

Комитет по культуре Правительства Санкт-Петербурга
Государственный музей истории Санкт-Петербурга

**ТРУДЫ ГОСУДАРСТВЕННОГО
МУЗЕЯ ИСТОРИИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА**

Выпуск 22

Храмы Петровской эпохи

Материалы международной научной конференции

Санкт-Петербург, Петропавловская крепость,
7–8 июня 2012 года

Санкт-Петербург
2012

который призван установить истинный закон (конечно же, православный), Всевышний передает во обладание иконостас, обновленную церковь и завоеванные земли в наследственное обладание.

Вплоть до конца Северной войны победы Петра, отвоевание им «отеческих земель» и завоевание новых территорий будут иметь в официальной культуре неизменный статус священной войны, начатой по провидению Божьему за правду и веру. Процесс «отъятия» и переосвящения храмов в Эстляндии и Лифляндии проходит синхронно с развитием этой концепции и в деталях следует ей. Церковное искусство не менее чутко реагирует на эти тенденции и самым непосредственным образом участвует в идеологическом строительстве своей эпохи.

Е. А. Погосян

ИВАН ЗАРУДНЫЙ И ПРОГРАММА ИКОНОСТАСА ПРЕОБРАЖЕНСКОГО СОБОРА В РЕВЕЛЕ

Иван Петрович Зарудный был художником широкого профиля. С 1701 года он служил «у строения церковного»; с 1707 был Генералом-суперинтендантом канцелярии «изуграфств исправления», «надзирал» за иконописцами, живописцами, граверами, резчиками и позолотчиками, выполнял разного рода заказы: строил торжественные врата, походные церкви, писал знамена «во всероссийския армии»¹. Кроме того, он является автором восьми иконостасов, построенных между 1715 и 1727 годами². Из восьми иконостасов сохранилось только два: в Преображенском соборе в Ревеле (Таллине) и в Петропавловском соборе в Санкт-Петербурге (1722–1727). В центре настоящей статьи будет программа Ревельского иконостаса Зарудного, в первую очередь — вопрос об отношении изображений к надписям, помещенным на раме, а также к композиции всей конструкции в целом.

Ревель был взят Петром в 1710 году. Иконостас Преображенского собора, помещавшегося в бывшей шведской гарнизонной кирхе³, был заказан Зарудному генерал-губернатором Эстляндии

¹ Мозговая Е. Б. Иконостас // Иконостас Петропавловского собора. СПб.: Государственный музей истории Санкт-Петербурга, 2003. С. 12–17; Отдел рукописей Центральной научной библиотеки Харьковского государственного университета (далее — ХГУ ЦНБ). 142-с. Л. 27–30.

² Под наблюдением и стараниями Зарудного выполнены: иконостас храма Апостола Андрея на Котлине острове (1715–1717), Преображенского собора в Ревеле (1717–1719), церковью Архангела Гавриила (1720–1721) и Двенадцати апостолов (1721–1723) в Москве, церкви Вмч. и цел. Пантелеимона в Ораниенбауме во дворце Меншикова (1720–1721), Петропавловского собора (1722–1727) и церкви Исаакия Далматского (1724–1727) в Санкт-Петербурге.

³ Подробно история отъятия этого храма у лютеранской общины Ревеля освещена в статье М. А. Сморжевских-Смирновой в настоящем сборнике, там же дан обзор работ по истории ревельского иконостаса.

