре (или уже приподнявшегося на нем) юноша в саване; толпящиеся рядом с одром апостолы, одетые в темное; мать-вдову и Христос, простерший руки к её умершему сыну – именно этот сюжет и представляется на картинах художников от Средних веков до Новейшего времени. Существенным отличительным признаком этого чуда в Наине от двух других чудес с воскрешением людей (Лазаря и дочери Иаира) является его публичность, поскольку другие чудеса предполагают ограниченный круг свидетелей. В теологической интерпретации данное событие интерпретируется как пророческое, предвосхищающее новую эру [Липеровский, 2011], когда «отрет Бог всякую слезу с очей..., и

смерти не будет уже; ни плача ни воплей, ни болезней уже не будет, ибо прежде прошло...» (Апок.21,4). В храмовой «декорации» картины Г. И. Угрюмова сын вдовы еще простерт на одре. Тем самым художником акцентируется момент предчувствия, ожидания чудесного события. Что вполне соотносится с темой и настроением общего замысла произведения.

Появление этого эпизода здесь не случайно. Оно является тонким намеком художника (и, конечно, заказчика) на присутствие здесь еще и масонской символики. Именно сыновьями/детьми вдовы вольные каменщики именовали самих себя [Уоллис-Мэрфи, 2012]. Связано это с ключевым образом масонского учения – Хирамом Аббифом – архитектором первого Иерусалимского храма, который в «Библии» именуется: «...сын одной вдовы из колена Неффалимова...» (I Книга Царств, 7:14). Акцентированный горящей свечой и размещенный в пространстве храма перед амвоном с «народной» стороны этот образ является символическим выражением ожидаемого людьми от нового царства. Своеобразным ответом-обещанием народу служит вознесенная над сценой клятвы Михаила Федоровича хоругвь с изображением сюжета «Воскресения Христа». В композиционном решении этой сцены Г. И. Угрюмовым используется характерная для западноевропейской живописи композиция, ставшая с XVI века своеобразным изобразительным канон

«Воскресения». В этом ключе с разницей в детализировке поз и антуража так эту сцену писали западноевропейские художники Ренессанса и Нового времени: А. Каррачи, Тициан, Мурильо и мн. др. Наиболее же близким угрюмовской версии трактовки «Воскресения» является работа Питера Ластмана (1583–1633). При всей упрощенности композиционного решения и сокращения количества персонажей с шести (Христос, ангел, две жены-мироносицы, два римских воина) до трех (Христос, два римских воина), отхода от цветовой гаммы и изменения ряда деталей явное сходство между этими «Воскресениями» прослеживается в объемно-пространственном решении произведения, в характерной позе и ракурсах Христа, ракурсе Гроба, в двух струях клубов дыма, выходящих из Гроба, в развивающихся пеленах.

Эта хоругвь в пространстве картины читается как содержание даваемой в момент избрания на царство юным Михаилом Федоровичем клятвы своим поданным различных сословий – символическому воплощению России. Утверждение законной государственности на картине, семантически совпадает с трактовкой темы «Воскресения Христа» и императором Павлом I: воскрешение петровских идеалов, поруганных его недостойными преемниками, коронация в первый день Пасхи (5 апреля 1797 г.).

В эзотерическом плане «Воскресение» трактуется как преодоление духом плена человеческого тела,

готовность воссоединения с абсолютном. Что, в свою очередь является целью духовной работы членов братства. При этом образ Михаила Федоровича и Христа с хоругви составляют «неполную» рифму. За исключением жестикующих и положения ног изгиб их тел и ракурсы голов идентичны, так что соотнесение персоны будущего царя с царем небесным приобретает здесь явное визуальное воплощение.

Два образа «Восресения» в храме на угрюмовской картине могут быть соотнесены и в ключе масонской эзотерики. В восприятии адептов эзотерических учений, активно использующих каббалистическую символику и образность, вдова и девственница оказывались синонимичными понятиями.

Таким образом, Христос – сын девственницы – вполне соотносим с Хирамом Аббифом [Масонство и русская литература ... , 2000] – сыном вдовы, как символические образы храма духа и храма из камня. Для императорского кредо Павла I этот момент имел принципиальное значение, поскольку биографически он являлся в буквальном смысле сыном вдовы, к тому же «замкнувшим» на собственной персоне власть светскую и духовную.

