

ИКОНОСТАС ПЕТЕРБУРГСКОГО ПЕТРОПАВЛОВСКОГО СОБОРА В СВЕТЕ РЕЛИГИОЗНОЙ ЖИЗНИ ДОМИНИКО ТРЕЗИНИ*

Ю. С. Андреева

Впервые через призму религиозной жизни католика Доминико Трезини на предмет потенциального конфессионального влияния в статье исследуется иконостас петербургского Петропавловского собора. Установлено, что иконостас несет в себе барочную эстетику европейских католических стран, идущую вразрез с традициями русского православного зодчества. Иконостас вбирает в себя ряд идей, порожденных римской религиозной культурой, а именно содержит элементы католической сакраментологии (учения о Евхаристии), мариологии и учения об апостоле Петре как невидимом главе христианского мира. Автор развивает гипотезу о привнесении зодчим Трезини католических идей в русское искусство в силу активной религиозной позиции прославленного мастера.

Ключевые слова: Петропавловский собор в Петербурге, иконостас Петропавловского собора, Доминико Трезини, влияние католичества на русское искусство.

Иконостас Петропавловского собора в Петербурге, этот уникальный памятник русского искусства эпохи барокко, долгое время считался авторской работой московского зодчего и скульптора-резчика Ивана Петровича Зарудного. Ему приписывали как архитектурный проект иконостаса, так и непосредственное руководство резными работами, а также выбор иконографических сюжетов [17, с. 57—58]. Однако еще в 1960 г. Е. Н. Элькин обнаружила среди бумаг Петра Великого и Канцелярии от строений документы, свидетельствующие о непосредственном участии в создании иконостаса Доминико Трезини. Известно, что в марте 1722 г. Трезини послал кабинет-секретарю Петра I А. В. Макарову «меру, где быть иконостасу в святой церкви Петра и Павла», и только после этого 7 апреля 1722 г. в личной беседе царь повелел Зарудному приступить к изготовлению иконостаса [41, с. 149]. «Мера» (т. е. лист с указанием размеров объекта) — это не подробный архитектурный чертеж, однако существование последнего, отправленного чуть позже в Москву к Зарудному, подтверждается протоколом Канцелярии от строений, 1 марта 1726 г. потребовавшей от Трезини прислать «чертеж таков же, каков послан в Москву для дела иконостаса, означа в нем имянно, в какову меру в нем быть образом»¹. В итоге Е. Н. Элькин пришла к выводу, что «в общих чертах проект иконостаса был предложен Трезини, а в дальнейшем разрабатывался и детализировался Зарудным» [41, с. 150]. Сейчас большинство специалистов разделяют эту точку зрения, хотя Трезиниевский чертеж (рисунок) иконостаса не сохранился [29, с. 23; 34, с. 34; 43, с. 44]. В распоряжении исследователей имеется лишь схема размещения икон, составленная Трезини в начале 1726 г. и направленная в Святейший Синод на утверждение (опубликована в книге

К. В. Малиновского [28, с. 31; 35, л. 1 об.]). Однако, помимо «внешних», документальных доказательств участия Трезини в работе, сам иконостас способен свидетельствовать в пользу его авторства².

Как показали недавно проведенные исследования, Доминико Трезини был очень набожным католиком, одним из виднейших членов католической общины Петербурга [2]. Он фактически организовал латинский приход на берегах Невы, его личная и семейная жизнь была тесно связана с жизнью прихода [3]. Трезини «внес немалый вклад в формирование духовной атмосферы города на Неве, особенностями которой стали мирное сосуществование, а подчас и переплетение различных религиозных традиций и обычаев» [2, с. 138]. Многие памятники, созданные или спроектированные архитектором, в том числе и иконостас Петропавловского собора, наполнены этой атмосферой. Лишь совсем недавно была предпринята попытка изучить инославные заимствования в художественной культуре XVIII в. на материале церковных интерьеров, включая собор свв. Петра и Павла, однако объяснение этих заимствований «неправославными» предпочтения царя Петра не может быть безоговорочно принято [31, с. 117]. Конфессиональная позиция Трезини, способная пролить свет на многие нововведения в русском церковном искусстве, исследователями по-прежнему не принимается в расчет, а факт исповедания им католичества просто игнорируется.

Неудивительно, что нехарактерные для православной традиции новшества Петропавловского иконостаса исследователи продолжают связывать с авторским почерком Зарудного [14, с. 638]. До недавнего времени развернутых данных о вероисповедной жизни Трезини не было, а происхождение Зарудного

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 16-04-00144.

¹ Документ опубликован в приложении к книге К. В. Малиновского [28, с. 188].

² Несмотря на то, что иконостас неоднократно ремонтировался, подновления «почти не изменили его первоначального облика» [41, с. 154].

из Украины¹, где наблюдалось влияние латинской культуры — богословской и художественной [4, с. 216; 8, с. 552], — объясняло отход создателей иконостаса от православных норм. Однако обратим внимание на тот факт, что Зарудный все же оставался православным², а значит, выражал католическое влияние опосредствованно, через бытовавшие в Польше и Украине архитектурные и скульптурные формы. Трезини же, воспитанный в католичестве, оставшийся и в России воцерковленным католиком, выступал непосредственным носителем богослужебной и художественной культуры Римского Запада. Модернизация иконостаса, произведенная в Петропавловском соборе, может быть объяснена не только предпочтениями Зарудного, но и мировоззренческими установками Трезини.

Особенностью Петропавловского иконостаса является наличие большой арки в его центре, практически полностью открывающей взорам верующих пространство алтарной части. Открытый алтарь выступает ярким свидетельством римско-католического влияния в архитектонике собора. Устройство Царских врат здесь вступает в видимое противоречие с евхаристическим учением Православной Церкви, которая полагает, что единство св. Даров и Троицеобразного Бога осуществляется не на природном (чувственном), а на ипостасном уровне, а значит, имеет характер Божественной тайны и происходит за гранью чувственного мира — в мире невидимом, который и отделяется алтарной преградой. В то же время открытый алтарь не просто согласуется с католическим мировоззрением, носителем которого выступал Доминико Трезини, а является его прямым следствием. Архитектор-католик, естественно, не мог понять, зачем *необходимо* скрывать алтарную часть. Католическое пресуществление (*transsubstantiatio*, т. е. буквально — «изменение по сущности») значительно отличается по смыслу от православного термина «преложение» [27, с. 247]. *Transsubstantiatio*, в отличие от преложения св. Даров, подразумевает претворение сущности хлеба и вина в сущность Тела и Крови, т. е. хотя и сверхприродную, но все же происходящую в естественных условиях, посястороннюю трансформацию. Для католиков этот процесс имеет следствием изменения в природе хлеба и вина и может (даже должен) быть рационально понят, а значит, уже в определенной степени лишен тайны³. Если для православных алтарь знаменует собой область Божественного Троицеобразного бытия, где не должно присутствовать тварное, где только и могут мистически пре-

¹ В документах, относящихся к 1706 г., Зарудный назван «иноземцем». Это позволяет предположить, что он происходил из польской Украины. В то же время среди имен выезжих иностранцев Зарудный не значится. См. [17, с. 61].

² С 1707 г. Зарудный был главным цензором православных икон («супер-интендентором» особого управления по делам «изуграфства»). Вряд ли он мог возглавлять подобное ведомство, если бы был инославным [17, с. 58].

³ Необходимость *ratio* подчеркивается у католиков убеждением, что к некоторым таинствам (евхаристии и миропомазанию) нужно прибегать сознательно (поэтому младенцев не причащают). См. [20, с. 37, 40—41].