А. Д. Меншиковым в августе 1717 года и закончен в конце 1719. К началу строительства Зарудный как раз закончил свой первый иконостас для церкви Св. Апостола Андрея на Котлине острове, который А. Д. Меншикову, заказчику иконостаса, крайне понравился. 4 июня 1717 года Меншиков показывал Казимиру Сапеге⁴ Кроншлот и Петергоф. Во время остановки на Котлине острове губернатор Петербурга и его гость «изволили гулять по строениям и, смотря иконостасу, которому быть в новой церкви на Котлине, которому зело дивились, ибо зело хорошо убран»⁵. Об иконостасе на Котлине острове практически ничего не известно. Сохранились несколько писем Зарудного, связанных с его строительством. Е. Б. Мозговая на основе сохранившейся описи деталей иконостаса, составленной при посылке их из Москвы (где Зарудный строил иконостас), предприняла попытку реконструировать внешний облик иконостаса. «На основе сравнения содержимого 8-ми ящиков, в которых помещался иконостас, и их размеров, — пишет она, — можно предполагать, что он представлял собой сооружение, по высоте равное шести метрам и по ширине — восьми. Верхняя часть его венчалась композицией „Распятие с предстоящими“, над двухстворчатыми Царскими вратами помещались фигуры ангелов. Нижняя часть иконостаса состояла из шести „киотов“, перекрытых карнизами и фланкированных по углам коринфскими колоннами. Колонны опирались на „тунбы“, украшенные плоской резьбой. В каждом киоте располагались местные образа. Второй ярус составляли иконы праздничного ряда в фигурных рамах. Над ними, в „клеймах“, — „Страсти Иисуса Христа“. По сторонам от „Распятия“ в круглых и восьмиугольных рамах были установлены иконы Александра Невского, Петра и других святых, чей культ приобрел особое распространение в петровскую

⁴ Граф Казимир Сапега, как указывают С. Р. Долгова и Т. А. Лаптева в комментарии к «Трудам и дням» Меншикова, «был проводником российского влияния на сейме в Варшаве. Во время его визита был, по-видимому, заключен договор об обручении дочери Меншикова Марии с сыном Сапеге Петром. В письме графа к Меншикову от 14 ноября 1717 года говорится о данном ему „пароле в отношении его сына“ (Труды и дни Александра Даниловича Меншикова. Публ. С. Р. Долговой и Т. А. Лаптевой. М., 2004. С. 590).

⁵ Труды и дни Александра Даниловича Меншикова. Публ. С. Р. Долговой и Т. А. Лаптевой. М., 2004. С. 133.

эпоху»⁶. Добавим к этому еще несколько деталей, которые важны для понимания того, какую роль играл Иван Зарудный в создании программы ревельского иконостаса.

3 января 1717 года Зарудный писал А. Д. Меншикову, что многие детали котлинского иконостаса «в готовности и золочены». Здесь же он обращается к Меншикову с вопросами относительно нескольких еще не завершенных деталей, а также убранства храма в целом. Так, он спрашивает, нужно ли делать «налой» (для которого как раз есть место перед местными образами), предлагает добавить «для чистоты лучей» медные свечи (подсвечники) «в которые можно вставляли многие свечи восковые». Кроме того, Зарудный пишет: «На иконостасном *рисунке*⁷, которой прислан от Вашего Сиятельства, поверх иконостаса по обеим сторонам распятия *два завеса нарисованы*, материя ... или резные неизвестен». В другом месте он говорит, что строил иконостас «по присланному чертежу»⁸. Из этих слов видно, что Зарудный делал иконостас по присланному ему рисунку. Упоминание о завесах, а также вопрос о том, делать их резными или из материи, показывает, что этот рисунок / чертеж не был простой схемой, на нем были представлены архитектурные детали иконостаса.

Известно, что и иконостас для Петропавловского собора Зарудный строил по присланному ему рисунку. Е. Н. Элькин указывает: «В литературе утвердилось мнение, что иконостас проектировался И. П. Зарудным без чьего-либо участия, но некоторые сведения позволяют предположить, что первоначальный рисунок был сделан Д. Трезини. В письме Макарову от 1 февраля 1725 года Зарудный сообщал: „...велено мне <...> в том исправляться, дабы по данным мне рисункам оные иконостасы в нынешнее зимнее время совсем отделать“. В свою очередь, Канцелярия от строений, заключая договор на написание икон, требовала от Трезини 1 марта 1726 года чертеж „такой же, каков послан в Москву для дела иконостаса“. Приведенные документы дают основание считать, что в общих чертах проект иконостаса был предложен Трезини,

⁶ Мозговая Е. Б. Творчество Зарудного. С. 86.

⁷ Здесь и далее курсив мой. — Е. П.

⁸ РГАДА. Ф. 198. Оп. 1. Ед. хр. 601. Л. 20–21, 28.

а в дальнейшем разрабатывался и детализировался Зарудным»⁹. Для вновь построенных храмов, как мы видим, иконостас как архитектурное сооружение проектировался не Зарудным. В Петербурге автором проекта был Трезини — архитектор, который строил храм. По всей видимости, и рисунок котлинского иконостаса был сделан архитектором, который строил церковь на Котлине острове.

