

Научная статья

УДК271.2-526.62

doi: 10.17223/22220836/45/13

ПРОГРАММА РОСПИСЕЙ ПОКРОВСКОГО СОБОРА Г. БАРНАУЛА КАК ЭЛЕМЕНТ ИЕРОТОПИЧЕСКОГО ПРОЕКТА

Юрий Александрович Крейдун¹, Владислав Витальевич Пасечник²

^{1,2} *Алтайский государственный университет, Барнаул, Россия*

¹ *krey70@mail.ru*

² *skiper31@yandex.ru*

Аннотация. В статье представлен анализ программы монументальной живописи Покровского собора г. Барнаула. Анализ проводился с позиции иеротопии – концепции организации сакральных пространств. В ходе исследования была составлена схема размещения росписей Покровского собора г. Барнаула. Определена смысловая литургическая и богословская нагрузка каждого участка изобразительного ансамбля храма. Определена связь отдельных художественных элементов с теургическим проектом храма – пространственной иконы. Выявлены ключевые мотивы, определяющие его характер.

Ключевые слова: иеротопия, программа росписей, монументальная живопись, богословие

Благодарности: Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00237).

Для цитирования: Крейдун Ю.А., Пасечник В.В. Программа росписей Покровского собора г. Барнаула как элемент иеротопического проекта // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 45. С. 136–148. doi: 10.17223/22220836/45/13

Original article

THE PROGRAM OF PAINTING OF THE POKROVSKY CATHEDRAL OF BARNAUL AS A PART OF THE HIEROTOPICAL PROJECT

Yuri A. Kreydun¹, Vladislav V. Pasechnyк²

^{1,2} *Altai state university, Barnaul, Russian Federation*

¹ *krey70@mail.ru*

² *skiper31@yandex.ru*

Abstract. The article presents the analysis of the program of monumental painting of Pokrovsky Cathedral of the city of Barnaul. The need in the detailed analysis of paintings of the temple lies is explained by the fact of their unsatisfactory state. Especially it can be seen in the southern nave where some of the images have been strongly damaged. The analysis was carried out from the point of view of an hierotopy – the concept of the organization of sacral spaces. The studies of the spatial imagery of the temple was carried out at three levels: the theological idea of the temple, the substantial plan of the images, and definite factors, such as customer's wishes, the value of church, samples for iconic imitation.

The time of formation of the isographic ensemble of Pokrovsky Cathedral of the city of Barnaul, the periods of reconstruction and renewal of separate picturesque elements and compo-

sitions is designated. It is established that a considerable part of picturesque fund of the temple represents the imitational works of the Russian orthodox isographists of the second half of the 19th century, in particular, of painters of a Vasnetsov's circle. Religious plots intertwine with historical events, creating the complete art ensemble representing narrative iconographic space. During the research the scheme of the placement of the paintings of Pokrovsky Cathedral of the city of Barnaul has been made. According to the narrative-theological logic, the programs of monumental painting of three naves – Central, Southern and Northern and also the altar niches – an altar, consecrated in the memory of of the miracle of the Protection of the Theotokos, a side-altar of the Saint Great martyr Panteleymon and a side-altar of the Saint Blessed prince Alexander Nevsky are described (nowadays the Icon of the Mother of God “Consolation of All Who Sorrow”). The semantic, the liturgical and the theological loading of each site of isographic ensemble of the temple is defined. Paintings of the arch, walls and columns are described. The key motives which have formed the basis of each isographic program are designated. The space of the central nave is devoted to the history of Russian Orthodox Church, the Southern nave narrates about the events of the Manifestation of Christ to His disciples. Communication of separate art elements with the theurgical project of the temple as with the spatial icon, their correlation, creating complex isographic “sounding” which, in turn, defines the dynamics of the liturgical action is revealed. The hierotopical analysis in studying of art and liturgical space of the temple will help as with the restoration of orthodox church art culture, and with the creation of new harmonious theurgical systems in construction of new temples.

Keywords: hierotopy, painting program, monumental painting, theology

For citation: Kreydun Y.A., Pasechnyk V.V. The program of painting of the pokrovsky cathedral of barnaul as a part of the hierotopical project Visual practices in the activities of Tomsk urban eco-communities. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universita. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2022;45:136-148. doi: 10.17223/22220836/45/13

При восстановлении либо создании новых храмов остро стоит вопрос составления программы росписей, а также определения программы работы изографа. Реставрация, поновление изографического фонда православного храма также требует тщательного и всестороннего изучения данного материала.