лагаться св. Дары, то для католиков необходимость такого отдельного, «не-от-мирного», сакрального пространства в храме совсем не очевидна. В то же время православный храм его прямо подразумевает, т.к. «невидимое именно потому, что оно невидимо, само по себе недоступно взору чувственному, и алтарь, как ноумен, был бы несуществующим для незрячих духовно глаз (...) Ограничение алтаря необходимо, чтобы он не казался для нас как ничто» [37, с. 73].

Прообраз «раскрытого» алтаря Петропавловского собора ученые усматривают в иконостасе собора Преображения Господня в Ревеле, изготовленном Зарудным в 1717—1719 гг. [17, с. 57; 32, с. 53]. Ревельский собор представляет собой переосвященный цистерцианский храм XIV в., долгое время бывший к тому же лютеранской киркой. Это двухнефная церковь, поэтому в иконостасе нет центральных Царских врат, а состоит он из двух симметричных половин, каждая из которых имеет свои врата. В одной из них, а именно в Преображенском приделе, декоративные прорезы во вратах (близкие по форме к прорезам Царских врат Петропавловского собора, что позволяет видеть в них творческую находку Зарудного) также частично открывают алтарь [30, с. 11]. Впечатление «открытости» усиливается еще и тем, что на вратах изображена ветхозаветная скиния, благодаря чему верующие имеют возможность символически узреть Свята святых [30, с. 11]. Тем не менее прорезы этих врат легко драпируются тканью, — мастер в Ревеле всего лишь приоткрывает алтарь, ему еще далеко до той смелости, с какой это сделано в Петропавловском соборе. Неслучайно, сопоставляя оба иконостаса — ревельский и петербургский, ученые сомневаются, что последний мог быть создан Зарудным без постороннего участия: слишком неправдоподобно стремительно возросло мастерство московского зодчего [32, с. 51], равно как и масштаб его идей. «Раскрытие» алтаря в Петропавловском иконостасе должно было вызвать у верующих чувство личной причастности к миру Божественного; способствуя росту индивидуализма, оно определяет теологический аспект семантики иконостаса и его невозможно не заметить, в то время как «открытость» ревельского иконостаса не очевидна и устанавливается лишь при внимательном прочтении. Таким образом, стремление создателей иконостаса собора свв. Петра и Павла открыть взорам алтарь логично связывать с католическими убеждениями Трезини, а не с творческой эволюцией Зарудного. При этом схожесть архитектурных решений можно объяснить тем, что украинский и швейцарский зодчие пользовались образцами, так или иначе восходящими к одному источнику — католической культовой архитектуре, только Трезини делал это непосредственно, а Зарудный — через архитектуру Восточной Польши. У униатов Речи Посполитой открытые иконостасы стали нормой после поместного собора грекокатолической митрополии, созданного в 1720 г. в Замостье. В связи с русскими иконостасами петровской эпохи на данный факт впервые обратил внимание К. В. Постернак, который, однако, счел его всего лишь любопытным совпадением, полагая, что

«говорить о влиянии решений униатского собора на создателей иконостасов в России нельзя» [32, с. 53]. Конечно, Трезини вряд ли был в курсе решений Замойского собора, но Зарудный наверняка был знаком с практикой изготовления открытых иконостасов еще у себя на родине, ведь вопрос о них не мог возникнуть на самом соборе, а появился ранее, в ходе внедрения в богослужебную жизнь греко-католиков целого ряда римско-католических элементов [38, с. 63—64, 297].

Еще одним вероятным предшественником Петропавловского иконостаса выступал иконостас Нарвского Преображенского собора — храма, сохранившего в себе много инославных (главным образом, протестантских) элементов [7, с. 186—195]. Иконостас в Нарве предположительно был изготовлен в 1708 г. [31, с. 104], его стрельчатая арка над вратами так же открывает алтарное пространство, а сами Царские врата близки по форме и пропорциям к вратам Петропавловского собора [32, с. 54]. Существует гипотеза, согласно которой перестройкой Нарвской немецкой кирки св. Иоанна Иерусалимского в православный Спасо-Преображенский собор занимался Д. Трезини, разобравший часть восточной торцевой стены и пристроивший к центральному нефу алтарную апсиду [28, с. 14]. Есть также мнение, что иконостас этого собора Трезини и Зарудный проектировали вместе [24, с. 93]. Если это так, то два зодчих еще до создания иконостасов в Преображенском соборе Ревеля и Петропавловском соборе Петербурга имели опыт совместной работы, и в вопросе открытого алтаря могли обмениваться идеями.

Другим новшеством иконостаса свв. Петра и Павла стало обилие скульптурного декора. Ритмические ряды скульптур, в свою очередь, можно связать с художественной практикой, принятой в католических церквях. Богатая резьба сближает его с «флемскими» иконостасами, элементы которых (каннелированные колонки, имитация ткани и др. резные детали), безусловно, были привнесены Зарудным [14, с. 638]. Однако Петропавловский иконостас отличается обилием круглой антропоморфной скульптуры, несущей дополнительную эмоциональную нагрузку и мало свойственной «флемским» иконостасам. Неизвестно, какое участие принимал Трезини в проектировании скульптурного убранства иконостаса, но думается, что непосредственное, т. к. и в этом случае налицо привнесение в православный храм элементов инославной культуры. Так, традиционная для русских Царских врат¹ тема Благовещения в скульптурной композиции Петропавловского собора фактически вытесняется изоморфной ей темой избранности Пресвятой Девы, выражающей идею Ее личного величия, столь свойственную католической мариологии [42, с. 65—72]. Известно, что почитание Девы Марии у католиков нередко превосходит почитание самого Христа [20, с. 24]. В свое время это вызывало негодование многих деятелей Реформации и породило с их стороны

¹ Первоначальные Царские врата из дерева в 1865—1866 гг. были заменены литыми бронзовыми, но с сохранением всех пропорций и украшений, «как замечательный памятник древности» [41, с. 157].

нападки на культ Богородицы (еще Ж. Кальвин писал, что напрасно католики «молят Деву Марию приказать Своему Сыну исполнить их просьбы» [22, с. 338]). В скульптурной композиции Царских врат собора центральным образом выступает Богоматерь, Ей предстоит (а не наоборот) находящийся среди апостолов Спаситель — тем самым подчеркивается Ее «изъятие из общего закона» [27, с. 225], возможность повелеть Своему Сыну (сравни с иным по своему духу молитвенным воззванием к Богородице православных: «Посети немощствующую мою душу и *моли Сына Твоего и Бога нашего* дати ми оставление, яже содеях лютых, Едина Благословенная»). Содержание композиции Царских врат вполне укладывается в русло католической мариологии, построенной на догматах непорочного зачатия св. Анной Девы Марии и Ее телесного вознесения на небо, которые, хотя и были приняты только в XIX—XX вв., определяли сущность римской религиозной культуры еще со времен Тридента. Католическое учение о Богородице в целом «уменьшает значение Ее послушания Божественному благовещию в день Благовещения» [27, с. 221], и именно это мы видим в Царских вратах Петропавловского собора. То, что образ Богородицы, несмотря на отсутствие сцены Благовещения, все же идейно связан с ней, свидетельствует ряд деталей.

