

А. С. Трапезникова

О СОВРЕМЕННОМ ИКОННОМ УБРАНСТВЕ В ХРАМАХ СЕРЕДИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА: ВАРИАНТЫ ПОДХОДОВ

Одной из актуальных тем, связывающих церковь и музейную культуру, стало включение памятников культового назначения в перечень исторических объектов. Вопрос, касающийся передачи произведений церковного искусства, имеющих художественную и историческую ценность церкви, поставлен остро, однако не предполагает категоричности суждений и не имеет однозначного ответа.

Несколько иную окраску приобретают эти отношения, если дело касается объекта, выступающего одновременно памятником архитектуры, скульптуры, стенописи и иконописи. Если речь идет о храме, возникают дополнительные аспекты, которые необходимо принимать во внимание, такие как стилевое единство всех элементов экстерьера и интерьера, историческая значимость памятника, степень сохранности всех компонентов и, наконец, задачи, поставленные при восстановлении сооружения.

Можно говорить о трех вариантах подхода к восстановлению и использованию храма: памятник, восстановленный как исторический объект и передаваемый в ведение музея; действующий храм, равно выполняющий музейную функцию и имеющий неоспоримую художественную и историческую ценность; наконец, храм, восстанавливаемый как действующий и имеющий назначением создание литургического пространства.

В первом случае очевидна необходимость консервации сохранившихся элементов или полного восстановления памятника согласно чертежам, фотографиям и прочим документальным свидетельствам при соблюдении авторского художественного решения. Этот вариант наиболее прост и бесспорен. Показательным в этом отношении может быть ряд новгородских (церкви Спаса на Нередице, Успения Пресвятой Богородицы на Волотовом поле, Спаса на Ковалёве), псковских (Успенская церковь в Мелетово), московских (храм Казанской иконы Божией Матери на Красной площади) памятников.

Второй вариант предполагает совместное ведение храмом Русской Православной Церкви (РПЦ) и Министерства культуры. Широко известны положительные примеры такого сотрудничества: Софийский собор в Новгороде, Успенский собор во Владимире, Новодевичий Богородице-Смоленский монастырь в Москве. В таких случаях, когда музейное пространство и литургия внутри храма не противоречат, а способствуют друг другу, резонна реставрация ансамбля или малого фрагмента архитектуры и росписи.

Третий вариант состоит в полной передаче храма в ведение РПЦ. Таких памятников множество, постройка большинства из них относится к середине XIX — началу XX столетия: храм Успенского подворья Оптиной пустыни в Петербурге, церковь святой Троицы в Хохлах (Москва, XVII век). Каждый из перечисленных храмов по-

Трапезникова Анастасия Сергеевна, аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: trapeznikova_as@mail.ru

казателен: в Хохлах не сохранилось подлинных свидетельств внутреннего убранства, поэтому воссозданный в точности по архивным материалам экстерьер был дополнен иконостасом в «древнерусской» стилистике, не вступающим в конфликт с архитектурой XVII века; Псковский Иоанновский собор подтверждает эту практику, органично принимая в домонгольской архитектуре современную живопись. Иконы Успенского храма на Подворье Оптиной пустыни, несмотря на сохранившееся живописное убранство, выполненное в академической стилистике маслом, написаны в «древнерусском» стиле. В каждом случае причины подобных действий различались, однако преследовали одну цель — создать пространство, подходящее для литургии. В конечном счете всё сводится к дилемме о реставрации храма или о создании новых форм и образов, более или менее уместных в конкретном контексте.

Исторические реалии позднего синодального периода, особенно рубежа XIX–XX вв., отражали обмирщенность сознания, непонимание сакральной символики, разрыв церковного искусства с литургией. Это неизбежно приводило к созданию неканонических иконографий, синтезу несовместимых элементов, иконографическим ошибкам. Налицо были упадок изобразительного церковного искусства, отход от традиций византийской и древнерусской школы в сторону живописной, живоподобной академической манеры.

Восстановление подобных храмов — непростая задача, предполагающая выбор одного из двух вариантов: сохранение храма как исторического объекта и памятника культуры или приведение храма в соответствие с нуждами литургии и замена низкохудожественной исторической живописи на современную иконопись и стенопись более высокого художественного уровня. Стоит отметить, что кардинальные изменения, касающиеся смены стилистики и техники, приемлемы лишь в случае утраты первоначальной живописи и обоснованной необходимости изменения последней.

