

В. С. Шилов, И. В. Кадочников

Иконостас собора Святых Петра и Павла в Новом Петергофе и его исторические прототипы

В статье прослежена история проектирования, возведения и бытования высокого иконостаса петергофского Петропавловского собора. Авторы статьи привлекают к рассмотрению архитектурные чертежи Н. В. Султанова разного времени и выявляют отличия в концепции художественного решения иконостасной композиции. По утверждению авторов, изменения в выборе исторического прототипа иконостаса придворного храма определялись сменой политических приоритетов и ориентацией церковного искусства на византийские образцы. Сравнительный анализ структуры иконостаса петергофского собора и иконостаса греческой церкви Сан-Джорджо деи Гречи в Венеции выявил как важные совпадения в системе декорации памятников, так и значительное число отличий, связанных с художественными установками и предпочтениями Н. В. Султанова.

Ключевые слова: искусство Российской империи рубежа XIX–XX вв.; национальный стиль в церковном зодчестве; архитектор Н. В. Султанов; Петропавловский собор в Петергофе; композиция иконостаса; исторические прототипы; греческая церковь Святого Георгия в Венеции; русские художественные традиции XVII в.

Шилов Валерий Сергеевич

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Профессор кафедры русского искусства.

Кандидат искусствоведения, доцент.

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

E-mail: shilov-313@yandex.ru

ORCID 0009-0007-6409-4543

Кадочников Илья Викторович

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Соискатель кафедры русского искусства

(научный руководитель профессор кафедры русского искусства

кандидат искусствоведения, доцент В. С. Шилов).

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

E-mail: 9300988@gmail.com

ORCID 0009-0009-5660-7446

Valery Shilov, Ilya Kadochnikov

Iconostasis of the Cathedral of St Peter and Paul in New Peterhof and Its Historical Prototypes

The article traces the history of the design, construction and existence of the high iconostasis of the Peterhof Peter and Paul Cathedral. The authors of the article draw upon the architectural drawings of Nikolay Sultanov of different times and reveal dif-

ferences in the concept of artistic design of the iconostasis composition. According to the authors, alterations in the choice of the historical prototype of the iconostasis of the court church were determined by a change in political priorities and the orientation of church art towards Byzantine models. A comparative analysis of the iconostasis structure of the Peterhof Cathedral with the iconostasis of the Greek Orthodox Church San Giorgio dei Greci in Venice revealed both some important coincidences in the system of decoration of monuments, and a significant number of differences associated with the artistic attitudes and preferences of Nikolay Sultanov.

Keywords: art of the Russian Empire at the turn of the 19th – 20th centuries; national style in church architecture; architect Nikolay Sultanov; Peter and Paul Cathedral in Peterhof; iconostasis composition; historical prototypes; Greek Church San Giorgio dei Greci in Venice; Russian artistic traditions of the 17th century

Shilov, Valery

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Professor of Department of Russian Art.

PhD in Art History, Associate Professor.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: shilov-313@yandex.ru

ORCID iD 0009-0007-6409-4543

Kadochnikov, Ilya

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Applicant for PhD degree in Art History of the Department of Russian Art

(academic advisor Professor of Department of Russian Art

PhD in Art History, Associate Professor Valery Shilov).

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: 9300988@gmail.com

ORCID iD 0009-0009-5660-7446

Собор Святых апостолов Петра и Павла в Новом Петергофе – последний придворный собор российских императоров. Он строился и украшался живописью по проекту гражданского инженера Н. В. Султанова в 1895–1905 гг. В России статус придворных имели всего несколько храмов: три собора Московского Кремля, собор Спаса Нерукотворного Образа в Зимнем дворце и собор Святых Петра и Павла в Петропавловской крепости. Финансирование строительства и содержания указанных сооружений производилось из средств Министерства императорского двора. На выделенные им деньги производились и все работы в Петергофе. В архитектурном и художественном решении нового придворного храма получили отражение как многовековые традиции православного храмоостроения, так и новые художественные предпочтения, продиктованные идеологическими и политическими установками российского императорского дома.

Эскизы экстерьера и внутреннего убранства собора рассматривались и утверждались сначала императором Александром III, а после его смерти императором Николаем II. Проект Султанова был выбран Александром III по итогам конкурса, проведенного в 1892 г. среди нескольких «высочайше избранных» архитекторов, в числе которых, помимо Султанова, были Н. И. Рошефор, А. И. Семенов и Л. Н. Бенуа [2, с. 18].

В отличие от других участников конкурса, гражданский инженер Николай Владимирович Султанов (1850–1908) был более известен как историк архитектуры и реставратор памятников древнерусского зодчества. Как практик он занимался главным образом художественно-восстановительными работами в Москве и городах Верхнего Поволжья. Под его руководством производилась реставрация московских церквей Троицы в Останкине и Рождества Богородицы в Путинках, Дмитровской башни Нижегородского кремля, ростовской церкви Спаса на Сенях и палат царевича Димитрия в Угличе. В 1896 г. по проекту зодчего в интерьере Благовещенского собора Московского Кремля был установлен новый, дошедший до нашего времени шестиярусный бронзовый иконостас, заменивший деревянную ампирную конструкцию [7, с. 131].