Среди исследователей нет согласия по поводу того, какой именно христианский сюжет представлен на Царских вратах Петропавловского собора. К. Логачев пришел к выводу, что основу скульптурной композиции врат составляет сцена Тайной вечери [25, с. 99]. Однако, по справедливому замечанию Ю. В. Герасимовой, в иконографии Тайной вечери и Евхаристии «никогда не встречалось изображение Богородицы» [16, с. 126]. Эта исследовательница, в свою очередь, иконографически определила композицию как изображение Софии Премудрости Божией [16, с. 126—127]. Действительно, сходство между скульптурой Царских врат и иконографическим типом Софии Премудрости Божией Киевской есть — в обоих случаях Богородица доминирует в композиции и изображается в ротонде, символизирующей в православной иконописи храм. Однако этот храм (его изображали часто в виде сени) должен опираться на семь столпов, согласно тексту Священного Писания: «Премудрость созда себе храм и утверди столбов седмь» (Притчи, IX, 1). Эти столпы отождествляются с семью добродетелями. В композиции же Царских врат Петропавловского собора мы видим только четыре колонны, поддерживающие сень; кроме того, в ней отсутствуют характерные для иконографического извода Предвечный Младенец и ветхозаветные пророки. Таким образом, однозначно идентифицировать композицию как изображение Софии Премудрости Божией нельзя. Думается, что авторский замысел исключал стремление создать скульптуру Царских врат на какой-то отдельный сюжет или мотив, — она вобрала в себя и тему Евхаристии, и Софии Премудрости, и *Virgo Sapientissima* (мотив раскрытой книги), и Благовещения. На связь образа Богородицы с темой Благовещения указала все та же Ю. В. Герасимова, обратившая внимание на слова из Евангелия, вырезанные внут-

ри мандорлы («Се, раба Господня»), свидетельствующие о том, что Пресвятая Дева представлена в момент возвещения Ей Божьей Воли о грядущем чудесном рождении Спасителя [16, с. 127]. Тема Благовещения акцентирована образом голубя, летящего в лучах света, символизирующего Св. Духа и олицетворяющего идею непорочного зачатия [9, с. 34]. Однако для полного тождества с Благовещением, изображаемым обычно на православных Царских вратах, не достаёт архангела Гавриила, непосредственно обращенного к Богородице, — скульптурные изображения архангелов Гавриила и Михаила по краям Царских врат композиционно не связаны с Богородицей и, по-видимому, несут самостоятельную идейную нагрузку, символизируя изгнание людей из земного рая и возможность искупления ими грехов благодаря пришествию в этот мир Христа и Его Искупытельной Жертве. Таким образом, решение темы Благовещения в композиции Царских врат идет вразрез с русскими традициями и перекликается с идеей соискупительного служения Богоматери, не принятой в виде догмата, но весьма распространенной у католиков [27, с. 216].

Скульптурное убранство Петропавловского иконостаса, равно как и общее композиционное решение, определенно роднит его с ярусными барочными алтарями, повсеместно распространенными в католических странах. Пышные резные позолоченные алтари стали одним из орудий Контрреформации в борьбе с «еретиками» и особенно были характерны для Испании [12, с. 86, 98, 102—103], однако в более «спокойном» варианте они присутствуют и в Центральной Европе (например, алтари костела Девы Марии Снежной в Праге и костела св. Николая в Гданьске). Алтарные композиции в виде арочных конструкций, опирающихся на колонны, с богатым скульптурным декором и живописными сценами, весьма характерны для церквей Италии и Баварии, в меньшей степени для Швейцарии [12, с. 187, 231—233, 237—239], откуда происходил Трезини (впрочем, его родное село Астано лежит в швейцарско-итальянском пограничье). Мастер наверняка был хорошо знаком с различными типами католических алтарей, поскольку обучался строительному делу в Риме. Его осведомленность в области римского искусства выдает форма алтарной сени Петропавловского собора, перекликающаяся с киворием собора св. Петра работы Джан Лоренцо Бернини («Балдахин св. Петра») [43, с. 44]. В частности, помимо близких пропорций, их роднят витые («соломоновы») колонны, несущие в себе еврихарактерную символику, актуальную в борьбе с протестантами. Такие колонны использовались при оформлении барочных католических алтарей и униатских иконостасов на огромной территории от Испании до Белоруссии (ср.: алтарь церкви Ла Каридад в Севилье, Сан-Эстебан в Саламанке, иконостас Софийского собора в Полоцке [11, с. 52, 111, 210]).

В той же экспрессивно-барочной «католической» манере были выполнены в 1719—1723 гг. четыре варианта проекта иконостаса для церкви Исаакия Далматского в Петербурге, автором которых выступил Николай-Фридрих Гербель — тоже католик и

тоже швейцарец [10, с. 37; 34, с. 43]. В его проектных чертежах круглые скульптуры и ордерные элементы (пропорции колонн и принципы построения архитрава и фриза) напоминают те симметричные части Петропавловского иконостаса, которые находятся в боковых нефках. Кроме того, К. В. Постернак обнаружил сходство скульптурных изображений ангелов по сторонам Царских врат Петропавловского собора с изображениями на чертежах Гербеля [32, с. 52]. В обоих случаях (т. е. у Гербеля и Трезини) налицо следование не только единым принципам барочной эстетики, выражающим стремление архитектуры стать предельно декоративной и воздействовать средствами живописи [15, с. 72], но и реализация одного и того же «католического» мышления, трактующего иконостас скорее как картину, а не «твердь, отделяющую чувственное от духовного» [32, с. 6]. Важно, что Гербель тоже являлся воцерковленным католиком: наряду с Трезини он входил в петербургский католический приход и принимал деятельное участие в жизни единоверцев — по их просьбе выступал в роли крестного отца (например, 21 июля 1723 г. крестил сына Людовика Грима из Данцига [39, л. 19 об.]), а с 1720 г. вплоть до своей кончины (умер 16 сентября 1724 г.) возглавлял перестройку костела Греческой слободы в камне [1, л. 1; 6, с. 8]. Характерно, что в проектах иконостаса Гербеля для Исаакиевской церкви доминирует центральный образ, что соответствует традиции католических и протестантских алтарей, а в одном из вариантов иконостаса кроме центрального образа икон вообще нет — их функции принимают на себя скульптуры [32, с. 44]. Если исходить из того, что католик Гербель не до конца понимал молитвенное и литургическое назначение православного иконостаса, то нарушение им православных традиций в целом становится логичным и закономерным. Ту же логику мы обнаруживаем и в Петропавловском иконостасе.

Обратимся к чертежу размещения икон, составленному Трезини. Будучи католиком, он, очевидно, игнорировал принятые в православной традиции богословские трактовки иконостаса и отвергал линейно-горизонтальный принцип его построения. В буквальном смысле рядов икон, которые образуют классический русский иконостас, в сохранившейся схеме размещения мы не находим¹. Впрочем, по сравнению с проектами других иностранцев, в частности того же Гербеля², Трезини сохранил некоторое подобие местного и праздничного рядов. Продумывая схему расположения икон, тессинец, вероятно, все же отталкивался от православных русских образцов. Так, в местном ряду мы видим характерные для православного храма образы Спасителя и Богородицы, а также изображения святых апостолов Петра и Павла, в честь которых сооружен храм. Праздничные иконы условно выстраиваются в две линии: одна расположена над местными иконами и представлена сюжетами Благовещения, Рождества Пресвятой Богородицы, Воскресения (центральный образ), Рождества Христова и Сретения Господня;

¹ См. чертеж: [28, с. 31].

² В двух проектах Гербеля отсутствуют иконы местного ряда [32, с. 44].

вторая же находится под местным рядом и состоит из Введения во храм Пресвятой Богородицы (под Богородичной иконой) и Богоявления (под иконой Спасителя). Иконы этой же линии «Страдание Павлово» и «Страдание Петрово» (под образами свв. Павла и Петра соответственно) по смыслу выпадают из праздничного ряда. Праздничные сюжеты здесь не выстроены согласно хронологии церковного года или евангельской хронологии, в соответствии с которой обычно размещались иконы [36, с. 466—467]. Более того, праздничные иконы в иконостасе Петропавловского собора прочитываются не по горизонтали, а по вертикали сверху вниз (справа от Царских врат — Рождество Христово, образ Спасителя, Богоявление; слева — Рождество Богородицы, образ Богородицы, Введение во храм).

