

ПРОЕКТ ЖИВОПИСНОГО УБРАНСТВА ПЕТЕРБУРГСКОГО ПЕТРОПАВЛОВСКОГО СОБОРА В КОНТЕКСТЕ ВЕРОИСПОВЕДАНИЯ ДОМИНИКО ТРЕЗИНИ¹

Ю. С. Андреева

Статья посвящена анализу проекта живописного оформления Петропавловского собора в Петербурге в контексте религиозного мировоззрения и вероисповедного статуса его создателя Доминико Трезини. На основании подлинных реестров сюжетов картин, предназначенных для помещения в сводах и куполе собора, составленных Трезини в 1728 г., исследуется иконографическая программа храмовой живописи. В свете различий католической и православной эртологии было установлено, что программа цикла произведений на тему Страстей Христовых под сводами собора изначально содержала в себе католическую интерпретацию событий Страстной седмицы. Выбор Трезини живописных сюжетов отвечал римской традиции изображать в костелах Крестный путь Спасителя (*Via Crucis*) и соответствовал последованию одноименного латинского богослужения, не повторяя, однако, классическую францисканскую схему «Четырнадцать стояний». Проект живописного убранства купола собора демонстрирует католическую акцентировку темы Победы Христа над смертью за счет полотна «Вознесение Богоматери», задуманного не как Успение, а как телесное Вознесение Девы Марии. Автор заключает, что Трезини выступил одним из главных проводников духовно-нравственного и эстетического влияния Римского Запада на русское искусство XVIII в.

Ключевые слова: Петропавловский собор в Петербурге, живопись Петропавловского собора, проект живописного убранства, Доминико Трезини, влияние католичества на русское искусство.

Убранство петербургского Петропавловского собора, помимо декоративных орнаментальных росписей, включает в себя ряд написанных маслом картин, помещенных под сводами собора и внутри купола, а также росписи плафонов в центральном и боковых нефях. Эти живописные работы играют важную роль в формировании сакрального пространства храма, т. к. наряду с иконостасом и другими архитектурными элементами, определяют его специфическую религиозную символику. Проектированием живописного убранства собора, как и вообще всеми вопросами, связанными с его строительством, непосредственно занимался иноземный архитектор католического вероисповедания Доминико Трезини¹, в своем творчестве нередко транслировавший идеи, характерные для латинской религиозной и художественной культуры, приносивший в православное зодчество ощутимые католические начала. В том числе Трезини выступил автором программы живописи Петропавловского собора, которая сегодня во многом нарушена в связи с утратой ряда подлинных произведений и многочисленными реновациями. Обращение к архивным документам за подписью архитектора позволяет проникнуть в первоначальный авторский замысел оформления храма, ставшего символом Петровской модернизации России.

В первой половине 1728 г. Трезини составил «по своему мнению»² реестры сюжетов картин,

¹ Публикация подготовлена в рамках х поддержанного РГНФ научного проекта №16-04-00144.

² О католичестве Д. Трезини см. специальные публикации [1; 2].

³ В мае 1728 г. Трезини писал в Канцелярию от строений: «ныне по мнению моему выбраны из Новаго Завета евангельские повести страстей Христовых и других по

которые должны были быть помещены под сводами и куполом собора [25, л. 63—66]. Эти документы не вызывали интереса исследователей с точки зрения иконографического анализа живописного оформления храма, и тем более с позиций его богословского изучения. Никто никогда не пытался найти в них отражение религиозного мировоззрения самого архитектора-проектировщика. Историография темы живописного убранства Петропавловского собора настолько бедна, что ограничивается буквально несколькими статьями (если исключить из поля зрения обзорные материалы-путеводители по Петропавловской крепости и собору, где дается краткая характеристика истории и современного состояния его интерьера [7, с. 72—73; 21, с. 97—99]). Лучше всего, хотя и не до конца, изучена внешняя история создания декоративных росписей и живописи в статье Е. Н. Элькин, на многочисленных архивных источниках реконструировавшей процесс сложения композиции интерьера собора. Вместе с тем Е. Н. Элькин почти полностью оставила в стороне вопрос о внутреннем содержании этой композиции [32]. Попытку расшифровать иконографическую программу живописи, правда, на основании существующих ныне полотен и росписей, а не на базе архивных документов, предприняла в своей небольшой статье М. Г. Давидова [15]. Хотя эта статья вполне научна по своему содержанию и библиографическому аппарату, по формальным признакам ее, однако, нельзя признать научной публикацией, поскольку она находится в виде открытого материала

приличеству к святой церкви, которые будут писатца в назначенных местах по чертежу, 16 над болшим гзымзом под сводами как по предложенному реестру означено, другой реестр внутри купола, которые реестры посылаю при сем в Канцелярию от строений» [25, л. 62—62 об.].

в сети Интернет и не является опубликованной в каком-либо научном периодическом издании (во всяком случае, нам не удалось отыскать ни одной ссылки на данный материал как на статью в журнале). Интересно, что М. Г. Давидова отметила «европейскую логику живописного оформления наоса» собора, а также провела параллель между его убранством и оформлением ряда римско-католических храмов. Тем не менее искусствовед признала эту, по ее словам, «ориентацию на инославный канон» чисто внешним явлением, производным от базиликальной структуры храма. Исследовательница попыталась проникнуть в глубинный православный смысл живописной программы Петропавловского собора, обнаружив связь его композиций с чинопоследованием архиерейской службы и установив их семантическую близость с русскими иконами Распятия XVI—XVII столетий. Все инославное в живописном убранстве собора М. Г. Давидова была вынуждена отнести лишь к абберациям поверхностного восприятия. Однако, намереваясь постичь замысел создателей храмового интерьера, исследовательница отталкивалась от современного состава и порядка расположения картин, которые установились гораздо позже середины XVIII в. Вероятно, в XIX столетии этот порядок был изменен в соответствии с православными литургическими текстами. Во всяком случае, проект оформления интерьера, разработанный Трезини, сильно отличается от современного — и в плане подбора сюжетов, и в отношении их последовательности. Анализ реестров Трезини, произведенный в контексте его

католической веры, позволяет не согласиться с М. Г. Давидовой и ведет к убеждению, что инославная (именно католическая) логика в интерьере собора не только не случайна, а имманентна его сакральному пространству, глубоко аутентична. Даже сейчас, в сильно измененном виде, интерьер собора свв. Петра и Павла сохраняет свой «латинский» вид, что признают многие искусствоведы и историки, а также ученые смежных дисциплин [28, с. 188].

