

Скворцова Екатерина Александровна

РОЛЬ ПОРТРЕТНЫХ СЕРИЙ В ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОГРАММЕ ЧЕСМЕНСКОГО ДВОРЦА

Построенный для Екатерины II близ Петербурга путевой дворец, ныне известный как "Чесменский" (1774-1777 гг., архитектор Ю. М. Фельтен), вмещал галерею живописных портретов современных европейских монархов и членов их семей и цикл рельефов-медальонов "Родословие российских государей". В статье представлены новые архивные сведения о малоизвестных живописных портретах из этого собрания, а также раскрыты структурообразующая роль и идейное значение портретных серий в программе дворца.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/12-2/44.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5-ти ч. Ч. 2. С. 177-181. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/12-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hlist@gramota.net

отдельного человека. Но на пути к индивидуализации человека в современном мире возникло серьезное препятствие в виде глобализации, которая имеет целью создание универсального социального пространства с единой философией жизни и системой ценностей. Таким образом, кроме внутренних препятствий на пути к индивидуализации (таких, как, например, невежество, природная инертность, лень) человек испытывает на себе давление внешнее, общественное. В частности, нам представляется, что система образования, организованная по европейскому образцу, не имеет целью развитие индивидуальных качеств, напротив, она стремится создать «среднего» человека, способного ориентироваться в современной европейской экономике, литературе, философии, культуре и так далее. Европейские ценности на протяжении нескольких веков являются основными как в системе образования, так и в других сферах общественной жизни. В этой связи вновь становится актуальной проблема национальной самоидентификации России в мировом экономическом, образовательном и культурном пространстве.

Список источников

1. **Ананьев Б. Г.** Человек как предмет познания. Л.: ЛГУ, 1968. 339 с.
2. **Выготский Л. С.** Мышление и речь. М.: Лабиринт, 1999. 352 с.
3. **Дидро Д.** Мысли к истолкованию природы // Дидро Д. Сочинения: в 2-х т. М.: Мысль, 1986. Т. 1. С. 333-378.
4. **Кениспаев Ж. К.** Факторы современного общества, определяющие сознание человека // Вестник Бурятского государственного университета. 2017. № 2. С. 12-19.

INDIVIDUALIZATION OF THE HUMAN IN THE ERA OF GLOBALIZATION

Serova Natal'ya Stepanovna, Ph. D. in Philosophy
Davlatmurodov Sharaf Sharifkhodzhaevich
Altai State Pedagogical University, Barnaul
nsg03@mail.ru; sharafphd@mail.ru

Individualization as the process of human becoming as an independent subject of activity is an important stage in the development of the individual. The formation of individual qualities of the person in the era of globalization has its own peculiarities associated with the trend of different cultures unification. The education system that forms the human personality is also included in the overall process of globalization and, in its striving for the unification of diplomas, curricula and much more, creates conditions for the "dissolution" of national cultures in the common space of the Western culture.

Key words and phrases: human; philosophy; individual; society; individualization; culture; globalization.

УДК 7.041.5

Искусствоведение

Построенный для Екатерины II близ Петербурга путевой дворец, ныне известный как «Чесменский» (1774-1777 гг., архитектор Ю. М. Фельтен), вмещал галерею живописных портретов современных европейских монархов и членов их семей и цикл рельефов-медальонов «Родословие российских государей». В статье представлены новые архивные сведения о малоизвестных живописных портретах из этого собрания, а также раскрыты структурообразующая роль и идейное значение портретных серий в программе дворца.

Ключевые слова и фразы: Чесменский дворец; династические портретные галереи; парадный портрет; репрезентация власти императора в изобразительном искусстве России XVIII века; дворцовое программирование; Греческий проект.

Скворцова Екатерина Александровна, к. искусствоведения
Санкт-Петербургский государственный университет
e.skvortsova@spbu.ru

**РОЛЬ ПОРТРЕТНЫХ СЕРИЙ В ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОГРАММЕ
ЧЕСМЕНСКОГО ДВОРЦА**

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 17-78-10130).