Иеротопия – это особый вид творчества по созданию сакральных пространств. Концепция иеротопии как специальная область историко-искусствоведческих исследований сформулирована А.М. Лидовым в 2001 г. [1. С. 10]. *Сакральный топос*, как определяет это понятие Лидов, представляет собой среду общения человека с высшим миром и вместе с тем – сложную и цельную художественную систему. Создание сакрального пространства является отдельным видом творчества, сравнимым с литературой, музыкой или изобразительным искусством. Сакральное пространство, согласно этой концепции, не может быть представлено как некий сложный синтез артефактов, поскольку имеет принципиально иную порождающую матрицу. Выявить эту матрицу, определявшую структурный замысел конкретного пространства, которому подчинены все видимые, осязаемые и слышимые формы, способен лишь иеротопический метод. Можно утверждать, что абсолютное большинство предметов религиозного искусства изначально задумывались как конституирующие элементы «иеротопического проекта», включенные во взаимосвязанную структуру особого сакрального пространства. Однако за редкими исключениями мы практически не «спрашиваем» художественные памятники об этой родовой особенности, очевидно, многое определившей их внешний облик [2]. Каждый элемент устройства храма образно выражает тот или иной церковный догмат. Целостное же восприятие облика земной церкви являлось предметом изучения русской философской мысли. Е.Н. Трубецкой видел в

самом облике русского храма соединение богословской мысли с литургическим образом-действием: «...наша отечественная „луковица“ воплощает в себе идею глубокого молитвенного горения к небесам, через которое наш земной мир становится причастным потустороннему богатству. Это завершение русского храма – как бы огненный язык, увенчанный крестом и к кресту заостряющийся» [3]. В солнечную погоду это впечатление лишь усиливается за счет «горения» золотых куполов, превращающих многоглавый храм в своеобразный исполинский многосвещник. Такое эстетическое видение православного сакрального пространства отражает тем не менее лишь внешнюю сторону сложной системы, описать которую берется иеротопия.

Программа росписей, согласно определению М.Г. Давидовой, представляет собой сочетание канонических изображений, подчиненное принципу пространственно-символической иерархии храмового интерьера [4. С. 122]. По словам исследователя церковного искусства О. Демуса, такая система не является чисто формальной, и в ее создании богослов участвует не меньше, чем художник, а иконографическая и художественная стороны являются различными аспектами лежащего в основании этой системы единого принципа, который приблизительно определяется как создание связи мира сакрального образа с миром чувственного восприятия зрителя [5. С. 14]. Явление пространственной образности реализуется на разных уровнях. В основе художественной программы лежит богословская идея храма, это фундамент на котором зиждется содержательный план изображений, более индивидуальный в каждом конкретном случае. Этот план включает в себя обширный круг богословских тем, связанных с раскрытием ключевых христианских догм. Третий план определяют конкретные факторы, такие как пожелания заказчика, значение церкви, образцы для иконоческого подражания. Во всех трех планах сакральной пространственной образности соединяются священные изображения, архитектура, евхаристические орудия, жесты, запахи, динамика света, речь, пение и многое другое.

Концепция иеротопии позволяет рассматривать конкретные изобразительные ансамбли с точки зрения создания сакрального пространства. Иногда эти ансамбли складываются из двух или более перекликающихся программ, создающих составную иконографическую композицию. В качестве примера такой сложной пространственной иконы, формировавшейся в течение продолжительного времени, рассмотрим росписи Покровского собора г. Барнаула. Данный храм выбран нами в качестве примера использования монументальной живописи академической школы в традиции русского храмоздательства.

Покровский кафедральный собор, расположенный в Барнауле по адресу: ул. Никитина, 137, был заложен в Заячьей слободе 9 августа 1887 г. и освящен 29 сентября 1904 г. Храм возведен в русско-византийском стиле и имеет четыре престола. Центральный алтарь освящен во имя Покрова Пресвятой Богородицы, южный придел – во имя Святого Великомученика Пантелеимона, северный придел – во имя Святого Благоверного князя Александра Невского (ныне иконы Божией Матери Всех скобящих радость), нижний – святого Преподобного Серафима Саровского. Росписи собора выполнены масляными красками по сухой штукатурке. Средства на возведение составлялись из частных пожертвований. Территория, на которой строился храм, в

период строительства относилась к Зайчанской слободе – беднейшей части Барнаула, население которой составляли крестьяне и ремесленники. Средств прихожан из низшего сословия не хватало на содержание собора. Принимая во внимание этот факт, Томская консистория приписала Покровскую церковь к Градо-Барнаульскому собору Петра и Павла, который и должен был помогать Заячьей слободе содержать новый храм [6]. Стесненность в средствах в период строительства определила сдержанный облик храма и достаточно скромное исполнение отдельных элементов его убранства.