Предложенный Султановым проект петергофского собора представлял собой многостатую композицию, ассоциировавшуюся как с церковными постройками московской и ярославской кирпичной архитектуры XVI–XVII вв., так и с памятниками древнерусского деревянного зодчества. Конечно, и император Александр III, и сам архитектор понимали, что новый собор будет контрастировать с европейской стилистикой петергофских дворцов и парков, но совершенно сознательно отдали предпочтение облику придворного храма с национальными чертами [4, с. 147].

Выбор стиля был неслучаен. Он определял как эстетические, так и программные политические установки русского самодержца, стремившегося средствами архитектуры и изобразительного искусства утвердить авторитет и значимость руководимой им великой православной державы. Все русское в период правления Александра III сознательно и последовательно противопоставлялось

европейскому. Православные храмы в свете этой доктрины становились художественными символами самобытной многовековой русской государственности. Преемственность архитектурных и художественных форм должна была наглядно продемонстрировать неразрывную связь дома Романовых с историей и духовной культурой рюриковской Руси.

Следует отметить, что Султанов при разработке изобразительного языка нового русского стиля наряду со средневековыми памятниками использовал в качестве образцов и произведения своих предшественников – петербургских архитекторов К. А. Тона, А. М. Горностаева и Д. И. Гримма, исполненные в национальном ключе. Образцами как для главного, так и для двух малых (придельных) иконостасов петергофского храма стали хорошо знакомые ему иконостасные композиции кремлевских соборов. В утвержденном Александром III эскизе 1893 г. в интерьере Петропавловского собора были изображены многоярусные, увенчанные высокими голгофскими распятиями иконостасы, очень близкие по своей организации иконостасным структурам московских храмов XVII столетия (*ил. 4*).

Преждевременная смерть инициатора строительных работ и главного идеолога национального стиля не позволила Султанову реализовать проект полностью. В связи с переменами в высших кругах власти первоначальную художественную концепцию внутреннего убранства придворного собора зодчему пришлось корректировать. При новом императоре Николае II в связи со сменой политических интересов вектор придворного вкуса развернулся в сторону византийского наследия и византийских образцов. Программные аналогии с сохранившимися византийскими памятниками для архитекторов и художников, занятых в сфере церковного строительства, становились обязательными. В угоду придворным предпочтениям деятели искусства повсеместно были вынуждены включать в систему художественных декораций византийские мотивы. Султанову в первоначальный проект оформления интерьера Петропавловского собора также было «высочайше рекомендовано» внести изменения.

После авторского редактирования новая версия церковной декорации получила название греко-русской [8, с. 40]. Изменения коснулись в первую очередь архитектурных форм и живописного наполнения иконостасов. Второй проект главного соборного иконостаса был разработан зодчим с ориентацией на иконостас греческой православной церкви Св. Георгия в Венеции (*ил. 2*), а образцами для расположенных в приделах малых иконостасов стали алтарные преграды в византийском стиле, спроектированные К. А. Тоном для церкви Св. Екатерины в Царском Селе.

Выбор иконостаса церкви Сан-Джорджо деи Гречи (San Giorgio dei Greci) в качестве художественного прототипа может показаться несколько неожиданным, но для современников Султанова этот храм был символом живого византийского наследия, светочем древней православной культуры, чудесным образом сохранившейся «под крышей европейского дома». После падения Константинополя церковь Св. Георгия в Венеции стала главным духовным пристанищем для бежавших с захваченных турками земель греческих переселенцев. Сюда была перенесена кафедра одной из старейших христианских церквей, упоминаемой еще в посланиях апостола Павла, – кафедра митрополитов Филадельфийских. В ризнице и иконостасе Георгиевской церкви сохранялись древние христианские реликвии, частицы мощей византийских святых и вывезенные из захваченной турками ромейской столицы домашние иконы рода Палеологов [5, с. 11].

Формирование архитектурного облика храма Сан-Джорджо деи Гречи пришлось на XVI столетие. Из сохранившихся документов известно, что поначалу – до 1539 г. – строительством здания руководил известный венецианский зодчий Санте Ломбардо, а после его ухода – каменных дел мастер Жуан Антонио Чиона. Иконостас также создавался в XVI в. Имеются сведения, что церковной общиной специально для работы над чиновными образами был приглашен с Крита знаменитый иконописец Михаил Дамаскин (1550–1593) [5, с. 12]. В XIX в. в среде венецианских греков бытовало предание, приписывавшее руководство строительством храма Андреа Палладио, а общее руководство росписью – Якопо Тинторетто [6, с. 59].