Сюжеты живописных полотен, которые Трезини предполагал разместить «внутри церкви под сводами выше гзымза (т. е. карниза — *ред.*)» [25, л. 63—64 об.], представляют собой цикл Страстей Христовых (см. табл. 1). Цикл начинается с изображения Входа Господа Иисуса Христа в Иерусалим, что очень важно, т.к. именно это обстоятельство определяет смысловую нагрузку предполагавшегося живописного оформления люнетов сводов. Сюжет Входа в Иерусалим служит ключом к пониманию всей иконографической программы Петропавловского собора и дает основание утверждать, что проект Трезини изначально содержал католическую интерпретацию событий Страстной седмицы, обнаруживаемую в свете различий западной и православной литургии. Праздник Входа в Иерусалим по-разному трактуется в православной и римской эртологии, и эти трактовки позволяют глубже понять программу живописи собора.

Вход Господень в Иерусалим (Вербное воскресенье) — один из двенадцатых, т.е. наиболее значимых, праздников Русской Православной Церкви. Предваряя события Страстной седмицы,

Таблица 1

Реестр картин, предназначенных для размещения под сводами Петропавловского собора (1728 г.), с указанием библейского источника¹

1	Славный Вход Спасов во Иерусалим на вольное страдание	Иоанн 12
2	Возлежание Христово в Вифании в доме Симона Прокаженного, в котором жена грешница возливала на Главу Спасителю многоценное миро	Матфей 26
3	Тайная Христова вечеря и умовение ног	Иоанн 13
4	Моление о чаше	Матфей 26
5	Льстивое Иудино лобзание в предании Христа Спасителя на Страсти	Матфей 26
6	Отвержение Петрово от Христа во дворе архиереев	В той же
7	Ударение в ланиту Иисуса при архиерее от бесчинного раба	Иоанн 18
8	Бичевание Христа при столпе	В тех же
9	Коронование Терновым венцом	Иоанн 19
10	Изведение к народу Христа от судилища и речи Пилатовы: Се, Человек	Иоанн 19
11	Осуждение на смерть Христа и изречение Пилатово: Чист есть от Крове Праведного сего	Матфей 27
12	Изведение из града Христа на Голгофу на распятие	Лука 23
13	Распятие Христово с предстоящими и Прободение ребра Христова от воина	Матфей 27 Иоанн 19
14	Снятие Тела Христова со креста	Матфей 27
15	Во гроб положение	Матфей 27
16	Пришедшие жены с миром помазати Тело Христово и изречение ангелово к ним: несть здесь, ибо восста	Матфей 28

¹ Составлена по: [27, л. 63—64 об.]. Оригинальный заголовок: «Реэстр картинам, которые намерены писати в святую церковь Петра и Павла из повестей Евангельских. Внутри церкви под сводами выше гзымза в сделанных местах по назначенному чертежу». Сохранены все формулировки и сделанные в документе ссылки на Священное Писание. Сведения из таблицы уже были опубликованы по другому источнику (синодской копии) почти без расхождений, но и без указания на факт составления реестра Трезини [34, с. 131—132; 28, л. 1—3]. Здесь сведения приводятся по подлиннику.

он непосредственно предшествует воспоминанию искупительных Христовых страданий и Голгофской Жертвы. Тем не менее это праздник торжественный (неслучайно он именуется Торжественным Входом), не подчиненный всецело идее Скорбного пути. Уже тропарь предпразднества Входа в Иерусалим (предпразднество начинается в понедельник седмицы ваий) передает то радостное настроение, которое вызывает у православных верующих этот день: «Светоносный праздник срящим вернии, предпразднествуяще его днесь светло, да живоносную сподобимся страсть видети» [30, л. 343 об.]. В стиховне на малой вечерне праздника поется: «Светлися Сионе новый ваием, воспевай со отроки, се Царь твой спасая к страсти грядет» [30, л. 384]. На великой вечерне поют схожую стиховну: «Радуйся и веселися, граде Сионе, красуйся и радуйся, Церкви Божия: се бо Царь Твой прииде» [30, л. 386 об.]. Даже сами напевы в неделю ваий отвечают этому возвышенному настроению, и всем ясно, что «ныне не день скорби, а праздник радостный, светлый» [11, с. 221]. Веселье и ликование вызваны осознанием грядущей победы Христа Спасителя над адом и смертью — Православная Церковь приветствует и прославляет Господа именно как Победителя. Поэтому в праздничных богослужениях часто упоминается о Христовом Воскресении, а сам Вход Господень в Иерусалим выступает как бы «предпразднеством» к Пасхе, дает верующим возможность предвкусить ее и почувствовать «предвоскресенскую радость» [11, с. 238—239, 241]. Общий тон недели ваий задается вечерней: «Шестую от честных постов седмицу усердно начинающе, Господеву предпразднественное пение ваий принесем вернии: грядущему во славе, силою Божества во Иерусалим, умертвити смерть...» [31, с. 76]. В то же время праздник Входа Господня в Иерусалим не исключает, а прямо подразумевает понимание того, что орудием победы станет Крест, и в богослужебных терминах Вербное воскресенье уже означает «предначинание Креста» [31, с. 81]. В праздничных песнопениях много говорится о страданиях и смерти Спасителя, а благодать праздника определяется как «жертвенная» [11, с. 267]. Однако Жертвенный Путь все же связывается со Страстной седмицей, которая у православных начинается в Великий Понедельник, сразу после Вербного воскресенья, не имеющего, таким образом, поспразднества. Вход же Господень в Иерусалим чаще всего трактуется в контексте двенадцатых праздников¹.

Несколько иным настроением проникнут праздник Входа в Иерусалим у католиков, которые именуют Вербное воскресенье Пальмовым (Второе Страстное воскресенье Пальмовое, *Dominica II Passionis seu in Palmis*). Оно неслучайно называется

¹ Для мировоззрения православного христианина вообще характерно во время Великого Поста вытеснение чувства скорби предощущением грядущей пасхальной радости: «И как в подвиге поста Четырнадцатидневный христианин поддерживает мысль о радости Светлого Христова Воскресения, так и вообще во всех подвигах жизни и шествия по пути Христову его должна поддерживать мысль о великой радости будущего Воскресения» [6, с. 63].

Страстным, т. к. не просто предвозвещает Страдания Христа, а фактически начинает их. Пальмовое воскресенье — особый день, открывающий череду крестных стояний *Via Dolorosa*. Весьма характерно, что Страстная седмица для католиков, в отличие от православных, начинается не в Великий Понедельник, а накануне Пальмового воскресенья [17, с. 48]. Литургически эта идея выражена в евхаристическом богослужении Пальмового дня, которое, помимо воспоминания Входа в Иерусалим праздничными антифонами и гимном «*Gloria, laus et honor*», содержит также мессу Страстей Господних [35, с. 130—134]. В соответствии с традицией, в Пальмовое воскресенье читаются Страсти Христовы по Евангелисту Матфею, к которым Церковь вновь обращается только в Великую Пятницу, что в смысловом отношении сближает оба эти дня [35, с. 137—141]. Комментарий к празднику разъясняет верующим, что главное во Входе Господа в Иерусалим — Его самоумаление и самоуничижение, причем «радостные восклицания “Осанна” не затмевают для Иисуса Христа ясного осознания того, что Он одинок» [14]. Любое проявление триумфа в данном случае воспринимается как нечто противоречащее умалившему Себя Христу, чьи физические и духовные страдания для католиков важны, пожалуй, даже более, чем само Воскресение. Кульминационным моментом Страстей Христовых для всех христиан является Распятие, однако у католиков оно сопрягается с наивысшим подъемом религиозного чувства, приходящимся на Великую Пятницу, а не на Пасху. По убеждению митр. Вениамина (И. А. Федченкова), Пасха «фактически у них (т. е. у католиков — *ред.*) проходит очень бледно» и включает в себя простую воскресную обедню, в то время как «Пятница Страстная гораздо более торжественно обставлена; и больше здесь сердца у них» [10, с. 88]. Усиление темы мученичества Христа, концентрация внимания на Его страданиях, причем с вхождением в натуралистические подробности, вообще свойственны римской религиозной культуре.