Если мы берем за основу позиции здорового новаторства, то необходимо принять положение о церкви и религии как о живом организме, постоянно развивающемся. «Церковь всегда заботилась о благолепии храмов — святые Отцы утверждали, что Красота — одно из имен Бога, а потому убранство храмов должно ориентироваться на самые высокие образцы и критерии» [1]. Более старая, обветшавшая живопись записывалась новой, часто худшего качества и иной стилистики, но соответствовавшей эволюции органичного развития культуры своего времени. Забота о сохранении исторического объекта не была целью проводимых поновлений, во главу угла ставилось церковное благочестие. Единство и цельность мышления были лишены стилистического художественного многообразия, а потому способствовали развитию церковного искусства.

Подъем религиозного и культурного самосознания конца XX в. способствовал всеместному восстановлению храмов, закрытых в советский период. В наши дни сооружения рубежа XIX–XX вв. уже считаются историко-культурными объектами, и эта тенденция оправдана. Однако бескомпромиссность такого подхода не может быть признана единственно правильной и требует индивидуального подхода к каждому объекту.

Примерами памятников, представляющих возможность выбора реставрационного решения, выступают большинство из восстанавливаемых храмов по всей России. Мы остановимся на четырех храмах Санкт-Петербурга, представляющих наиболее типичную и характерную для города архитектурную и живописную основу: Иоанно-

Богословская домовая церковь в Санкт-Петербургской Православной духовной академии, домовая церковь святой великомученицы Екатерины в Санкт-Петербургском государственном академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, Никольский Морской собор в Кронштадте, Храм Феодоровской иконы Божией Матери на Миргородской улице. Выбор именно такого ряда памятников обусловлен схожим историческим контекстом их создания, идентичными или аналогичными архитектурными формами, единым временем восстановления, но разными способами подходов к процессу создания литургического пространства. При рассмотрении этих примеров вырисовывается круг проблем, связанных с передачей храмов — «памятников исторического и культурного наследия» РПЦ и поиском компромисса между потребностью в создании литургического пространства и воссозданием исторического наследия.

Иоанно-Богословская домовая церковь исторически относилась к Санкт-Петербургской духовной семинарии, которая, согласно воле императора Николая I, обрела свое нынешнее здание в середине XIX в. Проект здания в классицистическом стиле с домовым храмом был представлен синодальным архитектором, академиком А. Ф. Щедриным. В 1841 г. освящение храма совершил Преосвященный Филарет (Амфитеатров), митрополит Киевский и Галицкий.

В 1884–1887 гг. была осуществлена реконструкция здания. По проекту архитектора Синода Н. Н. Маркова по центральной оси был пристроен со двора трехэтажный объект, в верхний этаж которого был перенесен домовый храм вместе с иконостасом и барельефами В. И. Демут-Малиновского. Академик живописи П. С. Шильцов к ноябрю 1890 г. написал для дополнительной части иконостаса восемь икон, тогда же была завершена роспись плафона над алтарем. Домовой храм прекратил свою работу одновременно с Духовной семинарией в 1918 г. и полностью утратил внутреннее убранство [2].

При возрождении духовных школ храм был освящен 8 октября 1946 г. на прежнем месте и вновь расписан в стиле, синтезирующем барокко и классицизм. В 2004 г. по инициативе Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II и ректора СПбДА архиепископа Тихвинского Константина (Горянова) был проведен капитальный ремонт храма и принято решение о росписи храма в византизирующей традиции.

Согласно «Краткому отчету ныне Епископа Новгородского и Лидского Константина (Горянова) о проделанной в СПбДА работе с 1996 по 2008 годы» [3], в храме полностью сбита старая штукатурка, укреплены стены и межэтажное перекрытие. Завершены работы по благоустройству академического храма после капитального ремонта: осуществлена роспись алтаря, потолка и восточной стены общей площадью 435 квадратных метров.

Конкурс на этот проект росписи выиграла мастерская под руководством Московского иконописца Алексея Яблочкина. В работе принимали участие иконописцы Яков Прокофьев, Алексей Козлов, Илья Терентьев, Сергей Волошин, Евгений Сироштан, Евгения Байкова и др.

Проект, выполняемый без предварительных эскизов, предполагал ориентацию на стилистику раннехристианских росписей (в притворе, не осуществлены), использование античной орнаментики, византийского стиля XII в. Барочный иконостас планировалось сменить на более соответствующий стенописи.

Были выполнены росписи в алтаре (Сошествие святого Духа на Апостолов, Евхаристия, святители в медальонах, фигуры избранных святых в рост), плафон (Двунадесятые праздники, Евангельские сюжеты, Евангелисты, святые в медальонах). На уровне окон предполагался житийный цикл св. Иоанна Богослова, ниже — роспись под мрамор. В барочный иконостас были временно помещены современные иконы.

В 2008 г. Патриархом Московским и всея Руси Алексием II было совершено освящение академического храма.

