

УДК 7

DOI: 10.24412/2224-5391-2022-40-247-272

Н. Н. Ваньчугова

СВЯТО-ТРОИЦКИЙ КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР В ЕКАТЕРИНБУРГЕ: ХРАМОВЫЙ СИНТЕЗ. ИЗБРАННЫЕ ФРЕСКИ

Аннотация: Статья посвящена проблеме синтеза архитектуры и монументальной живописи, рассмотренного на примере Свято-Троицкого кафедрального собора Екатеринбургa. Современные фрески этого храма исполнены в 2002–2011 гг. по сырой штукатурке. В статье на примере избранных сюжетов¹ рассматриваются иконография, колористические особенности, стилистическое единство, преемственность современных монументальных росписей от древнерусских первоисточников. Автор эскизов и руководитель масштабных работ О. Г. Вострецов сумел согласовать стенопись с архитектурой храма и найти баланс между иконографической традицией и ее современной интерпретацией. В статье дается анализ системы связей различных видов искусства в Свято-Троицком соборе и отмечается роль каменной декорации интерьера в создании литургического соборного пространства, анализируется формирование индивидуального стиля как формы визуальной проповеди Ветхого и Нового Заветов, адекватного восприятию современного человека, входящего в церковь, как в пространство встречи с Богом.

Ключевые слова: *Свято-Троицкий кафедральный собор Екатеринбургa, Совет Предвечный, Деяния Пресвятой Троицы, техника фрески по сырой штукатурке, минеральные краски, монументальный цикл росписей, храмовый синтез, иконостас, серпентинит, В. А. Шадрин, О. Г. Вострецов, И. А. Пьянков, С. А. Поляков*

Цитирование: *Ваньчугова Н. Н. Свято-Троицкий кафедральный собор в Екатеринбургe: храмовый синтез. Избранные фрески // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2022. № 40. С. 247–272. DOI: 10.24412/2224-5391-2022-40-247-272*

Сведения об авторе: Ваньчугова Наталья Николаевна — магистр искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов, хранитель музейных предметов Музея архитектуры и дизайна Уральского архитектурно-художественного университета им. Н. С. Алфёрова, ORCID: 0000-0001-6341-9237 (Россия, г. Екатеринбург). E-mail: nata-dom@bk.ru

Поступила в редакцию 29.03.2022

Принята к публикации 22.11.2022

¹ В Свято-Троицком храме с 2002 по 2012 гг. было создано более 250 фресковых композиций.

В первом десятилетии XXI в. в Екатеринбурге завершилась реконструкция Свято-Троицкого кафедрального собора², ставшая итогом совместной работы нескольких поколений архитекторов, строителей, иконописцев и мастеров декоративно-прикладного искусства³. Каждый участник растянувшегося во времени процесса, начиная с первого десятилетия XIX в. до наших дней, согласно представлениям своей эпохи, внес свою лепту в формирование современного облика храма. После восстановления собора 1998–2000 гг. внутреннее пространство изменилось: вместо трех приделов остался один — в честь Святой Троицы. Ранее в храме не было росписей, однако из архивных документов известно, что у благодетеля старообрядческого молельного дома купца Я. М. Рязанова⁴ были намерения по благоуукрашению церкви. Так, в прошении на имя императора Александра I, направленном Я. М. Рязановым 27 мая 1810 г., читаем: «...вместо ветхого выстроить каменный с покрытием железом и с приличным украшением храм длиною до 20-ти, а поперек 9 сажень в виде состоявшихся в Москве и Казани таковых же старообрядческих храмов по плану вниз по течению реки Исети...»⁵

Первые и единственные в истории собора фрески появились в начале XXI в. по благословию архиепископа Екатеринбургского и Верхотурского Викентия (Мораря). Перед монументалистами встала задача: расписать стены уральского собора в старинной, полузабытой технике *affresco* (по сырой штукатурке), долгое время не применявшейся в нашем регионе. Работы по декорации были начаты в 2002 г. и закончены в 2011. Олег Геннадьевич Вострецов⁶ (руководитель), Илья

² Авторы проекта 1998 г.: главный архитектор реконструкции храма О. Г. Паршуков, общее руководство реконструкцией — главный архитектор Екатеринбургской епархии К. В. Ефремов и руководитель отдела капитального строительства А. В. Ларионов.