Таким образом, с выносом Плащаницы завершается тот скорбный путь, который проделывают католики вместе со Спасителем на Святой неделе, и уже с субботней литургии у них наступает время пасхальных празднеств. В православных храмах в Великую Субботу вместо Херувимской на литургии поют: «Да молчит всякая плоть человека...» [22, с. 93], что знаменует собой совершенно иное восприятие дня и его событий. В противовес тому в католических странах принято участвовать в общественных увеселениях уже накануне Воскресения. Митр. Вениамин (Федченков), долгое время проведший в эмиграции и хорошо знавший католический мир, уделил данному обычаю, вытекающему, по его мнению, из самого строя римской церковной жизни, особое внимание: «В ту великую ночь, когда православный стремится в Божий храм и там в священном порыве возбужденного религиозного чувства с замиранием сердца встречает первую весть о Воскресении, римский католик спит или проводит время в веселой компании, аплодирует в театре или наслаждается какой-либо шансонеткой» [10, с. 105].

Данный обычай нельзя считать только выражением секуляризации западнохристианской культуры, но справедливо связывать с особой римской религиозностью, по-своему расставляющей акценты в переживании событий Страстной седмицы. Характерные черты этой религиозности условно можно отнести и к Доминико Трезини. Католическую логику и квазисекулярное понимание Священного Пасхального Триденствия (*Triduum Paschalis*) он продемонстрировал своим выбором сюжетов из Священного Писания для картин, предназначенных к украшению православного собора, — во-первых, тем, что открыл Страстной цикл Входом в Иерусалим; во-вторых, заменой Анастасиса (Воскресения, отождествляемого с Сошествием во ад) сюжетом Жен-мироносиц (что не противоречит православным византийским традициям, однако более соответствует западной иконографии [4, с. 49, 209]); в-третьих (и это главное), — своей сосредоточенностью на Крестном пути Иисуса Христа.

В целом, идея Входа в Иерусалим как события, положившего начало Страстям Христовым, никоим образом не противоречит православному вероучению. Применительно к реестрам Трезини и его символично-художественному мышлению речь может идти исключительно об акцентах. Исходя из эмоционального наполнения праздника, а также из особенностей православной литургии, помещения живописного сюжета «Славный Вход Спасов во Иерусалим» среди изображений других двенадцатых праздников было бы более логичным и оправданным. Так, согласно классической системе декора византийского храма, под сводами в наосе было принято помещать мозаики праздничного цикла, в котором «Вход в Иерусалим» соседствовал с «Благовещением», «Распятием», «Сретением», «Крещением», «Преображением», «Воскресением» («Сошествием во ад») и др. сюжетами этого ряда [16, с. 43—44]. Часто к праздникам добавлялись мозаики и фрески на тему Страстей Христовых («Тайная вечеря», «Омовение ног», «Поцелуй Иуды», «Снятие с креста»), а также произведения на иные евангельские темы, которые, однако, выступали дополнением к праздничным композициям, а не наоборот. Трезини же предполагал использовать сюжет Входа в Иерусалим не в качестве темы двенадцатого праздника, а именно как начало Страстей Христовых, подчиняя первое — второму. Уместно отметить, что Католическая Церковь имеет собственную классификацию праздников, в которой нет понятия «двенадцатые праздники» [18, с. 115].

Выбор зодчим Трезини сюжетов для картин под сводами Петропавловского собора отвечает римской церковной традиции изображать в храмах Крестный путь Спасителя (*Via Crucis*) [33; цит. по: 15] и в общих чертах соответствует последованию особого латинского богослужения Крестного пути, которое проходит во время Великого поста и непременно в Страстную Пятницу. Классическое понимание *Via Crucis*, соответствующее одноименному богослужению, включает в себя 14 стояний, т.е. воспоминаний эпизодов Голгофского пути: Осуждение Христа; Возложение Спасителем Креста на плечи; Первое падение под тяжестью Креста; Встречу Христом

Богородицы по пути на Голгофу; Симона Кириенянина, помогающего Спасителю нести Крест; св. Веронику, отирающую Лицо Христа; Второе падение; Утешение Христом плачущих женщин; Третье падение; Обнажение Христа; Распятие собственно; Смерть на Кресте; Снятие с Креста; Положение во гроб [4, с. 249]. Данный канон стояний сформировался в первой половине XVII в. у испанских францисканцев, а затем распространился в Италии и других странах [34]. В соответствии с канонem в католических храмах обычно размещают 14 картин или скульптур, изображающих означенные моменты Страстей, — после мессы их обходят верующие, совершая символический Крестный путь [10, с. 155]. Изображения, как правило, экспрессивно-натуралистические, представляющие собой нечто «жалобное», «страшное», «чтобы расшевелить сердце, привязать к любви Христовой» [10, с. 155]. Эстетика Средневековой Руси выступала против подобной натурализации, однако византийское церковное искусство ее вовсе не отвергало, а даже активно использовало, отталкиваясь от решений VII Вселенского собора [9, с. 41].

Трезиниевский реестр картин не повторяет в точности классическую францисканскую схему стояний: из всех четырнадцати эпизодов зодчий предполагал написание полотен на тему первого стояния (сюжет № 11 «Осуждение на смерть Христа»), тринадцатого (сюжет № 14 «Снятие Тела Христового») и последнего стояния (сюжет № 15 «Во гроб положение»). *Via Dolorosa*, т.е. стояния со 2-го по 9-е, предполагалось объединить в рамках одной композиции под названием «Изведение из града Христа на Голгофу» (сюжет № 12), а стояния 10, 11 и 12-е — на полотне «Распятие Христово с предстоящими» (сюжет № 13) (см. табл. 1). Очевидно, что Трезини не намеревался представлять события Голгофской дороги подробно, как того требовал канон «Четырнадцати стояний»; однако, несмотря на это, предложенная им концепция живописного убранства собора, по сути, остается католической. Канон «Четырнадцати стояний» в XVII—XVIII вв. не был единственным — в Римско-католической Церкви существовали и альтернативные концепции стояний, включавшие в себя сцены, которые обнаруживаются в реестре Трезини. Это «Вход в Иерусалим» (на христианском Западе сюжет с IV в. входил в тематический цикл Страстей [4, с. 93]), «Умовение ног апостолов», «Моление о чаше», «Предательство Иуды», «Отречение Петра», «Бичевание» и «Венчание тернием» [34; 4, с. 33, 42, 93, 163, 222]. Таким образом, живописный ряд под сводами петербургского Петропавловского собора, посвященный Страстям Христовым, однозначно был ориентирован на выражение католической духовности.

