

УДК 7.04 ББК

*Г. Д. Булгаева***К ПРОБЛЕМЕ ВОССОЗДАНИЯ ПРОЕКТА ЭКСТЕРЬЕРА  
И ИКОНОСТАСА ТОМСКОЙ ЗАВОДСКОЙ ЦЕРКВИ XVIII ВЕКА**

Вопрос реконструктивного метода актуален в связи с восстановлением, реставрацией исторических архитектурных памятников в соответствии со стилем и исторической средой постройки. Провинция с течением времени представляет собой собирательницу предметов и памятников регионального, а порой и общегосударственного значения. Тесные взаимоотношения Центра и периферии ярко отразились в церковном искусстве.

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

*G. D. Bulgaeva***ON RECONSTRUCTION PROJECT OF THE EXTERIOR AND THE  
ICONOSTASIS OF THE TOMSK FACTORY CHURCH OF THE XVIII CENTURY**

Basis of a reconstruction of the project of appearance and iconostasis of the first church of Tomsk plant of steel is not only on documents in which the iconographic content of the monument is presented. In archive data on pigments are the paints used in decoration of an exterior of the temple, the project with the coloristic solution of an iconostasis remained. The author of the project is Ivan Chernitsyn, well-known disciple of inventor I. I. Polzunov. Except the above project, Chernitsyn is an author of projects of churches of Barnaul in honor of prophet Ioann Predtecha and the Icon of Our Lady of the Sign. The remained description of the finished iconostasis is important for reconstruction. Full coincidence of the main characteristics, confirms reliability, accessory and implementation of this project. The iconostasis of Tomsk factory church according to the drawing, had the frame system, the closed, metric type. Work is based as on the remained monuments of an iconography of the specified period which are in museums and temples of Siberia.

The iconographic contents, despite the small volume of an iconostasis, considerable. Over a local row are located by Dvunadesyatye Prazdniki. The apostolic rank, was moved by a peculiar way on an Imperial Gate. Here, together with it is general traditional Evangelists, are located Jesus Christ's ten more next followers. From both parties from the Imperial gate icons are put: "Coming of the Holy Spirit on Apostles" and "In three persons of the Holy Trinity". Both plots have a direct bearing on an event in honor of which the church is consecrated. However lack of an icon of the Theotokos in a local row is included into disagreement with the standard traditions of the last centuries. The iconography of curbstones is dictated by the above-located plots. To "Trinity" there corresponds the image of an event explaining and subsequent to it as the Genesis speaks. On a curbstone, below an icon of a local row are represented: "Abraham hospitality" and "phenomenon of Angels Lota". Under image of Pentecost the Babel plot is placed. In Church these events are opposed each other. Plots of other curbstones reveal the main events from life above the standing sacred.

The art solution of an iconostasis is presented in I. Chernitsyn's project. The general background of an iconostasis is light green. The carving of the frames bordering games, is filled with curls of the wrong form, and as wavy motives. Frames are covered with mosaic gold. Capitals of columns are made also this way. The columns located between icons, coloristic are marbled. Over the Imperial and diaconal Gate cherubs are placed. In the course of work on capitals of columns there appear angels. The stylistic solution of an iconostasis is made within baroque, however "marble" columns, strict partitioning of ranks by eaves point to classicism influence. Reconstruction of the project of appearance and iconostasis of Tomsk factory church, thanks to archival documents, is the most complete idea of decorative furniture of a complex.

**Keywords:** Reconstruction, program, iconography, iconostasis, method, historical environment.

Изменение отношения современного общества к предметам, представляющим историческую и художественную ценность, очевидно. Сегодня важны не только сами материальные памятники, но и те значения, которыми они наделяются. В связи с этим создание теоретической или практической модели памятника становится наиболее актуально. Цель в данном случае обуславливается восполнением утраченных смыслов, важных для национальной культуры в целом [2].

