

УДК 7.04

*М. Н. Софронова, Г. Д. Булгаева***ОПЫТ ГРАФИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ ПЕРВОГО ИКОНОСТАСА  
БАРНАУЛЬСКОГО КАМЕННОГО ПЕТРОПАВЛОВСКОГО СОБОРА**

В работе представлен вопрос воссоздания первоначального вида несохранившегося или видоизмененного памятника. Такое сложное явление как иконостас требует многогранного и междисциплинарного подхода в его изучении и восстановлении. Значимость произведения обуславливает актуальность исследования.

**Ключевые слова:** Реконструктивный метод, иконография, иконостас, графический проект, архивный документ, иконопись.

*М. N. Sofronova, G. D. Bulgueva***EXPERIENCE IN GRAPHIC RECONSTRUCTION OF THE FIRST  
ICONOSTASIS OF BARNAUL ST. PETER AND PAUL CATHEDRAL**

History and jewelry factory temples has its own characteristics. As a basis for the reconstruction of the iconostasis of the first stone of Peter and Paul plant in Barnaul served as archival documents: drawing of the base of the iconostasis, which includes the iconic and the form boards, a description of the content of the iconostasis, inventories began XIX–XX centuries, and other documents. Reconstruction of the same based on the surviving monuments of other similar regions: Tobolsk, Irkutsk, Krasnoyarsk and iconostasis images of the temples of the Altai diocese.

The constant relationship of architecture and interior decoration of the temple, makes appeal to the history and stylistic characteristics of the building, which houses the reconstructed monument. Barnaul cathedral of st. Peter and Paul's church was built as a factory and met the prevailing style at the time. A high iconostasis closed can be attributed to the metric type. Framework type corresponds to the location and shape of the iconic boards.

The content of the bulk material is complex. Location icons gravitates towards the center. A characteristic feature that reflects contemporary trends XVIII century, is the absence of the main rank of Russian iconostasis – deysisa. Apostolic series with the moves below. Icons of the closest disciples of christ, as well as the patriarchs, metropolitans, the pious prince, martyrs, saints are on the posts of the local tier. Their hierarchical arrangement in relation to the holy doors. Remarkable close connection with the contents of the local rank of bollards. Recent explain or give prophecies of the old testament tradition of the church and of symbolic and allegorical meanings of the upstream subjects and the saints. So under the image of the holy Jakim and Anna is a composition where the childless couple are looking at bird's nest. A picture of christ corresponds to the symbolic image of the "good shepherd with a sheep on his shoulders" iconographic feature of all is the placement of the top ranks of the prophets and, accordingly, the icons of our lady in the center. A favorite way became an icon of coronation of the virgin. It is placed in the middle of the top rank, instead of the icon of the trinity. Such changes iconographic iconostasis in the XVIII century, due to philosophical, theological and stylistic features of the period.

The formal solution of the monument due obschegudozhestvennym development time. The lack of identified papers belonging to the iconographer A. Sumkina, hinders the stylistic analysis of the monument. Small details make archival documents. Presumably, the painter drawn to archaism probably figures were deprived of sophistication that is not contradicted obschestilevym characteristics. Thread performed by

alexey gushchin master's drawings, one of the main instruments to recreate the decor of the iconostasis was polychrome design iconostasis i. Chernitsyna duhososhestvennskoj factory for the church. The significance of the iconostasis of st. Peter and Paul is due to its exemplary. It was he who for many years served as an example when the altar barriers and icons in other temples.

**Keywords:** Reconstruction, icons, iconostasis, project, archival document, icon painting.

Осознание и восприятие прошлого настоящим характеризуется субъективной составляющей. Каждая эпоха имеет свою специфику осмысления и понимания искусства предыдущих периодов. В современном мире существует стремление сплющить время и проникнуть в суть всех культурных слов одновременно [24]. Такая тенденция обусловлена информационной доступностью. И как следствие, субъективное восприятие самопроизвольно накладывает свой отпечаток. Чтобы скоординировать соотношения субъективно-объективного современное научное знание прибегает к методу реконструкции. Он базируется на фактологической базе исследуемой эпохи и фактическом материале конкретного памятника. В нем также отражено современное восприятие прошлого, но оно не должно иметь превосходства над документом. Понятие «реконструкция» в научной литературе рассматривается с нескольких сторон. В данном случае реконструктивный метод является, прежде всего, методом воссоздания и восстановления определенного объекта в соответствии с документальными источниками. Реконструкция имеет несколько стадий: проектную и материальную. Проектная предполагает графическое изображение восстанавливаемого объекта. Стремясь к сохранению связи времен, вопрос реконструктивного метода особо актуален. Он позволяет восстановить архитектурные памятники в соответствии со стилем и исторической средой бытования постройки. В результате использования метода реконструкции исследователи истории искусства могут восполнить пробелы иконо-

графического, стилистического, а также технологического характера.