Путевой дворец, ныне известный как «Чесменский», был построен для Екатерины II по проекту Ю. М. Фельтена в 1774-1777 гг. на дороге из Петербурга в Царское Село. Первоначально по названию местности он именовался «Кекерикексинским домом» (в переводе с финского – «лягушачье болото»). В 1777-1780 гг. близ него Фельтеном была построена церковь во имя Рождества Иоанна Предтечи, которая прославляла победу русского флота при Чесме, одержанную 24 июня 1770 г. – в день поминовения святого. Вскоре название «Чесменский» было перенесено и на дворец [21, с. 69-70].

В нем располагалась галерея портретов монархов Европы – современников Екатерины и членов их семей, над которыми были помещены мраморные медальоны с барельефными портретами российских великих князей и государей, исполненными Ф. И. Шубиным. Когда в 1830-х гг. в Чесменском дворце была устроена богадельня, мраморные медальоны переместили в Оружейную палату Кремля в Москве, а живописные портреты – в Английский дворец в Петергофе и Гатчинский дворец. В 1920-х гг. портреты были переданы в Эрмитаж, некоторые из них впоследствии проданы за границу.

Многие вопросы, связанные с Чесменским дворцом, привлекали внимание исследователей. Однако портретная галерея до последнего времени оставалась в тени, несмотря на то, что она была не просто одной из достопримечательностей, не изыскным дополнением, но имела в этом строго продуманном ансамбле структурообразующее идейное значение. Упоминания о ней можно обнаружить в работах, относящихся к дореволюционному периоду [31-33]. В 1927 г. появилась статья о Чесменском дворце Е. А. Тартаковской, основанная на архивных изысканиях и заложившая основу изучения его портретной галереи [30]. Интерес к отдельным портретам из этого дворца возрос в последние десятилетия [7; 16-18; 23; 25; 26; 38; 40]. Особого внимания заслуживает вклад в изучение галереи Е. П. Ренне, которая установила нынешнее местонахождение всех прежде не выявленных в музейных коллекциях портретов из этого собрания (доклад был представлен ею на симпозиуме “The Enlightened Gaze: Gender, Power and Visual Culture in 18th-Century Russia”. Georgia Museum of Art, Athens, Georgia, the University of Georgia. 2013, November, 1-2; статья еще ждет публикации). Однако многие из них по сей день так и не были удостоены специального изучения и воспроизведения. С позиций теории этот насыщенный смыслами ансамбль должен быть рассмотрен в контексте программы репрезентации власти императрицы Екатерины II. На материале портретных серий такая попытка впервые предпринята в данной статье.

Главными источниками для анализа являются описания галереи современниками. Особенно ценны два, в которых имеются перечни портретов. Первое было составлено дьяконом Чесменской церкви М. Светловым по приказу генерал-инженера М. И. Мордвинова, ответственного за постройку дворца (1782, живописные портреты и барельефы-медальоны перечислены по залам) [28]. Второе входит в «Описание топографических достопримечательностей Петербургской губернии» Б. фон Кампенгаузена (1797, названы только живописные портреты) [36, S. 152-175].

Очевидно, в первоначальный замысел входило создание портретов ныне правящих монархов. В списке Светлова некоторые особы названы покойными – французский король Людовик XV (ум. в 1774 г.), императрица Священной Римской империи Мария Терезия (ум. в 1780 г.) и др. Но описание дворца относится к 1782 г., портреты же для галереи начали заказывать, по-видимому, еще в 1772 г. (в 1773 г. уже производилась оплата), когда вышеназванные персоны еще были живы. Почти единовременное создание портретов, как и их приблизительно одинаковые размеры (230-240 см × 140-170 см), свидетельствуют о том, что галерея была задумана как единый ансамбль.

Все изображения соответствуют канонам парадного портрета. В XVIII веке все, кто упоминал о галерее, высоко отзывались об их художественных достоинствах [35, S. 269; 36, S. 163; 37, S. 418; 41, S. 93]. Сегодня едва ли возможно согласиться с авторами, которые даже художественные качества произведений оценивали с оглядкой на высокий статус изображенных особ.

Создание портретов для Чесменского дворца было поручено придворным живописцам соответствующих государств (Б. Уэст, Н. Данс, Л. Паш Младший, А. Д. Тербуш-Лисиевская, Ж.-Б. Ализар и др.). Сведения о заказах содержатся в хранящихся в Российском государственном историческом архиве делах о средствах, выделявшихся Екатериной II из кабинетских сумм. На них указала Е. А. Тартаковская. Однако она дала ссылки отнюдь не на все имеющиеся документы и не воспроизвела сведения из них, как и авторы, писавшие о галерее после. Приведем их здесь.