В реконструкции-воссоздании практически воплощаются научные изыскания конкретной области исследования. Для ее создания подключается целый ряд дисциплин, фактов, которые напрямую или косвенно подтверждают верность данной реконструкции. Целью любой реконструкции является создание целостного, достоверного знания о предмете, ансамбле, эпохе. Критерием же является только достоверность новой формы. «Реконструкция-воссоздание есть полностью творческая деятельность, ограниченная лишь многими исходными условиями» [2, с. 83]. Методологической базой при воссоздании утраченных памятников является воссоздание по аналогии, но научный поиск индивидуален. Соответственно каждая работа данного направления несет в себе самостоятельный методологический подход [4].

Научные выводы и графическая реконструкция данного исследования базируются на архивных документах, как текстового, так и изобразительного характера. Кроме того привлечены аналоги иконных и иконостасных образцов указанного периода. Однако это не исключает вариативности результата.

История создания Духосошестввенской церкви безусловно связана с постройкой Железномского завода. В 1771 году на реках Томь и Чумыш в Кузнецком уезде был пущен в действие Томский железодельный завод. Его планировка отличалась четкостью, симметричностью и рациональностью размещения производственных зданий и корпусов. Инициатором постройки Томского завода Кузнецкого заказа стал знаток минералогии, выпускник Московского университета Василий Чулков (1746–1807). Недалеко от медного месторождения на левом берегу реки Томь-Чумыш Чулков предложил построить железодельный завод. В 1770–1771 годах под руководством Дорфея Федоровича Головина он был построен и получил название Томского [5].

В тот же период в Колываново-Вознесенское горное правление присылается документ с просьбой о постройке в Томском заводе церкви [11, л. 176]. Вначале в ответ издается указ о перенесении церкви деревянной 1753 года из ближайшего монастыря Рождества Христова. Последний упразднен в 1769 году. Но затем, под влиянием доводов, приводимых заводской конторой и горным начальством, определено «при железномском заводе небольшую деревянную церковь во имя Сошествия Св. Духа построить казенным коштом» [11, л. 180]. Указанную церковь строили и украшали шесть лет – 1771–1777 годы.

Обнаружен проект плана и фасада «вновь строящейся церкви при Томском заводе» [12, л. 1]. В плане храм представляет собой вытянутый прямоугольник с пятигранной апсидой, папертью и крыльцом. Средняя часть храма условно разделена колоннами на две равные части. Храм венчают три купола: над алтарем, центральной частью и главка со шпилем, венчающая колокольню, которая возведена над трапезной. Фасад церкви прост, однако в нем присутствуют элементы стиля барокко: изящные двухуровневые перила вокруг здания, а также форма двойных куполов. При этом строгие формы наличников и колон по периметру церкви, на колокольне и у входа говорят о влиянии классицизма. Постройка была небольшой, длиной около 25 метров.

Отдельно несколько документов посвящены красочному сырью, которое использовали при «выкрашивании» экстерьера данной церкви. Командующий при Томском заводе Новокузнецкого заказа маркшейдер Беккер просит отпустить для вышеуказанных целей масло, кроме этого докладывает о «найденной здесь на ближайших рудных коях желтой охры, также и обращенной из нее через огонь в красную». Найденный пигмент командующий отсылает для апробирования в горнозаводскую лабораторию и, в случае пригодности, просит разрешения консистории в его использовании [11, л. 344 об.] В следующем документе приводится смета необходимых красок и материалов: «...Показали по тем разметам масло конопляного тридцать пудов... положи в крепкую посуду закупорить, и привезя объявить при репорте, белил три пуда, парусины ветхой на запоны при раскрашивании людях один пуд... глины красной добываемой при нижнесузунском заводе сорок пудов... сузунской конторы отправить до сего назначенного, охру желтую сколько востребуется добывая с томской заводской конторы с рудных копей употребить на окрашивание наружной стены необожженную и посему послать указ подлинно подписанной ирман Иван Черницын» [11, л. 346]. Из вышеприведенного видно, что пигменты доставлялись из разных мест. Красную охру в большом количестве направляли с Сузунского завода [11, л. 357].

