

ББК 85.146.56

Г.Д. Булгаева

Реализация реконструктивного метода в процессе изучения истории создания иконостасов Знаменского храма города Барнаула

G.D. Bulgueva

Realization of a Reconstructive Method in Studying the History of Iconography of Znamensky Temple in Barnaul

Значительная утрата и неподдельный интерес к искусству прошлых эпох заставляют искать новые методики его изучения, которые позволят представить общую картину мировосприятия и мировоззрения в рамках определенного периода. Вопрос реконструктивного метода актуален и в связи с восстановлением, реставрацией исторических архитектурных памятников в соответствии со стилем и исторической средой постройки.

Ключевые слова: реконструкция, программа, иконография, иконостас, метод, историческая среда.

Как только происходит процесс самосознания нации, возникает интерес к прошлым эпохам. Интерес к истории обусловлен ее фрагментарным сохранением. Возникает вопрос о возможности реконструкции данного пласта. Это дает возможность составить общую картину мира, делает жизнь целостной. Потребность изучения и сохранения наследия предков ведет к стабилизации национальной целостности, что позволяет защитить нацию от вытеснения новыми культурами. Проявления процесса и результата реконструкции конкретного памятника можно рассмотреть как попытку восстановить несохранившееся, в основе которого лежит идейная концепция с исторической базой, располагающей объективными фактами. Субъективное мышление исследователя рождает вариативность результата реконструкции. Многовариантность исследования реконструкции предмета или комплекса предполагает объективность суждения по конкретному памятнику.

Региональный аспект в истории и искусстве, в частности обращение к местным святыням, позволяет наладить связь между поколениями. К тому же увеличивающийся интерес к комплексному изучению церковного искусства обуславливает выявление утраченного. В результате изменений эстетических и идеологических мировоззрений наиболее сильно в XX в. пострадали иконостасы. Иконы и церковную утварь сохраняли в музеях, домах и т.д. Иконостасы

Considerable loss and genuine interest to the art of previous epochs forces to look for new techniques of its studying which will allow us to imagine general attitude and outlook within a certain period. The question of a reconstructive method is urgent in connection with restoration of historical architectural monuments according to the style and historical environment of a construction.

Key words: reconstruction, program, iconography, iconostasis, method, historical environment.

переносили, разбирали, сжигали. В результате говорить о иконостасе как комплексе или ансамбле, где сочетались живопись, скульптура, декоративные элементы, его характере и особенностях сложно, но, тем не менее нашей обязанностью является освещение судьбы многовековой традиции и ее развития в новых исторических условиях. Попытаемся в данной работе воспроизвести в виде проекта иконостасный комплекс Знаменского храма (Барнаул), выводя на первый план его программную (иконографическую) идею.

Базовым аспектом в изучении и реконструкции иконостасов являются инвентарные описи храма. В Архиве Алтайского края сохранилось несколько описей барнаульской Знаменской церкви, составленных в период 1924–1937 гг. [1; 2].

Следует заметить, что иконостасы, приводимые в описи храма в XX в., скорее всего, не претерпевали коренных изменений. В протоколе Градо-Барнаульского Церковного приходского совета начала 1920-х гг. записано: «Постановили: просить Преосвященнейшего Анатолия, Епископа Томского и Алтайского, и просим, разрешить Приходскому Знаменскому Совету продать указанный дом и на полученные за него деньги устроить новый великолепный Иконостас в Знаменском храме г. Барнаула, имея в виду, что воля жертвователя через это не нарушится, а всегда будет на глазах прихожан» [3, л. 74]. При этом в описи 1937 г. иконы упоминаются как старые,

потемневшие от времени, «Остальные предметы значащиеся в описи оказались на лицо, но от давнего употребления сильно полиняли и трудно ориентироваться в цветах, за исключением предметов из металла» [4, л. 23]. Это дает основание говорить о незыблемости и сохранности иконостасов в первоначальном виде, а также нереализованности вышеприведенных планов.