Последовательность искусствоведческого поиска обусловлена базовыми аспектами, сохранившимися источниками и их особенностями. Данная работа основана на чертеже проекта остова иконостаса, описании содержания памятника в проекте, исторических сведениях о создании комплекса и его видоизменении со временем. В исследовании использованы храмовые описи, стилистические и иконографические аналоги и другие документы.

Иконостас – явление архитектурное, неотъемлемая часть храмового интерьера. Поэтому целостность церковного строения может быть только при воссоздании исторического иконостаса храма. Петропавловский собор города Барнаула возведен в 1771 году по проекту московского архитектора екатерининской эпохи князя Д. П. Макулова, (1700 – после 1770 года). В постройке, несмотря на отступления от проекта, отразились черты уходящего стиля барокко [21]. Это прослеживается в форме многогранных столбов, изгиба стен, декоративном убранстве интерьера. По указу горного правления для украшения собора были отлиты 22 изображения херувимов по присланной деревянной модели [2, л. 250].

Интересен факт использования зеленой краски для раскрашивания строящегося собора [2, л. 350]. В июле 1773 года из Змеиной канторы в Барнаульское правление было прислано два пуда «зелени». Один пуд натуральной краски, намытой в Локтевком и Гольцовском рудниках, содержал: серебра –

один золотник, свинца – один золотник три четверти, меди – одиннадцать фунтов. Использование данного пигмента в украшении внешнего храмового облика не является единственным. Спустя некоторое время «зеленую горную», добытую в том же районе, отправят через горное правление в Томский завод Кузнецкого заказа с аналогичной целью.

Соборный иконостас выполнялся по составленному проекту, в период постройки храма. Для выполнения данного заказа автору живописных работ, тобольскому купцу иконописцу Александру Сумкину в Барнауле предоставляют квартиру, выделяют дрова и льняное масло [2, л. 144]. В соответствии с заключенным договором иконописец подражается выполнить иконостас за 600 рублей. В объем работы входит не только написание икон, но и колористическое решение остова иконостаса. Кроме того, в документе указывается: «... всю резную работу и в прочих пристойных местах покрыть собственным листовым золотом и в том что бы оные образа писать самым хорошими красками и наилучшим мастерством и окончен был неотъемлемо будущего 1773 года июня 29 числа...» [2, л. 147]. Однако позже Александру Сумкину выделяют на золочение иконостаса 6000 листов золота [2, л. 291]. В том же договоре фиксируется выполнение иконописцем для храма Святой Плащаницы и двух хоругвей с изображением «... на первой Богоявления и Происхождения Древа, на второй Нерукотворный Образ и Петра и Павла...» [2, л. 146]. Вероятно, иконописец пользовался расположением со стороны духовного начальства. Так благочинный барнаульского округа Доментий Комаров, рекомендуя Сумкина для выполнения иконостаса Соборной церкви, пишет: «... на прежде сего при здежней в Одигитриевской при Новопавловском заводе тамошних церквях иконостасы раскрашивал и святые образа писал гораздо

нарочитым мастерством...» [9, л. 111]. Незадолго до окончания работ в барнаульском каменном соборе в 1772 году. Сумкин уезжает в г. Енисейск для написания иконостаса в Богоявленской и росписей Воскресенской церкви [9, л. 139]. Образы для Петропавловского собора живописец заканчивает по возвращении из командировки. А в 1774 году из Сузунской конторы приходит прошение на выполнение Александром Сумкиным ряда иконописных работ [2, л. 166]. В ответ посадский барнаульского завода А. Сумкин берется за выполнение данного заказа [2, л. 167]. К кисти тобольского купца относится иконостас Духосошестввенской церкви Железнодорожного завода, созданный в тот же период.