В мае 1773 года купцу Вельдену из комнатной суммы было выдано 770 рублей за портреты Неаполитанской фамилии и Папы римского [12, л. 93]. 3-его сентября 1773 года из комнатной суммы было выделено 2 323 рубля 50 копеек вице-канцлеру Голицыну для оплаты по векселям, присланным из Мадрида за портреты испанской фамилии [Там же, л. 161]. 10 сентября 1773 года по письму князя Голицына 1 317 рублей 25 копеек было выплачено купцу Бахману по высланной на имя князя Голицына из Берлина от князя Долгорукого «на место взятых им в счет суммы за заказанные Королевской фамилии» [Там же, л. 177]. 4 августа 1775 года по ассигнации князя Голицына за присланные в 1774 году семь портретов Римской фамилии было доплачено 535 рублей 96 копеек (862 гульдена и 32 прейцера) в добавок к выплаченным в 1773 году 2901,98 рублям [13, л. 15 об. – 16, 141 об.]. В декабре 1777 года по письму вице-канцлера графа Остермана по двум векселям, высланным из Мадрида и из Вены «от здешних министров Зиновьева и князя Голицына», приказано выдать им за выплаченные ими за портреты короля и королевы Неаполитанских 1 461 рубль [14, л. 15 об., 186]. 16 июня 1778 года по письму вице-канцлера графа Остермана купцам Вогенволлю и Северину «за доставление сюда из Вены портретов Короля и Королевы Неаполитанских» заплачено 327 рублей 91 копейка [15, л. 104 об.].

Особое значение имела развеска портретов. Дворец представляет собой равнобедренный треугольник с башнями по углам, в одной из которых находится лестница, и круглым залом в центре (на втором этаже). В центральном зале были размещены портреты представителей Австрийского правящего дома, а также породнившихся с ними представителей Французского дома. Единственное исключение – портрет принца Максимилиана, сына Марии-Терезии, который находился в комнате № 5. Причиной тому, вероятно, была нехватка пространства: в круглом зале можно было разместить только 12 портретов.

Согласно традиционной иерархии европейских монархов, первым светским государем считался император Священной Римской империи. С этой точки зрения расположение портретов Австрийского дома, который

возглавлял Иосиф II Габсбург-Лотарингский (император с 1765 г.), в центральном зале понятно и оправданно. Однако Екатерина, которая, по удачному замечанию Е. В. Анисимова, «ревниво и пристрастно вела “счет” и в европейском, и в мировом масштабе» [1, с. 369], едва ли могла разделять мнение о приоритете Австрии. Но она нуждалась в Иосифе как в союзнике в рамках «Греческого проекта», возникшего в конце 1770-х – начале 1780-х гг. и предусматривавшего изгнание турок из Европы и образование на Балканах независимой Греческой империи во главе с внуком императрицы великим князем Константином и государства Дакии из Дунайских княжеств под эгидой России. В 1780 г. под именем графа Фалькенштейна в Петербург приезжает Иосиф II. И освящение Чесменской церкви происходит в его присутствии. Обеденный стол был сервирован в центральном круглом зале Чесменского дворца [19, с. 469-473] – весьма дипломатичный жест гостеприимства по отношению Иосифу II, который мог вкушать пищу как бы в кругу своих родственников и оценить размещение их портретов в центре дворца, недвусмысленно указывающее на главенствующее положение Австрии в мире.

Анализ размещения портретов дополняет и подтверждает убедительную интерпретацию, которую дал ансамблю Чесменского дворца на материале архитектуры А. Кирина. По мнению исследователя, стремление к возрождению православной империи на Востоке и связанная с ним идея преемственности России от Византии выразились в воспроизведении в нем наиболее значимых черт загородной резиденции византийского императора Юстиниана Хейдомона (527-565 гг.) – характера расположения, посвящения главной церкви и функций дворца [39, р. 280-295]. Размещение портретов австрийской фамилии в центральном зале вписывается в эту концепцию. Только оно соответствовало не конечной цели Екатерины, четко сформулированной уже после завершения строительства дворца как «Греческий проект», но должно было послужить ее практическому воплощению через заключение союза с Австрией. Не удивительно, что после визита во дворец австрийского императора, когда необходимый дипломатический эффект был произведен, портреты были перевешены. Уже в 1782 дворец был передан Кавалерской Думе св. Георгия и в центральном зале помещен портрет Екатерины II.