В верхнем ярусе иконостаса расположены иконы, характерные для праотческого ряда. В русском высоком иконостасе праотцы выступают как «наглядные примеры грядущего спасения в образах уже спасенных и прославленных представителей некогда падшего во Адаме грешного человечества» [19, с. 493]. Однако в Петропавловском иконостасе образы Деворы, Есфири, Моисея и Иисуса Навина, переключаясь с образами земных правителей — Петра I и его супруги Екатерины Алексеевны, наделены политическим смыслом; они символизируют не христианское спасение, а данную от Бога власть («царя-архиерея», «благочестивую царицу»). Их задача — уверить зрителя в сакральной характере императорской власти, а не вселить сотериологический оптимизм.

Однако главное, что отличает разработанную для Петропавловского собора схему расположения икон от традиционных русских аналогов, — это отсутствие Деисуса (икон Спасителя с предстоящими Ему Богородицей и Иоанном Крестителем). Если вспомнить, что на Руси часто весь иконостас называли «деисусом», подчеркивая важность моления как действия [14, с. 622], то становится ясно, что на иконостас свв. Петра и Павла возлагалась иная функциональная нагрузка — он создавался не как побуждающий к молитве символ границы двух миров, а как элемент интерьера, прославляющий Бога, Его Пречистую Матерь, святых, а заодно с ними и Петра Великого с Екатериной I и их детьми, по отношению к которым многие иконы выступают как патрональные. Схема расположения икон была составлена в 1726 г., когда основные части иконостаса уже были изготовлены, а значит, он изначально проектировался в качестве архитектурного сооружения и его «иконное» наполнение было вторичным по отношению к архитектурным и скульптурным формам, подчинено им.

Иконостас воплощает сложный полифонический замысел, в котором можно выделить как минимум четыре семантических пласта — прообразовательный (ветхозаветные персонажи выступают прообразами Спасителя и Богородицы и консонируют с ними); патрональный, выражающий идею покровительства со стороны святых тезоименитым членам царской фамилии; триумфально-политический, прославляющий победы «Петрова царствования», а также сакрально-политический, имеющий целью сакрализацию власти Петра I и Екатерины I. Все

они обстоятельно раскрыты замечательным русским ученым И. Л. Бусевой-Давыдовой, которая предположила, что составлением иконографической программы иконостаса занимался архиепископ Феофан Прокопович при личном участии Петра Великого [13, с. 160—166]. Действительно, ряд уподоблений и аналогий, к которым прибегал в своих литературных и проповеднических трудах Ф. Прокопович, подкрепляют эту точку зрения; особенно тесные связи с образом мысли новгородского преосвященного обнаруживаются в выборе икон русских святых, окружающих образ апостола Петра (исследовательница обращает внимание на ряд аналогий, к которым неоднократно прибегал знаменитый иерарх: Петр I как «живое зеркало» св. Александру Невскому, уподобление царей Иоанна и Петра Алексеевичей свв. Борису и Глебу, а Петра I — равноапостольному князю Владимиру и др.) [13, с. 163]. В области церковно-политической символики и риторики Трезини вряд ли мог сравниться с Прокоповичем — интеллектуалом-богословом, историком и поэтом, главным идеологом Петровского царствования. Тем не менее отрицать участие Трезини если не в подборе иконописных сюжетов, то по крайней мере в их размещении, тоже нельзя. План расположения икон был составлен все-таки Трезини и лишь затем прошел в Святейшем Синоде процедуру утверждения [28, с. 30]. Трезини непосредственно отвечал за интерьер собора, участвовал в работе комиссии, которая в дальнейшем принимала и оценивала уже написанные иконы [41, с. 153]. Кто решал, какие именно образы писать, — неизвестно, но Синод потребовал от Канцелярии отстроений прислать «куншты» (эскизы?) икон, чтобы выбрать из них лучшие. Эти «куншты» было поручено представить директору синодальной типографии М. П. Аврамову¹ — протокол Канцелярии отстроений от 1 марта 1726 г. гласит по этому поводу: «к Михаилу Аврамову писать, дабы он какие надлежит образы писать, куншты предъявил Святейшему Синоду, и как опробованы будут, тогда лучших объявил бы в Канцелярию отстроений»² [35, л. 1 об.]. Очевидно, что проектные работы, касающиеся размещения икон, координировала Канцелярия, а духовное ведомство выступало контролирующей инстанцией. Возможно, план размещения икон предварительно, т.е. до создания чертежа, обсуждался Трезини с Прокоповичем или даже с самим царем. Известно, что преосвященный Феофан в дальнейшем непосредственно участвовал в создании внутреннего убранства собора. В 1732 г. Трезини писал: «Сего числа получил я от преосвященного Феофана архиепископа новгородского письмо, в котором изволил писать, дабы всеконечно к будущему освящению церкви святых апостол Петра и Павла написать образ святых верховных апостол Петра и Павла хорошим мастерством...»³ (речь шла о живописном

¹ Любопытно, что Аврамов в дальнейшем обвинял Прокоповича в неправославии и потому вряд ли может быть причислен к его единомышленникам. См. [40, с. 451—503].

² Выдержки опубликованы. См. [28, с. 188].

³ Из письма Д. Трезини А. А. Кормедону и Л. И. Пустошкину 8 мая 1732 г. См. [28, с. 211].

полотне, не предназначавшемся для иконостаса, работа над которым затем была поручена А. Матвееву). Из процитированного письма следуют прямые контакты швейцарского архитектора с Прокоповичем, которые, впрочем, не исключают возможности привнесения со стороны Трезини, как проектировщика, своих идей в схему размещения икон.

Тщательный анализ схемы, предложенной Трезини, не выявил каких-то элементов, которые определялись бы позицией зодчего как католика. Очевидно, что мастер не стремился использовать свое служебное положение с миссионерскими целями и изначально не намеревался вкладывать в иконостас некий «католический» смысл. Безусловно, Трезини придавал большое значение своей вере и привносил в православный храм свое понимание сакрального пространства, однако он не имел того фанатизма, каким отличались многие его соратники по петербургскому костелу [4, с. 64, 122, 138—139]. Архитектор не просто проявлял терпимость к другим формам христианства, он уважительно относился и к протестанству, и к православию, причем никогда не осуждал религиозный выбор адептов этих конфессий [2, с. 136—137]. В 1728 г. Трезини размечал площадку под строительство лютеранской Петрикерхе на Невском проспекте [28, с. 53—54, 138], а в 1730 г. просил высочайшего разрешения построить в своем поместье, мызе Зарецкой Копорского уезда, православную церковь для своих крепостных, т.к. был обеспокоен тем, что «без церкви и без священника многие младенцы без крещения, а в возрасте без исповеди и святыя Евхаристии умирают»¹. В переписке Трезини неизменно именовал православные церкви «святыми» и признавал их пользу [28, с. 156—157]. При таком «бережном» отношении к православной традиции и вообще к культурному наследию России Трезини мог без внутреннего конфликта и творческого надлома воплощать в иконостасе чужие идеи (например, Феофана Прокоповича) и следовать православной иконографии, а также уже имевшимся образцам иконостасов-панегириков. Таковым, например, был упоминавшийся иконостас Преображенской церкви Ревеля, восхвалявший победы Петра I и включавший иконы покровителей царской семьи [30, с. 12—14].