Наконец третий образ, активно используемый в процессе «Избрания...» – образ Богоматери с младенцем, который держат священнослужители в правом нижнем углу картины. Известно, что из Москвы в Кострому архимандрит Чудовского

монастыря Авраам и келарь Троице-Сергиевской лавры Авраам Палицын привезли икону Петровской Богоматери, одной из трех икон, использовавшихся при приглашении на престол Бориса Годунова. Непосредственный участник этого события Авраам Палицын указывает в своем «Сказании» на участии именно этого образа в акте призвания Михаила Федоровича. Петровская икона Богородицы выступила здесь в качестве последнего аргумента, убедившего инокиню Марфу и её сына принять предложение делегации: «...взем на руке свои чудотворную икону образ Пресвятыя Богородица, юже написал Петр митрополит, а Троицкой келарь старец Авраамей взем образ великих чудотворцев Петра и Алексея и Ионы, и принесоша пред государыню» [Авраамий (Палицын), 1822].

Однако благословление инокиней Марфой сына на царствие в официальной историографии связывается с образом Федоровской иконы Богоматери [Бахарева, 1995], ставшей позже одним сакральных символов дома Романовых. На картине Г. И. Угрюмова богородичный образ трактован достаточно оригинально. Незнание иконографических канонов для православного художника, имевшего опыт создания произведений религиозной живописи, вряд ли возможно. Так что это отступление от традиционной богородичной иконографии здесь должно было иметь серьезные причины. Особенностью «угрюмов-

ской» Богородицы является синтез черт и Петровского, и Федоровского иконографических типов. Так Петровская икона Богородицы представляет оплечное изображение персонажей и относится к типу Одигитрия: Мать и Дитя здесь отстранены друг от друга. Младенец при этом располагается с правой стороны Богородицы. Федоровская же икона Богоматери с младенцем относится к иконографическому изводу «Шагающие ножки» типа Елеуса. Мать и Дитя на иконах этого типа льнут друг к другу щеками, а для Федоровской близость персонажей усиливается еще и объятием шеи правой рукой Сына. Младенец при этом располагается на левой руке Богородицы.

На картине Г. И. Угрюмова сохранилось тесное объятие Матери и Ребенка, как на Федоровской, но при этом Христос сидит на правой руке Богородицы, как на Петровской. Изображение фигуры Богоматери здесь поясное, а младенца – ростовое, как на Федоровской, но характерная деталь извода «шагающие ножки», скрыта рукой, держащего образ Авраамия Палицина, так что фигура Младенца «ситуативно» оказывается «оплечной», как на Петровской.

Совмещая типы двух знаменитых икон в собственном богородичном варианте Г. И. Угрюмов решал таким компромиссом вопрос исторического характера, заявляя тем самым возможность участия в живописной интерпретации собы-

тия обеих святынь. Тем более, что каждая из них была значима для августейшего заказчика в контексте его репрезентативных целей. Петровский образ по преданию был создан Св. Петром – первым митрополитом Московским. Для Павла I это было значимо, поскольку изначально именно Св. Петр Митрополит Московский являлся небесным патроном крещенного в его честь Петра I. Так, что это косвенно могло связывать императора с его предком и кумиром.

Федоровский образ Богоматери с младенцем стал производным для отчеств цариц – супруг царей из династии Романовых. Бывшие в девичестве Прасковией Илларионовной Лопухиной и Прасковией Александровной Салтыковой, они стали после замужеств соответственно Евдокией и Прасковией Федоровными. Евдокия Федоровна, кстати сказать, стала первой супругой Петра I. В XVIII веке производное от иконы отчество получали крестившиеся в православие немецкие принцессы – невесты Великих князей. Так София-Мария-Доротея-Августа-Луиза Вюртембергская в качестве невесты самого цесаревича Павла Петровича стала великой княгиней Марией Федоровной. Помещенное на оборотной стороне исторической Федоровской иконы изображение Св. Параскевы, сообщало ей качества покровительницы семьи и брака. Что, как мы видели, найдет развитие в пространстве Михайловского замка и

будет непосредственно связано с репрезентацией персоны императрицы в его пространстве.