Описи по преимуществу повторяют друг друга, однако есть и отличительные черты. Для сравнения возьмем описи крайних временных точек: 1924 и 1937 гг. [5; 6]. В 1924 г. храм на непродолжительное время переходит в руки обновленцев, соответственно, при передаче была составлена полная опись имущества. В качестве единицы измерения указываются аршины, вершки, золотники. 1937 г. – время закрытия Знаменского собора, таким образом, опись указанного периода является последней. Единицами измерения здесь уже являются метры, сантиметры, граммы. При сопоставлении данных документов является следующее:

➤ В описи 1924 г. указывается, что центральный иконостас имел три яруса. В последней описи упоминается четыре яруса. Вероятно, золоченое Распятие наверху с резьбой также сочли за ярус.

➤ Первоначально описывается наличие на карнизе центрального иконостаса изображения Ветхого Завета. В последней описи данного упоминания нет.

➤ Документ 1924 г. говорит о наличии шести икон на царских вратах предельных иконостасов. В 1937 г. упоминается пять икон. Медальоны с изображением Благовещения объединяют в одно изображение.

➤ В более ранней описи фиксируется иконография образа над Царскими Вратами придела Св. Захарии и Елизаветы. Позднее она уже не указывается.

➤ Опись 1924 г. свидетельствует о размещении над северными дверями иконы «Неопалимая Купина». В 1937 г. на ее месте зафиксирована икона «Живоносный источник».

Таким образом, можно увидеть, что опись 1924 г. является более подробной и, возможно, более достоверной, чем опись 1937 г. Однако оба документа важны при изучении данной темы.

Итак, инвентарная опись Знаменской церкви представляет собой перечисление имевшихся икон: их название, размер, а также наличие и вес серебряных риз и украшений. Здесь не приводится художественно-исторического описания особенностей иконостаса, стиля его исполнения, характера резьбы. Однако, изучая эти скудные сведения, можно видеть, что иконостас был «выкрашен зеленый краской, украшен вызолоченной резьбой... Главный и два придельных иконостаса были увенчаны сияниями с вызолоченным крестами... царские – решетчатые врата с сиянием над ними, где изображен Святой Дух в виде голубя...» [2, л. 6]. Сходство стилистического описания

остова всех трех иконостасов (центрального и придельных) говорит об одновременном происхождении рассматриваемых иконостасов. Кроме того, присутствие золоченой резьбы в самом иконостасе и его наверху говорит о традиции барокко. При этом решетчатые царские врата, наличие общего фона свидетельствуют о влиянии классицизма. Нечто подобное мы видим в проекте иконостаса кладбищенской нагорной церкви в Барнауле [7, л. 11]. Данный храм был освящен в 1857 г. Близок к вышеприведенному описанию проект иконостаса №46 из альбома под редакцией К. Тона [8, с. 46].

Таким образом, в соответствии с описью 1937 г. иконостасы Знаменской церкви были выполнены в классическом стиле с элементами барокко. Это дает право отнести их ко времени постройки каменного здания Знаменского храма. Что касается иконографической стороны, то, как и многие рассматриваемые нами иконостасы XVIII–XIX вв., они лишены традиционной каноничности. Согласно вышеуказанной описи в центральном иконостасе отсутствует главный ряд – Дейсис и праздничный чин. Их заменяют иконы Богоматери, при этом образ Тайной Вечери в центральном иконостасе передвигается в третий ряд. В иконостасах боковых приделов вторые ярусы также заполнены иконами Богоматери. При этом в Никольском приделе в центре второго ряда размещена икона Тайной Вечери, а по краям – образы Святителя Димитрия Ростовского и Митрофана Воронежского. В иконостасе придела св. Захарии и Елизаветы образ Тайной Вечери отсутствует полностью. На его месте размещена икона Богоматери «Успение». Такие иконографические отступления были допустимы в первой половине – середине XIX в. в провинциальной России, в частности в Сибири, где было заметно сильное барочное влияние Запада.