Иначе обстояло дело с иконостасом в Ревеле. Работа над ним хорошо документирована. Она отразилась в сохранившейся переписке Зарудного и Меншикова — материалы хранятся в РГАДА, всего 98 писем, примерно половина из них полностью или частично посвящена строительству иконостаса в Ревеле, а также в «Книге записной» самого Зарудного, в которую вклеивались или копировались разного рода документы, относящиеся к строительству этого иконостаса, а также вписывались устные распоряжения — данные документы хранятся в отделе рукописей Центральной научной библиотеки Харьковского университета. Из этих материалов хорошо видно, что на этот раз Меншиков передал Зарудному лишь «меру» иконостаса. Он пишет Зарудному из Санкт-Петербурга 22 августа 1717 года (Зарудный получил письмо в Москве 29 августа): «При сем прилагаем меру иконостасу которой надлежит сделать восвятую церковь в Ревеле стоящую, против которой изволте учинить надлежащей *априс* иконам, немедленно прислать, а имянно учинить оной *таким маниром как зделан ... на Котлин остров*»¹⁰.

Мера, которая была послана Зарудному, сохранилась¹¹: это действительно просто обмерный чертеж, на нем отсутствуют какие-либо детали. Рисунок («априс») иконостаса должен был подготовить и представить заказчику сам Зарудный.

Самая большая проблема, которую предстояло решить Зарудному, заключалась в том, что иконостас строился для уже готового двухнефного храма. Инструкции о том, сколько иконостасов делать, два или один, и как их разместить в двухнефном храме, после многократных запросов, обращенных к Меншикову

⁹ Элькин Е. Н. Иконостас Петропавловского собора // Краеведческие записки: Исследования и материалы. Вып. 2: Петропавловский собор и Великокняжеская усыпальница. СПб., 1994. С. 149–150.

¹⁰ ХГУ ЦНБ. 142-с. Между л. 4 об. и л. 5.

¹¹ Мозговая Е. Б. Творчество Зарудного. С. 89.

и оставшихся без ответа, Зарудный получил лично от царя только в начале 1719 года. В «Записной книге» отмечено: «Иконостас во всю ли церков один или надвое,— абрис его царскому величеству показывал и докладывал о иконостасе; и Его Величество Всемилолюбивейший Государь велел один во всю церков делат и с катедрою¹²». То есть из представленных Зарудным рисунков царь выбрал совершенно необычный: здесь иконостасы двух приделов соединены в одну конструкцию, но разделены встроенной прямо в иконостас кафедрой проповедника.

Вскоре решился и вопрос о посвящении церкви в Ревеле, Меншиков писал Зарудному 21 февраля 1719 года: «Господинъ Зарудной, письмо ваше... сего февраля из Москвы писанное я здесь вчерашняго дня получил на которое симъ ответствую: местныя образы велите написать в храмы одинъ Преображение Господа нашего: второй верховных Апостолов Петра и Павла а другие по своему наилутчему изобретению¹³». Этими короткими распоряжениями исчерпываются те прямые инструкции, которые были получены Зарудным.

Как мы видели, рисунки Зарудный получал в тех случаях, когда он строил иконостасы для вновь выстроенных храмов и когда план иконостаса был частью общего украшения интерьера. В случае же с Ревельским храмом, который помещался в здании XIV века, никаких предварительных рисунков Зарудный не получил. Этот иконостас был в полной мере произведением Зарудного, и мы можем с большой долей уверенности говорить о Зарудном как об авторе программы иконостаса. Особенностью работы с иконостасами Зарудного является то, что программа их может быть реконструирована только при учете всех элементов: и икон, и резной рамы иконостаса (причем не только скульптурных, геральдических и эмблематических композиций, но также и архитектурных деталей) и надписей (как нанесенных на раму, так и включенных в иконы). Реконструкция полной программы ревельского иконостаса Зарудного потребует более подробного изучения всех его элементов, в настоящей статье остановимся на некоторых общих посылах этой программы.

¹² ХГУ ЦНБ. 142-с. Л. 12. Эта цитата с некоторыми неточностями была воспроизведена в работе Мозговой (Мозговая Е. Б. Творчество Зарудного... С. 89).