Завершение работ не укладывалось в жестко поставленные сроки, среди выпускников Академии возникло недовольство новой росписью, и, наконец, «посещая Санкт-Петербург в 2009 г., Патриарх Кирилл изъявил желание вернуть исторический облик академическому храму, с которым связаны его студенческие годы и десять лет ректорского служения» [4].

Так, с 2009 г. по благословению нового Патриарха Московского и всея Руси Кирилла, бывшего ректором ЛДА в 1974–1984 гг., при новом ректоре, епископе Гатчинском Амвросии (Ермакове), при поддержке заведующего иконописным отделением СПбДА игумена Александра (Федорова) началось воссоздание художественного убранства храма. Проект, представленный Патриарху ректором Духовной академии, был разработан весной 2009 г. мастерской «Образ» под руководством А. А. Бурлакова и К. В. Яковлева, художественный надзор осуществлял епископ Гатчинский Амвросий, научно-архитектурное консультирование — автор иконографической программы, председатель Архитектурно-художественной комиссии Санкт-Петербургской епархии профессор игумен Александр (Федоров) [2]. Концепция, положенная в основу работ по воссозданию убранства Иоанно-Богословской церкви, состояла во введении новой иконографической программы, реконструкции исторической стилистики, композиции и колорита. Воссозданы витражные окна, гипсовая лепнина, декоративные элементы внутреннего убранства храма в ампирином стиле. К 2010 г. была завершена роспись плафона храма; живопись алтаря, завершены работы в основном объеме и притворе.

Действительно, академическая живопись считается более подходящей к архитектуре классицизма, и церковные постановления не диктуют стилистику для интерьера храма. Но мы вновь пришли к вопросу о том, что при создании литургического пространства не всегда принципиален формальный подход. Возвращение к основам восточнохристианского искусства в классицистическом интерьере было смелым и решительным шагом, но византийская стилистика со строгой орнаментикой смотрелась в этом храме уместно. Тем удивительнее кажется небрежение традиционной росписью и возвращение к академической религиозной живописи в стенах, где действует иконописное отделение и возрождается древнее каноническое иконописание.

Иной вариант возрождения храма наблюдается на примере объекта, имеющего аналогичные историю, архитектуру, назначение. *Церковь святой великомученицы Екатерины* в стенах Академии художеств представляет собой часть исторического здания Академии, построенного в Санкт-Петербурге архитекторами А. Ф. Кокориновым и Ж.-Б. Валлен-Деламотом в стилистике раннего классицизма.

Росписи плафона и конхи, иконы в иконостасах были выполнены к 1836 г. известными академическими мастерами П. В. Басиным, Ф. А. Бруни, Ф. П. Брюлло, А. Г. Варнеком, А. Е. Егоровым и В. К. Шебуевым. Авторами скульптурного убранства были

С. И. Гальберг, В. И. Демут-Малиновский, Ф. П. Толстой. Плафон исполнил П. С. Тюрин [5, с. 289].

Коробовый свод с фризом и 76 розетками выполнен в легкой светло-серой гамме, пилястры отделаны «под мрамор» оранжево-охристого цвета, сочетающийся с розовым колером стен. Резной золоченый иконостас был осуществлен в соответствии с проектом К. Тона и представлял собой подобие римской трехчастной триумфальной арки. Выполненные в технике масляной живописи на холсте, закрепленном на деревянной основе, иконы были расположены в два ряда с венчающей их композицией «Тайной Вечери».

Архивные фотографии свидетельствуют, что местный ряд был представлен живописными изображениями Спасителя и Богородицы и образами Архангелов на дьяконовских дверях. Верхний регистр занимали четыре сцены новозаветной истории. В медальонах Царских Врат помещались образы Евангелистов и сцена Благовещения, на предалтарных столпах — изображения св. вмц. Екатерины и св. благ. князя Александра Невского. Северную и южную стену занимали живописные панно с изображением библейских сцен.

Храм был закрыт в 1919 г. и разорен после нескольких лет консервации. Его помещение использовалось как физкультурный, актовый залы, кинозал, место партийных собраний.

Церковь святой великомученицы Екатерины оказалась первой в стране из возрожденных храмов при высших учебных заведениях [6, с. 17]. На волне подъема, переживаемого иконописанием с начала 1990-х годов, под влиянием наследия церковного искусства Византии, Греции, Балкан и Древней Руси, решением настоятеля храма о. Александра (Федорова) происходит отказ от реставрационного пути и создается новый иконостас с ориентацией на византийские образцы второй половины XIV в. Иконы для него были выполнены в середине 1990-х годов А. В. Стальновым и его учениками Иваном Гойдзем, Христиной Прохоровой, Денисом Сочивко, Анной Карагиной.

Архитектура иконостаса, принимающего формы традиционной алтарной преграды, проста и лаконична. Его венчает широкий карниз, который вторит ступенчатому карнизу в основании конхи аспиды [7].