Далее документы раскрывают историю зеленой краски, найденной в Змеиногорском руднике в тот же период. По лабораторным исследованиям того времени выявлено, что один пуд данной краски содержит: серебра 14 золотника, свинца 1, меди 11 фунтов. Этот пигмент в количестве 3 пудов 35 фунтов пересылается на томский завод для раскрашивания ставней [11, л. 357, 372]. Кроме того в тех же целях активно используют белила, которые целенаправленно закупаются [11, л. 369].

Немаловажно упоминание об использовании растительного масла в качестве связующего при изготовлении красок. Данный факт свидетельствует о качестве применяемых красок и способе их изготовления. Стены храма были выкрашены масляной краской, приготовленной на месте.

В итоге изучения архивных документов выявлено, что при украшении экстерьера заводских церквей использовали как привозное, так и местное красочное сырье. Кроме того, цветовая палитра ограничивалась белой, желтой, красной и зеленой краской. Однако непосредственное использование красной охры при раскрашивании экстерьера церкви Томского завода не прослеживается. Из вышеприведенных документов видно, что основной цвет стен – желтый. Зеленой краской раскрасили ставни окон. В тех же целях использовали и белую краску. Кроме того, белилами покрыли «...вверху и в низу перила, у паперти наугольники, около крыльца – награду столбы и другие...» [11, л. 366]. В соответствии с вышеприведенными выводами выполнена цветная реконструкция церкви Томского завода (рис. 1).

На выполнение живописных работ в храме подражается А. Сумкин. По свидетельству архивных документов, тобольский купец Александр Сумкин приезжает в Барнаул и выполняет ряд работ как в храмах ведомства Колываново-вознесенского горного начальства, так и г. Енисейска [10, л. 138].

В январе 1774 года А. Сумкин заключает договор о написании иконостаса и хоругви по сочиненному чертежу в церковь при Томском заводе Кузнецкой конторы. «...на дело иконостаса лесу кедрового или иного потребное число заготовила (контора)...», все недостающее было куплено на ирбитской ярмарке [11, л. 232]. А. Сумкин пишет иконостас своими красками и покрывает в пристойных местах золотом [11, л. 331 об.]. В соответствии с архивными данными в обязанность иконописца, подрядившегося писать иконостас, входило выполнение

живописных работ, золочение «пристойных мест», в том числе резьбы, и ее раскрашивание, а также установка иконостаса в храме. Сумкин в вышеописанном случае уезжает в Барнаул до установления иконостаса. Однако этим выполнение икон для рассматриваемой церкви не заканчивается. Помимо иконостаса тобольский купец пишет, но уже в Барнауле в указанную церковь образы Святителя Николая и Великомученицы Екатерины [11, л. 363].



*Рисунок 1. Церковь Томского завода*

В архивном деле о постройке данной церкви сохранилось описание содержания иконостаса. Индивидуальной особенностью Царских врат является размещение в них кроме Благовещения всех двенадцати апостолов и двух Евангелистов-апостолов от семидесяти. Местный ряд также имеет свои отступления от общепринятого канона. Прежде всего, в глаза бросается отсутствие иконы Богородицы с левой стороны Царских Врат. На этом месте помещена храмовая икона «Сошествия Святого Духа на Апостолов». Замена образа Спасителя на икону Святой Троицы не является принципиальной. Такой подход используют при создании иконостасов Троицких церквей (например, Троицкий собор Троице-Сергиевой Лавры). При этом если учесть, что Праздник Пятидесятницы (Сошествия Святого Духа на апостолов) также называют Троицей, то данная замена вполне уместна и соответствует церковным канонам.