Русская религиозная живопись конца XIX – начала XX в. находилась под влиянием позднего академизма. Демократический характер искусства, преобладание тенденций реализма, увлечение живописцев итальянским ренессансом оказали влияние на православную художественную культуру. Натурализм монументального изобразительного искусства того времени призван был приблизить образы духовного мира к земному зрителю. В основу академического стиля монументальной живописи были заложены новые формы, призванные выразить богословские, эстетические и этические идеи рубежа XIX–XX вв. Русская религиозная культура рубежа XIX–XX вв. развивалась по вектору нового религиозного сознания, заданному русской философией Серебряного века: Вл.С. Соловьев, о. С. Булгаков, о. Павел Флоренский, князь Е.Н. Трубецкой, Л.П. Карсавин [Там же]. При строительстве провинциальных православных храмов мастера-изографы зачастую следовали образцам, составляющим архитектурные ансамбли крупнейших российских храмов и соборов.

Изобразительный ансамбль росписей Покровского собора г. Барнаула начал слагаться в предреволюционные годы. Тогда в храме работал художник Н.В. Шварцев. Им, вероятно, был составлен первоначальный проект росписи и выполнена какая-то часть работы. В 1917 г. его жизнь трагически оборвалась, он упал с лесов. Об этом свидетельствует прошение вдовы к благочинному об оказании ей материальной помощи в связи с гибелью мужа. Впоследствии в ходе реставрационных работ отдельные элементы ансамбля поновлялись. Вплоть до 2011 г. добавлялись новые образы, такие как росписи северной стены центрального нефа (рис. 1).



Рис. 1. Северная стена Покровского собора
 Fig. 1. Northern wall of the Intercession Cathedral

В 1939 г. после закрытия храма оригинальные росписи предположительно были забелены известью. В годы войны храм был возвращен верующим. Судя по воспоминаниям очевидца Т.В. Скворцовой (1938 г.р.), которую родители крестили в Покровском храме в 1945 г., убранство храма было заполнено религиозными сюжетами. Вероятнее всего, за столь короткий срок – не более двух лет после возобновления богослужений – стены храма были украшены религиозными картинами, писанными на холсте и подвешенными на крюках. Остатки таких подвесных крюков были обнаружены при проведении очередного поновления росписей в начале 2000-х гг. Две картины с религиозными сюжетами на холстах и в деревянных рамах сохранились в интерьере храма поныне. Другие полотна, очевидно, были утилизированы как утратившие изобразительный слой, а умелых реставраторов в Барнауле не было. На один из фактов утилизации утративших вид икон и картин указывает Г.И. Старовой. Это происходило, по ее словам, на рубеже 1980–1990-х гг.

Первые реставрационные работы осуществлялись в 50–60-х гг. XX в. Г. Боруновым, в 80-е гг. – московскими мастерами. В девяностые годы поновлением занимался малоизвестный художник со слабой квалификацией, в результате чего росписи среднего регистра пострадали, фигуры святых стали выглядеть тяжеловесными, лики потемнели, появились разводы грязи. С 2009 г. реставрационные работы были возобновлены (под руководством Е.М. Жеребцова).

В изобразительной программе собора, за исключением отдельных эклектических элементов, таких как роспись западной декоративной конхи в северном нефе, прототипом которой послужила гравюра Густава Доре, показательно отразилось влияние русского академического искусства, получившего развитие благодаря работам В. Васнецова, М. Нестерова, Н. Харламова, Н. Шаховского, А. Рябушкина, В. Беляева, Н. Бодаревского.

Значительная часть живописного фонда собора представлена иконоическим подражанием росписей русских православных храмов второй половины XIX в. за авторством живописцев васнецовского круга, в изобразительной манере которых элементы модерна сочетаются с древнерусским искусством и византизмом [7. С. 167]. Для этого синтетичного стиля характерно, что эстетический аспект в изображении святых образов и сюжетов преобладает над этическим, тогда как этический преобладает над аспектом богословским. Условность древнерусской иконы заменяют динамичность и реалистичность форм, натуралистичность фигур, пластики и лиц. Фигуры, в полный рост возвышающиеся над живописным горизонтом, господствуют над уплощенным пейзажем, служат для выражения национально-патриотических идеалов. Религиозные сюжеты переплетаются с историческими событиями, создавая целостный художественный ансамбль, представляющий собой повествовательное иконографическое пространство.