Отметим еще одну особенность Знаменских иконостасов. В описях упоминаются не только размеры и стоимость, но и материал – основа исполнения большей части икон: дерево, полотно. Соответственно, иконостасные иконы были написаны разными мастерами, а возможно, и в разных местностях. Ясность на данный вопрос проливают документы, связанные с созданием каменной Знаменской церкви.

Во время постройки каменной Знаменской церкви вместо деревянной Захариевской священно-церковнослужители и строители храма обращаются к Преосвященнейшему Парфению, епископу Томскому и Енисейскому, с просьбой благословить обратиться с письмами к правящим архиереям различных епархий о написании списков с особо чтимых икон Богоматери данных местностей. На что последовал ответ Владыки: «Душевно радуюсь благочестивому усердию просителей и вере их в предстательство и заступление Небесной нашей Матери и Матери Небесного Господа и Спасителя. С осо-

бенным утешением даю архипастырское разрешение на все прошения боголюбивых прихожан Захарьевской церкви и приглашаю всех и каждого неотступно прибегать к Матрнему покрову и заступлению Царицы Небесной. Отец Благочинный, приняв к сведению даваемое мною разрешение с оного прошения и мою резолюцию, передает в Захарьевскую церковь для должного исполнения. 11 ноября 1854 года. Парфений, Епископ Томский» [3, л. 4]. Сохранились письма-ответы преосвященных: Харьковского и Ахтырского Филарета, Орловского и Свенского Смарагда, Калужского и Боровского Николая, Литовского и Виленского Иосифа, Лионского и Митавского Платона, митрополита Филарета Московского, архимандрита Черниговского Павла, Ярославского и Ростовского Евгения, Воронежского и Задонского Парфения, Тобольского и Сибирского Георгия, Варшавского и Новогорьевского Арсения, Смоленского и Дорогобужского Тимофея, Архиепископа Иркутского.

В данных письмах-ответах о возможности написания копий с чудотворных икон упоминается и об иконописцах, выполнявших данные заказы. Присланные иконы создавались на местах: либо в монастырях, либо городскими художниками. Так, выполнить список с иконы Божией Матери Абалакской поручился тобольский живописец Иван Козлов за 25 рублей серебром [3, л. 12]. По предписанию митрополита Филарета Московского иконы Божией Матери Иверской и Споручницы грешных заказывают в Лаврской иконописной школе «...на его счет». Иконы после написания принимают у Лаврского живописца Ивана Матвеевича Малышева [3, л. 15–15об.]. Резолюция архиепископа Литовского и Виленского Иосифа свидетельствует о печальном положении иконописи в епархии: «С большим прискорбием, – пишет Владыка, – удостоверился, что не могу удовлетворить благочестивое желание прихожан церкви вашей, в сей просьбе изъявленного. В нашей стране, недавно возвратившейся на лоно Православной, нет хороших иконописцев, и здешняя паства заимствуется образами, обыкновенно, из далекой Москвы, потому не отыскалось у нас живописца, который мог бы списать достойно древнюю нашу святыню – лик Пресвятыя Богородицы Виленския. Да благословит же Она, Пречистая Дева! в каком бы ни была образе, доброе начинание ваше, Василий Степанович, и ваших благочестивых сограждан. Иосиф, Митрополит Литовский и Виленский» [3, л. 5]. Примечателен факт, что списки с икон по большей части выполнялись за счет местного архиерея или монастыря, в котором находился чудотворный образ.

По сохранившимся документам известно, что из Ростовского Ставрапигиального Спасо-Яковлева Димитриева монастыря были присланы «Образ Пресвятыя Богородицы нарицае-

мый Вадопетския и Образ святителя и чудотворца Димитрия Митрополита». Архиепископ Литовский и Митавский Платон, управляющий Псковской епархией, направляет из кафедрального собора «два списка с икон Псковской Божией Матери и Призри на смирение». Из Калуги отправлен в Барнаул список с иконы Богородицы Калужской. Список с Ахтырской иконы Богородицы был прислан Филаретом епископом Харьковским и Ахтырским. По благословению Смарагда, архиепископа Орловского и Свенского, в Захарьевскую церковь в Барнаул прибывает список со Свенской иконы Богородицы. В Чернигове для указанной церкви были выполнены списки с икон Богородицы Ильинской и Елецкой. Из Тобольска прибывает образ Абалакской Божией Матери. Икону Святителя и Чудотворца Митрофана, 1-го епископа Воронежского, пожертвовал архиепископ Воронежский и Задонский Парфений «в купе с обителью» [3, л. 36].