И хотя это была всего лишь чья-то не подтверждаемая никакими письменными источниками оригинальная выдумка, как бы сейчас сказали, маркетинговый ход, такое сочетание имен предполагаемых авторов храмового благолепия делало Георгиевскую церковь местом паломничества не только православных греков, но и специалистов в области христианского искусства. Число путешественников, желавших посетить греческий храм, всегда оставалось стабильно высоким. Имел возможность детально рассмотреть венецианскую православную святыню, как можно судить по дневниковой записи 1894 г., и Н. В. Султанов [1, л. 5].

Иконостас Сан-Джорджо деи Гречи¹ мало похож на современные ему иконостасы московского круга. В его художественном решении достаточно определенно проявились черты уже отмеченного затейливой барочной прихотливостью позднего венецианского Ренессанса. Данная архитектурно-живописная структура занимает восточную стену базиликального интерьера и включает в себя 46 иконных изображений. Венчает композицию масштабная люнетная фреска «Благовещение». Большое круглое окно, расположенное на центральной оси люнета, вкупе с высокой аркой иконостаса делит пространство восточной стены на две равные части и подчеркивает симметричный характер живописной декорации. Единство и ансамблевое звучание фресковых и иконных изображений достигается здесь благодаря активному использованию в фоновых частях композиций сусального золота (*ил. 2*).

Лицевая поверхность иконостасной декорации прорезана тремя разновеликими арочными проемами, частично открывающими зрителю фрески алтарных сводов. Нижняя часть композиции представляет собой сформированную иконами местного и праздничного чинов трехчастную алтарную преграду. В местном ряду слева и справа от Царских врат размещены поясные изображения Христа и Богородицы. Здесь же на столбах арок установлены образы св. Георгия и Николая Чудотворца. Створки боковых дверей резные, без изображений. На створках же Царских врат воспроизведены образы ветхозаветных первосвященников Аарона и Мельхиседека.

Верхний ряд преграды формируют одиннадцать икон праздников. Центр праздничного чина выделен композицией «Тайная вечеря». В боковых частях над праздничными иконами установлены резные барочные картуши с изображениями архангелов Михаила и Гавриила. Центральный картуш имеет форму горки – библейской Голгофы и служит основанием креста с образом распятого Спасителя. На фоне Голгофы – три миниатюрных иконных лика – поясные изображения ветхозаветных пророков Ноя, Илии и Авраама. Символические сопряжения персонажей новозаветной истории со святыми Ветхого Завета следует считать одной из главных особенностей рассматриваемого памятника.

Центральный арочный проем фланкируют изображения столпников Даниила и Симеона (представлены в поясной версии на колоннах коринфского ордера) и размещенные под ними фигуры византийских святителей. На опорных столбах арки размещены крупноформатные поясные иконные образы христианских целителей бессребреников Козьмы и Дамиана (верхняя часть пилонов) и ветхозаветных пророков Илии и Моисея. Пророки представлены иконописцами в трехчетвертных разворотах, с развернутыми свитками. Для русских церквей и соборов такой ковровый способ оформления алтарной стены, как и состав включенных в декорацию святых, не характерен.

Верхний регистр иконостасной декорации включает в себя ростовые изображения апостолов Петра и Павла и две крупноформатные канонические композиции «Рождество Христово» и «Крещение». Центральным образом данного регистра является большое резное распятие. Оно расположено в проеме высокой арки непосредственно над темплом и Царскими вратами. Включение сквозной арки в систему иконостасной декорации стало для православного церковного искусства событием чрезвычайно важным и знаменательным. С появлением этого архитектурного элемента вход в алтарное помещение обретал и более торжественное звучание, и большую значимость. При такой организации иконостасной стены Царские врата, размещенные на центральной оси арочного проема, в глазах верующих становились частью чего-то большего

и значимого, прекрасного и величественного, соединяющего мир дольний с миром горним.

Монументальная арочная конструкция вместе с малыми арками жертвенника и дьяконника привнесла в статичную горизонтально ориентированную живописную структуру динамику и ритмическое разнообразие. Сопряжения упругих, богато украшенных резьбой дуг архивольтов с вертикальными и горизонтальными линиями прямоугольных иконных киотов создавали эффект напряженного архитектурного и пластического равновесия. Позднее, уже в Новое время, этот художественный прием мастеров эпохи Возрождения получил в православном церковном искусстве распространение и закрепление. Так, в Санкт-Петербурге иконостасные арки присутствуют в интерьерах самых больших городских храмов: Троицком соборе Александро-Невской лавры (проект 1776 г. И. Е. Старова), Казанском соборе (проект 1830 г. К. А. Тона) и придворном Исаакиевском соборе (проект 1842 г. О. Монферрана). Наличие этого художественного элемента можно считать одной из важнейших отличительных черт храмовых декораций Северной столицы. А первая такая арка, как хорошо известно, была спроектирована в 1722 г. архитектором Доменико Трезини для Петропавловского собора Петропавловской крепости. Ее присутствие не только усиливало триумфальный характер иконостасной композиции, посвященной победе русского оружия в двадцатилетней Северной войне со Швецией, но и давала архитектору возможность создать эффект перетекающих пространств, зрительно связать объем алтарного помещения с архитектурным пространством наоса.