Современное живописное убранство храма, складывавшееся в течение более чем двух столетий, не отвечает замыслу Трезини. Католическая логика оформления наоса ныне во многом утрачена: картина, посвященная Входу в Иерусалим, размещена на западной стене (т.е. там, где ей и положено быть), однако в окружении композиций «Рождество Христово» и «Проповедь отрока Христа в храме»,

а потому в предметном отношении не открывает цикл Страстей. Ее соседство с темой Рождества (которой вообще нет в реестре), пожалуй, может восприниматься как отсылка к рядам изображений литургических празднеств вдоль стен храмов, принятых на православном Востоке начиная со средне-византийского периода [29, с. 86—87]. Сейчас на северной стене собора с запада на восток размещены пять картин: «Христос в доме Симона Прокаженного» («Помазание в Вифании»), «Мученичество в Гефсиманском саду», «Коронование тернием», «Несение Креста» и «Снятие с Креста». Как видим, ряд эпизодов, характерных для тематического цикла стояний, здесь выпущен — некоторые из них оказались на противоположной (южной) стене, причем теперь расположены не той последовательности, которая определяет католическую концепцию стояний: «Умовение ног», «Отречение Петра», «Христос перед лицом Пилата», «Распятие» и «Воскресение Христово» (последний сюжет отсутствовал в реестре Трезини)¹. На восточной стене (в боковых нефех) сейчас находятся картины «Воскрешение Лазаря» и «Кесарево — кесарю», также не упоминаемые в реестре. Наконец, в алтаре помещены композиции «Сошествие св. Духа», «Жены-мироносицы у Гробницы Христа» и «Вознесение», из которых только одну («Пришедшие жены...») можно обнаружить в проекте Трезини [36, с. 36]. Таким образом, всего под арками сводов ныне помещены 18 картин вместо предполагаемых 16, и среди них нет полотно «Льстивое Иудино лобзание», «Ударение в ланиту», «Бичевание при столпе», «Се, человек» и «Положение во гроб», как раз акцентирующих тему Страстей. Зато вместо них находим композиции на темы Рождества Христова, Воскрешения Лазаря, Воскресения и Вознесения Христа, развивающие мотивы Боговоплощения и Христовой Победы, столь часто использовавшиеся православными архитекторами и живописцами². Именно эти полотна в совокупности с другими произведениями дали основание М. Г. Давидовой обнаружить «на второй ступени восприятия» соответствие живописного оформления Петропавловского собора традиционным православным образцам, а именно связать его живописную программу с архиерейским богослужением [15]. Этой идее, по мнению исследовательницы, служат и росписи плафонов, изображающие херувимов не только с орудиями Страстей, но и с атрибутами архиерейского богослужения, что, по ее мнению, дает ключ к пониманию всей иконографии живописного ансамбля [15]. Правда, сам Трезини херувимов и ангелов в плафонах связывал исключительно со Страстями («державшие от страстей Христовых орудия» [32, с. 142]).

Таким образом, в результате подновлений, реконструкций и замены утраченных живописных полотен тема Страстей Христовых в ее католическом звучании, намеченная Трезини, обрела более привычную «православную» трактовку. Подобная интерпретация Страстей на Руси существовала еще с Киевских времен — уже в Софийском со-

боре «матери городов русских» в люнетах стен (на боковых стенах центрального пространства), наряду с Судом Христа, Отречением Петра и Распятием, помещались сцены Анастасиса, Явления Христа мироносицам и др. эпизоды Страстей, завершавшиеся фреской с изображением Сошествия на апостолов св. Духа. Данные эпизоды дополняли собой главный христологический цикл фресок, посвященный двенадцатым праздникам [23, с. 133—153; 27, с. 14]. Кроме того, Страсти Христовы в Софийском Киевском соборе были уравновешены сценами Воскресения (как и в Петропавловском соборе Петербурга сейчас). В интерьере последнего наблюдается явное подчинение живописи особенностям православного богослужения: «шесть средних боковых композиций наоса из десяти соответствуют стихирам и тропарям Страстных пятничных Часов», прочие картины связаны с богослужебными текстами других дней Страстной Седмицы [15]. Впрочем, и сюжеты Трезини не противоречат литургической практике Русской Православной Церкви, поскольку восходят к каноническим Евангелиям, принятым обеими Церквями и положенным в основу их служб Страстной седмицы.

В барабане купола Трезини также предполагал размещение 16 картин преимущественно на новозаветные сюжеты, предложив на утверждение Святейшему Синоду их реестр (см. табл. 2). В данном случае Трезини отталкивался от нарративного принципа декорации, выстраивая композиции в два повествовательных ряда по восемь сюжетов в каждом³ — Воскресения и Пути на Небо (Победы Христа над смертью), объединяющей темы Воскресения и Вознесения, и цикл произведений, посвященных жизни и деяниям Спасителя и Его любимых учеников — апостолов Петра и Павла.

Первый ряд должен был открываться сюжетом Явления Христа Марии Магдалине (аналог западного «Noli me tangere») и включать в себя Дорогу в Эммаус, Уверение Фомы, Явление на море Тивериадском, Преображение Господне, Вознесение Христово, Успение Богородицы и Ее Вознесение. Евангельскую хронологию здесь формально нарушает сюжет Преображения, однако по своему смыслу он не противоречит намеченной линии нарратива. В данном случае Трезини отсылает нас к позднеренессансному иконографическому канону, восходящему к Рафаэлю Санти, который первым произвел интеграцию в рамках одной композиции тем Преображения, Воскресения и Вознесения [4, с. 177]. В этот ряд не случайно был включен сюжет Вознесения Богородицы отдельно от Ее Успения. В православной иконографии данные сюжеты, как правило, не разделены⁴ — каноническая композиция Успения сложилась к XI в. и включала в

³ Они и должны были располагаться в два ряда — поскольку в куполе 8 окон, то для картин были изготовлены специальные гнезда — 16 прямоугольных филенок (8 над окнами и 8 под окнами) [32, с. 115].

⁴ Изображения телесного Вознесения Богородицы отдельно от Успения в древнерусском искусстве очень редки (см. фрески соборов Рождества Богородицы в Снетогорском монастыре под Псковом и в Суздале) [20, с. 163—164].