Размещение на дьяконских (пономарских) дверях ветхозаветных первосвященников восходит к ранней иконографической традиции, генетически связанной с символикой Святой Скиннии и прообразом священства [13]. Однако эта тенденция сохраняется и в XVIII веке. Такие же иконографические сюжеты расположены на оборотной стороне дьяконских врат иконостаса тобольской кладбищенской церкви. Храм «Семи отроков Ефеских» был построен и освящен в 1774–1776 годах на Завальном кладбище г. Тобольска [3, л. 19]. На протяжении всей истории своего существования в храме не прекращались церковные службы. Соответственно иконостасные образы так же могут быть родными, созданными к моменту освящения храма. Такое предположение выдвинуто искусствоведом М. Н. Софроновой, что подтверждает стилистический анализ незаписанных икон местного ряда данного иконостаса, выявленный тем же исследователем [8].

Второй ряд иконостаса церкви Томского завода относительно традиционен. Над Царскими Вратами встала икона с сюжетом Тайной Вечери, а по обе стороны от нее были размещены образы двенадцатых праздников. История появления в иконостасе центрального образа восходит к XVII веку, являясь результатом западного влияния. Изначально, в русской традиции в наверхии Царских Врат размещалась иконография Евхаристии – момент благословения и преподания Спасителем Хлеба и Вина апостолам. К XVIII веку акцент смещается с самого момента таинства Евхаристии на более широкий промежуток времени – совершения Тайной Вечери, куда входит омовение ног, беседа с учениками и другие события. Образцом данной иконографии стал образ Леонардо да Винчи, однако и он имел большое количество интерпретаций. Образцами для реконструкции праздничного чина стали единичные иконы двенадцатых праздников, выявленные в храмах Алтайской епархии. Таких образов, стилистически датируемых XVIII – началом XIX века немного. В этот ряд встает образ Крещения из Преображенской церкви г. Горноалтайска и Рождества Богородицы Покровского храма г. Каменьна-Оби. Обе церкви были открыты одними из первых (после периода гонений) в 1980-х годах прошлого века. Первая икона имеет аналоги, как в стилистическом, так и в композиционном плане, в собраниях храмов г. Тобольска и г. Иркутска [8]. В последней иконе влияние барокко просматривается не только в форме доски и жестах изображенных, но и одеждах фигур первого плана. Однако различные стилистические и художественные решения говорят о невозможности размещения данных памятников в одном иконостасе. Это свидетельствует о многообразии стилистических форм, воплощенных в иконостасных комплексах алтайских церквей.

В реконструкции уделяется значительное внимание художественному решению остова иконостаса и его иконографическому содержанию. Композиции иконы представлены в рамках общих тенденций, характерных для сибирской иконописи второй половины XVIII века. Они сохраняют общие иконографические принципы, однако значительно меняется компоновка. Положение фигур, ракурсы, внешняя динамика противостоит внутренней статичности. Святые как бы замирают в причудливых позах. Однако с противопоставлением принципов иконописи предыдущего столетия прослеживается определенная приемственность традиций, в частности технико-технологического аспекта.

Программное содержание тумб соответствует иконографической связи с расположенными выше образами. Под Троицей помещен ветхозаветный сюжет «Приходящие к Лоту ангелы» и «Встреча ангелов с Авраамом». Изначально именно этот (последний) иконографический извод послужил основой для создания иконы Троицы. Исторически данные события следуют друг за другом. После гостеприимства Авраама Ангелы пришли к его племяннику Лоту, жившему благочестиво в развратных городах Содоме и Гоморре, чтобы возвестить о гибели

этих городов и вывести из них Лота. Под образом Пятидесятницы помещен ветхозаветный сюжет о Вавилонском столпотворении. Здесь иллюстрируется взаимосвязь двух событий. И в том и в другом случае происходит процесс наделения группы людей знанием разных языков. Однако в Ветхом Завете эта мера выполнена для разъединения общности людей, а в момент рождения Христианской Церкви – для сплочения и объединения разных народов. Эта тема также отражена в богослужебных текстах [7]. Под образами апостолов и мучеников расположены сюжеты их жития и кончины. Однако уже спустя около 40 лет вместо иконы мучеников Адриана и Наталии указывается образ апостола Андрея [1]. Не исключена вероятность записи изображения с изменением сюжета или полной замены иконы.

