

**Храм во имя святителя Петра, митрополита
Московского, в Санкт-Петербурге.
Замысел архитектора А. П. Аплаксина
и фактическое исполнение в 1910-е годы**

В статье рассматриваются проблемы создания художественного образа средствами архитектуры, живописи и декоративно-прикладного искусства в едином ансамбле храма Святителя Петра, митрополита Московского, в Петербурге. Высказана гипотеза об идейно-содержательной стороне проекта А. П. Аплаксина и исторических образцах, на которые мог опираться архитектор. Дан сравнительный анализ художественного замысла и его воплощения на основе исторических фотографий. Рассмотрены также проблемы реставрации и воссоздания исторического облика интерьера и экстерьера этого храма.

Ключевые слова: проект храма Святителя Петра, митрополита Московского; архитектор А. П. Аплаксин; подворье женского Творожковского монастыря; празднование 300-летия дома Романовых; историко-археологические исследования; реставрация и национальные традиции; росписи и иконостас храма митрополита Петра

Svetlana Bolshakova

**Church in the Name of St Peter,
Metropolitan of Moscow in St Petersburg.
Idea of the Architect A. P. Aplaksin
and Actual Execution in 1910s**

The article deals with the issues of creating an artistic image by means of architecture, painting, and decorative and applied art in a single ensemble

of the Church of St Peter, Metropolitan of Moscow in St Petersburg. The author expresses a hypothesis about the ideological and substantive aspects of A. P. Aplaksin's project and historical samples on which the architect could be based. A comparative analysis of the artistic idea and its implementation on the basis of historical photographs is given. The problems of restoration and reconstruction of the historical appearance of this temple's interior and exterior are also considered.

Keywords: project of the Church of St Peter, Metropolitan of Moscow; architect A. P. Aplaksin; courtyard of the women's Tvorozhkovsky Monastery; celebration of the 300th anniversary of the House of Romanov; historical and archaeological research; restoration and national traditions; paintings and iconostasis of the Church of Metropolitan Peter.

Храм во имя святителя Петра, митрополита Московского, на ул. Роменской в Санкт-Петербурге является одним из наиболее ярких примеров неорусского стиля в творчестве Андрея Петровича Аплаксына, последнего епархиального архитектора Санкт-Петербурга до революционной катастрофы. Строительство этого храма велось в тот период, когда острый интерес к национальным традициям не только достиг своего максимума, но и готов был преобразиться в новую русскую архитектуру и церковную живопись. Этот период оставил потомкам замечательные памятники. К сожалению, большинство из них подверглось разрушению в советское время, и ныне для их восстановления требуются серьезные усилия специалистов.

Церковь на улице Роменской строилась на средства купеческой четы Семеновых (Петра Евграфовича и Александры Филипповны) [12, с. 5–6] вместе с комплексом зданий подворья Творожковского монастыря (1911–1913). Все эти сооружения обладают композиционным и стилистическим единством. В то же время расположение церкви рядом с Московской (Николаевской) железной дорогой дает возможность сопоставить ее с другим храмом – видимым с другой стороны железной дороги собором во имя Феодоровской иконы Божией Матери. Оба эти памятника были возведены накануне празднования 300-летия дома Романовых, и это событие, несомненно, повлияло на их стилистические черты как в архитектуре, так и в художественном убранстве. Но

если Феодоровский собор сразу декларировался как памятник дому Романовых и потому выстроен репрезентативным и торжественным, то храму Митрополита Петра присуща камерность и теплота, необходимая для подворья женского монастыря. Храм подворья Творожковского монастыря, созданный Андреем Аплаксиным в момент наивысшего расцвета его архитектурного мастерства и таланта, не сохранился до нашего времени в первоначальном виде. К счастью, он не был полностью уничтожен, как большинство храмов конца XIX – начала XX в., но его облик до неузнаваемости исказили переделки советского времени: снесены купол, главки и звонница, уничтожена внутренняя и внешняя отделка.

Реставрация храма во имя святителя Петра, митрополита Московского, и других зданий монастырского комплекса, начатая в 1990-х гг., продолжается до сих пор и идет параллельно с историческими исследованиями. Это позволяет надеяться на восстановление его облика близко к замыслу архитектора. В то же время следует отметить, что в настоящий момент этот архитектурный ансамбль является не монастырским подворьем, а простым приходским храмом.