¹ Все сюжеты перечисляются в порядке их расположения с запада на восток.

² Они появились после 1756 г. [32, с. 128].

Реестр картин, предназначенных для размещения внутри купола Петропавловского собора (1728 г.), с указанием библейского источника¹

1	По восстании от гроба явление Христово Марии Магдалине в вертограде	Иоанн 20
2	Шествие Христово в весь нарицаемую Еммаус с двумя учениками	Лука 24
3	Пришествие Христово ко ученикам дверем затворенным и осязание Фомино	Иоанн 20
4	Явление Христово на мори Тивериадстем при ловитве рыб учеником и трикратное уверение Петрово ко Христу	Иоанн 21
5	Преображение Спасово на Фаворе	Матфей 17
6	Вознесение Христово на небеса	Лука 24
7	Успение Пресвятыя Богородицы	
8	Вознесение Ея на небеса	
9	Христос обрете Петра и Андрея при ловитве рыб	
10	Притча мытаря и фарисея	Лука
11	Добрый пастырь душу свою полагает за овцы	Иоанн
12	Беседа Христова с самарянынею при кладезе	
13	Купель силоамская в ней же возставил Христос разслабленного	Иоанн
14	Убиение первомученика архидиакона Стефана	Деяния
15	Павлово обращение ко Христу видением на пути	Деяния
16	Ангел Петра изведе из темницы	Деяния

¹ Составлена по: [27, л. 65—66]. Оригинальный заголовок: «Реэстр, что намерено писати внутри купола». Сохранены все формулировки и сделанные в документе ссылки на Священное Писание.

себя изображением почившей Богородицы на одре, за которым Спаситель принимает душу Своей Матери в виде спеленутого младенца, а выше архангел Михаил возносит душу Пречистой в том же виде на небеса [20, с. 114]. Живописный сюжет «Вознесение Девы Марии» (*Assumptio Beatae Mariae Virginis*) как самостоятельная (отдельная от Успения) тема более характерен для западного католического искусства [13, с. 633—634]. Он акцентирует внимание на телесном Вознесении Мадонны и подкрепляет католическую идею о Ее непричастности к первоначальному греху и соискупительному служению, которому должен был разделять Трезини как верующий католик. Римско-католическая и Русская Православная Церкви в равной степени содержат предание о том, что Пресвятая Дева по Своей кончине была взята Иисусом Христом в небесную славу с душой и телом, однако понимают предание по-разному: для католиков это событие доказывает божественность и исключительность Мадонны, а для православных свидетельствует о безграничной любви Спасителя к своей Матери, сохранившей «совершенную человечность» [12, с. 88]. И хотя православные взгляды по данному вопросу исключают единое мнение, многие богословы, не рискующие дать повод для обвинения себя в скрытом «латинстве», полагают, что мысли о телесном приятии на небеса Девы Марии все же не являются православными [12, с. 87]. Потому праздник преставления Пресвятой Богородицы и именуется Успением (термин «Вознесение» по отношению к кончине Божией Матери в Православной Церкви не употребляется [12, с. 68]). Намерение украсить барабан купола Петропавловского собора сразу двумя полотнами («Успение» и «Вознесение Марии») подчеркивает дифференцированный взгляд архитектора на тему преставления Пречистой. Разная акцентировка события, предполагаемая на основании перечня картин, дает основание увидеть в

реестре католическую интерпретацию темы победы Сущего над смертью.

Второй ряд картин должен был изображать эпизоды из жизни и деяний Христа (Призвание апостолов Петра и Андрея, Притчу о мытаре и фарисее, Доброго пастыря, Разговор Иисуса с самарянкой и Исцеление слепорожденного), а также включать три полотна на сюжеты из книги «Деяний», непосредственно посвященные апостолам Петру и Павлу («Мученичество архидиакона Стефана», свидетелем котором выступил Савл из Тарса, «Обращение Савла ко Христу» и «Изведение апостола Петра из темницы») (см. табл. 2). Этот ряд сам по себе не содержит видимых латинских реминисценций.

Рассмотренная выше концепция живописного оформления барабана так и не была применена на практике: уже после одобрения реестра Трезини решил, что сюжетная живопись будет плохо видна («понеже за умалением мест, ежели написать из евангельских повестей на одличные картины, то высоты ради, малые лица неудобны снизу к зрению будут» [32, с. 134]), а потому необходимо оставить только один сюжетный ряд из восьми полотен, а остальные места заполнить изображениями пророков и праотцев. В конечном итоге живопись была размещена в три яруса: первый ярус (выше окон) включил в себя изображения пророков (Ионы, Ездры, Даниила и др.); второй ярус (ниже окон) — святых праотцев, представленных попарно (изображения Адама и Евы, Исаака и Иакова, Авраама и Сарры и др.); третий ярус — новозаветные полотна [32, с. 115]. Из вышеозначенного реестра Трезини исключил 8 картин и для помещения в третьем ярусе барабана оставил следующие сюжеты: Преображение Господне, Явление Христово Марии Магдалене, Осязание Фомино, Беседу с самарянынею, Вознесение Господне, Изведение из темницы апостола Петра, «Павлово обращение» и Вознесение Богородицы. В такой последовательности

картины были размещены в XVIII в. [8, с. 630—631]. Таким образом, нарративная концепция живописи, демонстрирующая приверженность Трезини к западноевропейским принципам композиционного построения архитектурно-живописных ансамблей, не нашла своего применения — из «осколков» двух первоначальных сюжетных линий связное повествование не сложилось.

Замену полотен евангельского цикла изображениями пророков, к которой решил прибегнуть Трезини, можно рассматривать как дань византийско-русским традициям оформления кругового пространства барабана, с которыми зодчий-католик, по всей видимости, был знаком [5, с. 9; 19, с. 98—99]. В данном случае инициатива исходила от самого Трезини — поскольку Канцелярия от строений настаивала на выполнении живописных работ строго по одобренному Святейшим Синодом реестрам, архитектор взял на себя ответственность за изменение композиционного решения декора барабана и повелел художникам писать пророков и праотцев (в дальнейшем Св. Синод согласился с таким решением) [32, с. 116]. Этот факт подкрепляет уже высказанное предположение, что Трезини готов был отталкиваться в своей работе от православных образцов. Тем не менее католический акцент в живописном убранстве купола сохранился благодаря картине «Вознесение Богоматери», изначально задуманной не как Успение, а именно как телесное Вознесение Девы Марии. Описание Петропавловского собора середины XVIII в. не дает возможности в этом сомневаться, поскольку картина описывается как «Взятие на небо (плоти) Пресвятыя Богородицы» [8, с. 631]. Это произведение, как и другая живопись в куполе, не сохранилось — в 1877 г. все восемь обветшавших полотен заменили новыми, написанными по эскизам «со старых картин» [32, с. 119].