В силу этих факторов многие современные исследователи склоняются к мнению, что в монументальной храмовой живописи второй половины XIX – начала XX в. нашло практическое отражение идей национального духа. Как отмечает А.В. Корнилова в книге «Григорий Гагарин. От романтизма к русско-византийскому стилю», общие тенденции церковной живописи конца XIX – начала XX в. сводились к объединению их под эгидой общего «религиозно-национального стиля» [8. С. 146]. О нарративном значении иконогра-

фического пространства храма говорится в святоотеческом предании, например в трудах Василия Великого. Святитель Василий отмечал: «Что повествовательное слово передает чрез слух, то живопись показывает молча чрез подражание» [9].

Чтобы лучше понять иеротопическую программу Покровского собора г. Барнаула, необходимо рассмотреть изографический ансамбль каждого отдельного нефа. В ходе исследования нами для лучшей наглядности была составлена схема изографических программ Покровского собора (рис. 2). Согласно этому плану, в храме было обозначено несколько участков, каждый участок несет в себе четкий литургически-богословский посыл, отдельные элементы росписей перекликаются между собой, создавая пространственную иконическую композицию.

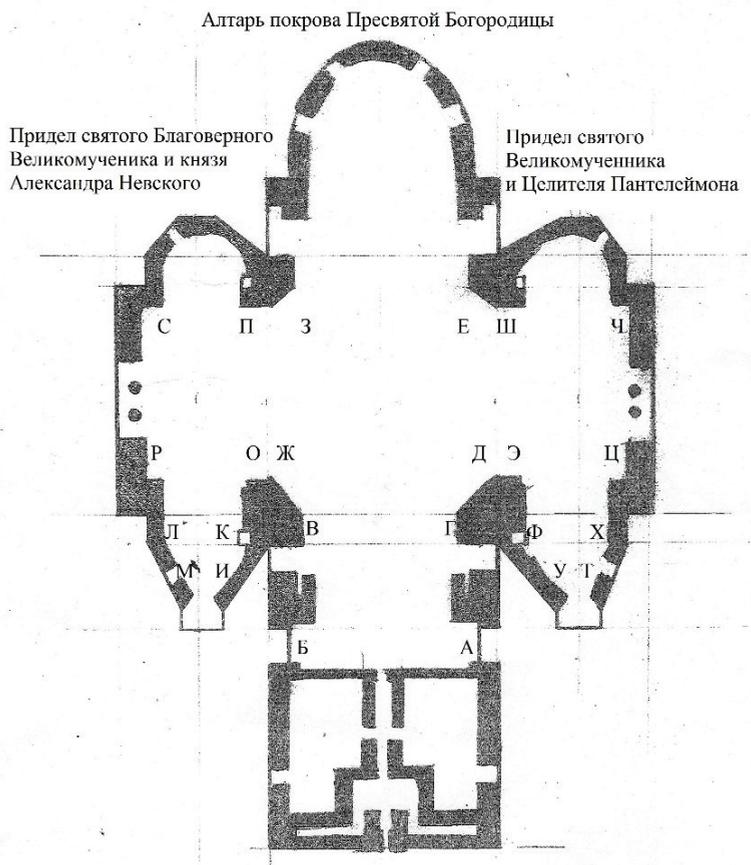


Рис. 2. Схема размещения росписей в Покровском соборе г. Барнаула

Fig. 2. Scheme for the placement of murals in the Intercession Cathedral in the city of Barnaul

Изображения в центральном нефе (А–Б–Е–З) образуют наиболее стройное смысловое единство. В изобразительной ритмике этого участка прослеживается мотив религиозной истории России, православного духовного делания. Таким образом, в нем продолжается богословский примат собора: согласно одной из версий этого предания, чудо Покрова Богородицы было явлено во время нашествия русов на Константинополь и стало отправной

точкой в истории распространении христианства в славянском мире. Раскрытию этой идеи способствует традиция базиликального ранневизантийского храмостроения, в котором внутреннее пространство понималось динамично и подразумевало тему литургического шествия, условного малого паломничества. Двигаясь по центральному нефу Покровского собора, прихожане вместе с русским народом преодолевают путь от языческого прошлого к грядущему Небесному Иерусалиму, Горнему миру, который символизирует алтарь [4]. Здесь мы наблюдаем непосредственное иконическое подражание программе центрального нефа Покровского Собора г. Барнаула изографическому повествованию росписей Владимирского собора в Киеве, посвященному тысячелетней истории восточнославянского Православия [10. С. 56]. Расположение образов святых на колоннах, пряслах и подпружных арках центрального нефа следует принципам симметричных парных сочетаний, исторического диалога, повествовательной логики. Симметричное расположение образов необходимо для соблюдения принципа канонической сочетаемости.