Характерной особенностью стилистического метода зодчего является его стремление к синтезу искусств (архитектуры, живописи, керамики, резьбы иковки) в едином комплексе монастырских зданий. Такой же подход мы видим практически во всех церковных постройках Аплаксона [10, с. 106–108].

Интересно отметить, что ряд этих сооружений создан во время всеобщей подготовки к торжествам празднования 300-летия дома Романовых. В этот период не только строились новые соборы (Феодоровский государев собор в Царском Селе архитектора В. А. Покровского (1909–1912), собор Феодоровской иконы Божией Матери архитектора С. С. Кричинского в Петербурге (1911–1913) и даже домовая церковь Илецкого монастыря А. П. Аплаксона), но и производилась реставрация уникальных памятников, таких как Успенский собор Московского Кремля и собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря.

Первоначально к реставрации Успенского собора как архитектурного памятника приступили в 1895 г. в ходе подготовки к торжествам по случаю коронования Николая II: были начаты обширные работы по архитектурной реставрации здания. «К этому же времени относятся первые пробные раскрытия фресок собора середины XVII в., что и определило будущие большие работы... Следующая большая реставрация собора, основной задачей которой стало раскрытие стенописи, началась в 1910 г. и была прервана февральской революцией 1917 г.» [6]. Накануне празднования 300-летия на фасадах Успенского собора производилась шумная, полная споров в обществе и среди специалистов реставрация росписей, зафиксированная в снимках ряда ведущих фотографов, частично изданных в печатне А. А. Левенсона¹. Аплаксин, которого можно назвать первым в Петербурге профессиональным архитектором-реставратором благодаря успешной деятельности по восстановлению ряда очень значимых памятников (Сампсониевский собор, Казанский собор, храмы Старой и Новой Ладogi) [8, с. 369–379], безусловно, не мог не обратить внимание на результаты этого важного события (раскрытия от побелки и восстановления живописи фасадов). В 1908–1915 гг. по проектам П. П. Покрышкина и К. К. Романова производились ремонтно-реставрационные работы в Ферапонтовом монастыре. В 1911 г. был издан труд Т. Георгиевского «Фрески Ферапонтова монастыря» [7]. В целом достижения реставрации и археологической науки по исследованию и изучению древнерусских памятников оказали несомненное влияние на новое направление в церковной архитектуре, получившее название неорусского стиля.

В рамках археологических исследований были опубликованы, например, фотоальбомы И. Ф. Барщевского² и С. М. Прокудина-Горского³ с видами интерьеров древнерусских церквей [13; 3]. Современный исследователь архитектуры Д. О. Швидковский характеризует этот период следующим образом: «Новый историзм начал формировать более строгий подход, основанный на единстве стилистического решения, создающего отчетливый образ определенной эпохи» [13, с. 10–11].

В полной мере эта характеристика относится к творчеству Андрея Петровича Аплаксина, основные принципы которого архитектор отразил в своем докладе «Русское церковное искусство и его современные задачи»⁴. Он отмечает новое направление в церковной архитектуре как «в высшей степени симпатичное» и признает несомненные заслуги в этой области А. В. Щусева и В. А. Покровского, но одновременно не принимает чрезмерную стилизацию и излишнюю свободу интерпретаций в современном церковном зодчестве. Одновременно он призывает к возрождению и других видов искусства (иконописи, монументальной живописи, керамики, чеканки и т. д.). В настенных росписях Аплаксин отдает предпочтение фреске и темпере – техникам древним, но в тоже время более долговечным по сравнению с масляной живописью, а стилистически – произведениям XV–XVII вв., особенно московских царских иконописцев (Оружейная палата) и фряжской школы. В то же время он считает, что современный художник должен исправить недочеты в древней живописи, которые являются результатом недостаточного знания анатомии и разного рода условностей [3, с. 54–58]. В целом очевидно, что зодчий стремится к гармоничному синтезу искусств на основе национальных традиций, но одновременно смотрит на древнерусскую иконопись через призму классицистического художественного образования. Все эти моменты, безусловно, привнесли свою лепту в произведения А. П. Аплаксина. Для его сооружений характерны несимметричная композиция сложных по конфигурации объемов, элементы традиционной древнерусской (в основном новгородской или псковской) архитектуры. Наряду с применением ярких пятен монументальной живописи или керамики на фасадах храма, внутри большую роль играют наполненность интерьера светом благодаря большим окнам и высоким легким сводам, свойственным эпохе модерна, и многоярусный резной иконостас, ориентированный на традиции XVII в.