Исследование Петропавловского иконостаса дает основание утверждать, что его сложный замысел стал сплавом творческих интенций ряда людей — Трезини, Зарудного, Прокоповича, царя Петра, а также мастеров-резчиков и иконописцев. Какие-то идеи иконостаса связаны с предпочтениями Зарудного, какие-то удачно вписываются в мировоззренческие установки царя и его «птенца», преосвященного Феофана, а какие-то можно понять только в свете личных качеств Трезини. Например, данные о религиозности Трезини порождают новую интерпретацию темы ключей апостола Петра. Эта тема, неоднократно повторяемая в иконостасе со-

¹ См.: Прошение архитектора Д. Трезини императрице Анне Иоанновне о разрешении построить в пожалованной ему мызе Зарецкой православную деревянную церковь на каменном фундаменте. 8 декабря 1730 г. [28, с. 207—208].

бора, была рассмотрена М. О. Логуновой. Ею было отмечено, что ключи от рая и ада венчают Царские врата, имеются в руках Спасителя в центральной части иконостаса (композиция «Христос во славе»), присутствуют в руке апостола Петра, чье скульптурное изображение помещено на карнизе слева от врат, а также представлены на иконных образах первоверховного апостола [26, с. 158—163]. Исследовательница связывает символику ключей с политической ситуацией, с завоеванием Балтийского побережья, с ключевыми победами Петра, идеей преемственности между вечным городом и Петербургом, унаследовавшем славу третьего Рима, т.е. Москвы, хотя идеологическая формула гласила, что «Риму четвертому не бывать». Исследовательница предположила, что идея ключей, как и вообще вся программа иконостаса, принадлежала царю Петру и Прокоповичу [26, с. 163]. Однако апостольские ключи в европейском христианском искусстве всегда символизировали полноту папской власти, идейным и фанатичным противником которой был Прокопович [4, с. 261—263]. Преосвященный, прошедший курс наук в иезуитской коллегии св. Афанасия в Риме, не мог не знать эту сторону символики ключей и вряд ли стал бы сознательно повторять их мотив, утверждая идею римского господства. Прокопович слишком известен своей антиримской позицией, неприятием стремления римских пап «отымати скипетры царския» [33, с. 79].

Скращенные ключи, использованные при оформлении иконостаса, зримо выражают католическое учение об апостоле Петре как невидимом главе христианского мира — учение, оправдывавшее претензии пап, воспринимаемых в качестве апостольских преемников по римской кафедре, на безраздельную власть [23, с. 297]. Согласно данному учению, «апостол Петр, и только он один из апостолов, получил от Иисуса Христа ту чрезвычайную, единоличную власть над Церковью, которой, по праву преемства, обладают сейчас в Римско-католической Церкви папы» [27, с. 59]. Главным подтверждением тому католики считают слова Спасителя из Евангелия от Матфея: «И я говорю тебе: ты Петр, и на сем камне я создам Церковь Мою (Petra), и врата ада не одолеют ее; и дам тебе ключи Царства Небесного: и что свяжешь на земле, то будет связано на небесах, и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах» [27, с. 60]. В Царских вратах Петропавловского собора начало этого текста использовано дважды. В книге, лежащей на аналое перед Христом, читаем: «Яко ты еси Петр и на сем камени созижду Церковь Мою, и врата ада не одолеют ей». Эти же слова прочитываются в раскрытом Евангелии, находящемся в руках апостола Павла, чья скульптура помещена на антаблите с южной стороны Царских врат [26, с. 165]. Появление темы ключей, по-видимому, необходимо связывать с религиозной позицией Трезини, воспитанного в духе учения о чрезвычайных полномочиях апостола Петра и его исключительном преемстве от Христа Искупителя. Данное предположение подкрепляется тем, что Трезини еще до работы над иконостасом, в первых Петровских воротах Петропавловской крепости (1708), не дошедших до наших дней, транслировал

идею верховенства апостола Петра, формально трактуемого в качестве небесного покровителя русского царя [5, с. 94—96].

Древнерусские мастера, работая над образом апостола Петра, в отличие от западных живописцев и скульпторов (примеров множество — Ватиканская бронзовая скульптура «Святой Петр с ключами неба в руке» Арнольфо ди Камбио начала XIV в., апостолы Петр и Павел из алтаря Сан Дзено работы Андреа Мантенья конца XV в. и др.), не акцентировали внимание на теме ключей. Обычно изображался один маленький ключ, реже несколько (на древнейшей иконе из Новгородского Софийского собора XI в., к примеру, их три), однако композиционно ключ (или ключи) иконописцами не выделялись, т. к. не воспринимались в качестве важнейшего иконографического элемента. Примерами такого ненавязчивого «упоминания» ключей служат: апостол Петр из деисусного чина церкви Флора и Лавра деревни Астафьево XVI в. [21, с. 88]; икона из Спасопреображенского собора Спасского монастыря в Ярославле XVI в. [18, с. 225], икона свв. Петра и Павла из Покровской церкви Переславля-Залесского конца XV в. и др. В одном из распространенных на Руси иконографических типов (Белозерская икона свв. Петра и Павла конца XII или начала XIII в. из собрания ГРМ) у апостола Петра вообще нет ключей — только свиток, символизирующий апостольские писания (к этому типу, в частности, относится икона из деревни Пяльма Пудожского района, датируемая XV столетием и хранящаяся в Петрозаводском музее изобразительных искусств). Таким образом, усиленное звучание темы ключей в петербургском иконостасе более характерно для католической традиции, нежели для русской православной.

Гипотеза о Трезиниевском происхождении мотива апостольских ключей способна прояснить те обстоятельства, которые пока вызывают у специалистов недоумение. В частности, М.О. Логунова отмечает, что скульптурная композиция «Христос во славе», венчающая иконостас, «особенно странная»: композиция показывает чудо Преображения Господня, однако Христос в ней не соответствует каноническим изображениям — Он держит ключи, готовый передать их незримому апостолу Петру (по сторонам от Спасителя в скульптурной группе помещены не апостолы, а пророки Моисей и Илия) [26, с. 162]. На наш взгляд, эта уникальная композиция недвусмысленно выражает католическую идею главенства над христианами апостола Петра, однажды уже предложенную Трезини в Петровских воротах. Важнейшей догматической предпосылкой римско-католического учения о власти папы является то положение, что «преемствуемую папами власть апостол Петр получил от Христа» [27, с. 56], и в нашем иконостасе эта идея художественно проявлена. Кроме того, М.О. Логунова выражает удивление по поводу того, что в руках апостола Павла также находится Евангелие, раскрытое на словах, более подходящих апостолу Петру («Яко ты еси Петр...»), что, по ее мнению, «еще больше запутывает прочтение этого ряда скульптур иконостаса» [26, с. 165]. Однако это означает, что автор проекта всего лишь противопоставил протестантскому «паулинизму»

свой католический «петринизм»: апостол Павел почитается протестантами как идеальный учитель, ближе всего стоящий к догмату оправдания верой, поскольку он был убежден в особой значимости внутренней стороны христианства [9, с. 165]. Вольно или невольно автор композиции иконостаса отказал первоверховным апостолам в равенстве, подчинив образ св. Павла авторитету св. Петра.