На участке А–Б над входной дверью расположен образ Пресвятой Богородицы, простирающей свой омофор. Слева находится картина «Вторжение варваров в Константинополь», справа – «Явление Андрею, Христа ради юродивому, Божией Матери во Влахернском храме». Эти изображения наглядно подкрепляют центральные теологические и литургические идеи иконографической программы храма. Эти росписи появились недавно – работы над ними велись в 2011–2012 гг. Благодаря усилиям современных изографов этот новый элемент был гармонично включен в изографический ансамбль центрального нефа, дополнив и закрепив его смысловое содержание.

Над хоровой площадкой на подпружных арках расположены изображения княгинь Евдокии и Ефросиньи, коррелирующие с образами равноапостольных дев Марии Магдалины и Нины, Просветительницы Грузии, расположенные на участке Е–З. Под хоровой площадкой мы видим сюжет крещения Христа на р. Иордан, что говорит о богооткровенных истоках этого таинства. Крещение являет собой дверь, открывающую путь соединения с Божественной Троицей, оно исходит от Бога и передается через апостольское преемство всем языкам и народам земным, в том числе и восточным славянам.

Также на стене над хоровой площадкой (А–Б) слева расположена роспись «Христос и кающийся грешник», справа – «Христос и Грешница». Два этих изографических сюжета отражают идею воцерковления через исповедь и говение. У входа зритель вспоминает о необходимости покаяния и поста – шагах, предшествующих причащению Святых даров. В этой же части храма на подпружной арке мы видим образ Святого Андрея Первозванного, который, согласно изложенной в «Повести временных лет» легенде, посетил земли будущего Киевского княжества и предрек создание на этой земле нового оплота Православной веры.

Образы Серафима Саровского и Сергия Радонежского, расположенные напротив друг друга, пребывают в своеобразном изобразительном диалоге. Жившие в различные, важнейшие для русского православия эпохи, они через свою подвижническую жизнь утверждали истинность православного учения на российской земле.

На стене А–Г помещен образ Святителя Иоанна, митрополита Тобольского, просветителя Сибири. Его изобразительный лик в контексте программы нефа напоминает о том, что христианская миссия в России не ограничилась лишь исконно-славянским миром – Киевской и Московской Русью. Вместе с территориальным расширением государства прирастала и православная паства Сибири. На колоннах изображены две группы мучеников: святые мученики Гурий, Самон и Авив на южной стене, святые мученицы Вера, Надежда, Любовь и мать их София – на северной. Жития этих мучеников имеют много общих черт. И те и другие, гонимые от государей-язычников, продолжали исповедовать христианскую веру и предпочли страдания и смерть отречению от Христа. Образы этих святых помещены здесь в напоминание обо всех препятствиях, которые встретила на пути христианская проповедь на древнерусской земле, о сопротивлении и упорстве язычества и готовности исповедников претерпеть телесные страдания и преследования недругов. Немаловажен тот факт, что до 1970-х гг. на месте этих изобразительных групп находились образы других святых – Космы Бессребренника (северная стена) и Дамиана Бессребренника (южная стена), о чем свидетельствует фотография времен реставрации 2009–2013 гг., на которой явно виден нижний живописный слой, содержащий имя Космы Бессребренника (рис. 3). Этот факт указывает на изначальную идейную нагрузку этого сегмента ансамбля. Святые целители в пору гонений на христиан, врачевавшие людей по их вере и учившие, что истинное выздоровление – выздоровление души наступает лишь через принятие Христа Спасителя. Прихожане, проходящие между двумя ликами этих святых, получали шанс на исцеление от душевных недугов.



Рис. 3. Изображение Космы Бессребренника

Fig. 3. Image of Cosmas Silverless

На поддерживающих купол парусах расположены образы четырех евангелистов. В центральной части купольного свода, в средоточии молитвенного посыла храма, мы видим образ неизменного, извечного Троиного Божества – Изображение Святой Троицы, а по окружности – торжественную свиту из

