

УДК 725.941
ББК 85.103(2)1
DOI 10.18688/aa2515-6-37

Е. А. Тюхменева

«Картины, эмблемы и надписи» для коронационных триумфальных ворот Екатерины II: от инвенции к воплощению

Официальная праздничная культура XVIII в., в создании которой принимали участие ведущие творческие силы государства, оставила целый ряд уникальных материалов, существенно обогащающих наши представления о художественной жизни, прежде всего, Москвы и Санкт-Петербурга. Среди них комплекс документов, связанных с подготовкой к коронации Екатерины II, — первоначальный вариант программы триумфальных ворот и правка, сделанная в ходе его апробации, а также рисунки и гравюры, фиксирующие облик готовых ансамблей¹. Отмеченные источники можно дополнить двумя группами описей триумфальных ворот 1762 и 1766 гг. и другими делопроизводственными документами, отложившимися в нескольких российских архивохранилищах² и, насколько нам известно, еще не привлекавшимися исследователями. На данный момент это единственный для триумфального искусства екатерининской эпохи случай, когда в распоряжении специалистов имеется совокупность письменных и графических материалов, позволяющих проследить процесс реализации замысла — от инвенции до ее воплощения.

Значительное внимание коронационным триумфальным воротам 1762 г. уделено в диссертации А. А. Махотиной, посвященной праздничной культуре в царствование Екатерины II [12, т. 1, с. 30–51]. Автор очерчивает круг исполнителей, трудившихся над созданием ворот, кратко характеризует архитектурное решение ансамблей и программу их убранства. В настоящей статье подробнее остановимся на последнем вопросе, связанном с программой убранства ворот, рассмотрим основные особенности ее первоначального и исправленного варианта в контексте развития придворной культуры того времени. В процессе изложения также уточним некоторые фактические данные. Исходя из специфики материала, в работе нами использованы методы источниковедческого, культурно-исторического, стилистического и иконографического анализа.

К коронации Екатерины II в Москве, напомним, было поставлено четверо триумфальных ворот. Первые двое ворот находились на Тверской улице на границах Земляного и Белого города и представляли собой самостоятельное сооружение. Роль оставшихся

¹ Оба варианта программы ворот (РГАДА. Ф. 17. Оп. 1. Д. 179) опубликованы в: [12, т. 2, с. 4–25]. О рисунках (ГЭ) и гравюрах см.: [1; 3, с. 183–223; 6].

² РГИА. Ф. 469. Оп. 2. Д. 1412. Л. 54–60об.; ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 50–68об. Подробную характеристику источников см.: [19].

двух триумфальных ворот играли декорированные по этому случаю Воскресенские ворота Китай-города и Никольские ворота Кремля³. Красные триумфальные ворота на Мясницкой улице, перестроенные архитектором Д. В. Ухтомским в елизаветинское правление в камне (1753–1757; снесены — в конце 1920-х) и запечатленные в указанных выше графических источниках, не были задействованы в сентябрьских коронационных торжествах 1762 г. [12, т. 1, с. 30–31].

Как справедливо отмечает Махотина, инвенторами программы триумфальных ворот являлись М. М. Херасков, И. Ф. Богданович и А. А. Ржевский. Вместе с тем она напрямую не связывает их имена с сохранившимся в РГАДА и опубликованным ею текстом первоначального проекта убранства ворот [12, т. 1, с. 37–40]. По нашему предположению, часть отмеченного текста, вероятно, даже написана рукой одного из инвенторов (Хераскова), однако этот вопрос требует отдельного исследования. Херасков, состоявший на службе в Московском университете и покровительствовавший литературно одаренной молодежи, очевидно, играл ведущую роль в составлении программы ворот. Впоследствии он был привлечен к подготовке маскарада «Торжествующая Минерва», прошедшего в Москве зимой 1763 г. и приуроченного к коронационным событиям Екатерины II [16, с. 347; 13]. Сочинением надписей для триумфальных ворот занимался Богданович, определенный в Московский университет Херасковым. В 1762 г. Богданович написал две оды, посвященные Петру III, одна из которых, на день тезоименитства императора, оказалась весьма несвоевременной по причине свершившегося в том же месяце дворцового переворота. Чтобы поправить положение, Херасков ввел Богдановича в Комиссию о строении ворот [15, с. 104]. В обязанность всех троих инвенторов входило также наблюдение за работой живописных мастеров-исполнителей проекта⁴.

В ранних документах Коронационной комиссии наряду с Херасковым, Богдановичем и Ржевским упоминается Я. Штелин как потенциальный инвентор «картин, эмблем и надписей» для триумфальных ворот, на что указывает и Махотина [12, т. 1, с. 37–38]. Однако, он, скорее всего, не участвовал в разработке первоначальной программы ворот. Во-первых, в последующих документах Коронационной комиссии, в том числе опубликованных в Камер-фурьерском журнале, Штелин фигурирует в качестве инвентора коронационных иллюминаций⁵. Во-вторых, как мы увидим далее, первоначальный вариант программы ворот весьма далек от проектов немецкого ротора, придерживавшегося строгих норм в использовании иносказательного языка.