Помимо картин для оформления барабана, проект Трезини подразумевал написание сложной многофигурной композиции «вверху самого лантерна» (т. е. в самом куполе) «Соседение Христа Иисуса одесную Бога Отца и ниспослание Святого Духа на святые апостолы в день Пятидесятницы» [25, л. 66]. В ее центре должны были быть представлены Бог-Отец и Спаситель, а ниже («в восьми кантах») — двенадцать апостолов, Дева Мария и жены-мироносицы [32, с. 115]. Данная композиция полностью отвечала православным канонам, представляя один из трех распространенных в средневековой Византии вариантов купольного убранства [16, с. 34—38]. Возможно, Трезини в этом случае использовал свои знания о византийских художественных приемах, которые он мог получить из знакомства с русским памятниками или итало-византийскими во время своей учебы в Риме. В окрестностях Рима композиции «Сошествие св. Духа», выполненные в византийском или смешанном стиле, использовались для оформления триумфальных арок ряда церквей [24, с. 89, 91].

В заключение следует еще раз отметить тот факт, что проект живописного убранства Петропавловского собора, разработанный Трезини, был одобрен российской «духовной коллегией» — Канцелярия от строений направила реестры картин «для апро-

бации» 23 мая 1728 г., а 8 июля того же года синодальные члены приняли решение: «В святейший правительствующий Синод преосвященные архиепископы Феофан Великоновгородский и Великолуцкий, Феофилакт Тферский и Кашинский предлагали словесно: присланной де в святейший Синод при доношении из Канцелярии от строений для опробации реэстр, каковые надлежит во обретающуюся в Санкт Питербурхе соборную святых Первоверховных апостол Петра и Павла церковь писать ныне живописные картины, ими преосвященными архиепископы рассматриван и опробован, и по мнению их преосвященств, оным картинам утверждают быть писанным так, как в том реэстре показано...» [26, л. 6]. Проект живописного убранства Трезини не содержал чего-либо несогласного с догматами и вероучением Русской Православной Церкви, хотя при внимательном рассмотрении воспроизводил католические настроения и западные иконографические модели, так или иначе разрушавшие русско-византийские каноны, использовавшиеся при создании и оформлении храмов. Восемнадцатый век — период трансформации русской церковной жизни, систематического нарушения канонических установлений в разных сферах, время деятельности церковных реформаторов и симпатизировавших европейской духовности православных иерархов. К такому следует отнести председательствовавших в Святейшем Синоде архиепископа Новгородского Феофана Прокоповича, главного идеолога и проводника церковных реформ по «протестантскому образцу», и тверского преосвященного Феофилакта Лопатинского, крупнейшего деятеля «латинствующего салона» — церковного кружка, нацеленного на сближение с католическим Западом [3, с. 221—228]. Они рассматривали реестры Трезини и предпочли «не заметить» инославных акцентов новых архитектурных и живописных форм. Компетенции архитектора и вкусы художника Доминико Трезини отвечали потребностям «преображенной» реформами России — 16 июля 1728 г. из Св. Синода вышел указ, повелевший «выше показанные по оному реестру живописные картины по силе утверждения синодальных членов преосвященных архиепископов Феофана Великоновгородского и Великолуцкого, Феофилакта Тверского и Кашинского писать немедленно» [25, л. 73—73 об.].

Реестры картин для украшения собора свв. ап. Петра и Павла в Петербурге, датированные 1728 г., демонстрируют цельность художественного замысла и сюжетное единство живописного оформления этого выдающегося памятника архитектуры. В ходе исследования было установлено, что реестры выдают католическое мышление их составителя. Учитывая, что Петропавловский собор не раз выступал идейным и художественным образцом для создателей других православных храмов, иконографические программы собора приобретают значение новых кодов русской культуры XVIII в. Привнес в убранство собора католическую логику, Трезини, таким образом, выступил одним из главных проводников духовно-нравственного и эстетического влияния Римско-католического Запада на русское искусство XVIII столетия.