Данное исследование предполагает реконструкцию первоначального вида (проекта) иконостаса Петропавловского собора, так как из вышесказанного видно, что впоследствии иконостас претерпевает определенные изменения, а в начале XX века, в соответствии с описью 20-х годов, имеет совершенно иной вид, форму и содержание [6, л. 88]. Согласно проекту, первая алтарная преграда каменного собора представляет собой высокий иконостас закрытого типа. В архитектурном построении памятник относится к рамочному типу, где на единой плоскости располагались иконные образы. Соответственно размер икон мог варьироваться в рамках выделенной ему формы, а также размещаться на разных уровнях относительно друг друга. Основные параметры фиксируются горизонтальным членением карнизов и вертикальным делением столбиков – колонн. В композиционном плане общая плоскость иконостаса разбита на ячейки, строго расположенные друг над другом. Благодаря чему можно отнести иконостас к метрическому типу. Однако в проекте изображены иконные доски с характеристиками как их размеров, так и формы. Силуэт икон выполнен в барочном стиле –

завершение образов решено изогнутыми, но симметричными линиями. Наиболее ярко такая форма представлена в первом варианте проекта иконостаса, где его верхние ряды вписывались в полукруг алтарного проема [2, л. 160]. Иконные доски здесь представляют собой ассиметричную выгнутую, вычурную плоскость. Также необычно изогнуто представлен и силуэт досок праздничного ряда. Архитектурная форма всей плоскости иконостаса, подчиняясь архитектуре храма, возможно, имела неровную форму. В плане храмовой постройки указаны многогранные столбы и опоры, к которым примыкает иконостас [4, л. 6]. Такая особенность является характерной чертой для иконостасов этого времени [15].

Декоративное убранство иконостаса выполнял «...знающий то мастерство в городе томску ведения здешнего крестьянин Алексей Гущин...» [2, л. 111]. Позже он подрядится исполнить резьбу иконостаса Духосошественской церкви Томского железноделательного завода. Узоры резьбы, которой был украшен иконостас, также выполнялись по чертежу, и, вероятно, образец был спущен из канцелярии. Помимо резьбы с чертежа, резчик выполняет 4 боковые иконы, 4 откоса, 10 капителей, 6 херувимов и 10 «...репенков...» [2, л. 300]. За столярную работу мастеру выплачивают 500 рублей [2, л. 50]. Одним из образцов резьбы при выполнении реконструкции служил полихромный проект иконостаса церкви вышеуказанного завода, созданный И. Чернициным. Кроме того, аналогичное убранство прослеживается в ряде иконостасов XVIII века из музеев и храмов сибирских городов.

Судя по сохранившимся документам, стилистический характер работ Александра Сумкина несет в себе черты нарождающегося классицизма. Об этом можно судить по критическим суждениям благочинного Доментия

Комарова [3, л. 247]. Священник сравнивает иконы, написанные В. Бушковым и А. Сумкиным. В работах первого священник усматривает вытянутость фигур, определенную утонченность, характерную для последней стадии развития любого стиля [8]. Для творчества тобольского иконописца В. Бушкова, длительное время работающего в Тобольске и создающего произведения в стиле барокко, вполне закономерно, что образы на его иконах воспринимались более изящно, дробно. Ведь барокко пережило свой кульминационный подъем, приходившийся в Сибири на третью четверть XVIII века. **Напротив, в произведениях А. Сумкина проявлялась устойчивость, соразмерность, массивность и даже монументальность.** Возможно, благочинный был склонен к пониманию и принятию именно такого художественного решения, так как для иконописи Барнаула и Юга Сибири в целом этот период является началом расцвета церковного искусства. Так или иначе, творчество тобольского купца Александра устраивало заказчиков (прихожан Петропавловского каменного храма). Подтверждением этого являются и другие заказы мастеру: он пишет в собор Святую Плащаницу, в 1790-х годах выполняет аналойную икону Святого Александра Невского, золотит Евангелие и «...иконостас...», а в 1805 году пишет образ Спаса Нерукотворного и покрывает золотом раму иконы [5, д. 1249].

Аналогами при выполнении воссоздания живописных работ послужили сохранившиеся иконостасные произведения на территории Сибири. Географический ореол распространения работ иконописца А. Сумкина включает в себя территорию от Тобольска до Енисейска. Однако, в качестве примеров, были использованы и образцы иконостасной живописи восточной Сибири – Иркутска – как находящиеся в наиболее полной сохранности. Кроме того, между этими иконостаса-

ми прослеживается связь в виде архаизированной формы изображения произведений живописи (пропорции, колорит).