Султанов при создании эскиза иконостасной композиции нового придворного храма старался учитывать и творчески использовать художественные наработки своих предшественников. Иконостас Доменико Трезини² им также забыт не был. Помимо использования арочного проема, созвучие в трактовке иконостасных композиций петербургского и петергофского Петропавловских храмов проявилось в решении конструкции Царских врат. В соборе Петропавловской крепости Царские врата имели четыре створки, благодаря чему их можно было раскрывать двумя способами – полностью и наполовину – исключительный случай для русских иконостасов [3, с. 83].

В Петергофе ситуация идентичная. Уже в процессе проектирования Султановым и церковными властями было решено, что и в новом придворном храме врата будут открываться полностью только при соборном архиерейском служении, во время же служения архимандрита открытыми будут только две центральные створки [8, с. 38]. В трезиниевском соборе створки Царских врат из-за тяжести были установлены на специальных медных колесиках и растворялись по направляющим рельсам. Подобную конструкцию использовал в петергофском соборе и Султанов.

В окончательном варианте главный иконостас нового придворного храма представлял собой архитектурно-живописную структуру, соединившую в себе черты венецианского образца и русских высоких иконостасов XVI–XVII вв. Центральную часть иконостасной конструкции заняла большая арка, по сторонам и по верх которой на шести уровнях располагались традиционные для средневековых русских церковных декораций чиновые иконы. Поскольку появление большой арки в центре композиции значительно уменьшало протяженность чинов, иконы двенадцатых праздников и деисуса заняли в ней по два регистра³. Удвоением традиционных чинов Султанов не только усложнил иконостасную структуру, но и значительно увеличил ее по высоте.

О том, как выглядела султановская иконостасная композиция, можно судить по опубликованному авторскому эскизу, датированному 1900 г. (*ил. 3*) [8, с. 39; 2, с. 36]. Фотографии завершенного иконостаса с входящими в него иконами в архивах Петербурга и Петергофа исследователями до сих пор не выявлены. В годы Великой Отечественной войны все иконы петергофского Петропавловского собора были утрачены.

Как и в церкви Сан-Джорджо деи Гречи, нижняя часть султановского иконостаса напоминает византийскую алтарную преграду. При этом общее художественное решение Царских врат и боковых дверей ориентировано не на венецианский образец, а на оформление дверных створ русских иконостасов XV–XVI вв. Традиционные для Царских врат русских храмов изображения четырех Евангелистов в данном случае размещены необычно – по горизонтали на цен-

тральных и боковых створках. В верхней же части центральных створок воспроизведено каноническое Благовещение – с полуфигурами Гавриила и Марии.

Боковые врата были отданы зодчим под изображения небесных стражей – архангелов Михаила и Гавриила. В русском церковном искусстве первые иконостасы с образами архангелов на дверях жертвенника и дьяконника появились сравнительно поздно, только на рубеже XVII–XVIII вв. Тем не менее в своих «национальных» проектах Султанов предпочитал изображать в данном месте иконостасных композиций именно их, а не типичные для Средневековья образы святых архидиаконов Стефана и Лаврентия. В соответствии с традицией в число икон местного ряда он включил ростовые изображения Христа и Богоматери с Младенцем, а также образы святых покровителей собора апостолов Петра и Павла.

Как и в венецианском образце, в проеме арки своего иконостаса непосредственно над Царскими вратами зодчий разместил темплон с иконами праздников. Всего в султановском двухуровневом праздничном чине было 17 образов. По сторонам от арочного проема располагались изображения двенадцатых праздников. Живописную декорацию собственно темплона составляли иконы страстного цикла: «Снятие с креста», «Оплакивание», «Жены-мироносицы у гроба Господня», «Воскресение – Сошествие во ад». В отличие от венецианского чина, центральным образом петергофской композиции стала не «Тайная вечеря», а икона с изображением причащения Христом апостолов хлебом и вином. Данное замещение нельзя считать случайным. Сопряжение сцены Евхаристии со сценами Страстей Господних имело распространение в московской художественной практике. В древнейшем из дошедших русских иконостасов – иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (первая треть XV в.) иконы с изображением апостольского причащения соседствуют с изображениями Страстей Христовых. Султанов при разработке своего проекта учел это обстоятельство и подчеркнул тем самым национальную основу своего творения.

С наибольшей полнотой типологическая связь петергофского иконостаса с венецианским образцом проявилась в трактовке резного голгофского распятия. Султановская версия Распятия является своеобразной реконструкцией композиции Георгиевской церкви, поскольку включает в себя, помимо креста, фигуры предстоящих. «Распятие» в церкви Сан-Джорджо деи Гречи», судя по наличию в композиции еще двух резных подножий, также изначально было трехчастным, но изображения Марии и Иоанна в какой то момент были утрачены. Учитывая это обстоятельство, Султанов в своем произведении восстановил первоначальную иконографическую схему и вернул образы предстоящих в композицию.