архангелов и серафимов. Позы некоторых архангелов содержат элементы движения, другие фигуры совершенно статичны. Чередование динамики и статики поддерживают идею неизменного, но деятельного личностного Божества. Небесные силы поддерживают престол Божественной Славы, к которому возносится молитва. Молящийся, воздевая глаза кверху, вольно или невольно присоединяется к небесным силам, торжествующим и прославляющим Единого в Трех Лицах Всевышнего Бога. Купол, таким образом, выражает идею единства Небесной Церкви, учрежденной Богом, и Церкви земной, построенной на Евангельском учении. Под парусами с западной стороны расположены списки с Владимирских росписей Нестерова – образы русских князей-страстотерпцев: с южной стороны – князь Глеб, с северной – князь Борис. Таким образом, программа росписей, следуя традициям академизма середины XIX в., помимо литургически-богословских посылов, стремится передать идеи национального духа, патриотизма и исторической памяти. Напротив, на участке Е–З, расположены изображения двух равноапостольных святых – Марии Магдалины и Нины, просветительницы Грузии. Две эти фигуры, расположенные в главной сакральной зоне наоса, в непосредственной близости от алтарной преграды, свидетельствуют об их иерархической значимости в изографической программе монументальной живописи собора, обусловленной их причастностью к апостольской проповеди женщин-подвижниц, их роли в распространении евангельского учения. В ходе реставрационных работ эти изображения претерпели наибольшие изменения – образ Марии Магдалины изменил свое положение и был выполнен по другому канону (рис. 4). Этот факт подтверждает, что церковное искусство не есть нечто косное, навсегда застывшее и статичное, оно меняется, развивается сообразно литургическим потребностям времени.



Рис. 4. Изображение Марии Магдалины
Fig. 4. Image of Mary Magdalene

Изображения на фронтальных сторонах колонн (Е и З) дублируют северную и южную части иконостаса – слева от царских врат Богородица с младенцем Иисусом, справа – Иисус с тростником. Умножение святых образов создает ритм, глубину и симметрию алтарного пространства.

По обе стороны солеи распложены образы святых просветителей Кирилла и Мефодия. Святые как бы предваряют Небесное царство, которое, благодаря их подвижническим трудам, приблизилось для славянского мира. На конхе алтаря – образ Отечества – в золотой мандорле, в окружении свиты серафимов, восседает Господь Саваоф с Сыном Эммануилом на коленях. Интерполяция в изографическую программу XIX–XX вв. этого сюжета, достаточно редкого для русского православного искусства свидетельствует о следовании образцам русско-византийского стиля Константина Тона.

Изографическая программа южного нефа (Т–У–Ч–Ш) несет наибольшую догматическую нагрузку и выраженный ключевой мотив, в основе которого Новозаветные события Воскресения и Явлений воскресшего Иисуса Христа ученикам. На своде (Ц–Э–Ч–Ш) представлены четыре изображения – «Явление ангела женам мироносицам», «Явление Христа ученикам на пути в Эммаус», «Общение Христа с учениками в Эммаусе», «Явление Христа Марии Магдалине» (реплика А.А. Иванова). На конхе придела святого Пантелеимона изображен сюжет воскресения Христа из Гроба. В среднем регистре находится сюжет «Моление о чаше», тревожный драматический момент, предвосхищающий попрание Христом смерти. Таким образом, изображения на своде находятся в тесной взаимосвязи и подчинении образу, венчающему алтарное пространство. Росписи образуют единую иерархическую зону, следующую стройному нарративу и идеографической взаимосвязи. Центральной сценой алтарной декорации является «Евхаристия» – Христос в образе небесного архиерея причащает апостолов. В «святая святых» происходит главное христианское таинство, ставшее возможным благодаря жертве Христа.

В декоративной конхе южного нефа (Т–У) изображен образ святого летописца Нестора – одной из ключевых фигур в создании восточнославянской хронологии, истории русской православной цивилизации, что коррелирует с иеротопической программой центрального нефа. На среднем регистре расположены образы ветхозаветных пророков (слева направо): Иезекииль, Даниил, Исая, Иеремия. Они создают статуарную композицию пророчества о пришествии, смерти и Воскресении Христа. Они обращены на восток, к алтарю, свидетельствуя об исполнении их пророчеств.

Декоративные конхи южного (Т–У) и северного (И–М) нефов содержат перекликающиеся сюжеты. В южном нефе изображен Христос в доме Марфы и Марии (Лк. 10:38–42). Образцом послужили росписи Генриха Семирадского. В северном нефе живописная вариация на тему иллюстрации Густава Доре «Иисус и самарянка» из серии гравюр для *La Sainte Bible*, 1866. Несмотря на различные жанровые и стилистические истоки двух этих изображений, композиция фигур, сюжетное сходство духовного окормления алкающих Воды жизни придают им особое антифонное звучание.