Таким образом, Петропавловский иконостас несет в себе ряд идей, порожденных римской религиозной культурой. Они выражаются как в архитектурном решении иконостаса, так и в его скульптурном убранстве, проектированием которого занимался Доминико Трезини при участии иных лиц. Наличие специфических мариологических и сакраментологических идей подкрепляет гипотезу о привнесении иноземным архитектором в русское искусство элементов католической духовности, происходившем, безусловно, с ведома и согласия Петра I. Тем не менее иконостас демонстрирует отсутствие прямого конфликта с православием, органично вплетает в свою семантическую ткань и русские традиции, и европейские новшества. Терпимая позиция Трезини по отношению к православной вере и проявлявшееся им уважение к культуре России, исключали с его стороны не только прозелитизм или агрессивное внедрение католичества в русскую церковную жизнь, но и скрытое культуртрегерство. Трезини, проектируя и возводя православный собор свв. Петра и Павла, оформляя его интерьер, исходил из своего католического понимания сакрального пространства храма и использовал привычную «латинскую» символику, но ни в коем случае не отвергал духовный опыт и художественные принципы своих православных коллег.

Литература и источники

1. АВПРИ. Ф. 10. Оп. 10/1 (1724 г.). Д. 4.
2. Андреев, А. Н. Доминико Трезини — староста римско-католического прихода в Санкт-Петербурге / А. Н. Андреев // *Российская история*. — 2014. — № 4. — С. 126—138.
3. Андреев, А. Н. Католики Трезини в России / А. Н. Андреев // *Гуманитарные научные исследования*. — 2014. — № 3.
4. Андреев, А. Н. Католицизм и общество в России XVIII в. / А. Н. Андреев. — Челябинск : Изд-во ЮУрГУ, 2007. — 393 с.
5. Андреев, А. Н. Католическая составляющая в творчестве Доминико Трезини: к постановке проблемы / А. Н. Андреев, Ю. С. Андреева // *Вестник ЮУрГУ. Сер.: Социально-гуманитарные науки*. — Т. 13. — 2013 — № 1. — С. 94—99.
6. Андреев, А. Н. К вопросу о строительстве и местоположении католического храма Греческой слободы в Петербурге / А. Н. Андреев // *Вестник ЮУрГУ. Сер.: Социально-гуманитарные науки*. — Т. 15. — № 2. — 2015. — С. 6—16.
7. Андреев, А. Н. «На иконе написан тут же и Мартин Лютер...» «Дело» об обнаружении в православном Спасопреображенском соборе г. Нарвы «иконы» Мартина Лютера. 1774 г. / А. Н. Андреев, Ю. С. Андреева // *Исторический архив*. — 2014. — № 4. — С. 186—195.
8. Андреев, А. Н. «Хождение в святую землю» московского священника Иоанна Лукьянова как источник по

истории восприятия католичества русским обществом начала XVIII века / А. Н. Андреев // *Наука ЮУрГУ: материалы 67-й науч. конф. Секция социально-гуманитарных наук.* — Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2015. — С. 550—555.

9. Апостолос-Каппадона, Д. *Словарь христианского искусства / Д. Апостолос-Каппадона.* — Челябинск: Урал LTD, 2000. — 266 с.

10. *Архитектурная графика России. Первая половина XVIII в. Собрание Эрмитажа: научный каталог.* — Л.: Искусство, 1981. — 176 с.

11. Базен, Ж. *Барокко и рококо / Жермен Базен.* — М.: Слово/Slovo, 2001. — 288 с.: ил.

12. Барокко. *Архитектура. Скульптура. Живопись / под ред. Рольфа Томана.* — Кёльн: Кёпеттап, 1998. — 504 с.: ил.

13. Бусева-Давыдова, И. Л. *Иконостас Петропавловского собора в Петербурге: к истолкованию иконографической программы / И. Л. Бусева-Давыдова // Петр Великий — реформатор России. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Материалы и исследования.* — Вып. 13. — М., 2001. — С. 160—166.

14. Бусева-Давыдова, И. Л. *Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции / И. Л. Бусева-Давыдова // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика.* — М.: Прогресс-Традиция, 2000. — С. 621—649.

15. Вельфлин, Г. *Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / Г. Вельфлин.* — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 288 с.: ил.

16. Герасимова, Ю. В. *Византийские источники скульптурной композиции царских врат иконостаса Петропавловского собора в Ленинграде / Ю. В. Герасимова // Из истории Византии и византиноведения: межвуз. сб.* — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. — С. 124—137.

17. Грабарь, И. Э. И. П. *Зарудный и московская архитектура первой четверти XVIII в. / И. Э. Грабарь // Русская архитектура первой половины XVIII века. Исследования и материалы.* — М.: Гос. изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1954. — С. 39—92.

18. Даен, М. В. *Новооткрытый памятник станковой живописи эпохи Ивана Грозного / М. В. Даен // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV—XVI вв.* — М.: Наука, 1970. — С. 207—225.

19. Журавлева, И. А. *Праотеческий ряд и завершение символической структуры русского высокого иконостаса / И. А. Журавлева // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика.* — М.: Прогресс-Традиция, 2000. — С. 490—499.

20. Иванцов-Платонов, А. М. *О западных вероисповеданиях / А. М. Иванцов-Платонов.* — М.: Тип. Снегиревых, 1888. — 100 с.

21. *Иконы Русского Севера = Icons of Northern Russia: Шедевры древнерусской живописи Архангельского музея изобразительных искусств / авт.-сост. О. Н. Вешнякова.* — Т. 1. — М.: Северный паломник, 2007. — 501, [2] с.: ил.

22. Кальвин, Ж. *Наставление в христианской вере / Жан Кальвин; пер. с фр. А. Д. Бакулова.* — Т. 2. — Кн. 3. — М.: Изд-во РГГУ, 1998. — 479 с.

23. Конский, П. А. *Папство / П. А. Конский, А. Г. Готлиб // Христианство: энциклопедический словарь.* — Т. 2. — М.: Большая российская энциклопедия, 1995. — С. 264—304.

24. Коченовский, О. *Нарва. Градостроительное развитие и архитектура / Олег Коченовский.* — Таллинн: Валгус, 1991. — 303 с.: ил.

25. Логачев, К. И. *Петропавловская (Санкт-Петербургская) крепость: ист.-культ. путеводитель / К. И. Логачев.* — Л.: Аврора, 1988. — 143 с.: ил.

26. Логунова, М. О. *Тема ключей в иконостасе Петропавловского собора / М. О. Логунова // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга.* — Вып. 22. *Храмы Петровской эпохи: материалы междунар. науч. конф.* — СПб.: Нестор-история, 2012. — С. 157—166.

27. Максим (Козлов), прот. *Западное христианство: взгляд с Востока / Максим (Козлов), прот., Д. П. Огицкий.* — М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2009. — 608 с.

28. Малиновский, К. В. *Доминико Трезини / К. В. Малиновский.* — СПб.: Крига, 2007. — 232 с.: ил.

29. Мозговая, Е. Б. *Иконостас / Е. Б. Мозговая // Иконостас Петропавловского собора: [Альбом].* — СПб.: Гос. Музей истории Санкт-Петербурга, 2003. — С. 8—32.

30. Погосян, Е. А. *Иконостас Ивана Зарудного в Преображенской церкви Ревеля (Таллинна). Семантика и идеология / Е. А. Погосян, М. А. Сморгжевских-Смирнова // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: сб. ст.* — Вып. 14. — М.: Памятники исторической мысли, 2012. — С. 8—22.

31. Постернак, К. В. *Инославные заимствования в русских церковных интерьерах Петровского времени / К. В. Постернак // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства.* — 2015. — Вып. 3. — С. 102—119.

32. Постернак, К. В. *Особенности архитектурно-декоративного убранства петербургских барочных иконостасов середины XVIII века (1740-е — 1760-е годы): дис. ... канд. искусств. / К. В. Постернак.* — М., 2014. — 203 с.

