

В. С. Шилов, Н. В. Кулькова

А. А. Парланд и Н. В. Покровский как разработчики иконографической программы мозаичного убранства петербургского собора Спаса на Крови

В статье впервые детально рассматривается содержание датированного 1897 г. не публиковавшегося ранее архивного документа, представляющего собой копию пояснительной записки к утраченным чертежам первоначального «Проекта иконографических работ для внутренней отделки строящегося храма Воскресения Христова». Архивные изыскания позволяют авторам статьи говорить о том, что составителями «Проекта...» выступали архитектор А. А. Парланд и историк церковного искусства Н. В. Покровский. Предметом искусствоведческого анализа стали иконографические особенности живописной декорации интерьера храма. Цель исследования сводилась к выявлению различий в иконографической программе проектного предложения с реализованной иконографической программой мозаичного ансамбля. Сравнительный анализ содержания письменного источника с составом существующих мозаичных композиций позволил говорить о том, что главные изменения, внесенные синодальной комиссией в представленный на утверждение проект, касались оформления центральной апсиды. По настоянию членов Синода предложенная к размещению в конхе апсиды мозаика «Вознесение Христа» была заменена мозаикой «Христос во славе», а настенная композиция «Уверение апостола Фомы» – композицией «Евхаристия». Изменения, внесенные в первоначальный проект, объясняются сменой политических и художественных приоритетов и возвращением русского церковного искусства первых лет правления императора Николая II к неовизантийскому стилю. Получивший широкое распространение в годы царствования инициатора строительства собора «на крови» Александра III национальный стиль при новом монархе потерял свою актуальность. Учитывая изменение политической конъюнктуры, разработчики иконографической программы нашли возможным соединить в системе создаваемой мозаичной декорации созвучные архитектурному облику собора черты старомосковского стиля XVII в. с художественными составляющими канонической византийской декорации. Помимо алтарной «Евхаристии», византийская иконографическая традиция нашла отражение в выборе и решении купольных изображений. Впервые на поверхности куполов петербургского храма были воспроизведены хорошо известные как греческому, так и древнерусскому церковному искусству погрудные образы Христа Пантократора, Богородицы, Иоанна Предтечи, Христа Эммануила и Спаса Благое Молчание.

Ключевые слова: искусство Российской империи XIX – начала XX в.; Санкт-Петербург; собор Спаса на Крови; архитектор А. А. Парланд; церковное искусство; мозаичная декорация; иконографическая программа; декорация алтаря; византийские традиции; историк христианского искусства Н. В. Покровский

Шилов Валерий Сергеевич

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Профессор кафедры русского искусства.

Кандидат искусствоведения, доцент.

Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: shilov-313@yandex.ru

ORCID 0009-0007-6409-4543

Кулькова Наталья Васильевна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Соискатель кафедры русского искусства.

(научный руководитель – профессор кафедры русского искусства

кандидат искусствоведения доцент В. С. Шилов).

Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: chadushka@bk.ru

ORCID 0009-0006-0537-947X

Valery Shilov, Natalia Kulkova

**A. Parland and N. Pokrovsky
as Developers of Iconographic Program
of Mosaic Decoration of St Petersburg Cathedral
of the Savior on Spilled Blood**

This article provides the first detailed examination of the contents of a previously unpublished archival document dating from 1897. It is a copy of the annotation to the lost drawings of the original “Project for Iconographic Works for the Interior Decoration of the Church of the Resurrection of Christ Under Construction.” Archival research has allowed the authors to conclude that the “Project...” was compiled by architect A. Parland and church art historian N. Pokrovsky. The art historical analysis focused on the iconographic features of the interior decoration of the memorial church. The aim of the study was to identify differences in the iconographic program of the design proposal with the implemented iconographic program of the mosaic ensemble. The comparative analysis of the written source with the composition of existing mosaic images has revealed that the main changes made by the synodal commission to the project submitted for approval concerned the decoration of the central apse. At the insistence of the Synod members, the mosaic “The Ascension of Christ” proposed for placement in the apse conch was replaced with “Christ in Glory,” and the wall composition “The Assurance of the Apostle Thomas” was replaced with “The Eucharist.” The changes to the original design were explained by shifting political and artistic priorities and the return of Russian church art to the Neo-Byzantine style during the early years of Emperor Nicholas II’s reign. The national style, which had become widespread during the reign of Alexander III, the initiator of the construction of the Cathedral “on the blood,” lost its relevance under the new monarch. Considering the changing political climate, the developers of the iconographic program found it possible to combine features of the Old Moscow style of the 17th century, consonant with the architectural appearance of the cathedral, with the artistic components of canonical Byzantine decoration within the mosaic decoration system. In addition to the altarpiece “The Eucharist,” the Byzantine

iconographic tradition was reflected in the selection and design of the dome images. For the first time, images of Christ Pantocrator, the Mother of God, John the Baptist, Christ Emmanuel, and the Savior of the Blessed Silence, well known to both Greek and ancient Russian church art, were reproduced on the surfaces of the domes of the St Petersburg church.

Keywords: art of the Russian Empire of the 19th – early 20th centuries; Saint Petersburg; Cathedral of the Savior on Spilled Blood; architect A. Parland; church art; mosaic decoration; iconographic program; altar decoration; Byzantine traditions; historian of Christian art N. Pokrovsky

Shilov, Valery

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Professor of the Department of Russian Art.
PhD in Art History, Associate Professor.
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.
E-mail: shilov-313@yandex.ru
ORCID 0009-0007-6409-4543

Kulkova, Natalia

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Candidate for PhD degree in Art History of the Department of Russian Art
(Academic Adviser – PhD in Art History, Associate Professor,
Professor of the Department of Russian Art V. Shilov).
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.
E-mail: chadushka@bk.ru
ORCID 0009-0006-0537-947X

Храм-памятник на набережной Екатерининского канала на месте смертельного ранения народовольцами императора Александра II возводился и украшался мозаичной живописью почти четверть века – с 1883 по 1907 г. Строительные и художественные работы осуществлялись на средства государственной казны, денежные вклады царской семьи и щедрые пожертвования российских предпринимателей. Посвящение главного алтаря собора празднику Воскресения утверждало мистическую связь мученической кончины царя-реформатора, избавителя российского крестьянства от крепостной зависимости с распятым на кресте Иисусом Христом¹. В свете христианской духовной практики Воскресенский собор воспринимался православной общественностью как «петербургская Голгофа», как символическая покаянная свеча Богу. Тема покаяния за содеянное зло была обозначена авторами проекта исполненной в технике мозаики надписью: «Самъ безсмертный Царю, приими моленія наша... и остави намъ прегрѣшенія наша, яже дѣломъ и словомъ и мыслию, вѣдѣніемъ или невѣдѣніемъ согрѣшенная

нами»² под золотым, напоминающим язычок пламени куполом колокольни. О великой скорби об убиенном царе-освободителе всех жителей Российской империи должны были напоминать включенные в систему кладки столпа-звонницы изображения губернских и областных гербов.