Штелин, скорее всего, входил в состав апробационной комиссии, утверждавшей проект, подготовленный литераторами. Кроме него в этом процессе могли участвовать Екатерина II, как нередко поступали ее предшественники, глава Коронационной комиссии князь Н. Ю. Трубецкой, имевший опыт в данной сфере деятельности [2], Г. Н. Теплов, автор Обстоятельного манифеста о восшествии на престол императрицы и других политически важных документов, а также Г. В. Козицкий, в бумагах которого как раз

³ РГАДА. Ф. 2. Оп. 1. Д. 95. Л. 19об.; РГИА. Ф. 469. Оп. 2. Д. 1412. Л. Поб.–III.

⁴ Описание вшествия в Москву и коронования государыни императрицы Екатерины II // Камер-фурьерские журналы 1762 г. [СПб.: 2-е отд. собств. ЕИВ канцелярии, 1853–1857?]. С. 255.

⁵ Там же. С. 258.

сохранился текст первоначальной программы ворот и правка, сделанная во время ее апробации.

При создании проекта убранства Херасков и его помощники, очевидно, опирались на готовые чертежи триумфальных ворот. Во всяком случае они знали точное количество необходимых картин, эмблем, статуй и надписей, учитывали особенности архитектурно-образного решения праздничных ансамблей, в частности, разницу в оформлении переднего и заднего фасада Воскресенских ворот⁶.

В основе программы триумфальных ворот 1762 г. лежит опробованная к тому времени в России общеевропейская модель построения панегирического произведения, содержащая типичный набор тем и понятий и применимая, по сути, к глорификации любого правителя, причем, независимо от вида триумфа (коронационного, военного, в честь заключения мира или даже погребального). Национальная специфика находит проявление в конкретных данных, связанных, прежде всего, с историей государства, основными вехами биографии монарха и поводом торжеств. Четкое описание этой модели сделано архиепископом Феофаном Прокоповичем в подготовленном им проекте убранства триумфальных ворот к коронации Петра II. «По моему рассуждению, — поясняет архиепископ, — символы и эмблемы, то есть тайно образующия вещей подобия, которые к Императорской коронации приличествуют, двоевидные быть имеют: первые, славу коронации изъявляющие, в которых образуется честь высокая, власть верховная, достойное наследие, и кто и по кому наследием приемлет скипетр, и проч.; другие, показующие добродетели государю должныя: мудрость, мужество, благочестие, милость, правосудие, бодрое о добре общем попечение и проч.»⁷.

В силу известных исторических обстоятельств в программе триумфальных ворот 1762 г. требовалось не только прославить личность императрицы, но и наглядно оправдать правомерность ее прихода к власти. В живописно-пластическом убранстве ворот визуализируется официальная версия событий, изложенная в Кратком и развивающем его положении Обстоятельном манифестах о восшествии на престол Екатерины II⁸. Лейтмотивом программы триумфальных ворот, так же как обоих политических текстов [11, с. 50], является «спасение Отечества» от представлявшего опасность для российского государства правления Петра III. Неслучайно «общим местом» в официальной иконографии Екатерины II станет репрезентация императрицы как лучезарного образа, сопоставимого с дневным светилом и способного развеять тьму, охватившую страну в прежнее царствование. В программе триумфальных ворот и текстах манифестов 1762 г. проводится мысль о божественном предопределении земной власти и, вместе с тем, горячей поддержки со стороны подданных. Екатерина II предстает в качестве Матери Отечества, а пребывание на троне воспринимается как тяжкий труд, посильный только избранной персоне. В Обстоятельном манифесте и картинах триумфальных ворот возникает образ Елизаветы Петровны — женщины-правительницы, продол-

⁶ РГАДА. Ф. 17. Оп. 1. Д. 179. Л. 8–24об., 30–32.

⁷ Цит. по: 17, с. 235 (Приложение I.7).

⁸ Указы всепресветлейшей, державнейшей, великой государыни императрицы Екатерины Алексеевны, состоявшиеся с благополучнейшаго вступления ея императорского величества на всероссийский престол, с 28 июня 1762 по 1763 г. М.: Печатаны при Сенате. С. 3–4, 14–23.

жательницы дел великого отца, к тому же, добавим, пришедшей к власти в результате дворцового переворота. Не оставлена в стороне и тема наследования престола Павлом Петровичем, особо актуальная в тот момент. В отличие от текстов манифестов в программе триумфальных ворот традиционно обозначены «плоды», ожидаемые от начавшегося правления, — скорое наступление благоденственной жизни, полной изобилия и спокойствия, с процветающими торговыми промыслами, науками и художествами. В отсутствие прямой родственной связи Екатерины II с династией Романовых подчеркивается преемственность деяний новой императрицы и Петра I, впрочем, обязательная для официальной культуры всего XVIII в. В композициях триумфальных ворот 1762 г., согласно сформулированным Феофаном Прокоповичем принципам, находят отражение такие «врожденные» качества монаршей особы, как величие и достоинство, а также мудрость, благочестие, мужество, милость, правосудие и др.