³ Ваньчугова Н. Н. Из истории строительства Свято-Троицкого кафедрального собора Екатеринбурга. К вопросу атрибуции первого проекта // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. 26: По материалам VIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «Scienceforum Pan-Art VIII» (16 ноября 2021 г.) / ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов, 2022. С. 103–122.

⁴ Яким (Иоаким) Меркурьевич Рязанов, (ок. 1775 — 15 (27) декабря 1849) — екатеринбургский купец первой гильдии, потомственный почетный гражданин, бургомистр (1811–1813) и городской голова (в 1814–1817, 1820–1823, 1841–1844 гг.) Екатеринбурга, попечитель екатеринбургской старообрядческой общины Урала и Сибири.

⁵ ГАСО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 4. Л. 31–32 об.

⁶ Олег Геннадьевич Вострецов (01.04.1960, Верхняя Пышма Свердловской обл. — 07.03.2020, Екатеринбург), специализация — иконопись, мозаика, стенопись. Окончил в 1979 г. Свердловское художественное училище им. И. Д. Шадра, отделение оформительского искусства; МВХПУ им. С. Г. Строганова, отделение монументальной живописи; с 1987 г. занимался иконописью. Художник Свердловского творческого производственного комбината (1987 г. — сер. 1990-х). С сер. 1990-х гг. — свободный художник. С 1991 г. член СХР. Занимался оформлением нескольких храмов в Екатеринбурге и других городах. Член Союза художников с 1991 г. Авторская страница: Вострецов Олег Геннадьевич // Сайт Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз ху-

Александрович Пьянков⁷ и Сергей Александрович Поляков⁸ стали первопроходцами на Урале в технике истинной фрески. Весь производственный цикл был распределен на периоды-сессии с перерывами на эскизную и технологическую подготовку росписи. Временами состав участников проекта увеличился до 17 человек. Среди них художники: С. Антонов, Д. Зайцев, Е. Игнатъев, Б. Копылов, Д. Костромин, С. Кудряшов, А. Ремезов, Г. Ремезова, Д. Тутынин и другие. В работе царил атмосфера взаимоподдержки и взаимозаменяемости.

В 2013 г. коллектив авторов под руководством О. Г. Вострецова был выдвинут на соискание премии губернатора Свердловской области «За выдающиеся достижения в области литературы и искусства». В экспертной оценке творческого проекта «Роспись интерьера Свято-Троицкого кафедрального собора» заведующим кафедрой истории искусств УрФУ, действительным членом Российской Академии художеств Сергеем Васильевичем Голынцом и директором Департамента искусствоведения и культурологии, кандидатом искусствоведения Тамарой Александровной Галеевой было отмечено: «Профессиональные художники-монументалисты, получившие образование в столичных художественных вузах, посвятили немало времени на изучение старой технологии, эксперименты с материалами и красителями. Многолетний труд (роспись площади в 2000 кв. метров) потребовал от мастеров предельной концентрации всех сил, дисциплинированности и художественной виртуозности»⁹.

дожников России». URL: http://www.shr-ekb.ru/chl_shr.php?chlid=43 (дата обращения: 22.07.2022).

⁷ Илья Александрович Пьянков (род. в 1972 г., Казань) — живописец. Окончил Челябинское художественное училище в 1994 г., ГАИЖСА им. И. Е. Репина (год окончания — 2006). Член Союза художников с 2011 г. В 2004 г. участвовал в росписи Свято-Троицкого кафедрального собора. Занимается педагогической деятельностью, до 2020 г. — преподаватель живописи в ЕХУ им. И. Д. Шадра, после 2020 г. — в Петербургской Академии художеств им. И. Е. Репина. Авторская страница: Пьянков Илья Александрович // Сайт Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России». URL: http://www.shr-ekb.ru/chl_shr.php?chlid=270 (дата обращения: 22.07.2022).