¹³ ХГУ ЦНБ. 142-с. Между л. 18 об. и л. 19.

В ревелском иконостасе, хоть он и сделан «один во всю церковь», — два симметричных и равноценных придела с одинаковыми по размеру и по форме Царскими вратами: южный придел Преображения Господня и северный придел св. апостолов Петра и Павла. Некоторые элементы двух приделов в точности совпадают (устройство киотов, архитектурные детали), некоторые же, совпадая в общих чертах, значимо различаются (царские врата и боковые врата). Между двумя приделами заключена кафедра проповедника¹⁴, над которой помещен российский двуглавый орел, а под ней, в местном ряду, — икона св. Екатерины. Эти три элемента не относятся ни к одному из приделов, а составляют ту часть иконостаса, которая принадлежит только ему как целостной композиции.

В основе программы Ревельского иконостаса лежит соположение двух традиционных для высокого иконостаса сюжетов — ветхозаветного и новозаветного. В этом иконостас Зарудного вполне укладывается в традицию: иконостас «показывает своими рядами историю человека. <...> Промыслительное действие Божие о падшем человеке и его искупление: предуготовления и пророчества Ветхого Завета, исполнение их в Новом Завете»¹⁵. С ветхозаветными «предуготовлениями и пророчествами» связаны обычно праотеческий и пророческий ряды иконостаса. В ревелском иконостасе, однако, эти два ряда полностью отсутствуют. Отсутствует в ревелском иконостасе и деисусный ряд¹⁶.

¹⁴ Лютеранские храмы с кафедрой, помещенной в алтаре, начали строить в Германии во второй половине XVII в. (Callensberg, Eisenberg, Gotha, Saalfeld, Weimar, Weissenfels). Горячим сторонником и пропагандистом именно такого расположения кафедры был математик, инженер и богослов Леонард Штурм (Leonhard Christoph Sturm, 1669–1719), который полагал, что лютеранский храм должен напоминать театр, с кафедрой проповедника вместо сцены (Yates, Nigel. *Liturgical Space: Christian Worship and Church Buildings in Western Europe. 1500–2000*. Ashgate, 2008. P. 34–36). Штурм является автором специального трактата, посвященного архитектуре идеального протестантского храма (*Architektonisches Bedenken von der protestantischen Klein Kirchen Figur und Einrichtung*. Hamburg, 1712). Штурм был известен в России. В 1709 г. в Москве был опубликован перевод его книги «Архитектура воинская. Гипотетическая и еклектическая». Петр I лично редактировал этот перевод (*Пекарский П.* Наука и литература в России при Петре Великом. СПб., 1862. Т. 2. С. 211–212).

¹⁵ Михайлов Борис, священник. Храм в Филях: История прихода и храма Покрова Пресвятой Богородицы в Филях XVII–XX века. М., 2002. С. 56.

¹⁶ Условно фрагментами деисусного ряда можно считать изображения апостолов: 4 иконы, на каждой из которых по три апостола, помещены над праздничным рядом.

Включены в него только местный, праздничный и страстной ряды. Четыре иконы местного ряда здесь связаны с композицией двух отдельных приделов: в каждом из них по сторонам Царских врат помещены иконы Спасителя и Богоматери. Иконы праздничного чина, напротив, не делятся на две группы по приделам, а составляют целостный ряд всего иконостаса. В праздничном ряду находятся: «Гостеприимство Авраама», «Богоявление», «Рождество», «Введение во Храм Пресвятой Богородицы», «Сретение», «Сошествие Святого Духа», «Преображение» и «Успение». Сейчас порядок икон не соответствует последовательности евангельских событий, но по описанию конца XIX века¹⁷ мы знаем, что порядок был традиционным. В верхней части иконостаса помещены четыре крестообразные и четыре круглые иконы в картушах, они составляют страстной ряд. Здесь расположены (слева направо): «Предание Пилатом на Распятие», «Се Человек», «Возложение тернового венца», «Бичевание» (в северном приделе), «Тайная Вечеря», «Моление о Чаше», «Биение перед Каиафою», «Несение Креста» (в южном приделе). Венчает каждый из приделов еще одна икона: «Жены-Мироносицы у гроба Господня» в Петропавловском приделе и «Вознесение» в Преображенском. По всей видимости, таким и было оригинальное расположение икон, оно соответствует описанию конца XIX века¹⁸. Как мы видим, праздничный и страстной ряды не разделены на два придела; они читаются как единые ряды. События земной жизни Иисуса Христа, представленные здесь, развиваются слева направо (праздничный ряд) и снизу вверх, и итогом, если не хронологическим, то символическим, является Вознесение — самое верхнее правое изображение в иконостасе (хотя хронологически завершающим является новозаветный сюжет Успения).