Несмотря на то, что и авторы проекта убранства ворот, и рассматривавшие его члены апробационной комиссии руководствовались одними и теми же идеями, предложенный и утвержденный варианты программы значительно отличаются друг от друга. Первые, литераторы, слишком творчески подошли к официальному заданию. Опираясь на имевшиеся у них представления об иносказательной культуре, они сочинили собственные аллегорические сцены и образы, которые трудно было бы не только воплотить художнику-исполнителю на полотне, но и понять широкому кругу образованных зрителей без помощи словесного пояснения. Составленные ими «картины, эмблемы и надписи» в целом весьма далеки от канонов, сложившихся в отечественной триумфальной практике на протяжении первой половины XVIII в., и практически не включают устоявшиеся иконографические схемы. Композиции имеют сложносочиненный характер, построены на витиеватых смысловых взаимосвязях и перегружены деталями. Описание картин отличается повествовательностью, обилием красивых эпитетов и яркой эмоциональной окраской, близкой откровенно хвалебным произведениям придворных «пиитов» того времени. Надписи Богдановича к картинам Тверских ворот Земляного города и Воскресенских ворот за редким исключением — весьма пространны и выдержаны в стихотворной форме. Практически во всем тексте инвенции они предшествуют описанию изображений, тогда как в утвержденной версии программы надписи всегда следуют за ним. При проектировании эмблем литераторы, несомненно, пользовались соответствующими книгами и брошюрами.

Вполне закономерно, что правка апробационной комиссии получилась довольно значительной и затронула почти все картины, больше половины эмблем и часть надписей. К тем пунктам программы, которые не устроили членов комиссии, были даны замены, а одобренные ими — помечены словом «оставляется». В случае с картинами переднего фасада Тверских ворот Земляного города и обоих фасадов Тверских ворот Белого города также были сделаны ценные комментарии, поясняющие причину, по которой не был принят тот или иной пункт программы. Правка и комментарии апробационной комиссии позволяют выявить основные принципы, которыми следовало руководствоваться при разработке инвенций триумфальных ворот на излете барочной эпохи.

В отличие от литераторов авторы исправленного варианта программы стремились придерживаясь меры в глорификации Екатерины II, избежать открытого выражения

пылких верноподданических чувств. Каждое полотно триумфальных ворот, по их мнению, должно было служить претворению одной идеи, отличаться ясностью и относительной простотой восприятия. Не допускалось вольное обращение с нормами иносказательного языка, а тем более использование изобретенных, не принятых в общеевропейской аллегорической культуре Нового времени сцен, образов и надписей, поскольку все это могло привести к неправильному истолкованию. Вместо сочиненных литераторами оригинальных и замысловатых композиций предлагался традиционный вариант, для которого характерна лаконичность сюжета. Аprobационная комиссия также заботилась о том, чтобы художник без затруднений мог воплотить словесную инвенцию на полотне, и чтобы решение задействованных в ней персонажей опиралось на устоявшиеся иконографические образцы. В ходе утверждения первоначальной программы было скорректировано все то, что практически нереально передать в визуальной форме, тем более в композициях триумфальных ворот, отличающихся особыми способами художественной выразительности, близкими возникшему позже плакатному искусству. В структуре декорации положен знакомый нам принцип идейно-пространственный иерархии, аналогичный тому, которого придерживаются при создании иконостасов или храмовых росписей. На содержание программы ворот, как в предшествующий период, влияли не только повод торжеств и реальные исторические обстоятельства, но и местоположение праздничного ансамбля, а также круг лиц, участвовавших в его строительстве.

В качестве наглядного примера стоит полностью привести первоначальную программу одной из картин (№ 1) переднего фасада Тверских ворот Белого города и правку, сделанную в ходе ее апробации: «Надпись: // Гряди, МОНАРХИНЯ, гряди принять венец, // Москва в унынии тобою оживилась, // В нее входя, вошла ты в внутренность сердец // Тобой ЕЛИСАВЕТ нам паки возвратилась. // Представляются две пирамиды, составленные из сердец, в среднем сердце на правой руке состоящей пирамиды изображено имя ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВА, а наверху оной корона, в середине левой пирамиды имя ЕГО ВЫСОЧЕСТВА ГОСУДАРЯ ЦЕСАРЕВИЧА ПАВЛА ПЕТРОВИЧА, а наверху пирамиды изображается масличная ветвь, знаменующая молодые лета ЕГО ВЫСОЧЕСТВА. Посреди обеих пирамид вдали Москва, изображенная в виде старой женщины, имеет на голове корону подобием стен (очевидно, «городовую». — Е. Т.), опираясь локтем на мраморной столп, а другою указывает на лица в облаках сияющие блаженные памяти ГОСУДАРЯ ПЕТРА ВЕЛИКАГО и ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВА ИМПЕРАТРИЦЫ ЕЛИСАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ, от которых следующий происходит глас: посылаем тебе монархиню по сердцу твоему, мужайся и крепишься с древности своей»⁹. В комментарии членов комиссии к этой картине поясняется: «Надпись хороша; токмо в изображениях на картине недостаток следующей: 1. Пирамиды при радостных случаях не употребляются. 2. Сердца к строению таких зданий не пристойны. 3. Изображение Москвы в виде старухи также неприлично». «А можно, — говорится далее в документе, — оную картину представить так: ЕЯ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО провождается ЕЯ добродетельми, изображенными Аллегорическими фигурами. Пред ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВОМ

⁹ РГАДА. Ф. 17. Оп. 1. Д. 179. Л. 8.