В местном ряду помещаются четыре образа: Христа Пантократора, Тихвинской иконы Божией Матери, св. вмц. Екатерины, в честь которой назван храм, и прп. Иоанна Дамаскина, в честь которого был освящен Академический храм при закладке в 1765 г.

Иконы «Христа во Славе», Богоматери «Знамение» и ниже «Священной Литургии» с фланкирующими поясными фигурами предстоящих святителей Василия Великого и Иоанна Златоуста, Николая Чудотворца и Спиридона Тримифунтского занимают центральную часть алтарного пространства. На северной и южной стенах в простенках окон помещаются образы шести петербургских святых в киотах — вв. блаж. Ксении Петербургской, св. благ. князя Александра Невского, св. прав. Иоанна Кронштадтского, свт. Игнатия Брянчанинова, священномучеников Иоанна Кочурова и Вениамина, митр. Петроградского.

Верхний регистр, включающий коринфские капители, полуциркульные завершения окон, воздушный плафон со строгой альфрейной живописью, а также тяжеловесную масляную роспись к конхе, представляет пространство церковного зала как парадно-академический интерьер. Но строгое архитектурно-пространственное решение иконостаса и выдержанная стилистика иконописных образов позволили современным

иконам органично включиться в храм первой половины XIX в. Путь, по которому пошло восстановление интерьера в храме св. Екатерины, представляет один из самых первых в конце XX в. примеров помещения традиционного иконостаса в классицистический интерьер. Слова настоятеля храма о. Александра (Федорова), участвовавшего в проектировании нового иконостаса и убранства, согласуются с результатом, воплощенным на практике: «Современная жизнь, с возрождением евхаристической традиции, связанной с древней Церковью, требует другого отношения к иконе, чем это было в XIX веке» [8, с. 11].

При рассмотрении подобных примеров восстановления храмов неизбежно оказывается затронут актуальный в наше время вопрос об ориентирах современного церковного искусства. Он предполагает разрешение дилеммы о том, как вышеприведенные примеры реставрации соответствуют основам православной веры. Вместо попыток осмысления наследия церковного искусства часто в отношении поздних храмов предлагается стилевое единообразие. В этом случае, когда применяется формальный подход, а важным является только внешне прекрасное, эстетическое, историческое, реконструкция церковного пространства приобретает скорее светский, чем церковный характер. Примеров, в которых происходит ненавязчивый стилистический синтез — гораздо меньше.

Создание «храмов-памятников» представляло одну из тенденций церковного строительства рубежа XIX–XX вв. Морской собор в Кронштадте и Феодоровский собор на Миргородской улице, будучи типичными представителями архитектуры историзма, обладают всеми характерными чертами этого стиля и имеют вполне определенные прототипы. В формах Морского собора явственно читается Константинопольская София, прообразом для Феодоровского собора стала Иоанно-Богословская церковь Ростова Великого. История этих храмов в некотором смысле развивалась параллельно: от практически единовременного освящения, расхищения и иного типа использования в советский период, восстановления и реконструкции в начале XX в. — к столетию обоих храмов.

Итак, при схожести ряда исторических аспектов строительства и убранства, необходимо отметить существенные различия в подходах к воссозданию этих памятников как действующих храмов.

Никольский Морской собор в Кронштадте был выстроен в 1913 г. по проекту В. А. Косякова. Стенопись Никольского собора к моменту освящения храма в 1913 г. существовала в алтаре, малых восточных куполах, малых восточных парусах, на сводах галерей 1-го яруса и северных и южных хор. Росписи были выполнены маслом, с имитацией мозаики и фрески. Остальные части храма были окрашены ровным колером или расписаны «под мрамор» [9]. Главный купол и паруса, центральные подпружные арки, центральный западный купол и паруса малых барабанов, согласно архивным данным, живописи не имели. Архитектура и скульптурная часть убранства представляли собой превосходный образец неовизантийского направления в архитектуре рубежа XX–XXI вв. с включением романских элементов, наиболее ярко проявляющихся в резьбе на фасадах и в интерьере. Тонкая выдержанность стиля являла безусловный талант архитектора В. А. Косякова.

Исторический иконостас представлял собой алтарную преграду высотой четыре метра с увеличением высоты в центральном объеме, по аналогии с Константинопольской Софией, имевшей подобную конструкцию. Боковые приделы — апостолов

Петра и Павла и преподобного Иоанна Рыльского — не отделены от основного объема храма, таким образом, иконостас строился единой стеной. Написанный в 1910–1911 гг. Аполлоном Троицким, иконостас был уничтожен спустя шестнадцать лет после создания. Не сохранились также наброски, эскизы или акварели этого проекта. Черно-белые фотографии, в незначительном количестве имеющиеся в архивах и широко известные, запечатлели исторический иконостас фрагментарно, под углом, не позволяющим выполнить полную реконструкцию. Малый формат фотографий ограничивает также сведения о личном письме, тонкостях моделировок, а монохромность сохранившихся документов лишает представлений о колористической гамме.