Сочинение чертежа не всегда выполнялось самим иконописцем. Проекты иконостасов могли спустить из управления горными заводами. Вероятно, так и было в вышеописанном случае. В Государственном архиве Алтайского края сохранился проект иконостаса церкви ново-строящегося железнотомского завода, выполненного Иваном Черницыным. В 1774 году Иван Иванович также сочиняет проект церкви Иоанна Предтечи, построенной на Нагорном кладбище Барнаула, и план нового деревянного здания Знаменской церкви 1778 года. И. И. Черницын родился в 1748 году в семье потомственного дворянина, горного служителя Колываново-Воскресенских заводов. В 1764 году определен в ученики к И. И. Ползунову. С 1771 по 1773 год служил при заводе в чине берггешворенна [1].

Иконостас, сочиненный И. И. Черницыным, по своему архитектурному построению, вероятно, являлся рамочным, что полностью соответствует общестилевым тенденциям эпохи. В качестве основы иконостаса, предположительно, должна была служить единая монотонная плоскость, на которой располагаются иконы. Каждая икона имела свое обрамление. Иконостас сомкнутый. Композиционно он тяготеет к метрическому типу. Этому соответствуют соразмерность и расположение иконных образов, а также строгое членение общей формы иконостаса карнизами и декоративно эмитированными под мрамор колоннами.

Стилистическое решение данного иконостаса представлено в проекте довольно подробно. Автор прорисовал элементы резьбы Царских Врат, херувимов, украшающих навершие диаконских дверей, а также рам вокруг икон. Характер декора отличается витиеватой динамичностью. Узор наполнен волнообразными изгибами, его лейтмотивом является завиток и скрученный листок. Ассиметричный орнамент расположен в рамках местного и праздничного рядов. Общий зеленый фон стал объединяющим для всего остова. Кроме того, этот цвет в христианской традиции символизирует праздник Сошествия Святого Духа. Ряды иконостаса строго поделены двойными, золочеными карнизами, которые расположились на колоннах, выкрашенных под мрамор. Капители колон также украшены золоченой резьбой (рис. 2). Образы ряда, расположенного под местным, размещены в вытянутых многогранниках. Это предполагает компоновку двух указанных в описи сюжетов в одной раме. Аналогичное решение прослеживается в образах тех же рядов из иконостасов XVIII века храмов г. Иркутска [6].

Сохранилось краткое описание уже выполненного иконостаса: «...во исполнении оного, Ея императорского Величества указу означенной иконописец Сумкин упомянутой иконостас за всех пристойных около местных и двенадесятих праздников образов... местах, так же и карнизы золотом покрыл и между теми местными и двенадесятими праздников образами стал бы на подобие мрамора красками раскрасил, а в капителях вместо позолоты херувимов написал», а по свидетельству командующего здесь маркшейдера Бейера, оказалось, что тот иконостас «...реченным Сумкиным вызолочен и раскрашен хорошим искусством» [11, л. 317]. Из вышеприведенного документа видно, что в барочный иконостас внедряются элементы

классицистического стиля. Об этом свидетельствует имитация мраморных столбов. Кроме того иконописец вносит изменения в декор иконостаса, выполняя в красках изображения херувимов на месте резьбы капителей.



Рисунок 2. Иконостас, сочиненный И. И. Черницыным

В итоге реконструкция памятников является и самостоятельным произведением, и результатом научной творческой деятельности ученого. Именно в реконструкции дается возможность полностью восполнить утраты реставрируемого произведения, опираясь на аналоги и другие факты. Реконструкция является результатом реставрационных и искусствоведческих работ. Она является уже иллюстративным материалом, представляющим общий вид утраченного памятника. Реконструкция может носить вариативный характер, но, так или иначе, каждая форма обусловлена фактами или определенными закономерностями, приводимыми автором. В данном исследовании проделаны анализ и попытка графической реконструкции сложного, малоизученного явления – внешнего и внутреннего вида заводских церквей XVIII века Юга Сибири. Намечены характерные черты и основные тенденции развития данного явления. Работа основана как на исторических и архивных данных, так и на сохранившихся памятниках иконописи указанного периода, которые находятся в музеях и храмах Сибири.