Содержание иконостаса, вероятно, было предоставлено, как и проект, из кабинета горного правления. Здесь прослеживается генетическая связь с иконостасом перового деревянного собора [1, л. 92 об]. Иконографическое содержание местного ряда иконостаса каменного храма включает в себя большую часть икон, расположенных в иконостасе деревянного храма. В местном чине расположены образы Спасителя, Богородицы, Первоверховных апостолов, Иоанна Предтечи, Иакима и Анны, Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста, Святителей Николая Чудотворца и Димитрия Ростовского, Великомучеников Димитрия Солунского и Екатерины. Примечательно следование древней традиции – размещение в местном ряду образа святого, имеющего непосредственное отношение к данной местности. Так, Святитель Димитрий Ростовский 23 марта 1701 года в Москве возводится в сан митрополита и назначается на должность правящего архиерея Тобольской кафедры. Однако в Сибирь не приезжает, а управляет митрополией из Чудова монастыря. В этот период Владыка передает свое благословение пастве, отправляя в Сибирь грамоты и иконы. Спустя девять месяцев Святителя Димитрия переводят на Ростовскую кафедру указом Петра I [22]. Особое почитание Святителя проявляется и в расположении его на одной доске с таким глубоко почитаемым святым, как Николай Чудотворец.

Иконография сюжетов, расположенных на тумбах, условна. К XVIII веку использование плоскости под иконами местного ряда в качестве носителя информации закрепляется довольно прочно. Уже в XVII веке существуют направления изображать сивилл и античных философов «христиан до Христа»,

а так же поминальные синодики [25]. Однако позже образы, имеющие определенную связь с расположенными выше иконами местного ряда, находят свое распространение. Отсутствие иконографической традиции реализации данных сюжетов на востоке заставляет иконописцев обращаться к западным образцам или создавать самостоятельные композиции. Во многом такой подход обусловлен содержанием. В данный период складывается традиция изображения на тумбах библейских сюжетов, а также иллюстрации кульминационных моментов жития святых. Документы говорят о сложении к этому времени определенной традиции расположения сюжетов. Так, при перечислении икон в иконостас первого деревянного Петропавловского собора, содержания каждого образа рассматриваемого ряда не указывается. При этом предполагается размещение «соответствующих» изображений [1, л. 93].

Содержание тумб на данный период становится тесно связано с вышерасположенными образами местного ряда. Такая тенденция проявляется в первые века христианства в росписях синагоги Дуро Европос, где композиции нижнего ряда имеют содержательную связь с сюжетами, размещенными выше [10, с. 46]. Возможно, и такая взаимосвязь повлияла на всплеск создания в XVIII веке новых иконографических изводов, а также обращение к забытым старым, которые под влиянием западных традиций активно проникали через связи с Украиной [19]. К таким можно отнести образ Доброго Пастыря. Данный сюжет расположен под иконой Спасителя, справа от Царских Врат. Символическое изображение Иисуса Христа восходит к первым векам проповеди христианства и встречается в росписях и мозаиках катакомб, а также скульптуре II–V веков. Олицетворение Спасителя в данном образе имеет, с одной стороны, библейское основание (в тек-

стах Ветхого и Нового Заветов есть прямые указания на данную аллегория) и традиции Античности, с другой. В 692 году на Трульском соборе принят запрет на изображение Христа в виде Доброго Пастыря. Связано это, прежде всего, с тем, что данный образ нес семиотический характер [12]. Данная иконография вновь появляется в произведениях европейских художников XV–XVI веков и находит широкое распространение в эпоху барокко. Это доказывает активное участие западносибирского региона в общекультурном процессе.

Иконе Богоматери, расположенной симметрично от Царских Врат, соответствует тумба с изображением «Лестницы Иакова». Ветхозаветный сюжет рассказывает о сне Иакова, в котором он увидел Лестницу от земли до неба и Ангелов, сходящих и восходящих по ней [9]. В христианской Церкви принято считать лестницу прообразом и символом Богоматери, соединившей собой небо и землю. В литургической практике существуют множество песнопений, отражающих данную тематику [13].