В символическом плане силуэт Голгофского креста определил смысловое звучание всей иконостасной структуры, акцентировал важнейшее положение христианского вероучения об искупительной жертве Спасителя. Через надпись, проходящую по дуге арочного проема, тема страданий Христа соотнесена в системе иконостасной декорации с темой причащения Святыми Дарами и литургическим действием. Текст, размещенный Султановым непосредственно над Распятием, соответствует греческой надписи над алтарной аркой Сан-Джорджо деи Гречи и тексту Евангелия от Матфея: «Сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая во оставление грехов» (Мф 28:26). Как и в греческой церкви, в петергофском иконостасе в основании креста на фоне условной горы были изображены Ной, Илия и Авраам. (В современной версии иконостасной декорации на их месте воспроизведены образы Богородицы Знамение и первоверховных апостолов Петра и Павла.) С греческой традицией оформления церковных интерьеров можно связать и обилие лампад перед Голгофским распятием» (ил. 3). В отличие от русских храмов, этот предмет церковного обихода очень широко использовался и используется по сию пору в православных церквях и монастырях христианского Востока, а также на Балканах и в Северной Италии. По замыслу Султанова 12 горящих лампад перед образом распятого Спасителя должны были являться символическим напоминанием о великом служении учеников Христа, несших в своих проповедях свет истины и принявших за

свои убеждения, подобно учителю, пытки, страдания и мученическую смерть. Тема апостольского служения нашла у Султанова отражение и в решении деисуса.

Двухуровневый деисусный чин петергофского иконостаса ближе всего по своему составу к русским иконостасным композициям второй половины XVII в. Именно в этот период в процессе реализации церковной реформы в московских церквях и соборах стали появляться деисусные ряды с изображением 12 апостолов. В Московском Кремле, где несколько лет Султанову пришлось работать, апостольские деисусы входят в состав иконостасных композиций Успенского и Архангельского соборов⁴.

Главной композиционной особенностью султановского деисусного чина можно считать отсутствие рядом с центральным образом «Спас в Силах» традиционных изображений Богоматери, Иоанна Предтечи и архангелов. Образ восседающего на облаках Спасителя фланкируют апостолы – с каждой стороны по четыре фигуры. Изображения остальных четырех апостолов Султанов перенес в нижний регистр деисуса. Здесь же он разместил и образы архангелов Михаила и Гавриила. Отсутствующие в верхнем уровне композиции изображения Богоматери и Иоанна Предтечи были включены в композицию «Распятие». Удивительно, но в эскизной версии голгофского предстояния рядом с распятым Христом Султанов разместил не юного безбородого апостола Иоанна, а представленного в апостольском облачении темноволосого и бородатого Иоанна Крестителя. Это не имеющее изобразительных аналогов и канонической литературной основы замещение выглядит неожиданным и странным. О том, было ли оно принято церковными властями и реализовано ли было на практике, сведений не имеется⁵.

Самый верхний ряд петергофской иконостасной композиции создавался по образцу праотческого ряда иконостаса московского Благовещенского собора. В кремлевском храме этот чин как самостоятельная художественная единица появился лишь в 1896 г. Исполнен он был также по чертежам Султанова и представлял собой новую художественную версию венчающей части иконостасной структуры. Султанов извлек врезки с ликами праотцев из пророческого чина

(погрудные изображения праотцев располагались до реставрации в арочной формы киотах над ростовыми изображениями пророков) и сформировал из них самостоятельный чин, центром которого сделал образ Бога Саваофа (крупноформатная икона, представляющая Бога Отца, была написана специально для вновь созданного ряда). Помимо праотцев, в состав нового 15-иконного чина вошел и образ праматери Сарры. Очень небольшие по сравнению с другими иконостасными иконами изображения были убраны Султановым в глубокие профилированные рамы, соответствующие формам наружных кокошников московских церквей XVI–XVII вв.⁶

Размещение в верхнем уровне иконостасной конструкции убранных в резные килевидные киоты изображений ветхозаветных праотцев определило и характер венчающей части петергофского иконостаса (*ил. 3*). Здесь разработанный архитектором чин состоял из девяти изображений. Как и в московском храме, центральным образом петергофского праотческого ряда Султанов сделал икону, представляющую Бога Отца. Вместе с Ветхим денми в главную композицию чина вошло и изображение Бога Утешителя – Святого Духа в виде распростершего крылья парящего белого голубя. Изображение Саваофа было исполнено в поясном срезе и превосходило размерами погрудные фронтально ориентированные образы праотцев. Примечательно, что в эскизном проекте петропавловского иконостаса, как и в иконостасе кремлевского собора, среди ликов ветхозаветных мужей можно найти и женский образ. Это либо праматерь Ева, либо, как в московском прототипе, праматерь Сарра.