Состав икон у Зарудного, таким образом, точно отражает тот сдвиг, который нашел свое воплощение в конструкции иконостасов конца XVII — начала XVIII века, когда ветхозаветные

Но между группами апостолов находятся Распятие в Петропавловском и Снятие с Креста в Преображенском приделе. Традиционной для этого ряда иконы «Спас в Силах» здесь нет.

¹⁷ Тизик Карп, священник. История Ревельского Преображенского собора. Историко-статистическое описание. Ревель, 1896. С. 76, 80–81.

¹⁸ Там же. С. 81, 84.

«предуготовления и пророчества» (праотеческий и пророческий ряды) и «ожидание конца мира» (деисусный ряд) теряют свое значение, на первый же план выходит «изображение истории спасения, земной жизни Христа в ее драматических моментах»¹⁹. Но если, например, в иконостасе верхнего Спасского храма собора Покрова Пресвятой Богородицы в Филях это изменение отражено в том, что ряды алтарной преграды теряют свою целостность, оказываются усечены, распадаются на отдельные картины, то у Зарудного все эти тенденции доведены до своего полного логического предела: праотеческого, пророческого и деисусного рядов здесь просто нет (в этом Ревельский иконостас Зарудного является уникальным).

Примечательна в этой связи икона «Вознесение», служащая завершением Преображенского придела. Слева на иконе помещены шесть апостолов и Богородица, справа — остальные шесть апостолов. Все они в волнении и недоумении, их взгляды устремлены вверх. Чуть выше изображены два ангела: лица ангелов обращены к апостолам, и они как будто изъясняют произошедшее чудо. Но между ангелами, где зритель ожидает увидеть возносящегося Христа, помещено только облако, на котором читаются почти точно переданные евангельские слова, повествующие о Вознесении: «И бысть егда благословяние ихъ, отступи от нихъ и возношашеся на небо», и по сторонам над Богородицею и апостолами: «И тии поклонишася Ему»²⁰. Для русской иконографии «Вознесения» отсутствие Спасителя невозможно. Тип, выбранный Зарудным, восходит, по всей вероятности, к какому-либо западноевропейскому образцу. Так, Христос отсутствует на «Вознесении» Дюрера — в поле гравюры попадают только ступни Спасителя. Такая композиция была широко известна не только по гравюрам. Так, например, она использована в популярном эмблематическом сборнике «Символы жития Христова»²¹. Но вполне вероятно, что такая иконография была специально разработана для Ревельского иконостаса. На «Вознесении» представлен тот момент, когда Иисус

¹⁹ Михайлов Борис, свящ. Храм в Филях. С. 56.

²⁰ Мф. 24: 51–52.

²¹ Treterus, Thomas. Symbolica Vitae Christi Meditatio. Brunnsbergae, Typus Geor. Schönfels, 1612. P. 221. Эта книга была в библиотеке Сильвестра Медведева (Hippisley A., Lukjanova E. Simeon Polockij's Library: A Catalogue. Cologne, 2005. P. 144).

Христос завершает свой земной путь, Он уже не виден зрителю. Тему невидимого более Бога подчеркивают на иконе, как можно полагать, также куст-купина на первом плане и облачный столп в глубине композиции: видимые до воплощения знаки присутствия Всевышнего. Такой принцип «историзма», когда Спаситель видим и изобразим только в Своей человеческой ипостаси, последовательно проводится в иконостасе: за пределами земной жизни Его образ не доступен зрителю, доступным остается только слово Священного Писания. Единственным изображением иконостаса, которое представляет ветхозаветную сцену, является «Гостеприимство Авраама», но и оно не нарушает историзм изобразительного ряда иконостаса: здесь изображены ангелы, которые были видимы для Авраама и Сарры. То есть на иконах представлен Бог видимый и потому изобразимый: Бог воплощенный или Бог прообразованный в горящей купине, огненном столпе, трех ангелах.