⁸ Сергей Александрович Поляков (род. 10.05.1961, Свердловск). В 1976–1980 гг. — учеба в Свердловском художественном училище им. И. Д. Шадра, отделение оформительского искусства, квалификация «художник-оформитель». В 1980–1986 гг. обучался в Свердловском архитектурном институте на факультете жилых и общественных зданий. По окончании работал в художественном комбинате. Иконописью занимается с нач. 1990-х гг. С первого до последнего дня при создании фресок в екатеринбургском Свято-Троицком кафедральном соборе был рядом с О. Г. Вострецовым. В Свято-Троицком соборе вел всю техническую поддержку — обмеры помещения, изготовление рабочих чертежей-привязок, увеличение картонов, полную подготовку стен. С. А. Поляков под руководством О. Г. Вострецова делал эскизы орнаментальной части, работал и как исполнитель росписей — писал орнаменты, горки, архитектуру. В настоящее время — свободный художник. В нашем исследовании выступил консультантом раздела «Технологический цикл фрески по сырой штукатурке». Авторская страница: Поляков Сергей Александрович // Сайт Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России». URL: http://www.shr-ekb.ru/chl_shr.php?chlid=162 (дата обращения: 22.07.2022).

⁹ Голынец С. В., Галеева Т. А. Искусствоведческая оценка творческого проекта «Роспись инте-

Автор многочисленных полихромных эскизов¹⁰, исполненных на бумаге минеральной темперой, имеющих самостоятельное художественное значение¹¹, выпускник Московской художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова, О. Г. Вострецов, по его словам, 15 лет готовился к этой работе. Параллельно с другими жанрами живописи и графики он начал заниматься иконописью, с 1980-х гг. осваивая старинную технологию живописи. В то время имеющий стремление писать иконы официально мог заниматься лишь реставрацией старых икон, создание новых не приветствовалось¹². Отечественная иконописная школа сохранялась в мастерской Музея-заповедника Троице-Сергиевой лавры, где хранителем традиции была монахиня Иулиания (Соколова)¹³ и в крупных монастырях России. Однако в современном обществе уже появился спрос на новые образы. Иконопись существовала полуподпольно, что придавало процессу ее создания особый сакральный статус. Последнее подтверждают воспоминания Владимира Любарского¹⁴, Алексея Вронского¹⁵, расписавшего стены в храме Всех святых, в земле Российской просиявших, в Екатеринбурге, Николая Шушалыкова¹⁶ — автора росписей Патриаршего подворья в Екатеринбурге, выполненных силикатными красками, и многих других современников Олега Вострецова — ведущих российских иконописцев.

Идея обращения к фреске на основе древних рецептов по сырой штукатурке была смелой и требовала тщательной подготовки. Готовясь к работе в Свято-Троицком храме, О. Г. Вострецов обращался к многочисленным первоисточникам, опыту художников предыдущих поколений, Священному Писанию,

рьера Свято-Троицкого кафедрального собора», выдвинутого на соискание премии губернатора Свердловской области «За выдающиеся достижения в области литературы и искусства». Семейный архив Вострецовых.

¹⁰ Эскизы О. Г. Вострецова хранятся в собрании Музея архитектуры и дизайна Уральского архитектурно-художественного университета им. Н. С. Алфёрова.

¹¹ Ваньчугова Н. Н. Рисунки Олега Вострецова как основа иконографической программы фресок Свято-Троицкого кафедрального собора Екатеринбурга. К вопросу авторской технологии // *Colloquium-journal*. 2019. № 16 (40), ч. 6. С. 15–23.

¹² Официально в советское время таким видом деятельности, как реставрация икон могли заниматься только специалисты высокого уровня, имеющие квалификационные категории, присвоенные Министерством культуры СССР (затем — Российской Федерации).

¹³ Соколова М. Н. (мон. Иулиания). Труд иконописца. Сергиев Посад, 2008.

¹⁴ Головки О. Икона-до и путь древнего мастера. Интервью с Владимиром Любарским // Сайт «Правмир». URL: <https://www.pravmir.ru/ikona-do-i-put-drevnego-mastera-pochemu-nelzya-idti-v-ikonopis-za-professiej-i-biznesom/> (дата обращения: 22.04.2020).

¹⁵ Там же.

¹⁶ Интервью с православным художником Николаем Шушалыковым о минеральных красках и церковной живописи // *Шустова (Ваньчугова) Н. Н. Драгоценные краски // Platinum*. 2014–2015. № 43. С. 38–41.