В изобразительном пространстве свода северного нефа доминирует образ Животворящего Креста. В росписях присутствуют список В.М. Васнецова «Распятие Иисуса Христа» Владимирского собора в Киеве, реплика В.П. Верещагина «Снятие со креста» храма Христа Спасителя, «Несение креста» также Васнецова (по эскизу мозаики для Собора Воскресения Христова – «Спас на Крови» в Санкт-Петербурге).

В западной части нефа на колоннах изображены статуарные фигуры Святой Елены (юг) и Святого Константина (север). С личностями этих свя-

тых связаны важные события из истории Древней церкви – Обретения и Воздвижения Животворящего Креста. В изобразительном ансамбле этой части храма угадывается идея, одна из ключевых в православном изобразительном богословии, а именно идея превращения Креста из инструмента унижительной и мучительной казни в орудие торжества над грехом и смертью. По словам Иоанна Златоуста, «...Дева, дерево и смерть, эти знаки поражения, сделались знаками победы. Вместо Евы – Мария; вместо дерева познания добра и зла – дерево Креста; вместо смерти Адамовой – смерть Христова... Чем победил дьявол, тем и сам побеждается. Через дерево поразил дьявол Адама; через Крест преодолел дьявола Христос; то дерево низвергло в ад, это же дерево и отшедших извлекло оттуда» [11].

В конхе северного алтаря изображен образ Покрова Пресвятой Богородицы – титульный изобразительный мотив храма, отражающий идею Спасения и Небесного заступничества. Эта идея находится в тесной взаимосвязи с образом Животворящего Креста, через который возможность Спасения стала достижима для смертных.

Сочетание изобразительных образов и сюжетов в различных частях ансамбля росписей Покровского собора создает целостную пространственную динамическую икону, включающую в себя не только священнослужителей и причт, но и прихожан. При рассмотрении иеротопической программы монументальной живописи Покровского собора г. Барнаула мы выявили три ключевых мотива – историю русского Православия (центральный неф), Воскресения и Явления Христа ученикам (южный неф) и Животворящего Креста (северный неф). Отдельные элементы художественного пространства нефов коррелируют между собой, создавая комплексное изобразительное «звучание», определяющее динамику литургического действия.

Содержание изобразительной программы Покровского кафедрального собора г. Барнаула подчеркивает, что его создатели осознают себя частью российской православной истории. На протяжении ста лет их стараниями создавалась пространственная икона, живой богослужебный топос, подчеркивающий единство слова и образа в литургическом искусстве. Следуя образцам изобразительных проектов рубежа XIX–XX вв., они стремились добиться единства видения общехристианской и русской православной истории.

При восстановлении либо создании новых храмов остро стоит вопрос составления программы росписей, а также определения программы работы иконографа. Реставрация, поновление изобразительного фонда православного храма также требуют тщательного и всестороннего изучения данного материала. Многие росписи Покровского Собора г. Барнаула находятся в неудовлетворительном состоянии. Особенно это заметно в южном нефу, где часть изображений пришла в негодность. Из-за сильного конденсата практически полностью была утрачена роспись апсиды алтаря Александра Невского (в настоящее время роспись восстановлена). В силу этих причин нам представляется важным исследовать типичную для рубежа XIX–XX вв. иконографическую программу Покровского собора г. Барнаула и проанализировать ее с привлечением принципов иеротопии, что позволит выявить и понять богословскую идею, лежащую в ее основе, и в дальнейшем скорректировать и облегчить планируемые мероприятия по реставрации росписей.

На практике иеротопический подход к изучению художественно-литургического пространства храма не только позволит воссоздать утраченное достояние церковного искусства, но и поможет в создании новых стройных теургических систем и развитии будущего храмостроительства.

Список источников

1. Лидов А.М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М., 2006. С. 9–58.
2. Лидов А.М. Иеротопия. Исследование сакральных пространств : материалы междунар. симп. М. : 2004. С. 15–31.
3. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках // Библиотека Максима Машкова. Электрон. дан. URL: http://az.lib.ru/t/trubeckoj_e_n/text_0030.shtml. Загл. с экрана.
4. Давидова М.Г. Значение термина «программа росписей» для церковного монументального искусства // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2015. № 3 (19). С. 120–129.
5. Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. М., 2001. 160 с.
6. Метельницкий К.Н. Покровский кафедральный собор // Покровский кафедральный собор. Электрон. дан. URL: <http://www.altai.eparhia.ru/church/town/barnaul/?id=18209>. Загл. с экрана.
7. Гнедич П.П. Последние картины В.М. Васнецова (Страницы записной книжки литератора) // Художественные сокровища России. 1905. № 12. С. 166–170.
8. Корнилова А.В. Григорий Гагарин. От романтизма к русско-византийскому стилю. М., 2001. 256 с.
9. Василий Великий. Творения. Т. 1: Догматико-полемические творения. Экзегетические сочинения. Беседы. Электрон. дан. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/books/original/15868/15868-Tvorenija-Tom-I.pdf>. Загл. с экрана.
10. Рождественский Н.В. О значении Киевского Владимирского собора в русском религиозном искусстве // Вера и церковь. Кн. 1, 4. М., 1900. 238 с.
11. Иоанн Златоуст. Полное собрание сочинений. Электрон. дан. URL: http://krotov.info/library/08_z/zlatoust/02_01_12.html. Загл. с экрана.