Как видим, соединение художником черт двух значимых для заказчика иконописных образов позволило установить дополнительные символические связи его с родом Романовых. А вся картина Г. И. Угрюмова в целом оказывается выражением религиозно-философской природы власти в понимании царственного заказчика.

Угрюмовское «Взятие Казани Иоанном IV» развивает идеи репрезентации царской/императорской героическом ключе.

Центральной фигурой её композиции является коленопреклоненная фигура казанского хана, замершего в смиренном полупоклоне. О его царственном положении свидетельствует горностаевая оторочка мантии-халата и декорированная золотом высокая феска с чалмой. За его спиной три женские фигуры в стилизованных восточных одеждах с жестами принятия покорности судьбы и моления. На руках центральной женщины – маленький ребенок. За ними у самой рамки картины два воина-пленника. Один в воинских доспехах изображен стоящим на коленях в поклоне, касаясь головой земли. Второй, полуобнаженный, стоит спиной к зрителю, конвоируется русским воином в доспехах. Над ними возвышаются группы по два-три человека русских воинов. Фоном этой части

картины служит бой под крепостными стенами горящей Казани.

Справа от хана русский царь на белом коне в надетой на рыцарские латы мантии. Он в окружении воинов. Один из них возлагает к ногам коня зеленое знамя Казанской армии. Другой воин в составе центральной фоновой группы над ханом несет белый стяг русского войска с образом Спаса Нерукотворного, словно предваряя тем самым появление царя. Фоном Иоанну VI служит темное дерево, которое по массивному стволу и раскидистым ветвям кроны можно идентифицировать как дуб – символ воинской славы.

В первую очередь обращает на себя внимание, что и здесь образ русского царя соотнесен с религиозной символикой. В первых двух работах Христос благословляет действия правителя, здесь стяг со Спасом символически ведет за собой царя, буквально заставляя склоняться перед ним поверженного казанского правителя и его народ. Условная линия, проходящая вверх от татарского знамени через фигуру хана к русскому стягу, делит картину на две части. Слева царят хаос и смятение: дым, бой, плен. Справа – спокойствие и величие, воплощением которых кажется фигура русского царя.

Интересна трактовка Г. И. Угрюмовым образа Иоанна IV. В фигуре московского царя на своем полотне художник синтезирует европейский и российский опыт репрезентации героя-триумфатора в

искусстве. Так что в конной фигуре царя-победителя можно увидеть влияние работ французских художников-«историков».

Французское влияние сказывается в трактовке сюжета и общей композиции картины. Русский художник в композиции своего произведения синтезирует два иконографических сюжета из жизни Александра Македонского. Коленопреклоненное семейство поверженного правителя перед героем-триумфатором напоминает многочисленные живописные варианты «Семейства Дария перед Александром» после битвы при Гавгамелах. Существенным отличием от угрюмовской трактовки является то, что там фигура победителя дается пешей. Так милосердие Македонца, на равных приветствующего почетных пленников, проявляется в большей степени. Тем более, что эта встреча происходит уже после боя. Еще одним «французским корнем» угрюмовской работы является так же известный сюжет о «Порусе перед Александром Великим» после битвы при Гидаспе. В трактовке этой сцены противопоставляется уже конная фигура триумфатора и лежащее навзничь на руках приближенных тело раненого врага. Так на картине из Воскресенского зала семейство казанского хана явно напоминает семейство Дария с картин европейских художников, а конная фигура правителя, противопоставленная поверженному врагу, перекликается с версальской работой Габриэля Бланхарда с северной части плафона в салоне

Аполлона и луврской картиной Шарля Лебрена. В обоих случаях в результате победы к империи Македонца присоединялось восточное государство, что в контексте российской истории вполне рифмовалось с присоединением Казанского ханства к Московии.

А вот изображение непосредственно конной фигуры русского царя воспроизводит памятник Петру I работы Б.-К. Растрелли, установленный Павлом I на площади Коннетабля непосредственно под окнами Воскресенского зала. В результате чего устанавливалась визуальное соотношение двух правителей: Первого Русского царя и Первого Российского императора. А с учетом надписи («Правнук-прадеду») на пьедестале памятника Петру Великому персоны великих предшественников соединялись непосредственно с самим Павлом I.