посещал древние храмы и святые места. «Внимательное изучение традиций древнерусского искусства, в частности, школы Дионисия <...>, определило ритм и колорит композиций, стремление к передаче идеи всемирной гармонии и красоты. Желание сохранить традиции отечественной монументальной церковной росписи определило выбор техники»¹⁷. Действительно, отправной стилистической точкой и духовным ориентиром Олега Вострецова стали отечественная живопись XV–XVI вв. и редкие образцы храмового искусства XVII в. с чертами московской школы. Известно, что на Руси иконное дело, воспринятое от Византии, погруженное в новый контекст — благодатную русскую почву богоискания и богообщения, обнаружило возможности нового развития. Из многих иконописных школ именно московская школа на основе византийской иконописной системы создала новую стилистическую национальную традицию, получившую международное признание.

Задолго до созревания планов по росписи Свято-Троицкого кафедрального собора в Екатеринбурге в Центральной России уже существовал опыт работы по сырой штукатурке. Для изучения практики в других регионах России О. Г. Вострецов совместно с художником Валерием Александровичем Поляковым в 2003 г. совершил поездку в Введенский ставропигиальный мужской монастырь «Оптина пустынь» для консультации с игуменом Иларионом (Ермолаевым) и послушником Александром (Подковыриным), работавшими там над созданием фресок¹⁸. В этом монастыре над созданием фресок Казанского собора (1996–1998) и Владимирского храма трудился и признанный новатор в восстановлении техники фрески по сырой штукатурке, мастер монументального искусства — Евгений Николаевич Максимов, народный художник Российской Федерации, с 1997 г. возглавляющий кафедру монументальной живописи факультета церковных художеств в Православном Свято-Тихоновском гуманитарном университете.

В Троице-Сергиевой лавре в 2002 г. в той же технике по сырой штукатурке трудился известный иконописец Александр Николаевич Солдатов, преподаватель иконописной школы МДА, выполнивший фресковые росписи в крестильном храме во имя св. Иоанна Предтечи.

На раннем этапе О. Г. Вострецов решал профессиональную задачу монументалиста — масштаб здания, архитектоника общих пропорций и компартиментов, выработка модуля изображений. Об этой большой подготовительной работе говорят его многочисленные фор-эскизы и рисунки. В соизмерении с архитектурными формами выстраивалась будущая декорация интерьера.

¹⁷ Голынец С. В., Галеева Т. А. Искусствоведческая оценка творческого проекта...

¹⁸ Из нашего интервью с Евгением Сергеевичем Липихиным, екатеринбургским художником-иконописцем, участником создания фресок в монастыре «Оптина пустынь» в 2003 г. (архив автора). Фрески см.: Оптиная пустынь и ее фрески: фотогалерея // Сайт «Православие.ru». URL: <https://pravoslavie.ru/56967.html> (дата обращения: 05.05.2020).

В храмовой живописи, как и в иконах, раскрывается содержание Священной и древней истории: при создании фрескового ансамбля в Свято-Троицком храме складывалась насыщенная семантика, касающаяся не только топографии отдельных молельных образов, но и их символического смысла.

Обязательная программа, по традиции, включила христологический, Богородичный, праздничный циклы и сонм святых, почитаемых в православном мире. В подкупольной зоне на трех стенах с арочными завершениями-люнетами, на гостевом балконе и стенах под хорами — сцены из Нового Завета. Ветхозаветные сюжеты разместились на своде трапезной. Святые и мученики — в межколонных простенках трапезной, в медальонах на двоянных подпружных арках. Одиночные ростовые фигуры святых — на четырех несущих опорных столбах, скрытых в стеновых монолитах. Топографическое расположение росписей строилось с учетом последовательного обзора, заканчивая сценой Страшного Суда на западной стене.

Концепцию дополнительной программы росписи стен О. Г. Вострецов согласовал с архиепископом Екатеринбургским и Верхотурским Викентием (Морарем), исходя из посвящения церкви, ее размеров, местной уральской православной истории, заранее понимая, что Свято-Троицкий кафедральный собор столицы Урала должен иметь значимое оформление.