По настоянию инициатора строительства императора Александра III соборное здание было возведено в старорусском стиле. Новый монарх желал видеть в облике храма-памятника черты зодчества эпохи московских царей. При разработке проекта архитектор А. А. Парланд (1842–1919) ориентировался на композиционные и художественные особенности церковных сооружений XVI–XVII вв. Москвы и Ярославля. Имевшая распространение в петербургской церковной архитектуре предшествующего периода византийская стилистическая линия в Воскресенском соборе была сведена к минимуму. О связи мемориальной постройки с художественными традициями канувшей в Лету великой православной империи напоминали только общая типология здания – крестово-купольная конструктивная основа с тремя апсидами и пятью главами и украшавшие фасады мозаики. В стилистическом отношении Спас на Крови соответствовал художественной образности кирпичной архитектуры московского маньеризма. В трудах историков искусства XX в. это направление отечественного храмостроения получило название «узорочье»³. Современники Парланда находили в нем черты азиатского зодчества⁴. По завершении Смутного времени новый тип церковных сооружений вошел сначала в практику московских строителей, а затем, с середины XVII в., получил широкое распространение и в провинции. Самыми яркими примерами упрощенного, адаптированного к российским реалиям европейского стиля стали архитектурные ансамбли коровницкого и толчковского церковных приходов Ярославля. Они-то, наряду с московскими памятниками, и послужили историческими образцами для автора петербургского мемориала, видевшего в них исконно русские произведения храмового искусства.

В марте 1895 г., когда основные строительные работы по возведению церковного здания подходили к завершению, началась

подготовка к выполнению его наружных мозаик. Специально созданной комиссией во главе с президентом Императорской Академии художеств младшим братом царя Александра III великим князем Владимиром Александровичем к исполнению фасадных композиций были привлечены художники-академисты. Мозаичный набор по их картонам осуществили мастера петербургской художественной мастерской Александра Фролова. Перевод оригиналов в мозаичные панно и иконы оказался столь удачным, что у руководителей проекта появилось желание распространить смальтовую живопись и на интерьер храма⁵. Поскольку император Александр III до начала художественных работ не дожил (ум. 1 ноября 1894 г.), все вопросы, связанные с внутренним убранством собора суждено было решать его преемнику.

Идея Парланда о создании в храме-памятнике масштабной мозаичной декорации Николаю II понравилась. Церковная архитектура и монументальная живопись должны были в образной форме обозначить новые тенденции в политической жизни Российского государства. Взгляды нового самодержца на внешнюю политику заметно отличались от миротворческой доктрины Александра III. Подобно трагически погибшему деду свою историческую миссию Николай II видел в возобновлении борьбы за черноморские проливы и в освобождении древней столицы православного мира от власти иноверцев. В петербургском зодчестве новая политическая линия императорского двора с наибольшей полнотой нашла отражение в произведениях Василия Косякова. Самыми узнаваемыми архитектурными символами николаевского правления стали ориентированные на классические константинопольские образцы Морской Никольский собор в Кронштадте (1902–1914) и Казанская церковь петербургского Новодевичьего монастыря (1908–1912).

Получивший распространение в годы правления Александра III интерес к русскому искусству XVII в. после безвременной кончины монарха в среде петербургских архитекторов начал постепенно угасать. Во второй половине 1890-х гг. церкви, близкие по своему художественному решению к храмам московского мань-

еризма, в Северной столице еще возводились, но уже не проектировались. Последними большими сооружениями, исполненными в этом историческом стиле, стали церковь Успения Богоматери на Васильевском острове (1895–1903) архитектора В. А. Косякова и дворцовый собор Петра и Павла в Петергофе (1895–1904) архитектора Н. В. Султанова⁶.

Переход от русского стиля к неовизантийскому предполагалось осуществить и в монументальной живописи. И хотя о византийских церковных декорациях известно было очень немного и специалисты судили о них не столько по цареградским, сколько по европейским памятникам, ориентация на «ромейское» художественное наследие обрела в петербургских придворных кругах значение четко обозначенного и устойчивого политического вектора. Чаше других в качестве исторических образцов идеологами от искусства назывались мозаичные ансамбли Равенны, Венеции и Сицилии. Художественный слог и иконографические составляющие средневековых памятников предлагалось рассматривать не только как базис изобразительной лексики православного искусства, но и как эстетическую основу нового имперского стиля. Мерцание золотых фонов и бесстрастные лики застывших в статичных фронтальных позах святых должны были определить характер и общее звучание интерьерных декораций как столичных соборов, так и вновь возводимых храмов губернских городов Российского государства.

В свете обозначившихся перемен тема духовной преемственности выходила на первый план. Изображения из цветной смальты обретали значение не только художественной, но и идейно-политической составляющей церковного искусства. Нетипичная для отечественной художественной практики живописная техника (интерьеры русских церквей и соборов традиционно украшались фресковыми росписями, а киевские мозаики всегда рассматривались как образцы византийского искусства) могла стать напоминанием о греческих корнях русского христианства и, пусть и в символической форме – на уровне художественных ассоциаций, оживить подзабытый в царствование Александра III вопрос об историческом

праве дома Романовых на палеологовское наследие. В контексте этих идейных и эстетических установок исходившее от Парланда предложение об украшении интерьера Воскресенского собора мозаиками было одобрено.

Как и в случае со строительством, вся организационная деятельность по украшению соборного интерьера легла на плечи президента Академии художеств. К контролю за реализацией проекта великий князь подключил ведущих петербургских специалистов в области церковной живописи. Как следует из текста статьи в журнале «Прибавления к Церковным ведомостям» от 18 августа 1907 г., «общее наблюдение за иконографическою правильностью изображений (в эскизах, картонах и мозаике) и художественным исполнением работ по мозаичной росписи возложено было на представителя Синодального ведомства профессора Н. В. Покровского, Академии художеств профессора П. П. Чистякова и В. И. Успенского»⁷.

Причина выдвижения Николая Васильевича Покровского (1848–1917) на роль главного консультанта по вопросам иконографии храмовых композиций определялась как его научными интересами, так и глубокими энциклопедическими знаниями в области церковной археологии. По окончании Петербургской Духовной академии Покровский специализировался на изучении византийских и древнерусских стенописей. В 1888 г. по заданию Синода он посетил Стамбул, Афон и Салоники. В 1890 г. ученый написал монографию «Стенные росписи в древних храмах греческих и русских», а в 1892 г. защитил докторскую диссертацию по теме «Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских» [9].

Упомянутый вместе с Н. В. Покровским в числе наблюдателей за художественными работами в храме Василий Иванович Успенский (1870–1916) в рассматриваемое время еще только начинал свой путь в большой науке. Историк по образованию, он входил в состав хранителей Санкт-Петербургского археологического института. В годы, когда в Воскресенском соборе производились художественные работы, из-под пера молодого ученого вышла серия публикаций, посвященных древнерусской иконописи. Более других

Успенского интересовала проблема влияния на русскую церковную живопись западноевропейского изобразительного искусства [17]. Скорее всего, именно поэтому ему было поручено следить за чистотой и правильностью православной иконографии в эскизных проектах привлекаемых к работе художников⁸.