стоящая на коленях Москва в виде женщины средних лет в городской короне, в правой руке держит сердце, а левую — приложивши к груди, смотрит приятным лицом на ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВО. Надпись переправить так (далее — пропуск в тексте. — Е. Т.)»¹⁰.

Визуализация власти в исправленном варианте программы триумфальных ворот 1762 г. осуществлялась, прежде всего, с помощью репрезентации образа монархини. Екатерина II выступала главной героиней большинства центральных живописных полотен, расположенных преимущественно со стороны переднего фасада ворот, обращенного навстречу церемониальной процессии. В них в иносказательной форме отображалась официальная доктрина того времени: Екатерина II прибыла в Москву на миропомазание и коронование в качестве законной и достойной наследницы российского престола. Данный постулат раскрывался постепенно, в ходе движения торжественного шествия, имевшего остановки около каждых триумфальных ворот. В боковых полотнах, эмблемах и скульптурных образах, как правило, развивалась тема, заложенная в программе центральной композиции. Отметим наиболее примечательные моменты.

В картине № 2 переднего фасада Тверских ворот Белого города имелось одно из самых ранних изображений Екатерины II в амплуа Афины Паллады, или в римском варианте — Минервы¹¹. Сопоставление с этой античной богиней, сочетающей качества доблестной воительницы и покровительницы наук и художеств, было характерно для всех российских императриц XVIII в., начиная с Екатерины I. Однако особое значение данный культ получил именно в царствование Екатерины II, о чем свидетельствует, например, организация маскарада «Торжествующая Минерва», прошедшего через полгода после коронации. Впоследствии, как известно, образ Екатерины II-Минервы нашел широкое воплощение в живописи и скульптуре [8, с. 139–140; 10; 14].

В убранство Никольских триумфальных ворот 1762 г. были включены живописные композиции, имитирующие барельефы¹². На переднем фасаде ворот представляли Владимир и Ольга, а на заднем фасаде — Константин и Елена, почитаемые в православной церкви как равноапостольные святые, много сделавшие для распространения христианской веры. Показательно, что образ княгини Ольги возник еще в одном ансамбле, посвященном восшествию на престол Екатерины II, — в оформлении Тронного зала Большого Петергофского дворца. Там он несколько раз встречается в исторических скульптурных панно, составляющих обрамление портрета «Екатерины II в гвардейском мундире на коне Бриллианте» кисти В.Эриксона (1762). По мнению А.А. Карева, обращение к образу киевской княгини могло намекать не только на прецедент женского правления в российской истории, но и на крещение в православную веру с обретением нового имени самой принцессы Ангальт-Цербской [9, с. 147].

Добродетельные качества Екатерины II традиционно раскрывались в программе триумфальных ворот с помощью аллегорических персонажей, с которыми отождествлялась сама императрица, таких как Благополучие, Правосудие, Верность, Постоянство и Великодушие. Стоит подчеркнуть, что все перечисленные образы были представлены в женском «виде». Также в живописно-пластическом убранстве ворот широко

¹⁰ Там же. Л. 4.

¹¹ Там же. Л. 5.

¹² Там же. Л. 30об., 31об., 25об., 26об.

применялся распространенный в общеевропейской церемониальной культуре Нового времени прием замещения образа правителя его вензелевым именем, как правило, расположенном на щите. Оно использовалось в тех композициях, где портретное изображение монарха считалось неуместным.

В картине № 1 заднего фасада Тверских ворот Земляного города была запечатлена сцена всеобщего моления о здравии и долголетию императрицы¹³, нередко встречающаяся в программах триумфальных ворот и «огненных потех» второй четверти XVIII в. [18, с. 45; 5, с. 54–55]. В композиции ворот 1762 г. ее дополняло изображение шестнадцати пальм с гербами российских губерний, символизирувавшее обширность подвластных государыне территорий. Неслучаен выбор дерева — пальмы, почитаемой как знак не только «победы, одоления, изобилия, плодородия», но и «продолжения Царств или Империй» [21, с. 53 (№ 265)]. Точно так же, в окружении пальм, представлял «Минервин остров», составлявший второе действие фейерверка, сожженного в Санкт-Петербурге по случаю первой годовщины прихода к власти Екатерины II и известного по описанию и гравюре [20, с. 21, 23 (№ 10), 18–19 (№ 5)]. Автором проекта этого фейерверка являлся Штелин. Отмеченное совпадение знаковых элементов в программе ворот и фейерверка может косвенно подтверждать участие немецкого ритора в апробации проекта убранства триумфальных ворот 1762 г.

В отличие от предшествующих коронационных триумфальных ворот 1724, 1728, 1730 и 1742 гг. в композициях аналогичных екатерининских ансамблей практически не задействованы религиозные образы, как библейские, так и аллегорические. Одна из причин этого видится в том, что инвенторами указанных триумфальных ворот второй четверти XVIII в. являлись духовные особы — Гедеон Вишневский, Феофан Прокопович и Амвросий Юшкевич [17, с. 40–42], а врат 1762 года — светские лица.