После завершения строительных работ пространство интерьеров храма изменилось. Трапезная получила перекрытие в виде свода с невысоким покатом. И на первых порах производила впечатление достаточно приземистого помещения. Перед монументалистами встала задача создания обратного эффекта: визуально «раздвинуть» границы свода, создать иллюзию расширения замкнутых сводчатых конструкций, сделать потолок визуально выше. Как только помещение было расписано, пространство, благодаря облегченному полупрозрачному колориту, изменилось, свод стал легким — он словно бы приподнялся, помещение благодаря стенописи стало восприниматься гармоничным (ил. 8, 9).

Монументалисты, работая со стеновой поверхностью, учитывали объективные закономерности и заранее предопределяли программы взаимодействия росписей с данным пространством. Фрески храма стали неотъемлемой частью архитектуры. Каждая многофигурная композиция и одиночные образы нашли свое место в определенных архитектурных сегментах. Было найдено органичное сочетание иконографической программы с пропорциями здания, обретена неразрывная связь с церковным пространством и литургическим действием, в своей совокупности представляющая важнейшую основу храмового синтеза. Произошло то, о чем писала, как о системе связей пространства и стенописи, историк искусства Е. Б. Мурина: «Стена превращается в живопись, а живопись в стену, и возникает нечто третье: стенопись, которая принимает на себя образно-тектоническую связь с окружающим пространством»¹⁹ — именно такой

¹⁹ Мурина Е. Б. Синтез искусств // Декоративное искусство СССР. 1969. № 4. С. 23.

регламент предопределяет создание целостного образа храма как символа мирового порядка. «В любом случае возникает новая среда»²⁰. Организации обновленной среды в Свято-Троицком храме во многом способствовала стенопись с ее оптимистичной колористической гаммой.

В храмовой иерархии купольному пространству отводится основная роль. Согласно семантическому смыслу, купол храма символизирует небеса. В соответствии с древней иконографической схемой, в скупье купола, в самой высокой точке, размещена вписанная в масштабный медальон центрическая композиция — образ Христа Вседержителя (Пантократора). Художник при разработке иконографии образа Спаса, в поисках аналогов, помимо обращения к традиции преподобного Андрея Рублева и Дионисия обратился к более позднему московскому искусству XVII в. — к творчеству жалованных государевых изографов Гурия Никитина и Силы Савина, кисти которых принадлежат фрески из Троицкого собора Свято-Троицкого Данилова мужского монастыря в Переславле-Залесском. Как свидетельствовал автор, переславский образ Спаса стал источником вдохновения для образа Христа Вседержителя (Пантократора) в Свято-Троицком кафедральном соборе Екатеринбурга²¹.

Анализ позволяет отметить двойную преемственность стилистики, отсылающую к более раннему образу Пантократора из купола собора Рождества Пресвятой Богородицы в Ферапонтовом мужском монастыре работы Дионисия. В отличие от погрудного Спаса кисти Дионисия, новый оплечный образ, созданный в укрупненном масштабе, приближен к зрителю, что создает впечатление выхода за пределы обыденности. В Свято-Троицком храме Екатеринбурга представлен проникновенный, не лишенный драматизма, гуманистичный образ благословляющего Спасителя в глубоком сердечном сострадании и любви к людям (ил. 1).

Композиция в куполе традиционно содержит образы восьми Архангелов, символически поддерживающих небесную сферу, изображенных фронтально, в лоратных одеждах. Они окружают Спаса и вписаны в простенки между окнами-люкарнами купола. Под окнами — многоочитые крылатые Богоносные Престолы в виде огненных колец, в авторской стилизации напоминающие орнаменты. На откосах окон-люкарн иконописец пишет красными и зелеными красками в свободном парении херувимов и серафимов. Композиция Сил Небесных наиболее согласована с храмовой архитектурой и составляет с постройкой единое стилистическое целое.

Главной темой программы ансамбля росписей в соборе стал образ Пресвятой Троицы, Которой посвящены несколько сюжетов в авторском названии:

²⁰ Мурина Е. Б. Синтез искусств. С. 23.

²¹ О. Г. Вострецов, часто посещавший службы в Троицком соборе Свято-Троицкого Данилова мужского монастыря в Переславле-Залесском, не раз видел находящиеся там фрески Гурия Никитина и Силы Савина и в том числе Лик Спасителя.