33. Прокопович, Ф. *Сочинения / Феофан Прокопович.* — М.: Л.: Изд-во АН СССР, 1961. — 502 с.

34. *Религиозный Петербург / ГРМ. Альманах.* — Вып. 106. — СПб.: Palace Editions, 2004. — 559 с.

35. РГИА. Ф. 470. Оп. 5 (Внутр. оп. 76/188). Д. 33 (1726 г.).

36. Сорокатый, В. М. *Праздничный ряд русского иконостаса. Иконографические программы XV—XVI веков / В. М. Сорокатый // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика.* — М.: Прогресс-Традиция, 2000. — С. 465—489.

37. Флоренский, П. А. *Иконостас / П. А. Флоренский; вступ. ст. и примеч. игумена Андроника (Трубачева).* — СПб.: Азбука-классика, 2010. — 218, [2] с.

38. Хрущевич, Г. *История Замойского собора (1720 года) / Гавриил Хрущевич.* — Вильна: Тип. губ. правл., 1880. — 308 с.

39. ЦГИА СПб. Ф. 347. Оп. 1. Д. 31.

40. Чистович, И. А. *Феофан Прокопович и его время / И. А. Чистович.* — СПб.: Имп. акад. наук, 1868. — 752 с.

41. Элькин, Е. Н. *Иконостас Петропавловского собора / Е. Н. Элькин // Краеведческие записки: Исследования и материалы.* — Вып. 2. — СПб.: Акрополь, 1994. — С. 149—159.

42. Яковлев, Е. Г. *Богородица христианского Востока и Мадонна христианского Запада / Е. Г. Яковлев // Фило-софские науки.* — 2001. — № 3. — С. 65—72.

43. *Saint Peter and Paul Cathedral and Grand Ducal Burial Chapel. Album.* — SPb.: SMHStP, 2006. — 160 p.: ил.

Поступила в редакцию 04 апреля 2016 г.

АНДРЕЕВА Юлия Сергеевна, кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры искусствоведения и культурологии, Южно-Уральский государственный университет (г. Челябинск). Сфера научных интересов: история духовной культуры России, стиль барокко. E-mail: iulyand@yandex.ru

*Bulletin of the South Ural State University
Series «Social Sciences and the Humanities»
2016, vol. 16, no. 3, pp. 91—100*

DOI: 10.14529/ssh160314

ICONOSTASIS OF THE PETERSBURG SAINT PETER AND PAUL CATHEDRAL IN THE LIGHT OF DOMINICO TREZZINI'S RELIGIOUS LIFE

*Yu. S. Andreeva, South Ural State University, Chelyabinsk, Russian Federation,
E-mail: iulyand@yandex.ru*

For the first time this article examines the iconostasis of the Petersburg Saint Peter and Paul Cathedral through the Dominico Trezzini's Catholic religious life and analyzes the iconostasis as to the potential confessional influence. The article found that the iconostasis carries the baroque aesthetics of European Catholic countries, which is contrary to many traditions of Russian Orthodox architecture. The iconostasis incorporates a number of ideas generated by the Roman Church religious culture. Namely this iconostasis includes the elements of Catholic Sacramentology (the doctrine of the Eucharist), Mariology and the doctrine of the Apostle Peter as the invisible head of the Christian world. The author develops a hypothesis about the implantation by architect Trezzini some Catholic ideas into Russian art due to the active religious position of the famous craftsman.

Keywords: Saint Peter and Paul Cathedral in Petersburg, iconostasis of the Saint Peter and Paul Cathedral, Dominico Trezzini, Catholic influence on Russian art.

References

1. Arkhiv vneshnej politiki Rossijskoj imperii [Archive of foreign policy of the Russian empire]. F. 10. Op. 10/1 (1724 year). File 4.
2. Andreev A.N. Dominico Trezzini — starosta rimsko-katolicheskogo prihoda v Sankt-Peterburge [Domenico Trezzini, a churchwarden of the Roman Catholic parish in Saint-Petersburg]. *Rossiiskaya istoriya [Russian History]*, 2014, № 4, pp. 126–138.
3. Andreev A.N. Katoliki Trezzini v Rossii [Catholics Trezzini in Russia]. *Gumanitarnye nauchnye issledovanija [Humanities research]*, 2014, № 3, pp. 5–6.
4. Andreev A.N. Katolicizm i obshchestvo v Rossii 18 veka [The Catholicism and society in Russia in the 18-th century]. — Chelyabinsk: Izdatel'stvo JuUrGU, 2007, 393 p.
5. Andreev A.N., Andreeva Y.S. Katolicheskaja sostavljajushhaja v tvorchestve Dominiko Trezzini: k postanovke problemy [Catholic component in the Dominico Trezzini's works: to the problem definition]. *Vestnik Juzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Social'no-gumanitarnye nauki» [Bulletin of the South Ural State University. Series "Social Sciences and the Humanities"]*, 2013, vol. 13, № 1, pp. 94–99.
6. Andreev A.N. K voprosu o stroitel'stve i mestopolozhenii katolicheskogo hrama Grecheskoj slobody v Peterburge [To the question about construction and location of Catholic temple in the "Greek Township" of St.-Petersburg]. *Vestnik Juzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Social'no-gumanitarnye nauki» [Bulletin of the South Ural State University. Series "Social Sciences and the Humanities"]*, 2015, vol. 15, № 2, pp. 6–16.
7. Andreev A.N., Andreeva Y.S. "Na ikone napisan tut zhe i Martin Ljuter..." "Delo" ob obnaruzhenii v pravoslavnom Spasopreobrazhenskom sobore g. Narvy „ikony" Martina Ljutera. 1774 g. [„The icon here depicts Martin Luther..." The file about the discovery in the Transfiguration Cathedral in Narva of the icon of Martin Luther. 1774]. *Istoricheskij arhiv [Historical archive]*, 2014, № 4, pp. 186–195.
8. Andreev A.N. "Hozdenie v svjatuju zemlju" moskovskogo svjashhennika Ioanna Luk'janova kak istochnik po istorii vosprijatija katolichestva russkim obshchestvom nachala XVIII veka ["The pilgrimage to the Holy land" of Moscow priest Joann Lukianov as a source for the history of the perception of Catholicism in Russian society of the early 18-th century]. *Nauka Ju-UrGU [The science of South Ural State University]*. Chelyabinsk, 2015, pp. 550–555.
9. Apostolos-Cappadona D. Slovar' hristianskogo iskusstva [Dictionary of Christian art]. Chelyabinsk: Ural LTD, 2000, 266 p.
10. Arhitekturnaja grafika Rossii. Pervaja polovina XVIII veka. Sobranie Jermitazha. Nauchnyj catalog [Architectural graphics of Russia. The first half of the 18-th century. The Hermitage's Collection. Academic catalogue]. Leningrad: Iskusstvo, 1981, 176 p.
11. Basin J. Barokko i rokoko [Baroque and Rococo]. Moscow: Slovo, 2001, 288 p.
12. Barokko. Arhitektura. Skul'ptura. Zhivopis' [Baroque. The Architecture. The Sculpture. The Painting]. Cologne: Köne-mann, 1998, 504 p.
13. Buseva-Davydova I.L. Ikonostas Petropavlovskogo sobora v Peterburge: k istolkovaniju ikonograficheskoj programmy [The iconostasis of Saint Peter and Paul Cathedral in Petersburg: to the interpretation of the iconographic program]. *Petr Velikiy — reformator Rossii [Peter the Great — the Russian reformer]*, Issue 13, Moscow, 2001, pp. 160–166.