В советское время использовавшийся не по назначению интерьер существенно пострадал: иконостас не сохранился, стенные росписи остались во фрагментах, фасады также нуждались в восстановлении.

Собор был передан РПЦ. 20 ноября 2010 г. впервые после закрытия в начале века была совершена Божественная литургия, храм начал восстанавливаться. Общественно-попечительский совет Кронштадтского Морского собора был образован в 2009 г., в качестве целей этого объединения определялись «воссоздание, должное содержание, эксплуатация и охрана памятника истории и культуры» [10].

Ситуация, в которой отстранение от этого объекта КГИОП, плохая сохранность собора предполагали выбор реставрационного пути, завершилась решением о полной реконструкции собора. В эту сферу включались реставрация фасадов и росписей, воссоздание иконостаса по историческим данным. Историческая стенопись собора, варьирующая стилистику от модерна до некоего подобия «византийского письма», воссоздается согласно сохранившимся фрагментам и историческим документам, так как процент сохранившейся живописи велик. Также был утвержден проект новой росписи купола, простенков барабана, парусов и подпружных арок.

Воссозданный иконостас также воплотил старую программу в соответствии с сохранившимися фотоматериалами. Однако этот путь вызвал волну дискуссий среди исследователей. Выполненный в 2010 г. ООО «Иконописная мастерская „Ковчег“» проект икон для иконостаса, а в последующем и его воплощение, отражают уход от основ христианской иконографии и символики, свидетельствуют об отрыве от византийской и русской традиции иконописания. Реконструкция содержит множество ошибок, оправдываемых их «историчностью».

Иконостас, объединяющий боковые приделы, строится в четыре яруса. В первом, местном, ряду помещены ростовые изображения Спасителя, Божией Матери, св. равноап. княгини Ольги, ап. Петра и Павла, свт. Николая Мирликийского, св. Иоанна Рыльского. Две пары дьяконовских врат занимают фигуры четырех Архангелов, над ними — святые князья и митрополиты. Второй ярус представляет собой мозаичный фриз, прерывающийся Царскими вратами, включающий киоты для икон праздничного ряда. Третий, апостольский, ряд состоит из шестнадцати изображений апостолов и евангелистов в рост. Последний, пророческий, ярус представляет шестнадцать ясных образов пророков. Над центральными Царскими Вратами помещаются изображение Тайной Вечери и трехчастный Деисис.

В первую очередь следует упомянуть изображения Архангелов Иегудиила, Гавриила, Михаила и Уриила на дьяконовских вратах, выполненных по одной кальке в зеркальных разворотах попарно. Массивные фигуры Небесных Сил расположены на земле из крестов на каждой из четырех икон. Попрание креста недопустимо в христиан-

ской иконографии, что засвидетельствовано в постановлениях VI Вселенского Собора¹. Они, как показывает история развития иконописания, хоть и забывались, но никогда не были опровергнуты. Это свидетельствует в пользу того, что прямой запрет изображения Креста в качестве подножия должен быть учтен и следование «историчности» не может служить в данном случае аргументом для воссоздания отвергнутой Собором иконографии.

Среди других вновь написанных образцов следует отметить иконографическую разнородность в изображениях евангелистов, искажение символики жеста на иконах апостолов и евангелистов, изображение князя в апостольских одеждах, очевидный отход иконографии некоторых апостолов от традиционных изводов и т. д. Кроме того, семь икон в этом иконостасе представляют профильные изображения Младенца-Христа, Архангелов и евангелистов².

«Богоявление» изображается при отсутствии схождения благодати Духа Святого в виде голубя, на композиции «Преображение» отсутствует «земная» часть. Эти шаги, обусловленные форматом икон, не являются незначительными и трансформируют суть изображаемого на иконе.

Единственным отступлением от первоначально заявленного принципа «точной реконструкции» стало переосвящение южного придела, первоначально посвященного святому Иоанну Рыльскому, в придел святого праведного Иоанна Кронштадтского. Переосвящение приделов в истории церковной жизни — нередкое явление, а в данном случае замена представляется целесообразной.

Принцип «исторической реконструкции», старательно соблюдаемый при восстановлении иконостаса, был воплощен также в материале, использованном для написания икон. Медные пластины, вмонтированные в металлические рамы, покрыты свинцовым суриком и расписаны маслом. Известно, что медь и ранее применялась в качестве материала для написания икон, однако обладала неудовлетворительными химическими характеристиками. Заключение химической лаборатории, полученное при рассмотрении вопроса об использовании основ под иконы, не повлияло на выбор материала.