До наших дней сохранилось несколько живописных произведений, позволяющих судить о художественном решении композиций триумфальных ворот екатерининского времени. Прежде всего, это «Аллегория на воцарение Екатерины II» (около 1762; ГИМ), относящаяся, по мнению специалистов, к «той массовой... продукции, которая заказывалась... для украшения общественных празднований» [7, с. 41 (№ 86)]. Действительно, как справедливо заметила Махотина [12, т. 1, с. 46], образный строй указанного полотна практически полностью соответствует программе центральной картины (№ 1) переднего фасада Воскресенских ворот 1762 г.: «Изображается Вседержител[ь] на облаках, благословляющий одною рукою ИМПЕРАТРИЦУ, а другую подающий ей скипетр. [...] ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВО изображается приемлющая одною рукою скипетр, другою держащая за руку наследника Всероссийскаго ЦЕСАРЕВИЧА ПАВЛА ПЕТРОВИЧА»¹⁴. Данное обстоятельство дает нам уникальную для триумфального искусства второй половины XVIII в. возможность сопоставить текстовую инвенцию с изобразительным аналогом.

Как можно видеть, аллегорическая картина четко разграничена на две пространственные зоны — земную и небесную, связующим звеном между которыми является панорама Москвы, где узнаются кремлевские постройки. В верхней, небесной части

¹³ Там же. Л. 2.

¹⁴ Там же. Л. 20, 28.

композиции, слева, представлен Вседержитель. Трактовка складок его развивающегося плаща и клубящихся облаков создает впечатление, будто он восседает на троне. Фигуры предстоящих в земной зоне Екатерины II и Павла Петровича развернуты к зрителю, сильно выделены по масштабу и занимают практически все пространство правой части картины. Такое расположение фигур, ориентированных слева направо, нередко используется в геральдике, способствуя ощущению их движения навстречу к зрителю, за рамки изобразительного поля. В соответствии с принятой титулатурой императрица буквально выступает в программе полотна в роли Матери Отечества, гордо демонстрирующей наследника и вместе с тем опекающей его. Неслучайно Павел представлен на фоне Екатерины, буквально под покровом ее мантии, однако не заслоняющим фигуру государыни. Их слитые воедино образы формируют общий пирамидальный силуэт, подчеркивающий незыблемость происходящего. Царственные особы расположены к контакту с внешним миром, их лица тронуты улыбкой и доброжелательны. Мысль о божественном предопределении и легитимной преемственности власти подчеркивается цепочкой значимых жестов, расположенных на одной условной диагональной оси композиции, идущей из верхнего левого угла в правый нижний. Пространство вокруг фигуры Вседержителя высветлено, и этот божественный свет озаряет кремлевские постройки и образы императрицы и великого князя.

Нельзя не согласиться с мнением музейных сотрудников, что рассматриваемая нами картина отличается «скромными художественными достоинствами». Портреты Екатерины II и Павла Петровича, восходящие к оригиналам придворных живописцев, воплощены неизвестным мастером в упрощенной манере, напоминающей принципы парсуны. Наиболее примитивно выполнена земная зона с видом на Кремль, вероятнее всего, за неимением перед глазами автора полотна конкретного образца [7, с. 41 (№ 86)].

Помимо «Аллегии на воцарение Екатерины II», конкретное предназначение которой пока точно не установлено, в настоящий момент известно несколько чудом уцелевших картин от триумфальных ворот 1787 г. Одни ворота были поставлены к приезду императрицы в Тверь, другие — к ее посещению усадьбы Кусково. Картина, украшавшая тверские ворота (Тверская областная картинная галерея; [4, с. 39–46]), является довольно редким для праздничной декорации XVIII в. примером, когда живописная композиция имитирует рельеф. Такой прием, несомненно, усиливает историко-мемориальную значимость ансамбля, вызывая ассоциации с античными прототипами. На кусковской картине (ГМЗ «Останкино и Кусково»; [7, с. 169–170 (№ 515)]) мы видим один из вариантов отображения лучезарного образа Екатерины II, о котором говорилось выше. Лаконичное решение этого полотна, скорее, ближе к эмблематическим, нежели аллегорическим композициям. Стоит также учитывать, что обе картины были выполнены в рамках иной стилистической эпохи — классицизма. Вернемся к триумфальным воротам 1762 г.

Изученные нами описи 1762 и 1766 гг. позволяют дополнить имеющиеся представления об осуществленном облике ансамблей. Так, Тверские ворота Земляного и Белого города, видневшиеся «в перспективе», были окрашены в разные оттенки зеленого цвета (собственно зеленый и прозелень), Воскресенские — в голубой цвет, а Никольские — вероятно, в темно-красный («на подобие пофиды»), причем, во всех случаях — с традици-

онными белильным разводами под мрамор. На этом фоне выделялись белые стволы колонн и пиластр, а также вызолоченные ордерные и декоративные элементы, в том числе геральдические и вензелевые знаки. Кроме того, по золоту были выполнены почти все эмблемы и обрезные фигуры-статуи. Роспись внутренней поверхности арочных пролетов воспроизводила объемную декорацию¹⁵. В убранство Тверских ворот Земляного города было включено двадцать дополнительных эмблем, размещенных, очевидно, на парапете кровли, а в центре обоих фасадов Никольских ворот появился портрет Екатерины II, отсутствующий как в первоначальном, так и в исправленном варианте их программы¹⁶. Для того чтобы скрыть «нерегулярность строений», при триумфальных воротах поставили иллюминационные щиты с эмблемами, а ради «обережения» — выточенные из дерева пушки¹⁷.