«Совет Предвечный»; «Деяния Пресвятой Троицы»; «Явление Пресвятой Троицы преподобному Александру Свирскому»; «Явление Пресвятой Богородицы преподобному Сергию Радонежскому», говорящий о явлении преподобному Божией Матери и данном Ею обещании «быть хранительницей монастыря, подавая нескучно все потребное ему»; и расположенная в замковой зоне над аркой трапезной небольшая, но значимая фреска «Пресвятая Троица», исполненная по классическому изводу преподобного Андрея Рублева.

Этот же шедевр древнерусской живописи стал духовным ориентиром и был взят за основу при разработке сюжета, расположенного в алтаре, — «Совет Предвечный», с которого, согласно традиции, коллектив начал возводить храмовые росписи. Поскольку О. Г. Вострецов апеллировал к знаменитой иконе преподобного Андрея Рублева, он вслед за выдающимся мастером русского Средневековья отказывается от бытописательности сюжета «Гостеприимство Авраама», концентрируя внимание на образе Троиединого Бога.

Образ Пресвятой Троицы гармонично вписан в абрис алтарной апсиды. Обратная перспектива, преломляющая периферийные зоны, подчиняет изображение криволинейной поверхности купола конхи. В основе построения сцены «Совет Предвечный» лежат центростремительные силы, соответствующие духовной трактовке образа Пресвятой Троицы как символа единения, согласия и мира. Но в отличие от средневекового мастера, у которого, по наблюдению М. В. Алпатова, в плоскости иконы присутствует «круг как единство множественности»²² в качестве трехмерной архитектурной основы «Пресвятой Троицы», О. Г. Вострецов работал на сферическом сегменте, равном одной четверти шара. Пространственная архитектура фрески выстраивает композицию трипостасного образа вокруг изображенной в центре стоящей на столе Евхаристической Чаши, символически соотнесенной с предметами таинств, происходящих в реальном алтаре, со стоящей на святом столе-жертвеннике чашей-потиром, как части присносущного литургического действия — таинства Евхаристии. Светло-охристый фон, символизирующий Царствие Небесное, создает впечатление золотистого сияния, усиливающегося, когда согласно богослужебному действию алтарь озаряется светом (ил. 2).

Поверхность плафона трапезной стала основой для росписей на ветхозаветные темы. В основу рисунка легла простая и ясная геометрия. Зеркало свода декорировано двумя крупными медальонами, одним полукругом и двумя горизонтальными композициями со сценами из Книги Бытие.

В западном круге изображены картины из древней истории, жизни в раю, начиная с сотворения Адама и Евы, грехопадения и изгнания из Рая (ил. 3)²³.

²² Алпатов М. В. Андрей Рублев: около 1370–1430. М., 1972. С. 27.

²³ Прощеное воскресение // Сайт «Русская вера». URL: https://ruvera.ru/articles/prosheno_voskresenie (дата обращения: 14.07.2022).

Второй медальон свода посвящен, в авторском названии, «Истории Ноя» (ил. 4), в которой отражены описанные в Библии события постигшего человечество всемирного потопа. Медальоны окаймлены изображениями широких белых орнаментальных колец с райскими растениями, светилами — солнцем и звездами, свидетелями великих событий. Замкнутые круговые очертания несут в себе идею цикличности и вневременности, отражаемую в литургической жизни храма. При разработке сюжетного ряда О. Г. Вострецов был увлечен многочисленными персонажами, героями и сопутствующими деталями — особенно «Историей Ноя», насыщенной повествовательными подробностями.

Вдоль северного склона свода протянулся цикл «Деяния Пресвятой Троицы» (ил. 5) — семь последовательно развернутых сюжетов, представляющих описанные в Книге Бытие рассказы об откровениях Троица Божия: «Явление трех ангелов Аврааму», «Гостеприимство Авраама», «Отшествие ангелов из дома Авраама», «Осаждение дома Лота», «Гибель Содомы и Гоморры», «Преображение жены Лота в соляной столп», «Изведение Лота и его дочерей из дома Содомы». Иконография «Деяний Пресвятой Троицы» соответственна житийным клеймам русских троицких икон. Многожды повторенный образ Троица Божия встраивается в продольную вереницу сюжетов. Не разделенные орнаментами, архитектурно вторящие северному склону свода, фрески образуют фризовую линейную композицию.