Характерные для творчества зодчего элементы мы можем видеть и в облике келейных корпусов подворья женского Творожковского монастыря, и храма во имя святителя Петра, митрополита Московского. Храм был построен в 1911–1913 гг., что соответствует

времени возведения двух Феодоровских соборов (С. С. Кричинского в Петербурге и В. А. Покровского в Царском Селе). Мы не случайно подчеркиваем почти одновременное создание этих произведений: на наш взгляд, ожидание всероссийского торжества 300-летия дома Романовых отразилось на художественном облике церкви Андрея Апплаксына, несмотря на то, что формально он не имел прямого отношения к этому событию.

Рассматривая проект церкви с подворьем, мы видим, что значительную роль в создании определенного образа храма играет монументальная живопись, возможно, в сочетании с майоликой.

Следует отметить, что и живопись, и майолика были важным элементом в ряде произведений церковного зодчества Апплаксына, возможности цветового пятна и ритмического построения он использует в своих проектах в орнаментальном оформлении фасадов, углублению содержательной и символической составляющей способствует размещение сюжетной или фигуративной настенной живописи в определенных частях храма (в нишах, над воротами, на плоскостях стен под ломаными шипцами). Однако не всегда реальная отделка храма соответствовала проектному замыслу архитектора. Иногда мы видим, что замысел либо не воплощен в реальности, либо серьезно изменен. Аналогичная история произошла и при оформлении фасадов церкви Митрополита Петра. В настоящий момент мы не можем определить причины, по которым возникли эти изменения: возможно, отчасти повлиял вопрос финансирования, возможно, были приняты варианты художников-исполнителей.

Попробуем для начала разобраться со смыслами, заложенными в авторском варианте художественной отделки фасадов церкви и зданий подворья.

1. По периметру зданий подворья и вокруг полукружия апсиды храма проходит объединяющий их в единый ансамбль довольно широкий (не менее 1,5 м в высоту) орнаментальный пояс, состоящий из элементов – круга с крестом и круга с сеткой, которые чередуются с изогнутым стеблем с широким листом (возможно, лилии). Важной особенностью этого орнамента является его подчеркнутая ритмичность и весьма крупные растительные

и геометрические элементы. На наш взгляд, в данном случае Аплаксин предполагал использовать майолику по образцу майоликового фриза на храме Святой Анны Кашинской (часть его сохранилась и экспонируется в музее керамики «Керамарх»). Этим объясняется такая четкая ритмичность и увеличенный размер элементов. Узкий геометрический орнамент архитектор предполагал расположить под аркатурным поясом четырех малых главок церкви. Этот орнамент также похож на майоликовый с применением кобальта подобно майоликовому оформлению фасадов храма Новоиерусалимского монастыря.

2. Большие плоскости стен под ломаными щипцами звонницы, четверика и Святых врат (вход на подворье) заполнены фигуративными композициями. Они могли быть майоликовыми (пример – собор Феодоровской иконы Божией Матери на Миргородской улице), мозаичными (подобно Феодоровскому Государеву собору в Царском Селе) или выполненными в технике фрески, как это сделал художник Вишневский на фасаде храма подворья Вышневолоцкого монастыря.

3. Сюжеты росписей, по замыслу Аплаксина, на наш взгляд, напрямую связаны с посвящением храма св. митрополиту Петру, который, как известно, перенес кафедру, а вместе с ней и чудотворную Владимирскую икону Божией Матери в Москву. Символом Москвы и одновременно местом коронования русских государей является Успенский собор в Кремле, на западном фасаде которого изображены: а) Владимирская икона Богоматери с предстоящими ангелами; б) ряды митрополитов московских (среди них св. Петр); в) образ Спаса Нерукотворного над входом; г) изображения архангелов Михаила и Гавриила слева и справа от входа.