Задачи профессора Императорской Академии художеств, заведующего ее мозаичным отделением Павла Петровича Чистякова (1832–1919) были иного характера. Они сводились к контролю за качеством создаваемых для мозаичного набора живописных картонов и индивидуальной работе с их авторами. Последних насчитывалось более 20 [18]. Чистякову предписывалось следить за выбором масштаба воспроизводимых библейских сцен, цветовым строем настенных изображений и соответствием этих изображений основам академического рисования⁹.

Ответственным за общее художественное решение создаваемого ансамбля был назначен А. А. Парланд. Все осуществляемые в интерьере храма работы производились только с его согласия и под его непосредственным наблюдением. Вклад Альфреда Александровича в организацию внутреннего пространства собора был всеобъемлющим и разнообразным. Зодчий разработал эскизы хоросов и орнаментальной структуры напольного покрытия, спроектировал шатровую сень над местом ранения Александра II, выступил в качестве автора трех мраморных иконостасов – главного и двух придельных, а также определил своим решением включение в систему декорации темно-зеленой каменной облицовки, полностью закрывшей нижнюю часть стен и столбов наоса [16]. Последняя заменила собой традиционные для русских церковных декораций полотенечные фризы и привнесла в храмовое убранство соответствующее посвящению памятника мемориальное звучание – строгое и торжественное (*ил. 2*).

Будучи хорошим рисовальщиком и обладая опытом исполнения большеформатных живописных изображений, Парланд попробовал свои силы и в создании оригиналов мозаичных композиций. В соборном интерьере по его картонам были выполнены мозаики, украсившие западные поверхности предалтарных столбов – величественные полнофигурные изображения архангелов Михаила

и Рафаила и образы Богородицы и архангела Гавриила в двухчастной композиции «Благовещение».

Составление общей иконографической программы живописного ансамбля также принадлежало А. А. Парланду. Известно, что еще до начала художественных работ в соборе он для ознакомления со спецификой современной ему православной религиозной живописи обращался к рисункам-образцам очень почитавшегося в академических кругах художника А. Е. Бейдемана¹⁰. Александр Егорович Бейдеман (1826–1869) принадлежал к числу мастеров, которые, наряду с князем Г. Г. Гагариным, пытались привнести в интерьеры русских храмов дух и слог искусства Византийской империи. В своих росписях он активно использовал золотые фоны и гармонично сочетал академический способ письма с иконной условностью. В 1861 г. художник принимал участие в росписи парижского собора Александра Невского, а в 1864–1866 гг. по высочайше утвержденным эскизам украсил живописью интерьер Крестовоздвиженской церкви при императорской резиденции в Ливадии. Отзывы об этих работах были самыми лестными. После трагической смерти мастера альбом с его рисунками и акварелями по библейской тематике (всего 150 изображений) был передан Александром II в Академию художеств для использования в качестве пособия в учебном процессе [15, с. 659]¹¹.

Поскольку знаний и опыта для правильного размещения канонических образов и сюжетных сцен на архитектурных поверхностях православного собора, исполненного в национальном стиле, архитектору, воспитанному на образцах европейского классицизма, не хватало, он привлек к работе над схемой его живописной декорации в качестве консультанта и помощника Н. В. Покровского. На то, что союз этих специалистов состоялся и оказался плодотворным, указывает недавно обнаруженная в архивных бумагах пояснительная записка, прилагавшаяся к отправленным в Синод ныне утраченным плану и двум разрезам церковного здания. Она была подписана и Парландом, и Покровским¹².

Документ назывался «Проект иконографических работ для внутренней отделки сооружаемого храма Воскресения Христова».

Время его составления относится к январю – февралю 1897 г. До нас он дошел в виде рукописной 11-страничной копии, сделанной секретарем канцелярии Синода [1]¹³. Документ содержал перечень сюжетных композиций и имен святых, предлагаемых к включению в состав мозаичной декорации, с указанием возможного места их расположения. Для нас он представляет большой интерес, поскольку позволяет понять характер изменений, привнесенных синодальным руководством в предложенную на рассмотрение и утверждение иконографическую программу необычного, как и сам собор, живописного ансамбля¹⁴.

Информации о художественной организации верхней зоны храмового пространства в пояснительной записке к проекту немного. Состав изображений в куполах и барабанах четырех малых глав разработчиками иконографической программы не указан. В куполе центральной главы планировалось разместить образ Христа Пантократора, в цокольной части большого барабана – медальоны с ликами святых царствующего дома. Паруса в соответствии со средневековой традицией отводились под фигуры четырех евангелистов¹⁵.

К числу авторских иконографических новаций в системе декорации верхней части храмового пространства следует отнести размещение на поверхностях щек подпружных арок центральной главы живописных изображений, формирующих цикл ангельских поклонений. В пояснительной записке они обозначены как «Престол с преклоняющимися ангелами», «Святой Крест», «Нерукотворный лик Спасителя, несомый ангелами», «Икона Богоматери, несомая ангелами». В процессе реализации данного предложения композиция «Святой Крест» претерпела изменения: была усложнена и обрела содержание, созвучное трем другим сценам. В трактовке художника Н. Н. Харламова Голгофский крест стал таким же предметом небесного ангельского поклонения, как и христианские святые, воспроизведенные на щеках соседних арок [8]¹⁶.

На сводах основного объема храма, решенных в виде четырех полукуполов, предлагалось разместить масштабные многофигурные сцены «Преображение», «Вход в Иерусалим», «Насыщение

народа пятью хлебами и двумя рыбами» и иллюстрирующую проповедническую деятельность Христа композицию «Нагорная проповедь». Данное предложение было реализовано (ил. 3).

Стены четверика авторы иконографической программы предполагали занять изображениями, повествующими о земной жизни Мессии. Вместе с мозаиками полукуполов христологический цикл состоял из 42 сцен. Начинаясь он «Благовещением», а завершался «Входом в Иерусалим». Значительное число эпизодов из этого живописного изложения Священной истории являлось иллюстрациями притч Спасителя. В системе русских церковных декораций XVI–XVII вв. приточные композиции имели широкое распространение и в ряде случаев даже формировали отдельные циклы. Н. В. Покровскому данное обстоятельство было хорошо известно.

Поверхности столбов и пилястр четверика отводились работчиками под фронтально ориентированные фигуры святых мужей и жен (ил. 2). Согласно пояснительному тексту, в четырех уровнях попарно перед посетителями храма должны были предстать: пророки и апостолы, цари и князья, преподобные Вселенской и Русской церковей, мученики и великомученики, юродивые, простецы, пустынники и столпники – в общей сложности более двухсот образов. В пояснительной записке все эти исторические персонажи названы по именам.