Классического пророческого ряда с изображениями великих и малых пророков, предстоящих Богородице и Богомладенцу в сочиненной Султановым иконостасной композиции не было. Пророки не вошли в эскизный проект 1900 г. Для отечественных высоких иконостасов эпохи Средневековья отсутствие пророческого ряда было явлением нетипичным. Учитывая данное обстоятельство наряду с рассмотренными выше художественными особенностями иконостасной композиции, мы можем заключить, что в петергофском соборе традиционная схема древнерусского высокого иконостаса подверглась корректировке и трансформиро-

валась в сложную живописную структуру, сочетающую в себе художественные традиции и итало-греческого церковного искусства XVI в., и московского искусства XV–XVI в., и русского искусства второй половины XVII в. По сути дела, греко-русский стиль в художественной трактовке Султанова обрел черты православно-церковной эклектики, где «национальное» заметно преобладало над «византийским»⁷.

В конструктивном плане рассматриваемый иконостас представлял собой высокую кирпичную стену, облицованную рельефными полихромными изразцами. Историческими образцами для столь оригинального и неизвестного Византии сооружения являлись русские иконостасы второй половины XVII в. Как отмечал сам зодчий, изразцовая стена создавалась им «по примеру иконостасов, сооруженных патриархом Никоном в Новом Иерусалиме» [8, с. 40]. Султанов любил XVII столетие, считал его самым русским и зачастую не без гордости называл себя человеком эпохи Алексея Михайловича⁸.

Одновременно с этим, как показывают наши наблюдения, последовательная ориентация на национальные традиции гармонично сочеталась в его практике с поиском новых художественных форм и средств выражения, не противоречащих этим традициям. Так, одной из важнейших особенностей главного иконостаса Петропавловского собора следует считать наличие в его верхней зоне вписанного в круглый медальон большого керамического четырехконечного креста⁹ (ил. 5). Своими формами данный художественный элемент напоминает не столько греческие равноконечные кресты, венчавшие некогда купола византийских храмов, сколько кресты норманнского Севера – поклонные кресты язычников. В своих комментариях, касающихся художественных составляющих большого петергофского иконостаса, Султанов о кресте ничего не пишет. Вместе с тем появление в придворном храме столь необычного иконостасного завершения должно быть как-то объяснено.

Медальон с крестом в круге располагался и располагается в настоящее время на центральной оси иконостасной композиции в ее самой верхней точке – в том месте, где обыкновенно

в русских храмах устанавливали Голгофское распятие с фигурами предстоящих. Поскольку символическое значение этого элемента сомнений не вызывает, на его семантике следует остановиться отдельно. Сразу же отметим, что форма, которую воспроизводит Султанов, с языческой традицией напрямую никак не связана. Происхождение ее иное. Она созвучна резным каменным крестам XIV–XV вв., широко использовавшимся в декорации фасадов церквей Великого Новгорода.

Крест в круге – самый распространенный вид каменных закладных крестов периода расцвета Новгородской республики. Кресты подобного типа, создававшиеся изначально как поклонные и обетные, по истечении времени включались в кладку стен вновь возводимых церковных зданий. В их средокрестии часто присутствовал небольшой выпуклый или, наоборот, выколотый на гладкой поверхности крестик; на расширяющихся лопастях или рядом с ними воспроизводились буквы распространенной в православной среде сакральной формулы ЦРЬ СЛАВЫ ИС ХС НИКА. В эскизном проекте Султанова на лопастях креста наверху данная формула не обозначена, но богословское содержание вознесенного над чинами ветхозаветных и новозаветных святых креста в круге скорее всего именно такое. Новгородский крест должен был служить как символом триумфа Христа – победителя смерти, так и символом торжества созданной Им апостольской Церкви.

На вопрос, почему эта символическая фигура оказалась в самой верхней точке иконостасной композиции, можно ответить достаточно уверенно: главной причиной появления данного художественного элемента в системе иконостасной декорации следует считать завуалированное, не обозначенное нигде письменно желание зодчего усилить национальный колорит своего произведения. Смену эстетических установок Султанов принял без подобающего придворному мастеру восторга. Византийская стилистическая линия развития отечественного храмостроения представлялась ему ошибочной. В своей практической деятельности архитектор продолжал отстаивать высказывавшуюся им ранее точку зрения, что новое церковное искусство должно говорить не на греческом, а на русском языке.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Натурное обследование иконостаса церкви Сан-Джорджо деи Гречи было произведено И. В. Кадочниковым в 2009 г.

² Первоначальные деревянные Царские врата петербургского Петропавловского собора не сохранились. В 1866 г. в иконостасе была установлена их точная бронзовая копия. Она-то и являлась образцом для архитектора [3, с. 83].

³ Согласно протоколам заседаний Комиссии по постройке новой придворной церкви в Петергофе, хранящимся ныне в архиве ГМЗ «Петергоф», образа для ярусов главного иконостаса со второго по пятый были созданы в московской иконописной мастерской В. И. Колупаева. Иконописец В. П. Гурьянов исполнил иконы нижнего (местного) ряда и иконы малых придельных иконостасов [2, с. 38]. В настоящее время в главном иконостасе храма установлены иконные композиции, созданные в 1990-х гг. под руководством петербургского иконописца сестры Ксении. Состав изображений новой живописной структуры имеет ряд серьезных отличий от проекта начала XX столетия.