4. Как видим, на проекте архитектора Аплаксина основная часть сюжетов Успенского собора сохранена, но размещены они в более свободном порядке: на стене храма над входом размещено изображение Владимирской Богоматери с предстоящими ангелами, на фасаде колокольни под щипцом – святой архангел Михаил, над входными воротами во внутренний дворик подворья – образ Спаса Нерукотворного.

Впоследствии проект архитектора был подвергнут серьезной переработке. На исторической фотографии начала XX в. мы видим изменения, внесенные как в сюжеты на фасаде, так и в форму орнамента и технику росписи. Орнамент располагается только на фасадах храма вокруг алтарной части и башенок с главками и отсутствует на стенах здания подворья. Над звонницей выполнена роспись с изображением святого Георгия в рост, попирающего ногами и неким орудием (не копьем) извивающегося змия. Точный аналог этой композиции пока не найден, отчасти он напоминает образ, написанный М. Нестеровым для Георгиевского храма в Абастумани. Над окнами четверика выполнена композиция, соответствующая иконографии Богородицы Всецарицы (т. е. Богородицы с Младенцем на престоле с коленопреклоненными ангелами справа и слева). Силуэт образа Богородицы с Младенцем почти точно соответствует фреске Рождественского собора Ферапонтова монастыря, которая к этому моменту уже имела известность благодаря изданию Т. Георгиевского [7]. Над святыми воротами сохранен образ Спаса Нерукотворного, но он четко ограничен филенкой, которая продолжает горизонтальную линию кровли. Приходится констатировать факт, что логика развития сюжетной линии, присутствовавшая в проекте архитектора, в исполненном варианте уже не просматривается в полной мере. Возможно, нам просто не известны причины изменения сюжетной линии в росписях, выполненных на фасадах церкви Святителя Петра. Кроме того, гармоническое единство зданий подворья и храма оказалось нарушенным из-за того, что орнаментальный пояс, объединяющий их, отсутствует на фасаде подворья. Форма орнамента вокруг апсиды не имеет теперь той четкой ритмики, масштаб его измельчен и соответствует форме орнамента на фасаде церкви Вышневолоцкого подворья [8, с. 365].

В интерьере храма важную роль играет само наполненное светом и воздухом устремленное ввысь пространство. Три высоких арочных окна заполняют собой практически всю южную стену, к которой примыкает небольшой придел во имя Святой Троицы с невысоким трехъярусным иконостасом. Центральная часть храма с пре-

столом во имя св. митрополита Петра значительно больше южного Троицкого придела по объему. Высокая арка свода апсиды главного придела заполнена четырехъярусным тябловым иконостасом с широким резным фризом, объединяющим собой и киоты на боковых стенах, и иконостас Троицкого придела, и балдахин над резным живописным Распятием. Орнаментальный мотив этого фриза соответствует типу резьбы аналогичных фризов на иконостасах многих древнерусских церквей, фотографии которых были опубликованы в фотоальбоме Барщевского в начале XX в. [9, с. 15].

Особый интерес представляют собой Царские врата. Они украшенные резным золоченым навершием с Петровской иконой Божией Матери в раме и золочеными фигурами ангелов, предстоящих образу Богородицы и символам страстей Господних в лучах благодати. Небольшие золоченые луковичные главки украшают миниатюрные киоты Царских врат и обрамляющих их столбов. Этот мотив мы также можем увидеть во многих древнерусских храмах от Спаса на Нередице до Василия Блаженного. Иконографическая программа иконостаса представляет нам определенную интерпретацию древнерусского канона на основе мироощущения человека эпохи историзма. Например, мы видим в местном ряду возле Царских врат традиционные образы Божией Матери и Спаса Нерукотворного, но они представлены как икона в иконе, т. е. иконы в металлических окладах, врезанные в центр досок, держат написанные в стилистике палехской живописи ангелы. Отметим, что врезные иконы в центральной части общей иконной доски были распространенным явлением старообрядческой культуры. Интерес к ней особенно возрос после указа Николая II «Об укреплении начал веротерпимости» 1905 г., благодаря которому старообрядцы получили свободу вероисповедания и возможность строить новые церкви.