Надо заметить, что заложенная в проект многоуровневая регистровая система размещения изобразительного материала на стенах и столбах в петербургских храмах ранее никогда не применялась. Данный способ украшения соборного интерьера созвучен художественному оформлению церковей Москвы и Верхнего Поволжья. Но, в отличие от древнерусских росписей с их фризовым способом представления евангельских событий (в таких декорациях рамочная разгранка внутри живописных поясов отсутствует и связанные общим пейзажным или архитектурным фоном сцены перетекают одна в другую), в регистрах Воскресенского собора все включенные в повествование евангельские эпизоды трактовались как самоценные ограниченные орнаментальными обрамлениями картины.

Художественная поэтика такого рода получила распространение в годы царствования Александра II. Подобным образом представляли изобразительный материал в своих церковных декорациях творцы неовизантийского стиля Г. Г. Гагарин и А. Е. Бейдеман. Но, в отличие от росписей 1860-х гг., обрамление настенных изображений Воскресенского собора состояло из орнаментов не геометрического, а растительного характера. Именно в этом авторы проекта видели главное отличие русского стиля от византийского. И для Парланда, и для Покровского данный момент был принципиально важен, и неслучайно в их скупой на подробности пояснительной записке имеется указание, что «все композиции отделяются друг от друга орнаментами в стиле Московской архитектуры XVII века» [1, л. 4 об.]. Затейливыми орнаментальными мотивами, созвучными узорочью верхневолжских храмов, Парланд и Покровский планировали украсить также стены и своды соборной паперти. В соответствии с пожеланиями идейного вдохновителя строительства храма императора Александра III в разработанном ими проекте мозаичной декорации ориентация на памятники позднего русского Средневековья носила программный характер. Геометрические орнаменты византийского типа – Парланд называл их «плетушками» – в декорацию Воскресенского собора включены не были [10, с. 377].

Что касается парного размещения изображений святых на гранях столбов (*ил. 1*), то оно имело распространение во второй половине XVII столетия главным образом в практике мастеров стенового письма города Костромы. Ближе всего по художественным характеристикам к иконографической разработке Парланда – Покровского стоит роспись 1685 г., созданная бригадой Гурия Никитина в Троицком соборе Ипатьевского монастыря (*ил. 4*). Есть основание думать, что данная близость неслучайна. Костромской Ипатьевский монастырь являлся «колыбелью» династии Романовых. С Ипатьевской обителью письменные источники традиционно связывали призвание на царство ее основателя Михаила Федоровича. Монастырский Троицкий собор во все времена рассматривался членами императорской семьи как фамильная достопримечательность, и по вступлении на престол каждый из царей считал своим

долгом посетить святое место. Организация мозаичной декорации храма-памятника с учетом структурных и иконографических особенностей костромского образца могла стать, по замыслу ее разработчиков, художественным напоминанием как об истории царствующего дома, так и о русских предках убитого государя и его венценосных наследников.

Цикл страстей Спасителя в рассматриваемом проекте получил отражение на стенах помещения, устроенного над местом ранения Александра II. Он начинался «Молением Христа в Гефсиманском саду» и заканчивался сценой «Положение во гроб». Помимо этих изображений, в него входили композиции «Предательство Иуды», «Христос перед Пилатом», «Христос перед первосвященником» и «Распятие». На южной стене в пандан к занимающему центральную часть северной стены «Распятию» предполагалось разместить композицию «Воскресение – Сошествие во ад». Данное противопоставление должно было обозначить главную идею живописной декорации – тему бессмертия человеческих душ и торжества вечной жизни над смертью.

Содержание декорации трех помещений алтаря определяли сцены, посвященные событиям, последовавшим за воскресением Спасителя. Ни на какие исторические образцы при ее разработке авторы иконографической программы не ориентировались. Главным изображением центральной апсиды Парланд и Покровский предлагали сделать развивающую пасхальную тематическую линию большеформатную композицию «Уверение апостола Фомы» (в пояснительной записке она обозначена как «Явление Христа апостолу Фоме и другим ученикам „дверем затворенным“»). Слева и справа от нее должны были располагаться изображения святителей Вселенской церкви в рост – по четыре с каждой стороны¹⁷. Средний уровень декорации планировалось сформировать фигурами восьми ангелов, а в конхе воспроизвести триумфальную сцену «Вознесение Иисуса Христа».

В конхе северной апсиды намечалось разместить праздничную композицию, представляющую последний – 50-й день пасхального цикла – «Сошествие Святого Духа на апостолов». Вместе с ней

в состав мозаик жертвенника должны были войти эпизоды из Цветной триоды: «Явление ангелов женам-мироносицам» и «Явление Христа Марии Магдалине». Конха южной апсиды отводилась под изображение «Богородицы на троне». На стене под богородичным образом предполагалось разместить композиции, продолжающие рассказ о посмертных явлениях Спасителя – «Явление Христа ученикам при Тивериадском озере» и «Явление Христа апостолам Клеопе и Луке по дороге в Эммаус». Как и в декорации жертвенника, по сторонам от указанных сцен планировалось разместить ростовые изображения святителей.

Рассматриваемый нами архивный документ является отражением первой версии иконографической программы живописного ансамбля. Позднее, как можно догадываться, появились и другие ее варианты – в соответствии с пожеланиями синодального руководства откорректированные и исправленные. Со стороны церковных властей контроль за художественными работами в храме, помимо обер-прокурора Синода К. П. Победоносцева, возглавлявшего ведомство православного исповедания, осуществляли сначала митрополит Санкт-Петербургский и Ладужский Палладий (Раев), а после его смерти утвержденный в сане 25 декабря 1898 года митрополит Антоний (Вадковский). Последним 19 августа (1 сентября) 1907 г. собор был освящен. Сравнительный анализ состава изображений проекта 1897 г. с существующими мозаичными изображениями дает основание говорить о том, что изменения, внесенные Парландом и Покровским в первоначальную схему храмовой декорации были незначительными и касались главным образом художественной организации стен и свода центральной апсиды. По настоянию синодальной комиссии главной композицией алтаря разработчикам пришлось сделать не сцену «Уверение апостола Фомы», напоминающую о явлении Христа апостолам на восьмой день по Пасхе (в алтарных декорациях православных храмов эта сцена художниками никогда не акцентировалась), а традиционную для византийских и ранних русских церковных росписей символикотургическую композицию «Евхаристия»¹⁸.