События, имеющие вневременной характер, как череда явлений в Божественном Откровении, в Троицком храме представлены последовательно. Пейзажный фон «Деяний Пресвятой Троицы» — безводная пустыня с голыми скалами (горками-лещадками) отвечает иконописной традиции. Условными границами между отдельными сценами служат взгорья, долины, плоские, испещренные трещинами, пустоши. Изысканно удлинённые пропорции образов Пресвятой Троицы подчеркивают Божественность тайны. Фигуры ангелов, написанные легко и свободно, преисполнены особого очарования и грации, вдохновлены манерой Дионисия-иконника, «мудрого» и «преизящного», как его величали современники.

Второй важной темой в кафедральном соборе Екатеринбурга, расширяющей основную традиционную программу, стали сюжеты межоконных простенков трапезной на историческую тему становления православия на Руси (северная сторона) и местных событий в виде развернутого цикла образов, прославляющих уральских святых и новомучеников XX в. Сюжеты южной стены, с разработкой индивидуальной иконографии, посвящены Собору Верхотурских святых, Царственным страстотерпцам, мученикам и священномученикам, чей жизненный путь и подвиг был связан с Красноуфимском, Нижним Тагилом, Каслями, Невьянском, Ирбитом, Шадринском и Алапаевском. «Сделать новый образ — это уже значит мыслить по-иконному. Образы новомучеников — это, наверное, самая большая проблема вообще в современ-

ной иконописи»²⁴, — пишет исследователь И. К. Языкова. К началу работы над циклом фресок, к 2002 г., иконографии многих новомучеников начала XX в. еще не существовало — это были канонически не отстоявшиеся во времени и церковном пространстве отдельные изображения. В поисках источников не обошлось без чудес. Так, по рассказам Олега Вострецова, в отсутствие фотографий верхотурского преподобномученика Иакинфа (Питателева), правнучка святого поведала иконописцу, как он выглядит, основываясь на собственном сновидении²⁵.

О. Г. Вострецов в 2000 г., обобщая доступные материалы, самостоятельно разрабатывал семантику образов недавно канонизированных святых Царственных страстотерпцев, почитание которых в Екатеринбурге, месте их мученического подвига, имеет особое значение. Разработанная иконография легла в основу позднейших списков. Расположенная на южной стене многофигурная фреска «Царская семья» (ил. 6) представляет собой фронтальное предстояние святых на фоне возведенного в новейшее время монастыря святых Царственных страстотерпцев в урочище Ганина Яма в Екатеринбурге, — месте, особо связанном с их почитанием. Композиционно и колористически члены Царской семьи объединены в монолитную группу. Художник, основываясь на понимании религиозного постулата вневременности, пишет Царскую семью в одеждах XVII в., начала правления на Руси династии Романовых. По поводу относительного исторического соответствия образов своей или другой эпохе пишет Ю. Л. Косякина: «Специально думать, что икона должна отражать реалии времени, в которое она была написана, и стремиться, чтобы икона отразила наше время, не нужно. По словам апостола Павла, заповедано на все времена “не сообразуйтесь веку сему, а преобразуйтесь по образу будущего века”» (Рим 12. 2)»²⁶.

Символические древнерусские облачения страстотерпцев пурпурного цвета, единым узорочьем выстилающие поверхность фигур, напоминают сплошное ковровое покрытие. «Мы имеем здесь дело с плоскостью, которая в своем предельном выражении становится иррациональным, бесконечным пространством»²⁷. Единый цвет облачений и общий узор прочно связывает подвиг семьи царя Николая II с храмом, становясь его неотъемлемой частью, сооб-

²⁴ Языкова И. К. Понимают ли современные иконописцы смысл иконы? // Сайт «Правмир». URL: <https://www.pravmir.ru/irina-yazyikova-ponimayut-li-sovremennyye-ikonopistsyi-smysl-ikoniy/> (дата обращения: 27.02.2020).

²⁵ Из нашего интервью с О. Г. Вострецовым (архив автора).