Над местным рядом располагается праздничный (что, несомненно, повторяет уже позднюю русскую традицию), центром третьего ряда является Богородица на престоле с предстоящими ангелами, по обе стороны от нее расположены образы святых (слева женские, справа мужские). Необычным представляется следующий

момент: фигуры святых по размеру больше фигуры Богородицы, кроме того, они обрезаются пополам. Верхний ряд – апостольский, но в центре его находится не традиционный образ Спасителя во время второго пришествия (Спас в Силах, либо Спас – Великий Архиерей или менее каноничный, но традиционный вариант – изображение Святой Троицы в иконографии Отечества), а композиция Воскресения Иисуса Христа в западном варианте, адаптированном под стилистику позднего Палеха (Иисус, выходящий из гроба, свидетелями Воскресения являются ангелы). Доски апостольского ряда имеют килевидное завершение, форма которого напоминает завершение иконостасов обоих Феодоровских соборов и одновременно иконостас Успенского собора в Кремле. Трактовка образов в целом является промежуточной между традиционной темперной иконописной техникой письма и реалистической живописной (видимо, именно это сам Апплаксин называет фряжский письмом). В целом стилистика письма этих икон перекликается с художественными приемами известной в Петербурге мастерской Пешехонова, где также можно увидеть компромисс между реалистической трактовкой формы личного и иконописной формой одежд и других деталей. В этом плане иконостасы Феодоровских соборов, выполненные известными московскими иконописцами (Н. С. Емельяновым, Г. И. Чириковым, И. М. Дикаревым, В. П. Гурьяновым), обладают большей стилистической последовательностью. Однако известные нам фотографии иконостаса Вышневолоцкого подворья демонстрирует еще более очевидный компромисс между древнерусским каноном и реалистическими образами, при том, что композиция его и иконографическое развитие весьма оригинальны [10, с. 110].

В целом художественное убранство храма во имя святителя Петра, митрополита Московского демонстрирует нам практически все характерные для авторского почерка А. П. Апплаксы черты. Ему свойственна ориентированность на традиции северного (псковско-новгородского) древнерусского зодчества, гармоничный синтез изобразительных искусств (архитектуры, живописи, декоративно-прикладного искусства) и компромисс-

ная стилистика (возможно, воспринимаемая Аплаксиным как фряжское письмо) в живописи икон в иконостасе и настенных росписях. Необходимо также отметить применение зодчим в интерьере храма меднолитых позолоченных декоративных элементов с изображениями сказочных птиц в оформлении перил лестниц и балконов хоров, а также удивительное по красоте ажурное и легкое паникадило-хорос в центральном приделе. Ведущаяся уже много лет реставрация комплекса зданий подворья Творожковского монастыря, а ныне приходского храма во имя святителя Петра подталкивает к дальнейшему изучению многозначного замысла архитектора и причин его изменения. Отдельной темой исследований стал поиск аналогов и образцов для воссоздания росписей на фасадах церкви и икон в иконостасе. При написании икон художники опирались на традиции известной в конце XIX в. артели В. М. Пешехонова, наиболее близкие по своим художественным приемам к стилистике образов в историческом иконостасе. Особую сложность представляла собой работа по воссозданию росписей на фасадах церкви, учитывая проблематичное качество дореволюционных фотографий и отсутствие прямых аналогий. Колористически и стилистически некоторой подсказкой для исполнителей стали два чудом сохранившихся образца: керамический фриз с фасада храма Св. Анны Кашинской и фрагмент мозаики из собора Св. Александра Невского в Варшаве, выполненной по эскизам художника В. И. Думитрашко (находится в Белоруссии). Виктор Иванович Думитрашко, работавший вместе с В. Васнецовым и Н. Кошелевым над созданием художественного убранства собора в Варшаве и храма Воскресения Христова на Крови в Санкт-Петербурге, создал также росписи для часовни подворья Вышневолоцкого монастыря по проекту А. Аплаксина. Сохранение гармонического единства архитектуры и живописи в ансамбле церкви Святителя Петра, митрополита Московского, и здания подворья при воссоздании их художественного облика на основе анализа проектного замысла архитектора и исторических фотографий явилось основной целью этих исследований.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ На основе первого этапа реставрации Успенского собора был издан альбом «Собрание фототипических снимков, издаваемых по случаю свершившегося обновления Успенского собора ко дню священного коронования», фототипия К. Фишера, 1896 г., товарищество скоропечатни А. А. Левенсона.