Таким образом, воссоздание собора демонстрирует подход к храму как к памятнику, что не всегда приемлемо для литургического пространства, в котором будет проводиться церковная служба. Неовизантийский стиль архитектуры давал широкие возможности для создания иконостаса и росписей, особенно в Петербурге, где современное иконописание тяготеет к византийской стилистике. Тем больше удручает претендующая на «эстетство», а на самом деле просто неумелая живопись, выполненная в соборе. Без того печальную ситуацию усугубляет искаженность иконографическая. Небрежение и забвение догматических вероопределений и канонических постановлений Вселенских соборов также симптоматично. «Само собою должно быть понятно,

¹ «Поелику животворящий крест явил нам спасение: то подобает нам всякое тщание употреблять, да будет воздаваема всякая честь тому, чрез что мы спасены от древняго грехопадения. Посему и мыслию, и словом, и чувством поклонение ему принося, повелеваем: изображение креста, начертываемыя некоторыми на земли, совсем изглаждать, дабы знамение победы нашей не было оскарбляемо попираемим ходящих. И так отныне начертывающих на земле изображение креста повелеваем отлучать» [16, с. 62].

² Такие изображения идут в разрез с традиционной иконографией. Функциональная обусловленность фронтальности ликов в иконе представляется весьма определенной. Она объясняется визуальной связью между образом и ему предстоящим; напротив, «отрицательные персонажи», как правило, представлены в профильном развороте.

что догматические вероопределения вообще не могут подвергаться никаким изменениям, а из канонических правил могут быть изменяемы лишь те, которые были изданы применительно к определенной внешней обстановке тогдашней жизни и не имеют сами по себе какого-либо абсолютного значения» [11]. То же касается хоть и не писанных, но все же вполне определенных канонических требований к иконе.

Иной подход к воссозданию храма представляет Феодоровский собор, где в качестве основной задачи ставится создание литургического пространства, а потому становятся допустимыми непринципиальные изменения (или напротив, принципиально важные иконографические корректировки) в программе иконостаса.

Храм Феодоровской иконы Божией Матери в Санкт-Петербурге был построен к 300-летию царствования Дома Романовых в 1913 г. История его строительства начинается с создания Строительного комитета под покровительством великого князя Михаила Александровича в 1910 г. Комитетом был объявлен конкурс на проект храма-памятника в стиле «храмов времени воцарения Дома Романовых». Выбор был остановлен на проекте двухэтажного шестипрестольного пятиглавого храма в неорусском стиле, представленном С. С. Кричинским. Собор на 3500 человек, высотой 48 м и площадью 350 м², повторял контуры ростовских церквей XVII века [12].

Нижний храм был посвящен представителю династии Рюриковичей — св. благому князю Александру Невскому. В 1913 г. были освящены боковые приделы в нижнем храме: правый — в честь святителя Филарета Милостивого, левый — в честь мученицы Марфы (небесных покровителей и родителей Михаила Романова).

Внутреннее убранство нижнего храма не было выполнено в силу известных исторических обстоятельств. Не обнаружено фотографий и эскизов иконостаса, картонов к росписи храма. Минимальная информация о намерениях относительно неосуществленного проекта содержится лишь в изданиях Строительного комитета, отражающих различные намерения относительно устройства нижнего храма: «В древних церквях вместо иконостасов употреблялись каменные алтарные преграды, почему Комитетом было признано желательным соорудить в нижнем храме каменный иконостас в виде алтарной преграды, а также из такого же материала престол, жертвенник, голгофу и гробницу...» [12]. В «Истории Феодоровского Городецкого монастыря Нижегородской губернии и построении в Санкт-Петербурге храма в память 300-летнего юбилея царствования Императорского Дома Романовых» от 1913 г. упоминалось, что «внутренний вид нижнего храма, посвященного державному ратоборцу за Русь православную, св. благоверному и великому князю Александру Невскому, будет устроен в стиле церковного зодчества XIII в.; внутренние архитектурные формы, орнамент, утварь и иконопись этого храма будут исполнены по образцу Новгородских церквей, современных эпохе святого» [13, с. 118].

На второй этаж вела лестница, расписанная фресками со сценами из священной истории. Верхний храм, украшенный в ростовском стиле XVII в., был освящен в 1914 г. в честь Феодоровской иконы Божией Матери и преподобного Михаила Малеина, покровителя первого царя династии Романовых. Правый придел был освящен в честь святителя Николая и мученицы Александры (покровителей последней царственной четы), а левый — в честь святого благоверного князя Михаила Тверского и святителя Алексия, митрополита Московского (небесных покровителей великого князя Михаила Александровича и цесаревича Алексия). Высокие своды, отсутствие опор, большие

окна визуально расширяли пространство храма. Вырезанный из липы, пятиярусный иконостас, написанный московскими изографами, был покрыт басмой.