⁴ Иконостас Благовещенского собора, включающий в себя деисусный ряд со смешанным составом святых, иконографическим образцом для зодчего в данном случае не являлся.

⁵ Авторской аннотации с перечнем включенных в иконостасную композицию святых не сохранилось. При воссоздании иконостаса и иконостасных икон в 1990-х гг. церковные власти отказались от султановской версии деисуса, и в его верхнем уровне рядом с образом Спаса в Силах поместили традиционные изображения Богоматери и Иоанна Крестителя. Вместе с ними в верхнем уровне чина в настоящее время находятся образы четырех евангелистов и еще двух апостолов. В нижнем регистре деисуса за фигурами архангелов воспроизведены образы святителей – Отцов Церкви Василия Великого и Григория Богослова (слева от арки), Иоанна Златоуста и Григория Богослова (правая часть композиции). В «Распятии» же в соответствии с традицией Спасителю предстоят Богородица и юный апостол Иоанн (*ил. 1, 5*).

⁶ Изображения праотцев в Благовещенском соборе датируются серединой XVI в. и являются самым ранним примером включения этих ветхозаветных персонажей в иконостасную художественную структуру. При разработке проекта реставрации данной иконостасной композиции Султанов спрятал иконные щиты с волнистым верхом в более простые по очертаниям килевидные рамы-киоты.

⁷ Обозначившееся в постсоветский период новое, более бережное и консервативное отношение к церковной традиции стало причиной того, что в верхней части восстановленного петропавловского иконостаса появился полноценный пророческий ряд – с поясными пророками, держащими в руках свитки, и иконой Богоматери Воплощение (*ил. 1, 5*). От композиции «Отечество» с образом Бога Саваофа, как изображения, не соответствующего установкам современного богословия, создатели новой иконостасной композиции отказались.

⁸ Будучи историком архитектуры и располагая системными знаниями в области отечественного храмового строительства, он считал, что именно в XVII в. русская церковная архитектура обрела свое оригинальное, самобытное и уже не похожее на итальянские образцы лицо.

⁹ Крест сохранился и при реставрации иконостаса в 1990-е гг. установлен на прежнем месте (ил. 5).

БИБЛИОГРАФИЯ

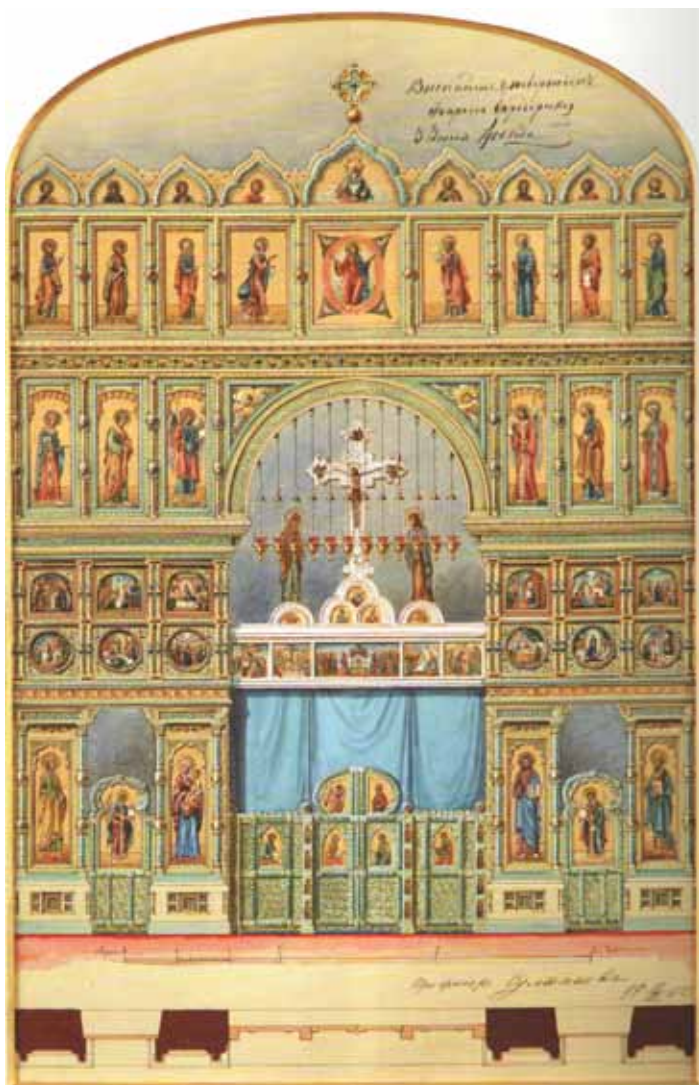
1. ОР РНБ (Отдел рукописей Российской национальной библиотеки). Ф. 757. Оп. 1. Д. 4. Фонд Султанова Н. В. Дневник за 1894 г.
2. *Зеленаянская Ю. В.* Архитектурная графика. Придворный Петропавловский собор в Новом Петергофе : каталог коллекции. СПб. : ГМЗ «Петергоф», 2015.
3. Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. Вып. 2. СПб. : Тип. Департамента уделов, 1871.
4. *Кадочников И. В.* Традиции древнерусского искусства и их отражение в системе декора интерьера собора Святых Петра и Павла в Новом Петергофе // Традиции и школы в мировом художественном пространстве. Мат-лы науч. конф., посвящ. памяти М. В. Доброклонского. 20–22 апреля 2016 г. СПб., 2021. С. 146–154.
5. *Казанаки-Ланна М.* Наследие Византии: коллекция Музея Греческого института византийских и поствизантийских исследований в Венеции. М. : Магма, 2009.
6. *Пуятин И. Е.* Образ храма русского ампира. М. : Памятники исторической мысли, 2013.
7. *Савельев Ю. Р.* Николай Владимирович Султанов. Портрет архитектора эпохи историзма. СПб. : Спас : Лики России, 2009.
8. *Султанов Н. В.* Описание новой придворной церкви святых апостолов Петра и Павла, что в Новом Петергофе. СПб. : Тип. Т-ва «Общественная польза», 1905.
9. *Султанов Н. В.* Постройка новой придворной церкви в Петергофе. 1896 год. СПб. : Тип. А. М. Менделевича, 1897.
10. San Giorgio dei Greci (Venice, Italy) // OrthodoxWiki. URL: [https://en.orthodoxwiki.org/San_Giorgio_dei_Greci_\(Venice,_Italy\)](https://en.orthodoxwiki.org/San_Giorgio_dei_Greci_(Venice,_Italy)) (date of access: 01.07.2024).