Портреты российской императорской семьи – Екатерины II, Павла Петровича и обеих его супруг (усопшей Натальи Алексеевны и Марии Федоровны), согласно Светлову, были представлены «с приходу от парадной лестницы в комнате под № 1» [28, с. 6]. Этому как будто противоречат сведения Георги, указывающего, что они размещались в последнем зале [5, с. 685], и Кампенгаузена (местоположение он прямо не называет, но в его списке они названы в самом конце). Лестница находится в одной из угловых башен треугольного в плане дворца, галереи по сторонам которого составляют сквозной обход. К ней примыкают два зала. В каком бы из них ни находились портреты русской семьи, ввиду зеркальной симметрии плана его можно назвать «первым» или «последним» в зависимости от того, откуда начать осмотр. Но, называя зал «первым» и задавая тем самым соответствующее направление обхода, Светлов все же более точен. В этом зале размещались также медальоны с портретами Рюрика, Олега и Игоря, открывавших ряд русских правителей; и далее барельефы «Родословия российских государей» следовали в хронологическом порядке. Размещение живописных портретов российской фамилии в первом зале было закономерным: они встречали гостей как хозяева дворца. Но Георги, в отличие от Светлова не углублявшийся в описание дворца и к тому же писавший о нем тогда, когда он уже утратил свое изначальное предназначение, не уловил этот выверенный порядок.

Если европейские современники Екатерины были представлены в живописных портретах, то ее предшественники на российском престоле – в барельефах. Особенности разных видов искусства – живописи, в которой благодаря цветовому решению изображение обретает большее жизнеподобие, и скульптуры, предполагающей большую условность и дистанцированность образа, – использованы, чтобы развести современную и ретроспективную линии. Общее количество барельефных портретов – 58, почти столько же, сколько и живописных (59). Они также представляли модель в натуральную величину, но не в рост, а по пояс.

Анализ особенностей этого тематического цикла, выполненный И. В. Рязанцевым [27, с. 106-107, 183], можно дополнить некоторыми наблюдениями над расположением медальонов во дворце. Они были размещены в хронологическом порядке. В центральном купольном зале, композиционном и смысловом центре дворца, вполне предсказуемо были помещены портреты представителей правящей династии – Романовых, всего 9, начиная с Михаила Федоровича и заканчивая Елизаветой Петровной. По понятным причинам отсутствовали изображения Иоанна VI Антоновича и Петра III. Требуется комментарий помещение здесь портрета Василия Шуйского, который не является представителем династии Романовых. Заметим, что сюжет его восшествия на престол имеется и в числе «Идей для живописных картин из российской истории», составленных М. В. Ломоносовым по поручению Екатерины, переданному Бецким (1764), – «Царь Василий Шуйский при венчании своем на царство кланяется боярам...» [22, с. 365-373]. В век дворцовых переворотов фигура этого правителя приобретает особое значение как знаменующая первый в российской истории прецедент избрания на царство. Екатерина II была склонна подчеркивать и иной аспект. В «Антидоте» (1770) – сочинении, которое приписывается императрице, – свержение Шуйского объясняется тем, что он «захотел изменить форму правления», а избрание царем Михаила Романова положило «предел смутам и бедствиям отечества» [4, с. 161]. И Василий Шуйский, и Михаил Федорович Романов были избранными монархами, но противопоставление их становится аргументом в пользу необходимости для России самодержавной формы правления, которую Екатерина II неустанно отстаивала перед Европой. Разница между Михаилом как совершенно законным правителем и Василием Шуйским, легитимность положения которого не безусловна, отразилась в таком важнейшем памятнике, как портретная серия медалей русских князей и царей (начало работы относится к 1768 г., первое упоминание о готовой серии – к 1776 г.) [Там же, с. 47-48]. В кратких характеристиках правителей на реверсах, представлявших собой выдержки из текста «Краткого Российского летописца» М. В. Ломоносова (1759) [Там же, с. 48-49, 53-55], о Василии Шуйском было сказано: «избран царем», о Михаиле Романове –