Смена политического режима отразилась на религиозной жизни общины Феодоровского храма лишь в 1932 г., когда президиум Леноблисполкома нашел помещение «удобным для Союзмолоко». Храм был ликвидирован, здание передано молочному комбинату [14].

В 1992 г. Феодоровский храм был возвращен РПЦ. Восстановление и реконструкция собора продолжают по сей день, но принципы, положенные в их основу, уже определены.

Создание интерьера нижнего храма было поручено настоятелем собора прот. Александром (Сорокиным) архимандриту Зинову (Теодору). Решение, предложенное иконописцем, предполагает создание низкой алтарной преграды в ранневизантийском стиле, трансформацию боковых приделов в жертвенник и дьяконник. За исключением алтарной части, своды храма оставлены без росписи, на столбах помещаются иконы, на полу уложена керамическая плинфа. Этот проект фактически согласуется с пожеланиями Строительного комитета, хотя при проектировании арх. Зинов не был осведомлен о существовании предварительных замечаний по этому поводу. В настоящее время арх. Зиновом продолжается роспись алтарной части, написание ряда икон, ведется общее руководство изготовлением церковной утвари и организацией храмового пространства.

Воссоздание интерьера верхнего храма представляло собой задачу более однозначную, так как иконостас был запечатлен на множестве снимков начала XX в. Большая часть икон из Деисисного, Пророческого, Праотеческого (в боковых приделах — Ангельского) рядов сохранились в Государственном музее истории религии. В настоящее время активно ведутся переговоры об их передаче в храм. Иконы местного и праздничного ряда не сохранились, за исключением двух образов в нижнем ряду, но легко реконструируются по дореволюционным фотографиям и согласуются с договором о написании икон для собора от 1912 г.

Иконы местного ряда были написаны к весне 2012 г. иконописцами мастерской св. Иоанна Богослова А. Стальновым, В. Ждановой, Х. Прохоровой, И. Кусовым.

Необходимо заметить, что благодаря твердой позиции настоятеля собора прот. Александра (Сорокина) точная реконструкция исторического иконостаса не является принципиальным моментом в процессе реставрации. Например, в качестве более удачного общего композиционного решения местного ряда положение Архангелов Михаила и Гавриила выбрано фронтальное, в противовес трехчетвертному развороту на исторических иконах.

Показателен также тот факт, что в случае возвращения сохранившихся образов из иконостаса, икону «Саваоф с Младенцем на троне» (собрание ГМИР, 1912–1913 годы) не планируется помещать в иконостас по причине ее неканоничности. Как известно, на Великом Московском Соборе 1655 г. было отвергнуто изображение Бога Отца. Иконописцами Нового времени это постановление было забыто, следствием чего явилось повсеместное бытование такой иконографии как в столичных, так и в провинциальных иконостасах. Место этой иконы в Феодоровском соборе займет, судя по всему, «Троица Ветхозаветная», заказ которой также будет отдан мастерской св. Иоанна Богослова.

Восстановление убранства Феодоровского собора — пример исключительно удачный в воплощении преследуемой цели — создания литургического пространства. Формирование храмового интерьера, имеющие целью не реконструирование истори-

ческого памятника, но следование традиционным формам византийского и русского церковного искусства, представляет собой достойный образец синтеза литургической и историко-культурной основ.

Предпринятая попытка краткого анализа процессов восстановления убранства представленного ряда храмов вновь возвращает нас к заявленной теме о превалировании исторического или литургического подхода в отношении восстанавливаемых храмов. И. К. Языкова пишет: «Главное, чтобы не был нарушен принцип гармонии и сочетаемости стилей, прежде всего — литургичности образов. Не следует забывать, что икона — не часть храмового интерьера, а часть литургии, тем более икона в иконостасе, который и создан был, чтобы раскрывать смысл литургического действия и таинства Евхаристии. А если иконы существуют сами по себе, а литургия — сама по себе, то иконостас становится просто декоративной стеной, закрывающей пространство алтаря от молящихся» [1]. Особенно это касается храмов, где художественный уровень исторической живописи низок или богословски не обоснован. Арх. Зинов писал в «Беседах иконописца»: «По сути, икона — это постижение Духа, а у нас в храмах люди молятся перед чем угодно, церкви наполнены иконами самыми неожиданными и чуждыми. Многие из них и даже целые иконостасы написаны так, что явно мешают молитве. Человек должен молиться благодаря иконе, а не вопреки, об этом почему-то часто забывают» [15, с. 32].