References

1. Lidov, A.M. (2006) *Ierotopiya. Sozdanie sakral'nykh prostranstv kak vid tvorchestva i predmet istoricheskogo issledovaniya* [Hierotopia. The Creation of Sacred Spaces as a Kind of Creativity and a Subject of Historical Research]. In: Lidov, A.M. (ed.) *Ierotopiya. Sozdanie sakral'nykh prostranstv v Vizantii i Drevney Rusi* [Hierotopia. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Ancient Russia]. Moscow: Indrik. pp. 9–58.
2. Lidov, A.M. (ed.) (2004) *Ierotopiya. Issledovanie sakral'nykh prostranstv* [Hierotopy. The Study of Sacred Spaces]. Moscow: Indrik. pp. 15–31.
3. Trubetskoy, E.N. (n.d.) *Umozrenie v kraskakh* [Speculation in colors]. [Online] Available from: http://az.lib.ru/t/trubeckoj_e_n/text_0030.shtml. - Zagl. s ekrana.
4. Davidova, M.G. (2015) *Znachenie termina "Programma rospisey" dlya tserkovnogo monumental'nogo iskusstva* [The meaning of the term "Mural program" for church monumental art]. *Vestnik PSTGU Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva – St. Tikhon's University Review. Series V: Problems of History and Theory of Christian Art.* 3(19). pp. 120–129.
5. Demus, O. (2001) *Mozaiki vizantiyskikh khramov. Printsipy monumental'nogo iskusstva Vizantii* [Mosaics of Byzantine temples. Principles of monumental art of Byzantium]. Moscow: Indrik.
6. Metelnitskiy, K.N. (n.d.) *Pokrovskiy kafedral'nyy sobor* [The Intercession Cathedral]. [Online] Available from: <http://www.altai.eparhia.ru/church/town/barnaul/?id=18209> Zagl. s ekrana.
7. Gnedich, P.P. (1905) *Poslednie kartiny V.M. Vasnetsova (Stranitsy zapisnoy knizhki literatora)* [V.M. Vasnetsov's recent paintings (Pages of a writer's notebook)]. *Khudozhestvennyye sokrovishcha Rossii.* 12. pp. 166–170.
8. Kornilova, A.V. (2001) *Grigoriy Gagarin. Ot romantizma k russko-vizantiyskomu stilu* [Grigory Gagarin. From Romanticism to Russian-Byzantine style]. Mosciw: Iskusstvo.
9. Basil the Great. (n.d.) *Tvoreniya* [Works]. Vol. 1. [Online] Available from: <https://azbyka.ru/otechnik/books/original/15868/15868-Tvorenija-Tom-I.pdf> - Zagl. s ekrana.

10. Rozhdestvenskiy, N.V. (1900) O znachenii Kievskogo Vladimirskogo sobora v russkom religioznom iskusstve [On the Significance of the Kiev Vladimir Cathedral in Russian Religious Art]. In: *Vera i tserkov'* [Faith and Church]. Vol. 1. Moscow: [s.n.].

11. John Chrysostom. (n.d.) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. [Online] Available from: http://krotov.info/library/08_z/zlatoust/02_01_12.html – Zagl. s ekrana.

Сведения об авторах:

Крейдун Ю.А. – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории искусства и культурологии Алтайского государственного университета (Барнаул). E-mail: krey70@mail.ru

Пасечник В.В. – старший преподаватель кафедры философии и культурологии Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул). E-mail: skiper31@yandex.ru

Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Kreydun Yu.A. – Altai state university, Barnaul, Russian Federation. E-mail: krey70@mail.ru

Pasechnyk V.V. – Altai state university, Barnaul, Russian Federation.

E-mail: skiper31@yandex.ru

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article.

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 11.07.2018;
одобрена после рецензирования 28.12.2018; принята к публикации 25.02.2022.*

*The article was submitted 11.07.2018;
approved after reviewing 28.12.2018; accepted for publication 25.02.2022.*