Необычайно трогателен сюжет, размещенный под иконой святых праведных Иакина и Анны. В композиции раскрывается душевная боль и печаль престарелых людей о невозможности иметь детей. Бесплодие во времена Ветхого Завета считалось не только личной трагедией, но и свидетельством богоотверженности. По этой причине архиерей отказался принимать жертву Иакина, которую он принес в иерусалимский храм [17]. На тумбе изображены святые, со скорбью вззирающие на гнездящихся птиц в саду и противопоставляющие их своему состоянию.

Крайне редко встречается иконографический сюжет «Собор Иоанна Предтечи». В годовом круге богослужения праздник с таким названием следует за торжеством «Крещения Христова» [14]. Тумба с изображением

«Собора Иоанна Предтечи» расположена в иконостасе под иконой Крестителя Господня. Аналогичные изводы располагаются в клеймах некоторых житийных икон пророка. Святой, в соответствии с иконографическим сюжетом, изображается в момент проповеди еврейскому народу покаяния и крещения людей на реке Иордан. В композиции святой Иоанн расположен на высоком, крутом берегу, склоненный к фигурам крещаемых.

Уникальным является решение разместить образы апостолов, святителей, благоверных князей, мучеников, преподобных и праведных в медальонах на столбиках местного ряда. Такая иконографическая насыщенность не случайна. В иконостасе отсутствует образ Спаса в Силах – центральной иконы Дейсиса. К XVII веку главный иконостасный чин «Моление» переходит в апостольский, в связи со смысловыми изменениями в литургической традиции, а в последующих веках ряд может и вовсе отсутствовать [11]. Вероятно, что образы апостолов перешли на столбики местного ряда и встали максимально близко к Царским Вратам. Таким образом, иконостас сохраняет свою сюжетную полноту и центричность, что немало важно для восприятия смыслового содержания символики и художественного образа произведения [23]. Однако главной иконой в данном случае становятся Царские Врата, и местный ряд соответственно входит в общую систему иконостаса. (В отличие от традиции предыдущих веков, где местный ряд не читается как единое целое с другими рядами иконостаса [20]). Над местным рядом расположился праздничный чин, содержание которого традиционно. В проекте нет индивидуального указания образов, они обобщаются как двенадцатые праздники. Небольшое количество их при этом позволяет судить об отсутствии развернутого страстного цикла. В данном иконостасе

се ряд страстных икон вынесен отдельно и является завершением всего комплекса.

Последующие чины, расположенные над праздничным, представляют собой сонм пророков и праотцов. Появление их в структуре высокого русского иконостаса восходит к XV–XVI веку. Центральное место в данных рядах петропавловского иконостаса занимает икона Тайной Вечери, над ней размещен образ Похвалы Богоматери и выше – Коронования Богоматери. Кроме того, если образ Богоматери в середине пророческого ряда является проявлением сформировавшегося канона, то в праотеческом чине на этом месте традиционно изображали икону Святой Троицы. В данном иконостасе центральным образом верхнего ряда становится икона Коронования Богоматери. Данный иконографический извод восходит к католической традиции и является последним эпизодом жития Святой Девы, входящим в чин Ее Успения. Иконографический извод, распространенный в Сибири, представляет фигуру Богоматери, голову которой увенчивает Бог Отец, бог Сын и Дух Святой в виде голубя. Традиционно по фону изображались многочисленные ангелы, указывая на присутствие небесных сил. У тобольских иконописцев этот извод пользовался особым расположением.

В проекте Петропавловского иконостаса представлено два варианта его завершения. Первоначально (судя по времени) содержание и форма досок верхних рядов отличались. В проекте изображен иконостас с закругленным навершием, таким образом, последние ряды вписывались в алтарную арку. Иконы двух верхних чинов имели изогнутую, причудливую форму, соответствующую барочному стилю. Содержание образов также отражало стилистические тенденции: «...Во втором этаже 1. Похвалы Богородицы, 2. Иоанна со Иакимом, 3. Христос (...в вертограде молящийся), (с другой стороны) 4. Авакум и Захария, 5. Спаситель Связанный. Третий этаж