«Евхаристия» рассматривалась Священным синодом как иконографическое наследие византийского искусства. Ее включение в систему живописного ансамбля демонстрировало многовековую духовную связь двух великих христианских империй, сохранение Русской православной церковью культурных и художественных традиций христианского Востока. Наиболее доступными для ознакомления с образцами из числа алтарных композиций, представляющих причастие Иисусом Христом апостолов хлебом и вином, являлись известные по фотографиям и живописным копиям мозаики XI–XII вв. двух киевских соборов – Софийского и Михаило-Архангельского. Основу декораций центральных алтарей этих храмов составляли изображение Богоматери Оранты (конха), композиция «Евхаристия» и регистр, сформированный фронтально ориентированными фигурами святителей. Помимо этого, наглядным примером алтарной декорации в византийском стиле была хорошо знакомая императорскому дому исполненная в 1860 г. по эскизам Г. Г. Гагарина роспись Никольской церкви Мариинского дворца. В конхе этого храма располагалось изображение восседающего на троне Христа, а стену апсиды занимала композиция «Евхаристия». Поскольку вместо запланированной изначально сцены «Вознесение Христа» в конхе центральной апсиды Воскресенского собора после синодальной корректировки было размещено отсутствующее в киевских алтарных декорациях изображение восседающего на огненных серафимах «Христа в славе», есть серьезное основание считать, что ориентиром для Парланда и Покровского при редактировании содержания и художественных составляющих алтарной декорации стала гагаринская роспись (*ил. 5*)¹⁹.

Следуя пожеланиям церковных властей, составители иконографической программы вынуждены были обратиться к византийским основам храмовой декорации и при выборе изображений куполов малых глав. В соответствии со средневековой традицией по сторонам от Христа Пантократора они разместили образы Богородицы, Иоанна Предтечи, Спаса Эммануила и Ангела Благое Молчание. Выбор данных композиций был неслучаен. «Это

распределение изображений, – писал позднее Н. В. Покровский в своем капитальном труде «Стенные росписи в древних храмах греческих и русских», – напоминает прямо указания греческого подлинника: если храм имеет пять куполов, то в среднем пиши Пантократора, в другом Ангела Великого совета, в третьем Эммануила, в четвертом Богоматерь с Младенцем, в пятом Иоанна Предтечу» [13, с. 127]²⁰.

Подкрепленный ссылками на византийское иконографическое наследие указанный состав купольных композиций получил высочайшее одобрение. Устроил он и А. А. Парланда, не отказавшегося от своей первоначальной концепции ориентировать декорацию храма-памятника на стилистику русского церковного искусства XVII в. – четыре из пяти перечисленных в греческом подлиннике композиций украшали купола костромского Троицкого собора (центральный купол этого храма занимала фреска «Отечество»). Схема росписи 1685 г. неожиданным образом оказалась созвучной рекомендациям старинного иконописного руководства. Художественной особенностью Воскресенского собора стало нехарактерное для средневековых росписей расположение и художественное решение купольных изображений западных малых глав. Представленные в трехчетвертных разворотах лики Богородицы (северо-западный купол) и Иоанна Предтечи (юго-западный купол) были ориентированы художником Харламовым (безусловно, по согласованию с авторами иконографической программы) на расположенный в центральном куполе образ Христа Пантократора и формировали в верхней зоне храмового пространства деисус – небесное моление за безвременно покинувшего этот мир императора. (В церковных стенописях XVII в. образ «Богоматерь Знамение» обыкновенно воспроизводился в куполе юго-западной главы, а образ крылатого «Иоанна Предтечи с жертвенным Младенцем» – в куполе северо-восточной или северо-западной главы пятиглавых церковных зданий. Оба изображения трактовались фронтально.)

Окончательное утверждение проекта состоялось зимой 1899 г. В письме от 7 февраля Парланд оповестил Покровского об этом важном для них обоих событии: «Глубокоуважаемый Николай

Васильевич! Святейший синод утвердил *наш проект* (выделено нами. – *В. Ш., Н. К.*) иконографических работ внутренности храма, а потому всенепременнейше прошу назначить день, когда Вы зайдете на постройку для назначения мест отдельным святым» [2]. Важно отметить, что деятельность Н. В. Покровского как составителя иконографических схем соборных декораций на этом не заканчивается. Сразу же после утверждения рассмотренного выше проекта ученому было поручено разработать программу росписи соборного храма Александра Невского в Варшаве. В 1900 г. данный труд был опубликован [12]. Как показывают наблюдения, многое из того, что присутствовало в декорации Воскресенского собора нашло отражение и в варшавском живописном ансамбле [19].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Как Спаситель умер за все человечество, – писал по этому поводу современник тех событий архитектор И. В. Штром, – так... Александр II умер за свой народ» [цит. по: 7, с. 177].

² Фрагмент текста молитвы Василия Великого воспроизведен в публикации А. А. Парланда [10, с. 376].

³ Появление данного стиля связано с деятельностью в Москве европейских зодчих, отошедших в своей практике от ясных и лаконичных форм Ренессанса. С наибольшей полнотой новые стилистические веяния нашли отражение в решении таких московских памятников, как собор Покрова на Рву (храм Василия Блаженного) (1555–1561) и церковь Троицы в Никитниках (1631–1634). Облик новой храмовой архитектуры определялся заметным уменьшением в системе кладки гладких чистых поверхностей, широким использованием лекального кирпича, полихромных изразцов и разнообразием конфигураций наличников.

⁴ Очень эмоционально реагировал на появление церковных сооружений в старорусском стиле один из главных апологетов византизма в церковной практике князь Г. Г. Гагарин. Давая оценку деятельности в Москве в XVI в. итальянских зодчих, он с горячностью полемиста писал, в частности, следующее: «Угождая царю и духу времени они утрировали иногда господствующий татарский стиль, чему может служить образцом церковь Василия Блаженного в Москве. Очень жаль, что этот ломаный стиль, достойный представитель своей эпохи, совершенно исключительный в нашей истории, принимается теперь за образец нашего национального стиля. По крайней мере, желательно было бы, чтоб он не касался церквей» [5, с. 9].

⁵ В создании картонов наружных мозаик принимали участие 17 художников [18].

⁶ В проект иконостасной композиции Петропавловского собора, задуманной изначально в старорусском стиле, Н. Н. Султанову в условиях изменившейся конъюнктуры пришлось вносить серьезные изменения. Новая версия соборного иконостаса была им ориентирована на структуру и художественный строй иконостаса середины XVI в. православной церкви Сан-Джорджо деи Гречи в Венеции, считавшегося образцом поствизантийского искусства [20].

⁷ Автором статьи был Н. В. Покровский. Здесь он говорит о себе в третьем лице [11, с. 1369].

⁸ В отличие от Исаакиевского собора в Воскресенском храме в композициях, связанных с темой Воскресения и Сошествия во ад, Христос повсеместно изображается не с хоругвью, что характерно для католической иконографии, а по-византийски – с крестом или свитком в руках. В полном соответствии с православной художественной традицией трактованы в Спасе на Крови и сцены с распятым Спасителем – прибитым к голгофскому кресту четырьмя гвоздями. Единственным, но заметным отступлением от византийской иконографической традиции в системе храмовой декорации можно считать художественное решение праздничной композиции «Преображение», разработанной художником Н. А. Кошелевым. Пророки в этой мозаике занимают позиции, соответствующие иконографическим схемам западноевропейского церковного искусства – Илия слева от Христа, Моисей – справа. В византийских и древнерусских иконах положение пророков относительно фигуры Христа всегда было противоположным.