Такое сопоставление наглядно иллюстрирует принцип константы сакральной природы власти вне зависимости от ее «физического» носителя, изложенный в работе Э. Канторовича «Два тела короля» [Канторович, 2014]. Соотнесение Ивана Грозного и Петра Великого в контексте XVIII столетия широко представлено в панегирической литературе, репрезентативной живописи и графике. Оно достаточно отрефлектировано в исследовательской литературе. Наиболее «фокусным» в этой связи является статья Е. А. Скворцовой «Парные изображения Ивана Грозного и Петра Ве-

ликого: идея преемственности Московского царства и Российской империи в русском искусстве XVIII века» [Скворцова, 2018]. В ряду разнообразных примеров сближений этих российских правителей, проанализированных в работе Е. А. Скворцовой, выявленный нами и интерпретированный здесь пример с картины Г. И. Угрюмова уникален. Поскольку в данном случае первый царь и первый император не сопоставляются и не противопоставляются, а соединяются друг с другом в одном персонаже. При этом внешности правителя более ранней исторической эпохи придаются черты правителя более позднего времени.

Итак, история служит для Павла I не только ресурсом потенциальных прецедентов, но и является значимым моментом, обуславливающим природу власти. Характерно, что в выбранных им сюжетах российской истории акцентируется сакральная природа власти и следование христиан-правителей Руси/России воле Божией. Сейчас за отсутствием самих картин и их описаний, нельзя сказать, как трактовались бы в этом ансамбле исторических полотен «Полтавская баталия» и «Соединение русского и турецкого флота и проход его через Босфор».

Маскулинные образы власти, представленные в Воскресенском зале павловской резиденции, рас-

крывают присущие правителю-рыцарю «рыцарские доблести»: Владимир Креститель – благочестие и смирение; Дмитрий Донской – личную отвагу; Иоанн IV Грозный – благородство милосердие; Михаил Федорович – верность.

Таким образом, Павел I встраивает себя в исторический ряд Спасителей Отечества. Герои прошлого в буквальном смысле предшествовали императору Павлу I, поскольку в пространстве южной части бельэтажа Воскресенский Парадный зал предшествовал Тронному залу. Так что Первый магистр мальтийского ордена Св. Иоанна, претендующий исключительную роль объединителя Западной и Восточной церквей, становился закономерной фигурой в ряду первых: первого русского князя-христианина, первого русского князя – победителя завоевателей-иноверцев, первого московского царя, первого царя династии Романовых, первого русского императора. При этом сам Павел I в контексте данной репрезентации представляет кульминацию власти в обоих её аспектах как император и Магистр рыцарского ордена. Стоит при этом отметить, что каждый из образов сочетает в себе и светскую, и духовную стороны власти, что вполне соответствует *idee fixe* самого императора Павла I и художественного универсума его дворца.