1. Коронование Богородицы, 2. Спаситель сидящий под стражей, 3. Спаситель у столба Бичевания...» [2, л. 146 об]. Таким образом, в программе первого варианта проекта иконостаса представлены сюжеты страстного ряда. С одной стороны, это излюбленные сюжеты католицизма, несущие в себе эмоциональную нагрузку, с другой – в России на соборе 1666 года утверждается тенденция завершать иконостасы Распятием, что по сути также можно назвать страстным чином. Одновременно весь иконостас становится голгофой и подножием Креста [16]. Исследователи связывают это с литургическими изменениями. До этого времени изображение страстного цикла входило в расширенный ряд праздничных икон [18]. Наличие темы страстей Господних присутствует и во втором варианте проекта иконостаса – Распятия с расширенным кругом предстоящих. Однако история бытования иконостаса свидетельствует об отсутствии такого ряда в первые годы после освящения храма. В 1773 году в храме идут работы по перестройке купола в связи с протеканием крыши. В результате чего был причинен ущерб установленному иконостасу [2, л. 351]. Возможно, пострадало именно Распятие в навершии преграды, так как спустя 6 лет, 27 января 1777 года, прихожане указанного собора обращаются с прошением в кабинет горного начальства о создании дополнительного ряда: «для благолепного украшения и прославления по пространству в церкви в верху места, к имеющемуся иконостасу еще четвертого става прибавить, и на нем распятие Господне с предстоящими резные по сочиненному чертежу сделать...» [7, л. 47]. На что последовала положительная резолюция. Для выполнения резных работ «из нижнесузунской заводской конторы прислан живущий при тамошнем заводе уволенный на зимнее время заводской служитель Спиридон Худяков» [7, л. 48]. Данное доку-

ментальное разногласие соответствует факту повреждения иконостаса после его установки. В таком случае восстановление Распятия с предстоящими вполне оправдано.

Барнаульский каменный собор уже в первые годы после освящения становится образцом для подражания. Известно, что в городе Томске была предпринята попытка построить аналогичный храм в мужском Алексеевском монастыре [21]. Образцовым является и иконостас Петропавловского собора. Так, благочинный Доментий Камаров предлагает Сузунской канторе расторгнуть договор с В. Бушковым и в качестве альтернативы выдвигает работы А. Сумкина: «...в написанных здесь в каменной соборной церкви... святых образов оныя сумкин против бушкова

гораздо искуснее» [3, л. 247]. При формировании конструкции остова иконостаса учитывалось, что А. Сумкин как художник еще привержен традиции барочного искусства, однако очевидна его тяга к художественным формам классицизма, которые проявились в жесткой конструктивной системе псевдотябл (четкого разделения рядов), наглядно представленной в графической реконструкции соборного иконостаса. Кроме того, архивный проект остова иконостаса позволяет говорить о его метрическом типе и закрытой конструкции [2, л. 153]. Воссоздание проекта иконостаса первого каменного храма города Барнаула является актуальным как в рамках изучения истории искусства Сибирского региона, так и в культурологическом контексте.

### Литература

1. ЦХАФ АК. – Ф 1. – О 1. – Д 45.
2. ЦХАФ АК. – Ф 1. – О 1. – Д 465.
3. ЦХАФ АК. – Ф 1. – О 1. – Д 484.
4. ЦХАФ АК. – Ф 1. – О 1. – Д 32.
5. ЦХАФ АК. – Ф 26. – О 1. – Д 1249.
6. ЦХАФ АК. – Ф 138. – О 1. – Д 41.
7. ЦХАФ АК. – Ф 26. – О 1. – Д 1077.
8. Бычков В. В. Русская средневековая эстетика XI–XVII веков. – М.: Мысль, 1995. – 637 с.
9. В. 3.
10. Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. – СПб.: Азбука-классика, 2010. – С. 528.
11. Колпакова Г. С. Иконография «Традицию Легис» и апостальский чин в русских иконостасах XVII–XVIII веков // Русское церковное искусство нового времени. – М.: Индрик, 2004.
12. Кондаков Н. П. Иконография Иисуса Христа. Репринт 1905 года – СПб.: Паломник, 2001.
13. Минея общая. – М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2009.
14. Православный календарь (любое издание).
15. Пуцко В. Г. Иконостас русского сельского храма на рубеже XVIII–XIX веков // Русское церковное искусство нового времени. – М.: Индрики, 2004. – С. 83.
16. Рындина А. В. Литургический аспект Страстной темы в русских иконостасах последней четверти XVII века // Русское церковное искусство нового времени. – М.: Индрик, 2004.
17. Снеессорева С. Земная жизнь Пресвятой Богородицы. – М., 2002. – 638 с.
18. Сорокатый В. М. Праздничный ряд русского иконостаса // Происхождение – Развитие – Символика / ред.-сост. А. М. Лидов. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 476–485.
19. Софронова М. Н. Становление и развитие живописи в Западной Сибири в XVII – начале XIX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. – Барнаул: Алт ГУ, 2004. – 180 с.