Принцип историзма лежит в основе православной доктрины о почитании икон. Он сформулирован в беседах Иоанна Дамаскина, которые были хорошо известны (все три беседы включены, например, в печатный сборник «О почитании икон», изданный в Москве в 1642 году²²) и отрывки из которых включались в трактаты и официальные документы об иконописании второй половины XVII века, а также в сочинения, связанные с антипротестантской полемикой. Иоанн Дамаскин утверждал: «Смело изображаю Бога невидимаго, не как невидимаго, но как сделавшегося ради нас видимым чрез участие и в плоти, и в крови. Не невидимое Божество изображаю, но посредством образа выражаю плоть Божию, которая была видима». Если во Второзаконии «глагола Господь ... из среды огня»²³, то есть Израиль слышит, но не видит Всевышнего, то в Новом Завете «невидимый, облекшийся в плоть, становится видимым» и потому «изображай подобие Явившагося <...> начертывай на досках и выставляй для созерцания <...> неизреченное»²⁴.

²² Сборник состоит из 12 частей («слов»), беседы о почитании икон Иоанна Дамаскина составляют слова 5, 6 и 7. В него также включены сочинения Григория Двоеслова (слова 2 и 3), содержание которых очень близко тому, что писал Иоанн Дамаскин.

²³ Втор. 5:4.

²⁴ Иоанн Дамаскин. Три слова в защиту иконопочитания: пер. с греч. / Ред. В. А. Кроха. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 35.

Этот аргумент повторяют все авторы, пишущие об иконописи в XVII веке. Приведем только один пример. Симеон Полоцкий в «Беседе о почитании икон», произведении отчетливо антипротестантском²⁵, пишет, не только повторяя аргументы Дамаскина, но и имитируя его интонации: «Хвалю, блажу живоподобие, аще кому то возможно сотворити: но кто виде живаго Христа Господа, каков бяше; или поне кто соглядаше Его нерукотворенный образ от него же могл бы списати праведно подобие Христова»²⁶.

Для Зарудного точное следование православной доктрине не было просто личным убеждением, такая позиция была частью его служебных обязанностей. Когда Зарудный был назначен в 1707 году Генералом-суперинтендантом Палаты изуграфств, в качестве инструкции он получил «Грамоту трех патриархов» (от 12 мая 1668 года) и «Царскую грамоту» (1669). И Зарудный все время держал их перед глазами. В переписке с Меншиковым он упоминает о них и приводит их текст полностью, когда говорит о своих обязанностях по надзору за иконным письмом, а также упоминает, что этими же документами пользовался Симон Ушаков, его предшественник в деле надзора над иконным писанием²⁷. Важно помнить и то, что Зарудный строит Ревельский иконостас для протестантского города, чтобы поместить его в бывшую протестантскую кирху. Противопоставление православных ценностей протестантской «ереси», таким образом, неизбежно заложено уже в контексте, в который иконостас должен был быть помещен. Можно предположить, что историзм Ревельского иконостаса является формой антипротестантской полемики об иконописи (это идеальное воплощение устойчивого набора аргументов, используемых в такой полемике). В лютеранском городе историзм иконографии в его самом строгом воплощении доказывает возможность и необходимость почитания явленного образа Спасителя.

Обратимся к неживописным элементам иконостаса. Рама иконостаса, как уже было указано, покрыта надписями и резными изображениями. Остановимся на надписях (речь пойдет именно

²⁵ Цветаев Д. Протестантство и протестанты в России до эпохи преобразований. М., 1890. С. 520.

²⁶ Былинин В. К. Незученная школьная пьеса Симеона Полоцкого // Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. М., 1982. С. 288

²⁷ РГАДА. Ф. 198. Оп. 1. Ед. хр. 601. Л. 1–8 об.