Разумеется, при попытке определить корректность реставрации или создания новой росписи в отношении каждого храма можно отметить несомненную важность индивидуального подхода к каждому восстанавливаемому объекту и уместность применения определенных стилистических решений. Речь идет не о намеренном уничтожении сохранившейся живописи, которая не соответствует назначению храма, а о воссоздании литургического пространства в традиционных формах восточнохристианского искусства.

Приведенные примеры выявляют ряд вопросов, как богословских, так и художественных, накопившихся в иконописании к началу XX, и к началу XXI в. Восстановление храмов затронуло проблему, характерную и болезненную для нашего времени, — культурную профанацию наследия церковного искусства. В частной беседе А. В. Стальнов высказал мысль о том, что современная тенденция выражает отношение к церковному искусству как к декорации, что полностью отрицает духовный опыт нашего времени, все перемены, произошедшие в жизни Церкви в XX веке, да и нас самих, превращая церковное искусство в подделку.

Реализуемый подход к каждому из перечисленных храмов показывает отношение к церковному искусству вообще. Веками иконописание отражало состояние общества, так и теперь мы наблюдаем воочию то, что происходит с православием на вполне конкретных примерах. Часто процессы, связанные с восстановлением храмов, имеют конъюнктурную основу, часто — носят характер реконструкции музейного памятника, и лишь в редких случаях возрождение храма — это возвращение к традиции.

Литература

1. Языкова И. К. Надо ли восстанавливать как было // Art-sobor: современное православное церковное искусство, интернет-проект. URL: <http://www.art-sobor.ru/archives/1979> (дата обращения: 4.09.2012).

2. Домовые храмы // spbda.ru: официальный сайт Санкт-Петербургской духовной академии. URL: <http://www.spbda.ru/academy/view/Hramy.html> (дата обращения: 12.09.2012).

3. Краткий отчет о проделанной в Санкт-Петербургской Православной Духовной Академии работе с 1996 г. по 2008 г. // Официальный сайт Курганской и Шадринской Епархии. URL: http://www.kurgan.orthodoxy.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=139 (дата обращения: 14.09.2012).
4. Домовому храму Санкт-Петербургской духовной академии возвращен исторический облик // Pravoslavie.ru. URL: <http://www.pravoslavie.ru/news/46792.htm> (дата обращения: 12.09.2012).
5. Религиозный Петербург: сб. СПб.: Palace editions, 2004. 559 с.
6. Домовая церковь св. Екатерины Академии художеств в Санкт-Петербурге: сб. ст. / [сост. Н. С. Кутейникова]. СПб.: Ин-т им. И. Е. Репина, 2000. 67 с.
7. Фролова Ю. В. Современное живописное убранство храма св. вмц. Екатерины в Академии художеств // art-acad-church.ru: храм св. вмц. Екатерины в Академии Художеств. URL: <http://www.art-acad-church.ru/katerina/ikek.html> (дата обращения: 10.09.2012).
8. Современная икона. Северо-запад / под ред. В. А. Булкина. СПб.: Изд-во С.-Петерб. филос. об-ва, 2001. 30 с.
9. Нужный Н. В. Эскизный проект росписи главного купола, парусов, центральных подпружных арок Морского собора во имя святителя. Николая Чудотворца в Кронштадте // kr2012.ru. URL: kr2012.ru/wp-content/uploads/2011/05/Эскизный-проект.doc (дата обращения: 10.09.2012).
10. Цели и задачи фонда // fund-morskoysobor.ru. Фонд Кронштадтского Морского собора. URL: <http://www.fund-morskoysobor.ru/o-fonde/ceci-i-zadachi-fonda.html> (дата обращения: 10.09.2012).
11. Аверкий, арх. (Таушев). Значение Вселенских соборов // dorogadomj.com: православные электронные страницы из Зарубежной Руси. URL: <http://www.dorogadomj.com/dr135vse.html> (дата обращения: 10.09.2012).
12. Внешний вид и убранство Федоровского собора // feosobor.ru: Федоровский собор. URL: <http://feosobor.ru/church/Lower%20church/1249/> (дата обращения: 14.09.2012).
13. История Феодоровского Городецкого монастыря Нижегородской губернии и построение в Санкт-Петербурге храма в память 300-летнего юбилея царствования Императорского Дома Романовых. СПб.: Сельский вестник, 1913. 133 с.
14. «Советская» судьба Федоровского собора // feosobor.ru: Федоровский собор. URL: <http://www.feosobor.ru/church/church/619/> (дата обращения: 14.09.2012).
15. Зинов, арх. Беседы иконописца. М.: Библикон, 2003. 141 с.
16. Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. М.: Даръ, 2008. 474 с.

Статья поступила в редакцию 1 октября 2012 г.