«единогласно избран на престол царский» [29, с. 19]. Л. М. Гаврилова отмечает, что надписи на рамах медалей в Чесменском дворце дублировали надписи на реверсах этой серии (при перенесении их в Оружейную палату рамы были заменены на новые с более краткими надписями) [4, с. 48-49, 53-55]. Следовательно, это различие должно было быть отражено и здесь. Однако, согласно «Описанию...» Светлова, на раме медальона с портретом Михаила Романова значилось: «избран царем» [28, с. 19], ровно так же, как и под изображением Василия Шуйского. Едва ли Светлов мог допустить неточность. Но чем объясняется расхождение в подписи на медали и на портрете в столь принципиальном моменте, пока неясно.

Екатерина, права которой на престол были более чем сомнительны, всячески стремилась доказать легитимность своей власти. И Чесменский дворец отвечал этой цели: барельефные портреты Рюриковичей и Романовых «вписывали» Екатерину в ряд российских правителей, а живописные портреты современных европейских монархов – в сообщество правителей Европы, которое тоже можно назвать «семьей», и отнюдь не метафорически – учитывавшая связывавшее правящие дома родство.

Не исключено, что Екатерина могла лично участвовать в разработке программы дворца. Но единственное и недостаточное подтверждение этому – указание И. И. Беллермана, который пишет, что она «сама целиком указала идею» (*“selbst die ganze Idee dazu angegeben hat”*) [35, S. 267]. В любом случае замысел должен был очень понравиться императрице, в том числе и потому, что соответствовал направлению ее собственных исторических изысканий. Так, в «Записках касательно российской истории», написанных ею в конце 1770-х – начале 1780-х гг., Екатерина приводит списки правителей-современников русских князей от Рюрика до Мстислава I [9, с. 179-360]. Это было вполне в духе эпохи: в «Придворных месяцесловах» всегда приводились «Родословные показания ныне владеющих европейских государей».

Как справедливо отмечает А. А. Карев: «Одним из важных факторов формирования русских портретных галерей был поиск новых форм репрезентации власти и в то же время обоснование ее преемственности в форме “Родословия державы Российской”» [20, с. 5]. В Чесменском дворце выполнению этой задачи служит синтез архитектуры, скульптуры и живописи. Особенностью ансамбля является то, что в нем равно широко развернуты как ретроспективная (внутрироссийская) линия – российские правители, так и современная (внешнеполитическая) – европейские правители. Первая в XVIII столетии нашла воплощение в многочисленных произведениях изобразительного искусства, исполненных в разных техниках. Этому способствовали не только острая актуальность вопроса о престолонаследии, его законности, но и давняя традиция серийных изображений русских князей и царей в росписях соборов и в родословных древах на папертях – традиция, которая была связана с целым комплексом представлений о власти. Вторая линия – репрезентация русского монарха среди монархов Европы – впервые обозначившаяся в русском изобразительном искусстве в «Титулярнике» Алексея Михайловича (1672 г.), содержавшем портреты и русских князей и царей, и иностранных правителей, в серийном варианте не получила столь широкого распространения. И Чесменский дворец представляется ключевым памятником, где этот аспект обретает столь же большое значение.