В заключение следует сказать о судьбе триумфальных ворот 1762 г. Созданные с нарушением технологии добротного строительства праздничные ансамбли начали быстро ветшать. К середине 1760-х гг. возникла серьезная опасность обрушения декорации, возобновление же ворот, по осмотру архитектора, требовало огромной суммы, о чем было доложено Екатерине II в преддверии планировавшейся ее поездки в Москву. Взвесив все обстоятельства, императрица повелела разобрать триумфальные ворота¹⁸. Однако этого не было сделано и ворота простояли более десяти лет, став свидетелями пребывания Екатерины II в древней столице в 1767 — начале 1768 г. В итоге двое Тверских ворот полностью сгорели в пожаре 14 июля 1773 г., а обветшавшая триумфальная декорация Воскресенских и Никольских ворот была обновлена в конце 1774 г. к третьему приезду государыни в Москву, связанному с празднованием Кючук-Кайнарджийского мира¹⁹.

Литература

1. *Алексеева М. А.* Жан-Луи Девелли, его помощник Михайло Махаев и Стефано Торелли: «Коронация Екатерины II в Успенском соборе» // Страницы истории отечественного искусства X–XX вв. / Гос. Русский музей. — СПб.: Palace Editions, 1997. Вып. 3. — С. 27–35.
2. *Алексеева М. А.* Изображение коронационных и погребальных церемоний XVIII в. Изданные и неизданные альбомы // Вспомогательные исторические дисциплины. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. Вып. 26. — С. 232–240.
3. *Алексеева М. А.* Михайло Махаев — мастер видового рисунка XVIII в. — СПб.: Изд-во «Журнал “Нева”», 2003. — 448 с.
4. *Горбунова А. В.* Триумфальные ворота Тверской губернии во второй половине XVIII в. // Русская культура. XVII–XX вв. Материалы, исследования, публикации. — Тверь: Сивер, 2005. Вып. 3. — С. 25–51.
5. *Дедова Е. Б.* Образы Российской империи и храма в искусстве фейерверков и иллюминаций елизаветинского времени // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. ст. / Ред.-сост. И. В. Рязанцев. — М.: Памятники исторической мысли, 2008. Вып. 11. — С. 46–59.
6. *Жданова А. Е.* Жан-Луи Девелли в Москве. К истории создания Коронационного альбома Екатерины Второй // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. ст. / Под ред. А. В. Заха-

¹⁵ РГИА. Ф. 469. Оп. 2. Д. 1412. Л. 54–60об.; ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 50–68об.

¹⁶ РГИА. Ф. 469. Оп. 2. Д. 1412. Л. 54об., 60; ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 51, 63об.

¹⁷ ОПИ ГИМ. Ф. 440. Оп. 1. Д. 631. Л. 52, 55, 56, 60об., 66.

¹⁸ Там же. Л. 45–74об.

¹⁹ РГАДА. Ф. 263. Оп. 2. Д. 1925.

- ровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: НП-Принт, 2023. Вып. 13. — С. 581–589. — DOI: 10.18688/aa2313-6-46
7. Екатерина Великая и Москва: Каталог выставки, июль–сентябрь 1997 / Гос. Третьяковская галерея. — М.: Изд-во ГТГ, 1997. — 190 с.
 8. Карев А. А. Классицизм в русской живописи. — М.: Белый город, 2003. — 320 с.
 9. Карев А. А. Живописец и скульптор в России XVIII в. Проблемы взаимодействия // *Academia*. — 2022. — № 2. — С. 143–151. — DOI 10.37953/2079-0341-2022-2-1-143-151.
 10. Карпова Е. В. Скульптурные изображения Екатерины II (к эволюции аллегорического образа) // *Екатерина Великая: Эпоха российской истории. В память 200-летия со дня смерти Екатерины II (1729–1796), к 275-летию Академии наук. Тезисы докладов. Санкт-Петербург, 26–29 августа 1996 г.* — СПб.: СПбНЦ, 1996. — С. 239–242.
 11. Киселев М. А. Обстоятельный манифест о восшествии Екатерины II на престол 1762 г.: авторство и идейные источники // *Современная научная мысль*. — 2018. — № 5. — С. 48–64.
 12. Махотина А. А. Панегирическая программа и ее художественное воплощение в искусстве государственных празднеств эпохи Екатерины II: дис... к. иск. В 2 т. — М., 2011. — 249, 96 с.
 13. Позосян Е. А. К предыстории «Торжествующей Минервы»: И. И. Бецкий и М. М. Херасков в кругу организаторов маскарада // *Пермяковский сборник. Ч. 2.* — М.: Новое изд-во, 2010. — С. 111–127.
 14. Рязанцев И. В. Московский маскарад «Торжествующая Минерва» и Екатерина II в зеркале античной мифологии // *Рязанцев И. В. Российская дань классике. Роль московской школы в развитие отечественного зодчества и ваияны второй половины XVIII — начала XIX в.* / Сост. О. С. Евангулова, А. А. Карев. — М.: Прогресс-Традиция, 2017. — С. 376–399.
 15. Словарь русских писателей XVIII в. / Академия наук СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). Вып. 1 (А–И). — Л.: Наука, 1988. — 358 с.
 16. Словарь русских писателей XVIII в. / Российской Академия наук, Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). Вып. 3 (Р–Я). — СПб.: Наука, 2010. — 472 с.
 17. Тюхменева Е. А. Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII в. Проблемы панегирического направления. — М.: Прогресс-Традиция, 2005. — 328 с.
 18. Тюхменева Е. А. Программа убранства триумфальных ворот в Москве по случаю заключения мирного договора со Швецией 1743 г. Основные особенности // *Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: сб. ст. / Ред.-сост. И. В. Рязанцев.* — М.: Памятники исторической мысли, 2010. Вып. 13. — С. 40–61.
 19. Тюхменева Е. А. Московские триумфальные ворота к коронации Екатерины II в источниках 1760-х гг. Новые материалы // *Человек и культура*. — 2024. — № 6. — С. 149–161. — DOI 10.25136/2409-8744.2024.6.69717.
 20. Фейерверки и иллюминации в графике XVIII в. Каталог выставки / Гос. Русский музей / Авт. вступ. ст. и сост. кат. М. А. Алексеева. — Л.: Изд-во ГРМ, 1978. — 98 с.
 21. Эмблемы и символы / Вступ. ст. и комм. А. Махова. — М.: Интрада, 1995. — 368 с.

Название статьи. «Картины, эмблемы и надписи» для коронационных триумфальных ворот Екатерины II: от инвенции к воплощению

Сведения об авторе. Тюхменева, Екатерина Александровна — кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, ул. Пречистенка, 21, Москва, Российская Федерация, 119034; e.tyukhmeneva@gmail.com; SPIN-код: 5235-8693; ORCID: 0009-0009-2738-7843; Scopus ID: 57204179708

Аннотация. Художественное оформление государственных торжеств имело важное политическое значение. С самого начала XVIII в. к подготовке праздничной декорации, прежде всего, Москвы и Санкт-Петербурга, власти относились очень серьезно, привлекая к этой работе ведущие творческие силы страны. В статье модель создания панегирического произведения рассматривается на примере убранства триумфальных ворот 1762 г. В данном случае в распоряжении исследователя имеется уникальная источниковая база, позволяющая проследить процесс реализации замысла от инвенции до ее воплощения, в том числе сопоставить первоначальный проект программы ворот с его апробированным вариантом. Инвенторами «картин, эмблем и надписей» для праздничных ансамблей стали литераторы — М. М. Херасков, И. Ф. Богданович и А. А. Ржевский. Предложенный ими проект убранства далек от канонов, сложившихся в отечественном триумфальном искусстве на протяжении предшествующего периода, и отличается повествовательностью, наличием сложносочиненных аллегорических сцен

и образов, яркой эмоциональной окраской. Правка апробационной комиссии, в которую, как можно предположить, входили Екатерина II, Н. Ю. Трубецкой, Г. Н. Теплов, Г. В. Козицкий, Я. Штелин, оказалась весьма существенной, затронув большую часть композиций и надписей. Утвержденный комиссией вариант программы ворот, напротив, вполне типичен для общеевропейской придворной культуры того времени и опирается на устоявшиеся иконографические образцы. О художественном решении композиций свидетельствует несколько чудом уцелевших полотен, одно из которых было создано в период организации коронационных торжеств Екатерины II, а два других — для триумфальных ворот 1787 г. в честь приезда императрицы в Тверь и Кусково (ГИМ, Тверская областная картинная галерея, ГМЗ «Останкино и Кусково»). Изученные нами архивные документы дополняют имеющиеся представления об осуществленном облике триумфальных ансамблей, их колористической гамме, технике и материалах исполнения, а также о судьбе ворот.

Ключевые слова: церемониальная культура, коронация, праздничное убранство города, триумфальные ворота, инвенция, программа, аллегория, эмблема, Екатерина II, М. М. Херасков

Title. “Paintings, Emblems and Inscriptions” for Catherine II’s Coronation Triumphal Arches: From Invention to Execution

Author. Tyukhmeneva, Ekaterina A. — Ph. D. in Art, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka, 119034 Moscow, Russian Federation; e.tyukhmeneva@gmail.com; SPIN-code: 5235-8693; ORCID: 0009-0009-2738-7843; Scopus ID: 57204179708