Библиографический список

1. Авраамий (Палицын). Сказание о осаде Троицкого Сергиева монастыря от поляков и литвы и о бывших потом в России мятежах. 2-е изд. Москва : Синодальная тип., 1822. 324 с.
2. Бахарева Н. Ю. Произведения Джона Августа Аткинсона для Михайловского замка // Страницы истории отечественного искусства. XII – первая половина XIX века. Выпуск VIII. Санкт-Петербург : Гос. Русский музей, 2002. С. 239-247.
3. Бахарева Н. Н. К вопросу о происхождении иконы «Богородицы Феодоровской» // Городецкие чтения: Материалы научной конференции. Городец, 10-13 мая 1994 г. Городец : Администрация Городецкого р-на Нижегородской обл., 1995. С. 137–157.
4. Булах А. Г. О природе камня в тимпане южного фасада Михайловского замка / А. Г. Булах, А. А. Золотарев, Б. Фитцнер, Е. Я. Кальницкая // Дизайн и строительство. 2002. №15. С. 32–34.
5. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись первой половины XIX века. Том 5. Москва : Красная площадь, 2005. С. 31–32.
6. Гуревич И. М. Большой петергофский дворец / И. М. Гуревич, В. В. Знаменов, Е. Г. Мясоедова. Ленинград : Лениздат, 1979. 168 с. : ил.
7. Житие Макария Желтоводского и Унженского / Подготовка текста, перевод и комментарии И. М. Грицевской. URL <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=10577>. (Дата обращения: 04.03.2022).
8. Зонтиков Н. А. Преподобный Макарий Унженский и Желтоводский: к 555-летию со дня преставления. 1444–1999 гг. Кострома : [б. и.], 1999. 62 с.
9. Кальницкая Е. Я. Возрождение Михайловского замка. URL: <http://www.d-spb.ru/archiv/19/index.htm>. (Дата обращения: 12.07.2019).
10. Канторович Э. Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии / пер. с англ. Москва : Издательство Института Гайдара, 2014. 752 с.
11. Колотов М. Г. Атрибуция воссозданных рельефов Тронного зала Большого петергофского дворца / М. Г. Колотов, Ю. В. Трубинов // Жизнь дворца: публичное и приватное. Сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф», Санкт-Петербург : Европейский дом, 2013. С. 297-304.
12. Коцебу А. Достопамятный год моей жизни: Воспоминания. Москва : Аграф, 2001. 320 с.
13. Кустова А. Е. Русская тема в живописи Дж. А. Аткинсона // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 1. / под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. Санкт-Петербург : НП-Принт, 2011. С. 196–203.
14. Липеровский Л. Воскрешение сына вдовы Наинской // Чудеса веры. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Biblia/chudesa-i-pritchi-hristovy/>. (Дата обращения: 19.07.2019).
15. Масонство и русская литература XVIII - начала XIX вв. / под ред. В. И. Сахарова. Москва : Эдиториал УРСС, 2000. 272 с.

16. Скворцова Е. А. Парные изображения Ивана Грозного и Петра Великого: идея преемственности Московского царства и Российской империи в русском искусстве XVIII века // *Артикульт*. 2018. 31(3). С. 16-30.

17. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2003. 616 с.

18. Уоллис-Мэрфи Т. Тайное знание. Секреты западной эзотерической традиции. Москва : Центполиграф, 2012. 287 с.

19. Федорова В. В. Гатчина – Версаль Павла I. «Гатчина сквозь столетия». URL: <http://www.history-gatchina.ru/parks/park/park4.htm>. (Дата обращения: 18.07.2019).

Reference list

1. Avraamij (Palicyн). Skazanie o osade Troickogo Sergieva monastyrja ot poljakov i litvy i o byvshih potom v Rossii mjatezhah = Tale of the Trinity Sergius monastery siege by Poles and Lithuanians and of subsequent revolts in Russia. 2-e izd. Moskva : Sinodal'naja tip., 1822. 324 s.

2. Bahareva N. Ju. Proizvedenija Dzhona Avgusta Atkinsona dlja Mihajlovskogo zamka = Works by John August Atkinson for St. Michael's castle // *Stranicy istorii otechestvennogo iskusstva. XII – pervaja polovina XIX veka. Vypusk VIII. Sankt-Peterburg : Gos. Russkij muzej, 2002. S. 239-247.*

3. Bahareva N. N. K voprosu o proishozhdenii ikony «Bogomateri Feodorovskoj» = On the origin of the icon “Our Lady of Feodorov” // *Gorodeckie chtenija: Materialy nauchnoj konferencii. Gorodec, 10-13 maja 1994 g. Gorodec : Administracija Gorodeckogo r-na Nizhegorodskoj obl., 1995. S. 137–157.*

4. Bulah A. G. O prirode kamnja v timpane juzhnogo fasada Mihajlovskogo zamka = On the nature of the stone in the tympanum of the southern facade of St. Michael's Castle / A. G. Bulah, A. A. Zolotarev, B. Fitcner, E. Ja. Kal'nickaja // *Dizajn i stroitel'stvo. 2002. №15. S. 32–34.*

5. Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja. Katalog sobranija. Zhivopis' pervoj poloviny XIX veka. Tom 5 = State Tretyakov Gallery. Collection catalog. Paintings of the first half of XIX century. Vol. 5. Moskva : Krasnaja ploshhad', 2005. S. 31–32.