Список источников

1. Анисимов Е. В. Женщины на российском престоле. СПб.: Норинт, 1997. 416 с.
2. Болтунова Е. М. Императоры-монархи и императоры-воины: портрет государя в русском дворце XVIII – первой половины XIX вв. // Военно-исторический журнал. 2014. № 12. С. 68-73.
3. Вдовин Г. Портретное изображение и общество в России XVIII века. Несколько тезисов о функции замещения // Вопросы искусствознания. 1994. Вып. 2-3. С. 245-287.
4. Гаврилова Л. М. Русская историческая мысль и медальерное искусство в эпоху Екатерины II. СПб.: Горный институт им. Г. В. Плеханова, 2000. 256 с.
5. Георги И. Г. Описание российско-императорского столичного города Санктпетербурга и достопамятностей в окрестностях оного, с планом. СПб.: При Императорском Сухопутном Шляхетном Кадетском корпусе, 1794. Ч. 1. 757 с.
6. Горяинов С. Художественные впечатления короля Станислава-Августа о своем пребывании в Санкт-Петербурге в 1797 году // Старые годы. 1908. Октябрь. С. 587-613.
7. Дукельская Л. А. Заметки к истории коллекционирования английской живописи в Эрмитаже в екатерининское время // С берегов Темзы – на берега Невы. Шедевры из собрания Британского искусства в Эрмитаже: кат. выст. / под ред. Б. Аллена и Л. Дукельской. СПб.: Гос. Эрмитаж, 1997. С. 36-46.
8. Дукельская Л. А., Ренне Е. П. Английская живопись XVI-XIX века: науч. кат. / Гос. Эрмитаж. Л.: Искусство, 1990. 549 с.
9. Екатерина II. Записки касательно российской истории // Екатерина II. О величии России. М.: Эксмо, 2003. С. 159-365.
10. Екатерина II. Le Chateau de Tchesma: L'entretien des portraits et medallions // Сочинения императрицы Екатерины II на основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями академика А. Н. Пыпина: в 12-ти т. СПб.: Имп. Акад. Наук, 1907. Т. 12. Автобиографические записки. С. 583-594.
11. Измайлов М. М. Путеводитель по Петергофу: к 200-летию Петергофа. 1709-1909. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1909. 246 с.
12. Именные и высочайшие указы. 1773 г. // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 468 (Кабинет Его Императорского Величества МИДв). Оп. 1. Ч. 2. Д. 3888. 206 л.
13. Именные и высочайшие указы. 1775 г. // РГИА. Ф. 468 (Кабинет Его Императорского Величества МИДв). Оп. 1. Ч. 2. Д. 3890. 207 л.
14. Именные и высочайшие указы. 1777 г. // РГИА. Фонд 468 (Кабинет Его Императорского Величества МИДв). Оп. 1. Ч. 2. Д. 3892. 188 л.
15. Именные и высочайшие указы. 1778 г. // РГИА. Фонд 468 (Кабинет Его Императорского Величества МИДв). Оп. 1. Ч. 2. Д. 3893. 174 л.