14. Buseva-Davydova I.L. Russkiy ikonostas XVII veka: genesis tipa i itogi evoljutsii [The Russian iconostasis of the 17-th century: the genesis of the type and the results of evolution]. *Ikonostas. Proishozhdenije — Razvitije — Simvolika [Iconostasis. The Genesis — the Evolution — the Symbolic]*. Moscow, 2000, pp. 621–649.
15. Velflin G. Renessans i barokko. Issledovanije sushhnosti i stanovenija stilja barokko v Italii [Renaissance and baroque. A study of the entity and origin of the Baroque style in Italy]. St.-Petersburg, 2004, 288 p.
16. Gerasimova Y.V. Vizantijskije istochniki skul'pturnoj kompozitsii tsarskih vrat ikonostasa Petropavlovskogo sobora v Leningrade [The Byzantine sources of the sculptural composition of the Royal Doors of the iconostasis of Saint Peter and Paul Cathedral in Leningrad]. *Iz istorii Vizantii i vizantinovedenija [From the history of Byzantium and byzantinology]*. Leningrad, 1991, pp. 124–137.
17. Grabar' I.E. I.P. Zarudnyj i moskovskaja arhitektura pervoj chetverti XVIII v. [I.P. Zarudny and the Moscow architecture of the first quarter of the 18-th century]. *Russkaja arhitektura pervoj poloviny XVIII veka [Russian architecture of the first half of the 18-th century]*. Moscow, 1954, pp. 39–92.
18. Dajen M.V. Novootkrytyj pamjatnik stankovoj zhivopisi epohi Ivana Groznogo [The new discovered creation of easel painting of the age of Ivan the Terrible]. *Drevnerusskoje iskusstvo. Hudozhestvennaja kul'tura Moskvy [The Ancient Russian art. Art culture of Moscow]*. Moscow, 1970, pp. 207–225.
19. Zhuravljeva I.A. Praotcheskij rjad i zavershenije simvolicheskoi struktury russkogo vysokogo ikonostasa [The forefather rank and the completion of the symbolic structure]. *Ikonostas. Proishozhdenije — Razvitije — Simvolika [Iconostasis. The Genesis — the Evolution — the Symbolic]*. Moscow, 2000, pp. 490–499.
20. Ivantsov-Platonov A.M. O zapadnyh veroispovedanijah [About Western religions]. Moscow, 1888, 100 p.
21. Ikony Russkogo Severa [Icons of Northern Russia]. Moscow, 2007, Vol. 1, 501, [2] p.
22. Calvin J. Nastavlenije v hristianskoj vere [The edification in the Christian faith]. Moscow, 1998, Vol. 2, Book 3, 479 p.
23. Konskij P.A., Gottlieb A.G. Papstvo [The Papacy]. *Hristianstvo: Entsiklopedicheskij slovar' [Christianity: An Encyclopedic dictionary]*. Moscow, 1995, Vol. 2, pp. 264–304.
24. Kochenovskij O. Narva. Gradostroitel'noje razvitije i arhitektura [Narva. The Urban development and the architecture]. Tallinn, 1991, 303 p.
25. Logachev K.I. Petropavlovskaja (Sankt-Peterburgskaja) krepost' [Petropavlovskaya (Saint-Petersburg) fortress]. Leningrad, 1988, 143 p.
26. Logunova M.O. Tema kljuchej v ikonostase Petropavlovskogo sobora [The theme of the keys in the iconostasis of Saint Peter and Paul Cathedral]. *Trudy Gosudarstvennogo muzeja istorii Sankt-Peterburga [Proceedings of the State Museum of St.-Petersburg history]*. St.-Petersburg, 2012, Issue 22, pp. 157–166.
27. Maxim (Kozlov), prot., Ogitsky D.P. Zapadnoje hristianstvo: vzgljad s Vostoka [Western Christianity: a view from the East]. Moscow, 2009, 608 p.
28. Malinovsky K.V. Dominiko Trezini [Dominico Trezzini]. St.-Petersburg, 2007. 232 p.
29. Mozgovaya E.B. Ikonostas [The iconostasis]. *Ikonostas Petropavlovskogo sobora: Al'bom [The iconostasis of Saint Peter and Paul Cathedral: Album]*. St.-Petersburg, 2003, pp. 8–32.
30. Pogosjan E.A., Smorzhevskikh-Smirnova M.A. Ikonostas Ivana Zarudnogo v Preobrazhenskoj tserkvi Revelja (Tallinna). Semantika i ideologija [The Ivan Zarudny's iconostasis in the Transfiguration church in Revel (Tallinn). Semantics and ideology]. *Russkoje iskusstvo Novogo vremeni [Russian art in the Modern Age]*. Moscow, 2012, Issue 14, pp. 8–22.
31. Posternak K.V. Inoslavnye zaimstvovanija v russkikh tserkovnyh interierah Petrovskogo vremeni [Non-orthodox borrowings in Russian church interiors in the epoch of Peter the Great]. *Vestnik Paravoslavnogo Svjato-Tihonovskogo gumanitarnogo universiteta [Bulletin of the Orthodox St.-Tikhon humanities university. Series 5]*, 2015, Issue 3, pp. 102–119.
32. Posternak, K.V. Osobennosti arhitekturno-dekorativnogo ubranstva peterburgskih barochnykh ikonostasov serebiny XVIII veka: Diss. Kand. iskusstv. [Features of architectural and ornamental decoration of Petersburg baroque iconostases in the mid-18th century: The dissertation of Cand. Arts Sc.]. Moscow, 2014, 203 p.
33. Prokopovich F. Sochinenija [Works]. Moscow-Leningrad, 1961, 502 p.
34. Religioznyj Peterburg. GRM. Al'manah [The religious Petersburg. SRM. Almanac]. St.-Petersburg, 2004, Issue 106, 559 p.
35. Rossijskij gosudarstvennyj istoricheskij arhiv [Russian State Historical Archive]. F. 470. Op. 5 (76/188) (1726 year). File 33.
36. Sorokatj V.M. Prazdnichnyj rjad russkogo ikonostasa. Ikonograficheskie programmy XV–XVI vekov [The Prazdnichny (festive) rank of Russian iconostasis. The iconographic programs of 15-th and 16-th centuries]. *Ikonostas. Proishozhdenije — Razvitije — Simvolika [Iconostasis. The Genesis — the Evolution — the Symbolic]*. Moscow, 2000, pp. 465–489.
37. Florensky P.A. Ikonostas [The Iconostasis]. St.-Petersburg, 2010, 218, [2] p.
38. Khrusciewicz G. Istorija Zamojskogo sobora (1720 goda) [A history of the Zamoisky Sobor in 1720]. Vilna, 1880, 308 p.
39. Central'nyi gosudarstvennyj istoricheskij arhiv Sankt-Peterburga [Central State Historical Archive of St.-Petersburg]. F. 347. Op. 1. File 31.
40. Chistovich I.A. Feofan Prokopovich i jego vremja [Feofan Prokopovich and his epoch]. St.-Petersburg, 1868, 752 p.
41. Elkin E.N. Ikonostas Petropavlovskogo sobora [The iconostasis of Saint Peter and Paul Cathedral]. *Krajevedcheskije zapiski [Local history proceedings]*. St.-Petersburg, 1994, Issue 2, pp. 149–159.
42. Yakovlev E.G. Bogoroditsa hristianskogo Vostoka i Madonna hristianskogo Zapada [The Virgin of the Christian East and the Madonna of the Christian West]. *Filosofskije nauki [Philosophical sciences]*, 2001, № 3, pp. 65–72.
43. *Saint Peter and Paul Cathedral and Grand Ducal Burial Chapel. Album. — SPb.: SMHStP, 2006. — 160 p.: il.*

Received April 04, 2016