6. Gurevich I. M. Bol'shoj petergofskij dvorec = Grand Palace of Peterhof / I. M. Gurevich, V. V. Znamenov, E. G. Mjasoedova. Leningrad : Lenizdat, 1979. 168 s. : il.

7. Zhitie Makarija Zheltovodskogo i Unzhenskogo = Life of Macarius of Zheltovodsk and Unzhensk / Podgotovka teksta, perevod i kommentarii I. M. Gricevskoj. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=10577>. (Дата obrashhenija: 04.03.2022).

8. Zontikov N. A. Prepodobnyj Makarij Unzhenskij i Zheltovodskij: k 555-letiju so dnja prestavlenija. 1444–1999 gg. = Venerable Macarius of Unzhensk and Zheltovodsk: to the 555th anniversary of his repose. 1444-1999. Kostroma : [b. i.], 1999. 62 s.

9. Kal'nickaja E. Ja. Vozrozhdenie Mihajlovskogo zamka = Revival of St. Michael's castle. URL: <http://www.d-c.spb.ru/archiv/19/index.htm>. (Дата obrashhenija: 12.07.2019).

10. Kantorovich Je. Dva tela korolja. Issledovanie po srednevekovoj politicheskoj teologii = Two bodies of the king. A study in medieval political theology / per. s angl. Moskva : Izdatel'stvo Instituta Gajdara, 2014. 752 s.

11. Kolotov M. G. Atribucija vossozdannyh rel'efov Tronnogo zala Bol'shogo petergofskogo dvorca = Attribution of reconstructed reliefs in the Throne Room of the Grand Palace of Peterhof / M. G. Kolotov, Ju. V. Trubinov // Zhizn' dvorca: publichnoe i privatnoe. Sbornik statej po materialam nauchno-prakticheskoj konferencii GMZ «Petergof», Sankt-Peterbrug : Evropejskij dom, 2013. S. 297-304.
12. Kocebu A. Dostopamjatnyj god moej zhizni: Vospominanija = A memorable year of my life: Memories. Moskva : Agraf, 2001. 320 s.
13. Kustova A. E. Russkaja tema v zhivopisi Dzh. A. Atkinsona = Russian theme in J.A. Atkinson's painting // Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sb. nauch. statej. Vyp. 1. / pod red. S. V. Mal'cevoj, E. Ju. Stanjukovich-Denisovoj. Sankt-Peterburg : NP-Print, 2011. S. 196–203.
14. Liperovskij L. Voskreshenie syna vdovy Nainskoj = Resurrection of the son of the widow of Nain // Chudesa very. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Biblia/chudesa-i-pritchi-hristovy/>. (Data obrashhenija: 19.07.2019).
15. Masonstvo i russkaja literatura XVIII - nachala XIX vv. = Masonry and Russian literature in the 18th and early 19th centuries / pod red. V. I. Saharova. Moskva : Jeditorial URSS, 2000. 272 s.
16. Skvorcova E. A. Parnye izobrazhenija Ivana Groznogo i Petra Velikogo: ideja preemstvennosti Moskovskogo carstva i Rossijskoj imperii v russkom iskusstve XVIII veka = Pair images of Ivan the Terrible and Peter the Great: the idea of continuity of the Moscow Kingdom and the Russian Empire in 18th-century Russian art // Artikul't. 2018. 31(3). S. 16-30.
17. Toporov V. N. Peterburgskij tekst russkoj literatury = Petersburg text in Russian literature. Sankt-Peterburg : Iskusstvo-SPB, 2003. 616 s.
18. Uollis-Mjerfi T. Tajnoe znanie. Sekrety zapadnoj jezotericheskoj tradicii = Secret knowledge. Secrets of the Western esoteric tradition. Moskva : Centpoligraf. 2012. 287 s.
19. Fedorova V. V. Gatchina – Versal' Pavla I. «Gatchina skvoz' stoletija» = Gatchina – Pavel's I Versailles. “Gatchina through centuries”. URL: <http://www.history-gatchina.ru/parks/park/park4.htm>. (Data obrashhenija: 18.07.2019).

Статья поступила в редакцию 20.01.2022; одобрена после рецензирования 14.02.2022; принята к публикации 25.02.2022.
The article was submitted on 20.01.2022; approved after reviewing 14.02.2022; accepted for publication on 25.02.2022