Литература и источники

1. Андреев, А. Н. Доминико Трезини — староста римско-католического прихода в Санкт-Петербурге / А. Н. Андреев // *Российская история*. — 2014. — № 4. — С. 126—138.
2. Андреев, А. Н. Католики Трезини в России / А. Н. Андреев // *Гуманитарные научные исследования*. — 2014. — № 3. — С. 5.
3. Андреев, А. Н. Католицизм и общество в России XVIII в. / А. Н. Андреев. — Челябинск : Изд-во ЮУрГУ, 2007. — 393 с.
4. Апостолос-Каппадона, Д. Словарь христианского искусства / Д. Апостолос-Каппадона. — Челябинск : Урал LTD, 2000. — 266 с.
5. Аристова, В. В. Символика древнерусского храма / В. В. Аристова // *Преподавание истории в школе*. — 2002. — № 7. — С. 2—15.
6. Афанасий (Сахаров, С. Г.), еп. Настроение верующей души по Триоди Постной / Афанасий (С. Г. Сахаров). — М. : Новоспасский монастырь, 1997. — 66 с.
7. Бастарева, Л. И. Петропавловская крепость : путеводитель / Л. И. Бастарева, В. И. Сидорова. — 7-е изд., испр. и доп. — Л. : Лениздат, 1989. — 127 с. : ил.
8. Белоброва, О. А. Описание петербургского Петропавловского собора в рукописных сборниках XVIII в. / О. А. Белоброва // *Труды Отдела древнерусской литературы ; РАН, Ин-т русской литературы (Пушкинский дом)*. — Т. 56. — СПб. : Наука, 2004. — С. 623—634.
9. Бычков, В. В. Русская средневековая эстетика XI—XVII века / В. В. Бычков. — 2-е изд. — М. : Мысль, 1995. — 637, [1] с. : ил.
10. Вениамин (Федченко, И. А.), митр. Католики и католичество. Духовный лик Польши / Вениамин (И. А. Федченко). — М. : Скимен : Пренса, 2003. — 222 с.
11. Вениамин (Федченко, И. А.), митр. Размышления о двенадцатых праздниках: от Богоявления до Вознесения / Вениамин (И. А. Федченко). — М. : Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2008. — 575, [1] с.
12. Владимир (Сорокин, В.), прот. Догмат Римско-католической Церкви о взятии Божией Матери в небесную славу с православной точки зрения / Владимир (Сорокин) // *Богословские труды*. — Вып. 10. — 1973. — С. 67—89.
13. Власов, В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. / В. Г. Власов. — Т. 2. — СПб. : Азбука-классика, 2004. — 712 с. : ил.
14. Второе Страстное воскресенье, иначе называемое Пальмовым [Электронный ресурс]. — URL: http://www.summorum-pontificum.ru/traditional-mass/liturgy/dominica_in_palmis.pdf (дата обращения 26.05. 2016).
15. Давидова, М. Г. Литургический контекст живописного убранства Санкт-Петербургского Петропавловского собора [Электронный ресурс] / М. Г. Давидова. — URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/35825.php> (дата обращения: 29.05. 2016).
16. Демус, О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / Отто Демус ; пер. с англ. Э. С. Смирновой ; ред. и состав. А. С. Преображенского. — М. : Индрик, 2001. — 160 с.
17. Катехизис Католической Церкви. Компендиум / пер. и науч. ред. П. Сахарова и О. Карповой. — М. : КЦ «Духовная библиотека», 2007. — 216 с.
18. Киприан (Керн, К. Э.), архим. Литургика: гимнография и эротология / Киприан (К. Э. Керн). — М. : Крутиц. Патриаршее Подворье, 2002. — 150 с.
19. Лазарев, В. Н. Византийская живопись / В. Н. Лазарев. — М. : Наука, 1971. — 407 с.
20. Лазарев, В. Н. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования / В. Н. Лазарев. — М. : Наука, 1970. — 344 с.
21. Логачев, К. И. Петропавловская (Санкт-Петербургская) крепость : историко-культурный путеводитель / К. И. Логачев. — Л. : Аврора, 1988. — 143 с.
22. Мень, А. В. Православное богослужение. Таинство, слово и образ / А. В. Мень. — М. : Слово, 1991. — 191 с. : ил.
23. Никитенко, Н. Н. Собор Святой Софии в Киеве: история, архитектура, живопись, некрополь / Н. Н. Никитенко. — М. : Северный паломник, 2008. — 272 с.
24. Облицова, Т. Ю. Византийское влияние в монументальной живописи Лация XII—первой трети XIII веков : дис. ... канд. искусствоведения / Т. Ю. Облицова. — М., 2015. — 180 с.
25. РГИА. Ф. 467. Оп. 2 (Внутр. оп. 78/187) (1728 г.). Кн. 64а. Д. 2.
26. РГИА. Ф. 796. Оп. 9. Д. 341.
27. София Киевская. Государственный архитектурно-исторический заповедник / авт.-сост. Г. Н. Логвин. — Киев : Мистецтво, 1971. — 52 с. : ил.
28. Стародубцев, О. В. Воплощение Петровских начинаний в церковной архитектуре. Внедрение нового и сохранение старого / О. В. Стародубцев // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. — Тамбов, 2015. — № 11. — Ч. 2. — С. 187—192.
29. Тафт, Р. Ф. Византийский церковный обряд. Краткий очерк / Роберт Фрэнсис Тафт ; пер. с англ. А. А. Чекаловой. — СПб. : Алетейя, 2000. — 160 с.
30. Триодь постная. — М. : Изд. Московской Патриархии, 1992. — 502 л.
31. Шмеман Александр, протопресвитер. Великий Пост / А. Шмеман ; сост. С. А. Шмеман ; пер. с англ. матери Серафимы (Осоргиной). — М. : Московский рабочий, 1993. — 111 с.
32. Элькин, Е. Н. Декоративные росписи и живопись Петропавловского собора / Е. Н. Элькин // *Краеведческие записки: исследования и материалы*. — Вып. 2. Петропавловский собор и Великокняжеская усыпальница. — СПб. : Акрополь, 1994. — С. 113—148.
33. *Christliche Kunst im Kulturerbe der Deutschen Demokratischen Republik*. — Berlin : Union Verlag, 1984. — 407 s.
34. Marini, P. *The Way of the Cross* [Электронный ресурс] / Piero Marini. Titular Archbishop of Martirano, Master of the Liturgical Celebrations of the Supreme Pontiff. — URL: http://www.vatican.va/news_services/liturgy/documents/ns_lit_doc_via-crucis_en.html (дата обращения 29.05. 2016).
35. *Missale Romanum ex decreto SS. Concilii Restitutum Summorum Pontificum Cura Recognitum. Editio typica*. — Roma, 1962. — LXXIX, 727, [282] p.
36. *Saint Peter and Paul Cathedral and Grand Ducal Burial Chapel. Album*. — SPb. : SMHStP, 2006. — 160 p. : ill.

Поступила в редакцию 30 августа 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

DOI: 10.14529/ssh160413

PAINTERLY DECORATION'S DESIGN OF THE PETERSBURG SAINT PETER AND PAUL CATHEDRAL IN THE CONTEXT OF DOMINICO TREZZINI'S FAITH

Yu. S. Andreeva, South Ural State University, Chelyabinsk, Russian Federation, iulyand@yandex.ru

The article is devoted to analysis of the design of painterly decoration in the Petersburg Saint Peter and Paul Cathedral in the context of Dominico Trezzini's religious ideology and his confessional status. On the basis of original registers of the pictorial subjects, intended to be placed on the walls underneath the vaults and in the rotunda underneath the dome of the Cathedral, the author examines the iconographic program of the church painting. These registers were compiled by Trezzini in 1728. In the light of the differences of Catholic and Orthodox eortology this article found that the program of the Christ's Passions underneath the vaults originally contained a Catholic interpretation of the Holy Week. The choice of the painting's subjects corresponded to the Roman tradition to represent the Way of the Cross in the churches and comported with the Roman Church Liturgy Via Crucis. At the same time Trezzini did not repeat the classic Franciscan scheme of Fourteen Stations of the Cross. The design of painterly decoration in the dome demonstrates the Catholic accent in the theme of the Christ's Victory over death owing to the painting "The Assumption of the Virgin", which was conceived not as a Dormition but as bodily Ascension of the Virgin Mary. The author concludes that Trezzini was one of the main conductors of Roman Catholic West's spiritual and aesthetic influence on the Russian art in the 18-th century.