о надписях на раме — надписи, включенные в иконы, по-своему интересны, но сейчас мы их оставим в стороне). Эта группа надписей²⁸ является своеобразным «вербальным фоном», они равномерно рассыпаны по всему иконостасу. Всего на раме иконостаса 172 надписи, каждая из них состоит из одного или нескольких стихов из библейских или литургических текстов²⁹. В некоторых случаях оригинальный текст несколько «уточнен», чтобы лучше соответствовать ситуации, но радикальных переделок цитат, какие иногда встречаются в панегирической проповеди Петровской эпохи, на иконостасе нет. Основным источником надписей является Псалтирь и библейские песни (Песнь трех отроков из Вавилонской печи, Песнь Захарии и Песнь Богородицы); кроме того, надписи заимствованы из Второзакония, Книги пророка Исайи, самый верхний ряд надписей составляют степенные антифоны. Как мы видим, надписи относятся только к событиям, имевшим место до рождения Иисуса Христа, то есть с изобразительным иконописным рядом они находятся в отношениях дополнительности: там, где кончаются события, представленные в слове, помещенном на золотой раме иконостаса, начинаются события земной жизни Спасителя, которая уже представлена в зримых образах. Это особенно ясно видно в хронологически «пограничных» песнях, относящихся уже к событиям Нового Завета, но происшедших еще до рождения Спасителя (Песнь Захарии и Песнь Богородицы).

Обычно из псалма или песни берется всего один стих. Но есть несколько текстов, которые представлены практически полностью и существуют как своеобразные тематические «кластеры» на иконостасе. К ним, например, относятся Песнь Богородицы и Песнь трех отроков. Вертикаль иконостаса определяют 12 колонн, на каждом профиле колонны помещено по 4 надписи. В основании каждой колонны вырезан вазон в форме геральдического щита, из него вырастает щитец поменьше, окруженный цветущими

²⁸ Для полноценного разговора о программе Ревельского иконостаса надписи, конечно же, следует опубликовать. Работа по подготовке текста надписей к публикации уже ведется.

²⁹ Над надписями работали несколько резчиков, по крайней мере половина из них не были русскими: они часто путали графически похожие буквы, превращали выносные буквы в декоративные завитки, но в целом надписи довольно хорошо читаются.

травами, над ним — круглый медальон в виде тернового венца и еще выше — медальон в виде солнца. В солнце, венце и щитах одна под другой помещены надписи, при этом в случаях, когда стих псалма или песни разделен на несколько частей, можно проследить порядок чтения. Очевидно, что читаться надписи на колоннах должны сверху вниз. Именно на колоннах и помещены Песнь Богородицы и Песнь трех отроков. Песнь Богородицы начинается на первой справа (если считать от зрителя) колонне и завершается на одиннадцатой, объединяя таким образом оба придела; Песнь трех отроков помещена, соответственно, на второй и двенадцатой колоннах. То есть начало песни и в первом, и во втором случае находится в Преображенском (правом от зрителя) приделе, а конец — в левом. Мы видим, что в тех случаях, когда последовательность чтения отдельных надписей можно точно определить, порядок чтения сегментов идет справа налево. Таким образом, чтение образов и чтение надписей направлено в разные стороны: последовательность образов читается слева направо и снизу вверх, а последовательность связанных надписей — справа налево и сверху вниз. Своеобразным ключом к такому двойному чтению элементов иконостаса являются Божественные имена. В обоих приделах под навешиваниями помещены в сиянии два совершенно одинаковых тетраграмматона — имени Бога, открытого Моисею из пламени горящего куста (יהוה). Буквы этого имени, конечно же, должны читаться справа налево. Также в обоих приделах на колоннах многократно повторена монограмма имени Иисус Христос (ΙΧС), которая вводит модель прочтения слева направо.

В позолоченной резьбе даны не только надписи, рама покрыта самыми разнообразными «декоративными» резными и скульптурными элементами: кроме уже упомянутых вазонов и щитов, здесь помещены херувимы, голуби, орлы, чаши-потиры, терновые венцы, композиции из корон и держав и проч. Все они, конечно же, несут свою, важную для прочтения иконостаса семантику и должны быть детально проанализированы в ходе дальнейшей работы по реконструкции программы иконостаса. Очевидно, однако, что все они, как и слово, являются знаками, а не чувственными образами, имеют символическую (и даже скорее эмблематическую) природу, говоря словами Иоанна Дамаскина, являются «невещественными образами».