⁹ Поначалу к этой деятельности президентом Академии художеств был привлечен и И. Е. Репин, который, однако, очень скоро, сославшись на большую занятость, от дел отошел.

¹⁰ Сохранилось письмо от 1884 г., в котором архитектор сообщает, что взял на время в свою мастерскую «альбом церковной живописи профессора Бейдемана» [16, с. 136].

¹¹ На эти исполненные в строгой академической манере композиции и ориентировался Парланд при выборе стиля мозаичной декорации. От ориентации живописного ансамбля на стилистику русских церковных росписей XVII в. архитектор отказался, решив использовать в Воскресенском соборе только соответствующую древнерусской традиции орнаментiku. При этом прямое цитирование средневековых мотивов им принципиально не применялось.

¹² Указание на этот источник как на письменное свидетельство прямого участия А. А. Парланда в разработке иконографической программы живописной декорации Воскресенского собора принадлежит Н. Ю. Толмачевой [16, с. 136]. Не подкрепленное ссылками на архивные материалы предположение об участии в этих работах Н. В. Покровского как автора «общей концепции убранства, раскрывающей магистральную идею храма», было высказано в 1998 г. А. Н. Ашешовой [3, с. 19].

¹³ Время создания копии – 14 января 1897 г. – указано на ее последней странице.

¹⁴ В 1902 г. увидел свет 1-й том «Архитектурной энциклопедии второй половины XIX века» Г. В. Барановского, где в разделе «Архитектура исповеданий» среди чертежей церковных зданий был опубликован и исполнительный проект «Храма на месте события 1 марта 1881 г. в С.-Петербурге» архитектора А. А. Парланда [4, с. 92]. Данный графический лист Барановский датировал 1887 г. (*ил. 1*). Помимо архитектурных элементов, продольный разрез собора включает в себя и графические схемы будущих мозаичных композиций. Состав этих изображений в полной мере соответствует перечню композиций в «Проекте иконографических работ...» 1897 г.

¹⁵ Надо заметить, что до этого момента изображения Христа Вседержителя в куполах петербургских соборов не воспроизводились. О присутствии этого образа в системе декораций тоновских церквей и соборов в русско-византийском стиле сведений не имеется. Самые ранние изображения Пантократора датируются началом 1860-х гг. Их появление связано с именем сына императора Николая I великого князя Михаила Николаевича. Сначала поясное изображение Христа Вседержителя было исполнено А. Е. Бейдеманом в куполе его домашней церкви в Ново-Михайловском дворце на Дворцовой набережной (храм освящен в декабре 1861 г.), а затем в небольшом отдельно стоящем храме в загородной резиденции князя под Петергофом (церковь Св. княгини Ольги в имени Михайловка).

¹⁶ Позднее сцены с изображением ангельских поклонений были включены Н. Н. Покровским в программу росписи собора Александра Невского в Варшаве (1905–1912 гг.) [11]. Исполнителем их также был Н. Н. Харламов.

¹⁷ Имена этих персонажей в пояснительной записке не указаны.

¹⁸ В алтарных росписях Московского государства XVI–XVII вв. данная символично-литургическая сцена на поверхностях апсид уже не воспроизводилась. Подробнее об идейном содержании и художественных особенностях мозаичной декорации центрального алтаря Воскресенского собора см. [21].

¹⁹ В советское время живописные композиции алтаря дворцовой церкви были утрачены. Восстановлены в 2014–2015 гг. [14]. Для древнерусских церковных стенописей размещение изображения Христа в конхе апсиды было нехарактерно. (Пространство конхи обыкновенно отводилось под изображение Богоматери.) Единственный пример такого размещения – это фреска середины XII в. Преображенского собора псковского Мирожского монастыря, где, как и в декорации Гагарина, Спаситель представлен восседающим на троне. Примечательно, что, апеллируя к традициям византийского искусства, Гагарин первоначально собирался размесить образ Христа на троне и в конхе апсиды Сионского собора в Тифлисе (роспись конца 1850-х гг.), но потом в процессе работы от этой идеи отказался [14]. Не исключено, что по совету Г. Г. Гагарина изображение тронного Спаса Великого Архидиерея стало центральным и в декорации апсиды собора Александра Невского в Париже (роспись датируется началом 1860-х гг.). Исполнителем этой алтарной композиции исследователи называют А. Е. Бейдемана [6].

²⁰ В русском церковном искусстве образ «Ангела Великого совета» воспроизводился редко. Со временем данное изображение трансформировалось в образ «Ангела Благое молчание».

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 796. Оп. 178. № 1447 от января–февраля 1897 г. По архиву Святейшего правительствующего Синода. Копия. Дело об одобрении порядка расположения священных изображений в храме Воскресения Христова в С-Петербурге по представленному профессором Парландом проекту.

2. РНБ (Российская национальная библиотека). Отдел рукописей. Ф. 593. Ед. хр. 452. Л. 12. Письмо А. А. Парланда Н. В. Покровскому.

3. *Ашешова А. Н.* К изучению внутреннего мозаичного убранства храма Спаса на Крови // Церковная археология. Вып. 4 : Мат-лы Второй Всерос. церковно-археолог. конф., посвящ. 150-летию со дня рождения Н. В. Покровского (1848–1917). СПб. : СПбДА, ИИМК, 1998, С. 17–1919.

4. *Барановский Г. В.* Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. Т. 1. Архитектура исповеданий. СПб. : ред. журн. «Строитель», 1902.

5. *Гагарин Г. Г.* Строителям русских церквей. СПб. : тип. А. Бенке, 1892.

6. *Жердев В. В.* Росписи А. Е. Бейдемана в соборе Св. Александра Невского в Париже в связи с крымским периодом творчества художника // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. № 41. Томск, 2021. С. 149–162.

7. *Кириков Б. М.* Архитектура Петербурга конца XIX – начала XX века: эклектика, модерн, неоклассицизм. СПб. : Коло, 2006.

8. *Кулькова Н. В.* Мозаики по картонам Н. Н. Харламова в интерьере петербургского храма Спаса на Крови // Месмахеровские чтения–2023 : мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. СПб. : С.-Петерб. гос. художественно-промышл. акад. им. А. Л. Штигица, 2023. С. 21–27.

9. Николай Васильевич Покровский // Азбука веры : православная библиотека. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Pokrovskij/ (дата обращения: 01.04.2025).

10. *Парланд А. А.* Храм Воскресения Христова // Зодчий. 1907. № 35. С. 374–378.

11. *Покровский Н. В.* Новый храм Воскресения Христова на Екатерининском канале в С.-Петербурге // Прибавления к Церковным ведомостям. 18 августа 1907 г. С. 1369–1372.

12. *Покровский Н. В.* Проект размещения живописей в новом православном соборе во имя св. благоверного великого князя Александра Невского в Варшаве с объяснительною запискою Н. В. Покровского. СПб. : тип. А. П. Лопухина, 1900.

13. *Покровский Н. В.* Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М. : тип. Э. Лиснера и Ю. Романа, 1890.