Сохранился общий список архипастырей, к которым староста вновь заложенного храма Степан Мушников от имени прихожан направляет прошения, а также общий список икон, присланных в Захарьевскую церковь по вышеуказанным прошениям [9, л. 18]. Иконы эти, как видно из документов, были особо чтимыми и, вероятно, размещались в алтаре и иконостасах храма. Такое заключение можно сделать, сравнив список присланных икон и опись храма за 1937 г. Если сопоставить эти описания, то в обоих случаях упоминаются иконы идентичной иконографии и близких размеров.

Особо чтимые иконы Богородицы и святых угодников размещали в местном ряду иконостасов русских храмов. Такая традиция получила широкое распространение и в Сибири. А. Сулоцкий свидетельствует, что чудотворная икона Богородицы Казанской Тобольской первоначально размещалась в местном ряду Крестовоздвиженской церкви Тобольска [6, с. 74]. Кроме того, сохранилось прошение прихожан о разрешении читать каждое воскресенье акафист перед иконами, присланными в Барнаульскую Знаменскую церковь [3, л. 38]. В данном аспекте не вызывает удивления такое количество Богородичных образов. Особое литургическое значение икон Божией Матери в местном ряду в иконостасе отмечал о. Павел Флоренский: «Едва ли не половина молитвословий в богослужениях обращена к Богородице. В так называемой Сергиевой Минее насчитывается около 700 праздничных богородичных икон, в календаре Русской Православной Церкви – около 260» [10, с. 47].

Таким образом, в результате сопоставления различных архивных и литературных источников можно проследить историю становления иконостасов Знаменского храма, их иконографическое содержание. В рассматриваемом иконостасе размещены

иконы всех типов из самых разных концов страны. Иконостас Знаменского храма можно смело назвать гимном Богородице. Разные мастера и школы слились в один ансамбль, не перебивая и не заглушая друг друга. Конечно, все образы объединяло общее иконостасное решение (зеленый цвет, золоченая резьба), а также выполнение икон в одной технике (масляной живописи) одного периода. «Внутри каждого столетия и стиля всегда можно найти образцы высоко духовного и канонически выдержанного искусства и ори-

ентироваться на них, но не создавать новой эклектики, воздвигая в поздних храмах чуждые им подобию древнейших тябловых иконостасов. Поэтому разумно было бы при сооружении иконостасов в возобновляемых древних храмах опираться на исторические документы, фиксирующие структуру старого иконостаса (переписные книги, ремонтные описи, старые фотографии)» [5, с. 193]. В процессе исследования становится явным взаимовлияние различных регионов, в частности взаимодействие центра и периферии.

Библиографический список

1. Центр хранения архивного фонда Алтайского края (далее – ЦХАФ АК). – Ф. 131. – Оп. 1. – Д. 43.
2. ЦХАФ АК. – Ф. 131. – Оп. 1. – Д. 45.
3. ЦХАФ АК. – Ф. 131. – Оп. 1. – Д. 49.
4. ЦХАФ АК. – Ф. 131. – Оп. 1. – Д. 64.
5. Кудрявцева Т.Н. О современных проблемах сооружения иконостасов // Высокий русский иконостас. – М., 2004.
6. Сулоцкий А. О церковных древностях Сибири. – Тюмень, 2000.
7. ЦХАФ АК. – Ф. 50. – Оп. 11. – Д. 4.
8. Образцовые проекты церковных строений : материалы альбомов XIX в. – СПб., 2003.
9. ЦХАФ АК. – Ф. 131. – Оп. 1. – Д. 67.
10. Языкова И.К. Богословие иконы. – М., 1995.