16. Каганэ Л. Л. Портреты Карлоса III и принцев Астурийских кисти Мариано Сальвадора Маэлья из Чесменского дворца // Сообщения Государственного Эрмитажа. 2009. Вып. LXVII. С. 128-136.
17. Каганэ Л. Л. Портреты королевской семьи Португалии кисти Мигела Антониу ду Амарала из Чесменского дворца // Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга (2.III.1893 – 27.VI.1972): краткое содержание докладов. СПб.: Гос. Эрмитаж, 1998. С. 12-15.
18. Каганэ Л. Л. Портреты королевской семьи Португалии кисти Мигела Антониу ду Амарала // Сообщения Государственного Эрмитажа. 2003. Вып. LX. С. 13-22.
19. Камер-фурьерский церемониальный журнал 1780 года. [Б.м.]: Типография Департамента Уделов, [б.д.]. 913 с.
20. Карев А. А. Портретная галерея в России XVIII века: типологический аспект [Электронный ресурс] // EXHIBIT 'A'. Russian Art: Collections, Exhibitions and Archives: тезисы докладов конференции (г. Лондон, 21-22 марта 2014 г.) / Институт Курто. URL: http://ccrac.hoart.cam.ac.uk/wp-content/uploads/2013/12/Abstracts_DAY.pdf (дата обращения: 20.01.2016).
21. Коршунова М. Ф. Юрий Фельтен. Л.: Лениздат, 1988. 139 с.
22. Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений: в 11-ти т. М. – Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1952. Т. 6. Труды по русской истории, общественно-экономическим вопросам и географии. 1747-1765 гг. / ред.: Б. Д. Греков, А. И. Андреев. 690 с.
23. Ляхова Л. В. Шедевры керамики Веджвуда при дворе Екатерины II и их исторические судьбы // С берегов Темзы – на берега Невы. Шедевры из собрания Британского искусства в Эрмитаже: кат. выст. / под ред. Б. Аллена и Л. Дукельской. СПб.: Гос. Эрмитаж, 1997. С. 117-123.
24. Миллер М. Ф. Французская живопись XVII-XVIII веков в новых залах Эрмитажа // Город. 1923. № 1. С. 52-78.
25. Милова И. С. Французская живопись. XVIII век: науч. кат. / Гос. Эрмитаж. Л.: Искусство, 1985. 492 с.
26. Никулин Н. Н. Немецкая и австрийская живопись XV-XVIII века: науч. кат. / Гос. Эрмитаж. Л.: Искусство, 1988. 541 с.
27. Рязанцев И. В. Скульптура в России: XVIII – начало XIX века. Очерки. М.: Жираф, 2003. 541 с.
28. Светлов М. Достопамятности Чесменского дворца состоящего по Московской дороге на 7-й версте от Санкт-Петербурга описанные по приказанию генерал-инженера и кавалера Мордвинова находящимся при церкви оного дворца дьяконом Матвеем Светловым. [Б.м.]: [Б.и.], 1782. 20 с.
29. Смирнов В. П. Описание русских медалей. СПб.: С.-Петербург. монет. двор, 1908. 748 с.
30. Тартаковская Е. А. Чесменский дворец // Временник Отдела изобразительных искусств Государственного института истории искусств. 1927. Вып. 1. С. 172-193.
31. Тройницкий С. Чесменский дворец // Старые годы. 1907. Июль-сентябрь. С. 471-475.
32. Трубников А. Старые портреты старого замка // Старые годы. 1916. Июль-сентябрь. С. 86-99.
33. Успенский А. И. Новые документы к истории Петергофских дворцов и фонтанов в XVIII веке // Художественные сокровища России. 1902. № 1. С. 159-202.
34. Чубинская В. Г. К вопросу об идентификации портретов правителей России в династических сериях // Русский исторический портрет. Эпоха парсуны: материалы конференции (Труды Гос. исторического музея. Вып. 155). М., 2006. С. 168-180.
35. Bellermann J. J. Bemerkungen über Russland: in Rücksicht auf Wissenschaft, Kunst, Religion und andere merkwürdige Verhältnisse: in 2 Th. Erfurt: Georg Adam Kepser, 1788. Th. 1. 372 S.
36. Campenhausen B. F. von. Auswahl topographischer Merkwürdigkeiten des St. Petersburgischen Gouvernements. Riga: Gedruckt von Julius Conrad Daniel Müller, 1797. 175 S.
37. Georgi J. G. Versuch einer Beschreibung der russisch Kaiserlichen Residenzstadt St. Petersburg und der Merkwürdigkeiten der Gegend: in 2 Bd. St. Petersburg: Akademie der Wissenschaften, 1790. Bd. 2. 274 S.
38. Kagané L. Portraits of Charles III and the Prince and Princess of Asturias from the Chesma Palace by Mariano Salvador Maella // Reports of the State Hermitage Museum. 2010. Vol. LXVII. P. 128-136.
39. Kirin A. The Edifices of the New Justinian: Catherine the Great Regaining Byzantium // Approaches to Byzantine Architecture and Its Decoration. Studies in Honour of Slobodan Ćurčić / ed. by M. J. Johnson, R. Ousterhaut, A. Papalexandrou. Farnham, Surrey – Burlington, VT: Ashgate, 2012. P. 277-304.
40. Nemilova I. Contemporary French Art in Eighteenth-century Russia // Apollo. 1975. June. P. 428-442.
41. Storch H. von. Gemählde von St. Petersburg: in 2 Th. Riga: Hartknoch, 1793. Th. 1. 319 S.

THE ROLE OF PORTRAIT SERIES IN THE IDEOLOGICAL-ARTISTIC PROGRAM OF THE CHESMENSII PALACE

Skvortsova Ekaterina Aleksandrovna, Ph. D. in Art Criticism
Saint Petersburg University
e.skvortsova@spbu.ru

Built for Catherine II, the travel palace near St. Petersburg, now known as Chesmenskii (1774-1777, architect Yu. M. Felten), housed a gallery of portraits of the contemporary European monarchs and members of their families and a series of reliefs-medallions “Genealogy of the Russian Sovereigns”. The article presents new archival information about little-known picturesque portraits from this collection and also reveals the structure-forming role and ideological significance of portrait series in the palace program.

Key words and phrases: Chesmenskii Palace; dynastic portrait galleries; ceremonial portrait; representation of emperor's power in fine arts of Russia in the XVIII century; palace programming; The Greek project.