Выявление колористического решения экстерьера заводских церквей позволяет использовать данные сочетания в современной практике архитекторов, реставраторов, искусствоведов и специалистов смежных отраслей. Наиболее актуально это исследование в рамках восстановления и реставрации памятников храмового зодчества. Кроме того результат данной реконструкции позволяет создать целостное, достоверное знание (впечатление) о предмете, ансамбле, эпохе, а также восполнить пробел в историческом изучении региональных памятников.

### Литература

1. Алтайские горные офицеры XVIII–XIX веков: сб. док. – Барнаул: Управление архивного дела Алтайского края, 2006. – 496 с.
2. Бобров Ю. Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. – М., 2004. – С. 136.
3. ГУТО Гос. архив г. Тобольска. Ф. 156. О. 3. Д. 418.
4. Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика / ред.-сост. А. М. Лидов. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 559–599, 752.
5. История земли Кузнецкой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nk-info.ru/kuzbass/3685.html>
6. Крючкова Т. А. Иркутское барокко. – М., 1993. – С. 357.
7. Минея Праздничная // Донской монастырь: Репринтное воспроизведение издания 1914 года. – М.: Издательский отдел Московской Патриархии, 1993. – С. 238.
8. Софронова М. Н. Становление и развитие живописи в Западной Сибири в XVII – начале XIX веках: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. – Барнаул, 2004.
9. ЦХАФ. АК. Ф. 26. О. 1. Д. 1134.
10. ЦХАФ. АК. Ф. 1. О. 1. Д. 465.
11. ЦХАФ. АК. Ф. 1. О. 1. Д. 484.
12. ЦХАФ. АК. Ф. 50. О11. Д. 75.
13. Шалина И. А. Боковые врата иконостаса: символический замысел и иконография // Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика / ред.-сост. А. М. Лидов. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – С. 559–599, 752.

### Literatura

1. Altajskie gornye oficery XVIII–XIX vekov: sb. dok. – Barnaul: Upravlenie arhivnogo dela Altajskogo kraja, 2006. – 496 s.
2. Bobrov Ju. G. Teorija restavracii pamjatnikov iskusstva: zakonmernosti i protivorechija. – M., 2004. – S. 136.
3. GUTO Gos. arhiv g. Tobol'ska. F. 156. O. 3. D. 418.
4. Ikonostas. Proishozhdenie – Razvitie – Simvolika / red.-sost. A. M. Lidov. – M.: Progress-Tradicija, 2000. – S. 559–599, 752.
5. Istorija zemli Kuzneckoj [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.nk-info.ru/kuzbass/3685.html>
6. Krjuchkova T. A. Irkutskoe barokko. – M., 1993. – S. 357.
7. Mineja Prazdnicnaja // Donskoj monastyr': Reprintnoe vosproizvedenie izdanija 1914 goda. – M.: Izdatel'skij otdel Moskovskoj Patriarii, 1993. – S. 238.
8. Sofronova M. N. Stanovlenie i razvitie zhivopisi v Zapadnoj Sibiri v XVII – nachale XIX veka: dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.04. – Barnaul, 2004.
9. CHAF AK. F. 26. O. 1. D. 1134.
10. CHAF AK. F. 1. O. 1. D. 465.
11. CHAF AK. F. 1. O. 1. D. 484.
12. CHAF AK. F. 50. O. 11. D. 75.
13. Shalina I. A. Bokovye vrata ikonostasa: simvolicheskij zamysel i ikonografija // Ikonostas. Proishozhdenie – Razvitie – Simvolika / red.-sost. A. M. Lidov. – M.: Progress-Tradicija, 2000. – S. 559–599; 752.