14. *Слюнькова И. Н.* Росписи храмов по эскизам Г. Г. Гагарина и обращение к «Строителям русских церквей» // Вестник церковного искусства и археологии. 2020. 3(4). С. 130–144.

15. *Тарасов Е.* Бейдеман Александр Егорович // Русский биографический словарь А. А. Половцева. Т. 2 : Алексинский – Бестужев-Рюмин. СПб. : Имп. Рус. ист. о-во, 1900. С. 658–659.

16. *Толмачева Н. Ю.* Альфред Парланд. Создатель храма-памятника Спас на Крови СПб. : ГМП «Исаакиевский собор», 2017.

17. *Успенский В. И.* Очерки по истории иконописания: 1. Иконописание в Древней Руси; 2. Черты западноевропейской религиозной живописи и следы иностранных влияний на русском иконописании. СПб. : Синод. тип., 1899.

18. Храм Воскресения Христова, сооруженный на месте смертельного ранения в Бозе почившего императора Александра II / [А. Парланд]. СПб. : Комис. по сооружению храма, 1907.

19. *Шилов В. С.* К истории живописной декорации собора Александра Невского в Варшаве // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 64 : Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2023. С. 36–56.

20. *Шилов В. С., Кадочников И. В.* Иконостас собора Св. Петра и Павла в Новом Петергофе и его исторические прототипы // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 72 : Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2025. С. 30–51.

21. *Шилов В. С., Кулькова Н. В.* Византийские традиции и иконографические новации в системе живописного убранства центрального алтаря петербургского собора Спаса на Крови // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 75 : Вопросы теории культуры. СПб. : С.-Петербург. академия художеств, 2025. С. 149–176.

REFERENCES

1. RGIA (Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv). F. 796. Op. 178, No. 1447 ot ianvaria-fevralia 1897 g. Po arkhivu Sviateishego pravitel'stvuiushchego Sinoda. Kопiia. Delo ob odobrenii poriadka raspolozheniia sviashennykh izobrazhenii v khrame Voskreseniia Khristova v S-Peterburge po predstavlennomu professorom Parlandom proektu [Russian State Historical Archive. Fund 796. List 178, No. 1447 from January-February 1897. From the archive of the Holy Governing Synod. Copy. *The case on the approval of the arrangement of sacred images in the Church of the Resurrection of Christ in St. Petersburg according to the project submitted by Professor Parland*]. (In Russian)

2. RNB (Rossiiskaia natsional'naia biblioteka). Otdel rukopisei. F. 593. Ed. khr. 452. L.12. Pis'mo A. A. Parlanda N. V. Pokrovskomu [National Library of Russia. Manuscript Department. Fund 593. Storage unit 452. Folio 12. *Letter from A. A. Parland to N. V. Pokrovsky*]. (In Russian)

3. Asheshova, A. N. "On the Study of the Interior Mosaic Decoration of the Church of the Savior on Spilled Blood." In *Tserkovnaia arkhologiiia*. Iss. 4: *Materialy Vtoroi Vserossiiskoi tserkovno-arkheologicheskoi konferentsii, posviashchennoi 150-letiiu so dnia rozhdeniia N. V. Pokrovskogo (1848–1917)*, 19. St. Petersburg, 1998. (In Russian)

4. Baranovskii, G. V. *Architectural Encyclopedia of the Second Half of the 19th Century*. Vol. 1, Architecture of Confessions. St. Petersburg: Red. zhurn. "Stroitel", 1902. (In Russian)

5. Gagarin, G. G. *To the Builders of Russian Churches*. St. Petersburg: Tip. A. Benke, 1892. (In Russian)

6. Zherdev, V. V. "Paintings by A. E. Beideman in the Cathedral of St. Alexander Nevsky in Paris in Connection with the Crimean Period of the Artist's Work." *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiia i iskusstvovedenie*, no. 41 (2021): 149–162. Tomsk. DOI: 10.17223/22220836/41/12. EDN: IXGBJR (In Russian)

7. Kirikov, B. M. *Architecture of St. Petersburg in the Late 19th – Early 20th Centuries: Eclecticism, Art Nouveau, Neoclassicism*. St. Petersburg: Kolo, 2006. (In Russian)

8. Kul'kova, N. V. "Mosaics Based on Cardboards by N. N. Kharlamov in the Interior of the St. Petersburg Church of the Savior on Spilled Blood." In *Meskmerovskie chteniia-2023: materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii*, 21–27. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskaia gosudarstvennaia khudozhestvenno-promyshlennaia akademiia im. A. L. Shtiglitsa, 2023. DOI: 10.54874/9785604936399_021. EDN: CTUKRO (In Russian)

9. *Nikolai Vasil'evich Pokrovskii*. https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Pokrovskij/ (accessed April 1, 2025). (In Russian)

10. Parland, A. A. "The Church of the Resurrection of Christ." *Zodchii*, no. 35 (1907): 374–378. (In Russian)

11. Pokrovskii, N. V. "The New Church of the Resurrection of Christ on the Catherine Canal in St. Petersburg." *Pribavleniia k Tserkovnym vedomostiam*, August 18, 1907, 1369–1372. (In Russian)

12. Pokrovskii, N. V. *Project for the Arrangement of Paintings in the New Orthodox Cathedral in the Name of St. Blessed Grand Prince Alexander Nevsky in Warsaw with an Explanatory Note by N. V. Pokrovskii*. St. Petersburg: Tipografiia A. P. Lopukhina, 1900. (In Russian)

13. Pokrovskii, N. V. *Wall Paintings in Ancient Greek and Russian Churches*. Moscow: Tip. E. Lissnera i Yu. Romana, 1890. (In Russian)

14. Slyun'kova, I. N. "Church Paintings Based on Sketches by G. G. Gagarin and the Appeal to the 'Builders of Russian Churches'." *Vestnik tserkovnogo iskusstva i arkhologii*, 3 (4) (2020): 130–144. DOI: 10.31802/BCAA.2020.4.3.009. EDN: NFJCKI (In Russian)

15. Tarasov, E. "Beideman, Alexander Egorovich." In *Russkii biograficheskii slovar'* A. A. Polovtseva, vol. 2, 658–659. St. Petersburg, 1900. (In Russian)

16. Tolmacheva, N. Yu. *Alfred Parland. The Creator of the Church-Monument of the Savior on Spilled Blood*. St. Petersburg, 2017. EDN: TNBRKD (In Russian)