Abstract. The artistic decoration of state celebrations in Russia was a matter of great political significance. From the very beginning of the 18th century, the authorities took the preparation of festive decoration very seriously, enlisting the country’s leading creative forces to contribute to this work. The article considers the model of creating a panegyric using the example of the decoration of the triumphal arches of 1762. In this case, the researcher has a unique source base at his disposal, which allows him to trace the process of implementing the idea from the invention to its execution, including a comparison of the initial design of the arch program with its approved version. The inventors of “paintings, emblems and inscriptions” for the festive ensembles were the literati — M. M. Kheraskov, I. F. Bogdanovich and A. A. Rzhevsky. The decoration project they proposed deviates far from the canons of Russian triumphal art during the previous period. It is distinguished by its narrative elements, the presence of complex allegorical scenes and images, and vivid emotional coloring. The revisions made by the Approbation Commission, which presumably included Catherine II, N. Y. Trubetskoy, G. N. Teplov, G. V. Kozitsky, J. Staehlin, turned out to be very significant. Their version of the arch program, on the contrary, was quite typical for European court culture of the time and is based on well-established iconographic patterns. The analysis of archival documents has enabled the reconstruction of the triumphal arches’ appearance and tracing their fate.

Keywords: ceremonial culture, coronation, festive decoration of the city, triumphal arch, invention, program, allegory, emblem, Catherine II, M. M. Kheraskov

References

- Alekseeva M. A. *Mikhailo Makhaev — master vidovogo risunka 18 veka (Mikhailo Makhaev as a master of the 18th century landscape drawing)*. St. Petersburg, Zhurnal “Neva” Publ., 2003. 448 p. (in Russian).
- Aronova A. A. Coronation Decorations as a Political Text: Catherine I and Catherine the Great. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2018, vol. 8, pp. 185–202. DOI 10.18688/aa188-2-18 (in Russian).
- Artemeva T. V.; Mikeshin M. I. (eds). *Ekaterina Velikaia: Epokha rossiiskoi istorii. V pamiat’ 200-letiiu so dnia smerti Ekateriny II (1729–1796), k 275-letiiu Akademii nauk. Tezisy dokladov. Sankt-Peterburg, 26–29 avgusta 1996 (Catherine the Great: An Epoch of Russian History. In memory of the 200th anniversary of the death of Catherine II (1729–1796), the 275th anniversary of the Academy of Sciences. Abstracts of papers. St. Petersburg, August 26–29, 1996)*. St. Petersburg, SPbNTs Publ., 1996. 325 p. (in Russian).
- Gorbunova A. V. The Triumphal Arch of Tver province in the second half of the 18th century. *Russkaia kul’tura. 17–20 veka. Materialy, issledovaniia, publikatsii (Russian culture. 17th–20th centuries. Materials, studies, publications)*. Tver, Siver Publ., 2005, vol. 3, pp. 25–51 (in Russian).

Iovleva L.I. (ed.). *Ekaterina Velikaia i Moskva: Katalog vystavki, iul'–sentiabr' 1997* (Catherine the Great and Moscow: Exhibition catalog, July–September 1997). Moscow, The State Tretjakov Gallery Publ., 1997. 190 p. (in Russian).

Karev A. A. *Klassitsizm v russkoi zhivopisi* (Classicism in Russian painting). Moscow, Belyi gorod Publ., 2003. 320 p. (in Russian).

Kiselev M. A. A detailed manifesto of Catherine II's accession to the throne in 1762: authorship and ideological sources. *Sovremennaia nauchnaia mysl'* (Modern academic thought), 2018, no. 5, pp. 48–64 (in Russian).

Makhotina A. A. *Panegiricheskaia programma i ee khudozhestvennoe voploshchenie v iskusstve gosudarstvennykh prazdnestv epokhi Ekateriny II* (The panegyric programme and its artistic embodiment in the art of state celebrations of the Catherine II's era, PhD dissertation). Moscow, 2011, vol. 1–2. 249, 96 p. (in Russian; unpublished).

Riazantsev I. V. *Rossiiskaia dan' klassike. Rol' moskovskoi shkoly v razvitie otechestvennogo zodchestva i vaianiia vtoroi poloviny 18 — nachala 19 veka* (A Russian tribute to the classics. The role of the Moscow School in the development of Russian architecture and sculpture in the second half of the 18th — early 19th century). Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2017. 512 p. (in Russian).

Tyukhmeneva E. A. *Iskusstvo triumfal'nykh vrat v Rossii pervoi poloviny 18 veka. Problemy panegiricheskogo napravleniia* (The Triumphal arches in Russia in the first half of the 18th century. Issues of the panegyric movement). Moscow, Progress-Traditsiia, 2005. 328 p. (in Russian).

Tyukhmeneva E. A.; Bykova J. I. *Put' k imperii: stanovlenie pridvornoj khudozhestvennoi kul'tury v Rossii v petrovskoe vremia. Tseremonii, regalii, ukrasheniia* (A path to Empire: Formation of the Art Culture at the Russian Court of Peter the Great. Ceremonies, Regalia, Jewels). Moscow, BuksMArt Publ., 2022. 448 p. (in Russian).

Tyukhmeneva E. A. Moscow triumphal arches for the coronation of Catherine II in the sources of the 1760s. New materials. *Man and Culture*, 2024, no. 6, pp. 149–161. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.6.69717 (in Russian).

Zhdanova A. E. Jean-Louis Develly in Moscow: On the History of the Coronation Album of Empress Catherine II. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2023, vol. 13, pp. 581–589. DOI 10.18688/aa2313-6-46 (in Russian).