20. Сперовский Н. А. Старинные русские иконостасы // Высокий русский иконостас. – М., 2004.
21. Степанская Т. М. Архитектура Алтая XVIII–XX веков. – Барнаул: АРТ, 2006. – 300 с.
22. Сулоцкий А. О церковных древностях Сибири. – Тюмень: Мандрики, 2000.
23. Третьяков Н. Н. Образ в искусстве. Основы композиции. – Козельск: Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001. – 261 с.
24. Улден С. Реставрация живописи – спасение или уничтожение? – М.: АСТ: Астрель, 2007.
25. Чугреева Н. Н. Ряд икон-синодиков и его литургическое значение в системе иконостаса // Происхождение – Развитие – Символика / ред.-сост. А. М. Лидов. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 671–683.

### Literatura

1. CHAF AK. – F 1. – O 1. – D 45.
2. CHAF AK. – F 1. – O 1. – D 465.
3. CHAF AK. – F 1. – O 1. – D 484.
4. CHAF AK. – F 1. – O 1. – D 32.
5. CHAF AK. – F 26. – O 1. – D 1249.
6. CHAF AK. – F 138. – O 1. – D 41.
7. CHAF AK. – F 26. – O 1. – D 1077.
8. Bychkov V. V. Russkaja srednevekovaja estetika XI–XVII vekov. – М.: Mysl', 1995. – 637 s.
9. V. Z.
10. Kolpakova G. S. Iskusstvo Vizantii. Rannij i srednij periody. – SPb.: Azbuka-klassika, 2010. – S. 528.
11. Kolpakova G. S. Ikonografija «Tradicio Legis» i apostal'skij chin v russkikh ikonostasah XVII–XVIII vekov // Russkoje cerkovnoje iskusstvo novogo vremeni. – М.: Indrik, 2004.
12. Kondakov N. P. Ikonografija Iisusa Hrista. Reprint 1905 goda. – SPb.: Palomnik, 2001.
13. Mineja obshchaja. – М.: Svjato-Troickaja Sergieva Lavra, 2009.
14. Pravoslavnyj kalendar' (luboje izdanije).
15. Pucko V. G. Ikonostas russkogo sel'skogo hrama na rubezhe XVIII–XIX vekov // Russkoje cerkovnoje iskusstvo novogo vremeni. – М.: Indriki, 2004. – S. 83.
16. Ryndina A. V. Liturgicheskij aspekt Strastnoj temy v russkikh ikonostasah poslednej chetverti XVII veka // Russkoje cerkovnoje iskusstvo novogo vremeni. – М.: Indrik, 2004.
17. Snessoreva S. Zemnaja zhizn' Presvjatoj Bogorodicy. – М., 2002. – 638 s.
18. Sorokatj V. M. Prazdnichnyj rjad russkogo ikonostasa // Proishozhdenije – Razvitije – Simvolika / red.-sost. A. M. Lidov. – М.: Progress-Tradicija, 2000. – S. 476–485.
19. Sofronova M. N. Stanovlenije i razvitije zhivopisi v Zapadnoj Sibiri v XVII – nachale XIX veka: dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.04. – Barnaul: Alt GU, 2004. – 180 s.
20. Sperovskij N. A. Starinnyje russkije ikonostasy // Vysokij russkij ikonostas. – М., 2004.
21. Stepan'skaja T. M. Arhitektura Altaja XVIII–XX vekov. – Barnaul: ART, 2006. – 300 s.
22. Sulockij A. O cerkovnyh drevnostjakh Sibiri. – T'umen': Mandriki 2000.
23. Tret'jakov N. N. Obraz v iskusstve. Osnovy kompozicii. – Koz'elsk: Svjato-Vvedenskaja Optina Pustyn', 2001. – 261 s.
24. Ulden Sara. Restavracija zhivopisi – spasenije ili unichtozhenije? – М.: AST Astrel', 2007.
25. Chugreeva N. N. Rjad ikon-sinodikov i jeho liturgicheskoe znachenije v sisteme ikonostasa // Proishozhdenije – Razvitije – Simvolika / red.-sost. A. M. Lidov. – М.: Progress-Tradicija, 2000. – 671–683 s.