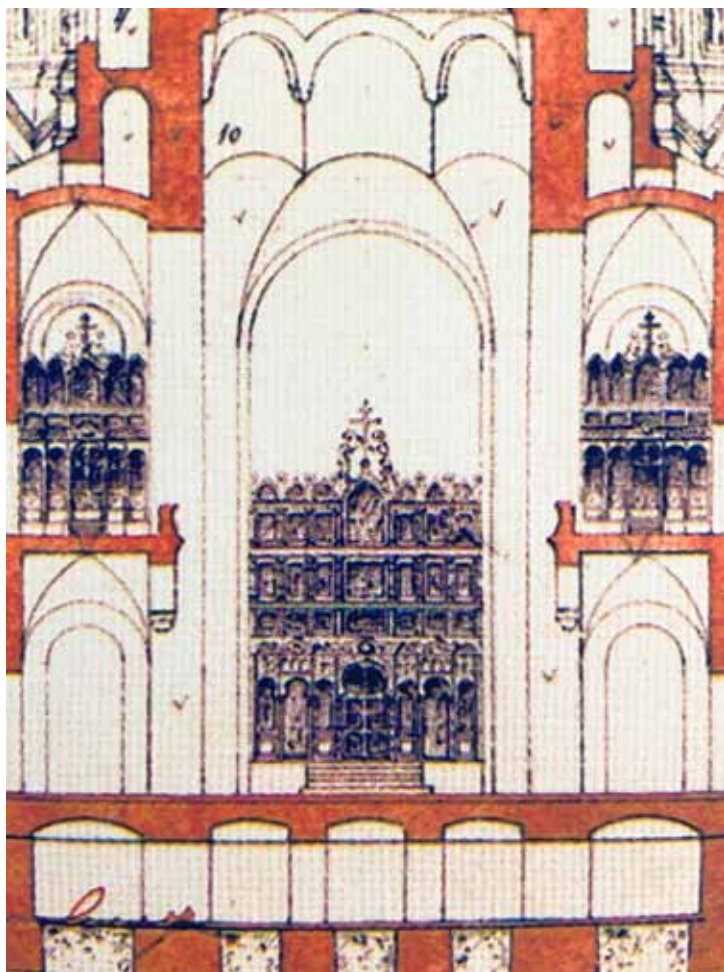
1. Главный иконостас собора Петра и Павла в Петергофе.
Реставрация 1990–1994 гг. Современный вид



2. Иконостас церкви Сан-Джорджо деи Гречи в Венеции.
Середина. XVI в.



3. Н. В. Султанов. Эскиз главного иконостаса
Собора Свв. Петра и Павла в Петергофе. 1900 г. [2, с. 36]



4. Н. В. Султанов. Проект собора Свв. Петра и Павла в Петергофе. 1893 г. Поперечный разрез.
Иконостасные композиции в стиле русского храмового искусства XVII в. [2, с. 50]



5. Равноконечный керамический крест в круге новгородского типа в системе декорации иконостаса Петропавловского собора в Петергофе