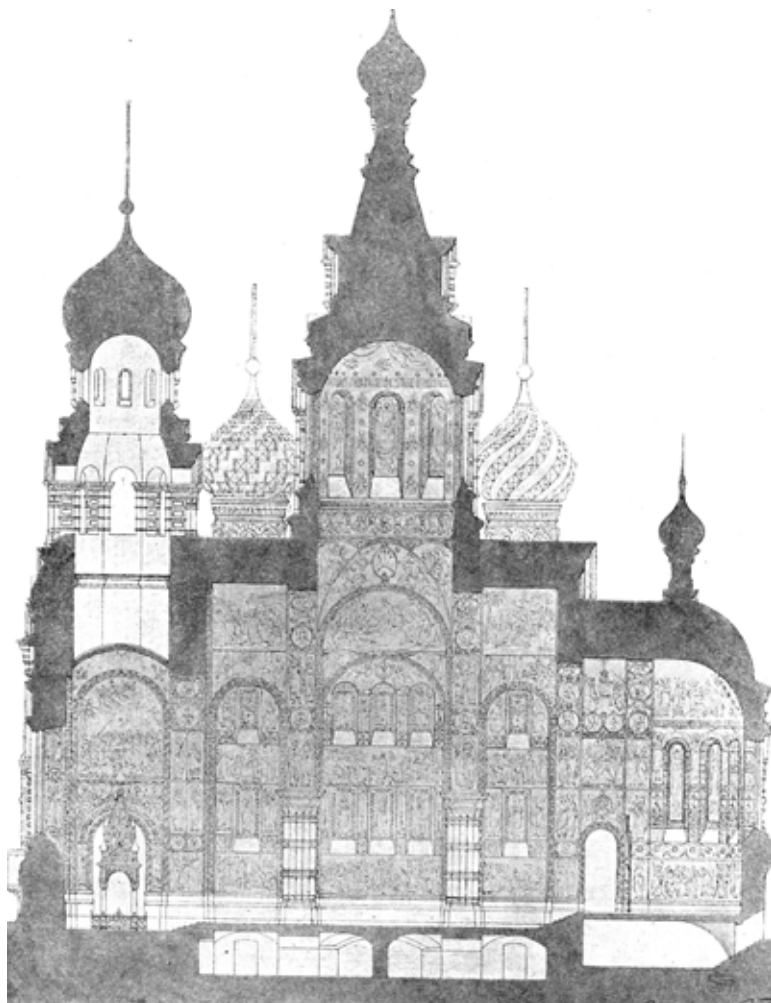
17. Uspenskii, V. I. *Essays on the History of Icon Painting: 1. Icon Painting in Ancient Rus'; 2. Features of Western European Religious Painting and Traces of Foreign Influences on Russian Icon Painting*. St. Petersburg: Sinod. tip., 1899. (In Russian)

18. *The Church of the Resurrection of Christ, Erected on the Site of the Mortal Wounding of the Deceased Emperor Alexander II...* Publication of the Highest Approved Commission for the Construction of the Temple. St. Petersburg, 1907. (In Russian)

19. Shilov, V. S. "*On the History of the Painful Decoration of the Alexander Nevsky Cathedral in Warsaw.*" In *Nauchnye trudy Sankt-Peterburgskoi akademii khudozhestv*. Iss. 64: *Problemy razvitiia otechestvennogo iskusstva*, 36–56. St. Petersburg, 2023. EDN: RLHAOV (In Russian)

20. Shilov, V. S., and I. V. Kadochnikov. "*The Iconostasis of the Cathedral of Sts. Peter and Paul in New Peterhof and Its Historical Prototypes.*" In *Nauchnye trudy Sankt-Peterburgskoi akademii khudozhestv*. Iss. 72: *Problemy razvitiia otechestvennogo iskusstva*, 30–51. St. Petersburg, 2025. DOI: 10.62625/2782-1889.2025.72.72.003. EDN: VZGYUQ (In Russian)

21. Shilov, V. S., and N. V. Kul'kova. "*Byzantine Traditions and Iconographic Innovations in the System of Pictorial Decoration of the Central Altar of the St. Petersburg Cathedral of the Savior on Spilled Blood.*" In *Nauchnye trudy Sankt-Peterburgskoi akademii khudozhestv*. Iss. 75: *Voprosy teorii kul'tury*, 149–176. St. Petersburg: S.-Peterb. akademiia khudozhestv, 2025. (In Russian)



1. А. А. Парланд. Проект мозаичного декора собора Спаса на Крови. 1887.
Продольный разрез. Северная сторона



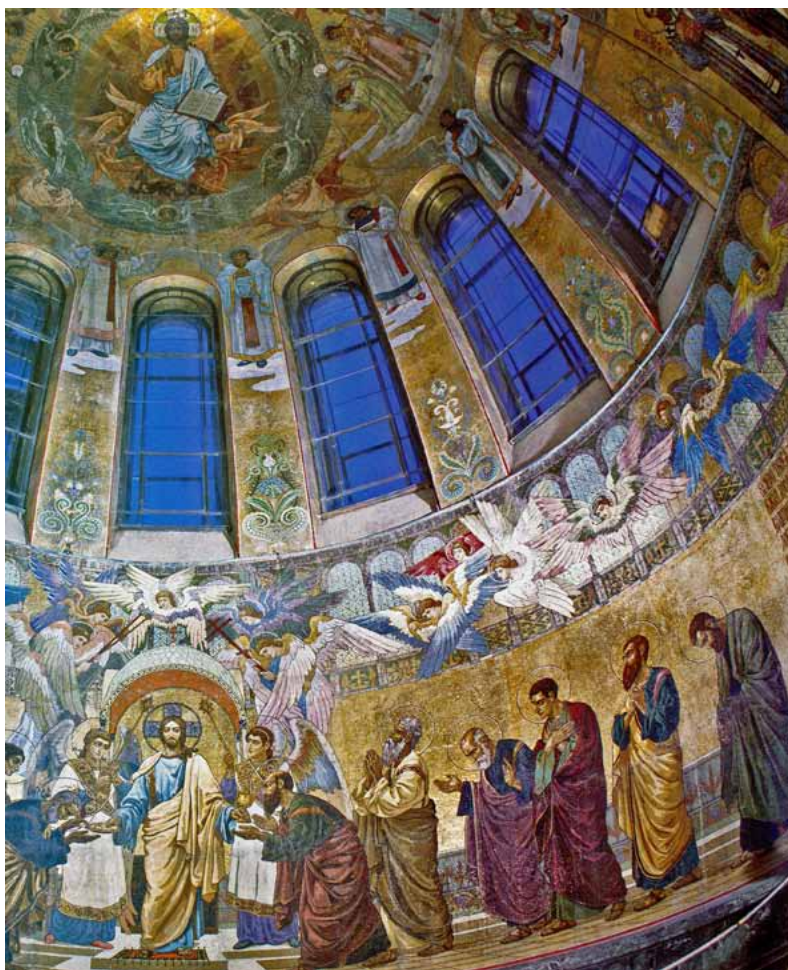
2. Санкт-Петербург. Интерьер собора Спаса на Крови.
Мозаики конца 1890-х – начала 1900-х гг.



3. Собор Спаса на Крови. Мозаики центральной главы и сводов



4. Кострома. Роспись столпов и сводов Троицкого собора
Ипатьевского монастыря (1685)



5. Собор Спаса на Крови. Композиции центрального алтаря.
Автор картонов Н. Н. Харламов. Мозаичный набор В. А. Фролова