Переходной формой, объединяющей и видимые образы (иконы), и знаки/слова, вырезанные на золоченой раме иконостаса, являются Царские и боковые врата. На северных боковых вратах обоих приделов изображен архангел Михаил, а на южных — Уриил. Лица, руки и ступни архангелов живописные³⁰, доспехи, оружие, сияние и ленты-надписи над ними — резные и позолоченные. То есть архангелы как будто находятся на границе, пороге двух миров: живописного, с одной стороны, и данного в золотой резьбе — с другой. Это отражает и универсальную семантику врат, которые разделяют, но в то же время объединяют разные пространства; и, одновременно, природу самих ангелов — божественных посланников. Царские врата³¹ устроены по такому же принципу. В обоих приделах они выполнены в форме ротонды, ротонда в Преображенском приделе представляет ветхозаветную скинию, а в Петропавловском — храм царя Соломона, на что указывают и надписи. Обратим внимание, что хронологическая последовательность событий Ветхого Завета представлена движущейся от скинии справа к храму слева. В ротонде Преображенского придела внутри скинии, за завесой по сторонам скрижалей, расположены две совсем маленькие иконы Богородицы и архангела Гавриила, составляющие традиционное для Царских врат Благовещение. Эти иконы, однако, включены во внутреннее пространство скинии таким образом, как будто они украшают стены скинии. Такой нарочитый анахронизм еще более подчеркивает переходную семантику врат³².

На настоящем этапе исследования еще рано пытаться окончательно сформулировать концепцию соотношения живописных и позолоченных резных (вербальных и эмблематических)

³⁰ В оригинальном виде они не сохранились, были неловко переписаны в 1828–1829 годах крепостным живописцем Алексеем Коровиным (*Тизик Карп, свящ.* Указ. соч. С. 79).

³¹ Подробное описание царских врат дано в работе: Погосян Е., *Сморжевских-Смирнова М.* Иконостас Ивана Зарудного в Преображенской церкви Таллина // Искусство иконы Эстонии. Каталог. Tallinn, 2011. С. 83–90.

³² Кроме того, в каждой из ротонд под куполом и тоже в виде внутреннего украшения этих ротонд помещено еще по одной иконе: «Иисус Христос в скинии» и «Бог Отец в храме Соломона». Иконография их требует самостоятельного рассмотрения, которое усложняется тем, что эти образы были переписаны в XIX веке, и неизвестно, в какой степени они отличаются от оригинальных.

элементов в иконостасе Зарудного. Они многозначны — имеют прямое литургическое и переносное политическое (панегирическое) значение. Совпадение словесного ряда и эмблематических элементов золотого декора иконостаса (например, многократное повторение «державы» и в том, и в другом случае) только подчеркивает такую двойственность резных элементов иконостаса. Живописные образы на иконах такой двойственностью, как кажется, не обладают. Но этот вопрос еще требует дополнительного рассмотрения.

Если же говорить о соотношении двух планов иконостаса, то золотую раму иконостаса, с ее эмблемами и надписями, можно противопоставить изобразительному ряду, представляющему «видимого» Спасителя, видимое Божественное. И тогда можно осторожно предположить, что золотой фон будет составлять «невидимое Божественное», тот золотой свет, который затмевает чувственные образы в глазах обычного смертного. Следовательно, неявленное Божественное открыто зрителю в золотом сиянии, но видимым остается только слово Священного Писания и знаки-эмблемы, которые это слово могут замещать. Такая замысловатая, но при этом предельно рациональная система представления на иконостасе видимого и невидимого человеческому зрению составляет, конечно же, только часть сложной программы, воплощенной в этом произведении, и требует дальнейшего изучения.



Ил. 1. Церковь Святителя Николая Чудотворца (Московская обл., с. Пушкино). 2000-е. Фотография



Ил. 2. Церковь Покрова Божией Матери (Москва, Фили) 2000-е. Фотография



Ил. 1. Иконостас Преображенской церкви (Таллин). 2010
Фотография Я. Хейла, предоставлена реставрационной мастерской Капит



Ил. 2. Икона «Литургия Господня» (1711). Никольская церковь (Таллин). 2008
Фотография О. Кормашова



Ил. 3. Кафедра проповедника Иконостас Спасо-Преображенского собора (Таллин). 2011
Фотография А. Маасика