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

References

1. Andreev, A.N. Dominiko Trezzini — starosta rimsko-katolicheskogo prikhoda v Sankt-Peterburge [Domenico Trezzini, a churchwarden of the Roman Catholic parish in Saint-Petersburg], in *Rossiyskaya istoriya* [Russian History], 2014, 4, pp. 126—138.
2. Andreev, A.N. Katoliki Trezzini v Rossii [Catholics Trezzini in Russia], in *Gumanitarnye nauchnye issledovaniya* [Humanities research], 2014, 3, pp. 5—6.
3. Andreev, A.N. *Katolitsizm i obshchestvo v Rossii XVIII v.* [The Catholicism and society in Russia in the 18-th century], Chelyabinsk: Izd-vo JuUrGU, 2007, 393 p.
4. Apostolos-Kappadona, D. *Slovar' khristianskogo iskusstva* [Dictionary of Christian art], Chelyabinsk: Ural LTD, 2000, 266 p.
5. Aristova, V.V. Simvolika drevnerusskogo khrama [Symbolism of the Ancient Russian temple], in *Prepodovanie istorii v shkole* [The teaching of history in the school], 2002, 7, pp. 2—15.
6. Afanasiy (Sakharov, S.G.). *Nastroenie veruyushchey dushi po Triodi Postnoy* [The mood of the believing soul over the Lenten Triodion], Moscow: Novospassky monastery, 1997, 66 p.
7. Bastareva, L.I., Sidorova, V.I. *Petropavlovskaya krepost'. Putevoditel'* [Petropavlovskaya fortress. A guide book], 7 issue, Leningrad: Lenizdat, 1989, 127 p.
8. Belobrova, O.A. Opisaniye peterburgskogo Petropavlovskogo sobora v rukopisnykh sbornikakh XVIII v. [Description of the St. Petersburg Saint Peter and Paul Cathedral in the manuscript collections of the 18-th century], in *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian literature], St.-Petersburg, 2004, vol. 56, pp. 623—634.
9. Bychkov, V.V. *Russkaya srednevekovaya estetika XI—XVII veka* [Russian medieval aesthetics of 11—17-th centuries], Moscow: Mysl', 1995, 637, [1] p.
10. Veniamin (Fedchenkov, I.A.). *Katoliki i katolichestvo. Duhovnyy lik Pol'shi* [Catholics and Catholicism. The spiritual face of Poland], Moscow: Skimen, 2003, 222 p.
11. Veniamin (Fedchenkov, I.A.). *Razmyshleniya o dvunadesyatykh prazdnikakh: ot Bogoyavleniya do Vozneseniya* [Reflections on the twelve great feasts: from Epiphany to Ascension], Moscow, 2008, 575, [1] p.
12. Vladimir (Sorokin, V.). Dogmat Rimsko-katolicheskoy Tserkvi o vzyatii Bozhiey Materi v nebesnuyu slavu s pravoslavnoy tochki zreniya [The dogma of the Roman Catholic Church about the Assumption of the Mother of God into heavenly glory from the Orthodox viewpoint], in *Bogoslovskie trudy* [Theological proceedings], 1973, Issue 10, pp. 67—89.
13. Vlasov, V.G. *Novyy entsiklopedicheskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva* [New encyclopedic dictionary of pictorial art], v 10 t, T. 2, St.-Petersburg: Azbuka-klassika, 2004, 712 p.

14. *Vtoroe Strastnoe voskresen'ye, inache nazyvaemoe Pal'movym* [Second Passionate Sunday otherwise called Palm], <http://www.summorum-pontificum.ru>
15. Davidova, M.G. *Liturgicheskiy kontekst zhivopisnogo ubranstva Sankt-Peterburgskogo Petropavlovskogo sobora* [Liturgical context of the painterly decoration of the St.-Petersburg Saint Peter and Paul Cathedral], <http://www.portal-slovo.ru>
16. Demus, O. *Mozaiki vizantiyskikh khramov. Printsipy monumental'nogo iskusstva Vizantii* [Mosaics of the Byzantine churches. The principles of monumental art of the Byzantine Empire], Moscow: Indrik, 2001, 160 p.
17. Katehizis Katolicheskoy Tserkvi. *Kompendium* [Catechism of Catholic Church. Compendium], Moscow, 2007, 216 p.
18. Kiprian (Kern, K.E.). *Liturgika: Gimnografiya i eortologiya* [Liturgics: Hymnography and eortology], Moscow, 2002, 150 p.
19. Lazarev, V.N. *Vizantiyskaya zhivopis'* [Byzantine painting], Moscow: Nauka, 1971, 407 p.
20. Lazarev, V.N. *Russkaya srednevekovaya zhivopis'. Stat'i i issledovaniya* [Russian medieval painting. Articles and studies], Moscow: Nauka, 1970, 344 p.
21. Logachev, K.I. *Petropavlovskaya (Sankt-Peterburgskaya) krepost'* [Petropavlovskaya (Saint-Petersburg) fortress], Leningrad, 1988, 143 p.
22. Men', A.V. *Pravoslavnoye bogoslužhenie. Tainstvo, slovo i obraz* [The Orthodox worship. The Sacrament, Word and Image], Moscow: Slovo, 1991, 191 p.
23. Nikitenko, N.N. *Sobor Svyatoy Sofii v Kieve: Istoriya, arkhitektura, zhivopis', nekropol'* [The Saint Sophia Cathedral in Kiev: History, architecture, painting, necropolis], Moscow: Severnyy palomnik, 2008, 272 p.
24. Oblitsova, T.Yu. *Vizantiyskoe vliyanie v monumental'noy zhivopisi Latsiya XII — pervoy treti XIII vekov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Byzantine influence in the monumental painting of Latium, 12-th — first third of the 13-th centuries: The dissertation of the candidate of arts], Moscow, 2015, 180 p.
25. Rossiyskiy gosudarstvennyy istoricheskiy arkhiv [Russian State Historical Archive]. F. 467. Op. 2 (78/187) (1728 year). Book 64a. File 2.
26. Rossiyskiy gosudarstvennyy istoricheskiy arkhiv [Russian State Historical Archive]. F. 796. Op. 9. File 341.
27. Sofiya Kievskaya. Gosudarstvennyy arkhitekturno-istoricheskiy zapovednik [The Sophia of Kiev. The State architectural-historical reserve], Kiev, 1971, 52 p.: ill.
28. Starodubtsev, O.V. *Voploshchenie Petrovskikh nachinaniy v tserkovnoy arkhitekture. Vnedrenie novogo i sokhranenie starogo* [Implementation of Peter the Great's initiatives in church architecture. Introducing the new and preserving the old], in *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political sciences, jurisprudence, culturology and arts. Questions of the theory and practice], Tambov, 2015, 11, ch. 2, pp. 187—192.
29. Taft, R.F. *Vizantiyskiy tserkovnyy obryad. Kratkiy ocherk* [The Byzantine Rite. A short history], St.-Petersburg: Aleteyya, 2000, 160 p.
30. Triod' postnaya [Lenten Triodion], Moscow: Patriarchy, 1992, 502 p.
31. Shmeman Aleksandr, protopresviter. *Velikiy Post* [The Great Lenten], Moscow: Moskovskiy rabochiy, 1993, 111 p.
32. El'kin, E.N. *Dekorativnye rospisi i zhivopis' Petropavlovskogo sobora* [Decorative paintings and pictures of the Saint Peter and Paul Cathedral], in *Krayevedcheskie zapiski* [Local history proceedings], St.-Petersburg, 1994, issue 2, pp. 113—148.
33. *Christliche Kunst im Kulturerbe der Deutschen Demokratischen Republik* [Christian art in the cultural heritage of the German Democratic Republic], Berlin: Union Verlag, 1984, 407 p.
34. Marini, P. *The Way of the Cross*, <http://www.vatican.va>
35. *Missale Romanum ex decreto SS. Concilii Restitutum Summorum Pontificum Cura Recognitum*. Editio typical, Roma, 1962, LXXIX, 727, [282] p.
36. *Saint Peter and Paul Cathedral and Grand Ducal Burial Chapel*. Album, St.-Petersburg: SMHStP, 2006, 160 p.: ill.

Received August 30, 2016