² Издан альбом фотографий «Систематический подбор памятников древнерусского зодчества Ивана Федоровича Барщевского»

³ В 1909 г. Николай II поручил Сергею Михайловичу Прокудину-Горскому заснять все стороны жизни Российской империи.

⁴ А. П. Аплаксин. «Русское церковное искусство и его современные задачи». Доклад 8 января 1911 г. на IV Съезде русских зодчих в присутствии Его Императорского Высочества великого Князя Петра Николаевича. СПб., 1911 г.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Альбом иконостасов Санкт-Петербурга / издание Императорского общества архитекторов. СПб., 1904. Л. 2, 9, 11, 13.

2. *Апаксин А. П.* Письмо к сыну. СПб. : Аврора, 2016.

3. *Беломожкин А. Е.* А. П. Апаксин – петербургский епархиальный архитектор (к 125-летию со дня рождения) // Церковный вестник. 2003. № 10/11. С. 54–58.

4. Зодчие Санкт-Петербурга XVIII – начала XX в. / сост. В. Г. Исаченко, ред. Ю. Артемьева, С. Прохвятилова. СПб. : Лениздат, 1998.

5. *Качалова И. Я.* История реставрации монументальной и станковой живописи / И. Я. Качалова // Успенский собор Московского Кремля. М. : Наука, 1985.

6. К истории съемки реставраций Успенского и Благовещенского соборов Московского Кремля 1882–1918 гг. // Журнал «Наше наследие» : блог в ЖЖ. URL: <http://nashenasledie.livejournal.com/1567908.html> (дата обращения: 29.11.2020).

7. Основные этапы истории Ферапонтова монастыря // Музей фресок Дионисия. Библиотека. URL: <http://dionisiy.com/rus/additional/417/> (дата обращения: 30.11.2020).

8. *Слезкин А. В.* Произведения архитектора А. П. Апаксина в контексте храмостроения неорусского стиля // Архитектурное наследие. 2009. № 50. С. 362–379.

9. *Султанов Н.* Систематический подбор памятников древнерусского зодчества по фотографиям И. Ф. Барщевского. СПб., 1881–1896.

10. *Фишер М.* Творчество добра. Петербургский архитектор Андрей Петрович Аплаксин (1879–1913). СПб. : Творческое объединение «Балтийская звезда», 2013.

11. [Фотограф Иван Барщевский, полная коллекция фотографий] // Хумус : блог в ЖЖ. URL: <http://humus.livejournal.com/3901291.html> (дата обращения: 28.11.2020).

12. Храм Святителя Петра Митрополита Московского на Роменской улице. СПб. : Библикон, 2012.

13. *Швидковский Д. О.* Русская церковная архитектура накануне революции. М. : Архитектура-С, 2018.



1. Церковь Святителя Петра, митрополита Московского, и зданий подворья Творожковского монастыря с юго-западной стороны
Фотоателье К. Буллы. 1910-е. ЦГАКФД



2. Собор Феодоровской иконы Божией Матери в честь 300-летия дома Романовых на Миргородской улице в Санкт-Петербурге
Архитектор С. С. Кричинский. Фото 2013 г.



3. Феодоровский Государев собор в Царском Селе
Архитектор В. А. Покровский. Современное фото



4. Проект церкви и подворья Свято-Троицкого Творожковского женского монастыря. Архитектор А. П. Аплаксин. 1910 г.
Собственность внучки архитектора Ольги Борисовны Аплаксиной



5. Подворье Вышневолоцкого монастыря. Фотоателье
К. Буллы 1910-х гг. Центральный государственный архив
кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга (ЦГАКФФД СПб)



6. Западный фасад Успенского собора в Московском Кремле
Современное фото



7. Центральный придел с иконостасом храма Святителя Петра, Митрополита Московского. 1910-е гг. ЦГАКФФД СПб