²⁶ Косякина Ю. Л. Проблема осмысления феномена мученичества в формировании иконографии новопрославленных святых // XVII Славянский научный сбор «Урал. Православие. Культура». Мир славянской письменности и культуры в православии, социогуманитарном познании: материалы всероссийской научно-практической конференции (Челябинск, 16–17 мая 2019 г.) / сост. О. В. Терехова. Челябинск, 2019. С. 473.

²⁷ Остащенко Е. Я. О стилистическом анализе при изучении памятников древнерусской живописи XIV–XV веков // Искусство средневековой Руси: сб. ст. М., 1999. С. 80–103.

щая многофигурному святому образу Царственных страстотерпцев истинные монументальность и величие. Важно отметить гармоничное сочетание портретных черт членов императорской семьи с отвлеченностью их ликов, переносящее образы героев в символическое поле. Изображение Царской семьи становится символом любви, верности, терпения, кротости, смирения и упования во всем на волю Божию до самого смертного часа. Так на примере воплощения художественного образа можно наблюдать сложение иконографии новомучеников, феномена исторически обоснованного единства общего и особенного.

Современные российские православные мастера, осознавая свою особую миссию, строят свой контакт с современником, восстанавливая прерванную связь поколений. Церковные росписи имеют миссионерскую функцию, становятся важной духовной составляющей, способствующей и помогающей диалогу молящихся с Богом.

В усугубленном проявлении стилистика простоты нашла свое выражение в монументальной сцене «Страшный Суд», завершающей созерцание визуальной христианской проповеди. Тема «Грядущего воздаяния» занимает четыре соседствующие плоскости: всю западную стену трапезной, часть и склоны свода (до карниза). Сюжеты композиции основаны на апокалиптических описаниях видений апостола Иоанна Богослова, пророка Даниила и мытарств блаженной Феодоры. Глубокое сопереживание и вместе с тем смирение приводят к сдержанному минимализму выразительных средств. Рациональная геометрия напряженной атмосферы ада, представленная в выверенных пропорциях, передает идею неотвратимости происходящего. На покатых поверхностях свода по обе стороны от изображения восседающего на троне Господа Иисуса Христа изображены апостолы, сидящие рядами с книгами в руках, за ними — ангельский чин. Иконография парных композиций «Апостолы и ангелы» основана на фресках Дмитриевского XII в. и Успенского 1408 г. соборов во Владимире (ил. 7).

Одним из главных способов на пути стремления быть понятным стал подбор минеральных красок. Размышляя над цветовой трактовкой монументальных росписей храма Святой Троицы и ее духовной символикой, О. Г. Вострецов положил в основу колористики классическое цветосочетание теплых и холодных цветов. Уральский минерал волконскоит, входящий в состав холодных оттенков, в силу своих свойств обеспечивал прочность соединения с известковым слоем: «Волконскоит для фрески очень хорош, очень способствует закреплению красок, поэтому мы его добавляли в разные колера, например в колер для неба. Это один из самых красивых и трудно получаемых оттенков в минеральных красках, отличающихся между собой лишь мерой яркости»²⁸.

Другими часто применяемыми стали краски, составляющие палитру земли, — теплый коричневый и нейтральный зеленый, которые преимуществен-

²⁸ Из нашего интервью с О. Г. Вострецовым (архив автора).

но используют в орнаментах. Разновидности коричневого, представляющие собой чистую природную глину, применены в написании, например, стволов деревьев. Охрой написаны фоны крупномасштабных алтарных фресок «Совет Предвечный» и «Евхаристия», гиматий Господа Иисуса Христа на фреске Успения Богородицы и т. д. Желто-розовым написаны широкие откосы оконных и дверных проемов, твердь, поземь, горки-лещадки и оттенки личного. Теплый пшеничный цвет весьма обильно представлен в авторском орнаменте «Хлебушек». Учитывая, что широкая орнаментальная полоса холодного желтого цвета высотой в 1 м над каменным цоколем опоясывает храм по периметру, следует признать за ним важную колористическую роль в храме.

Еще одним символическим цветом стал в различных градациях зеленый. Темно-зеленый составлялся из сочетаний охры золотистой, поверх которой накладывался колер, состоящий из церулеума и желтой железной, весьма часто просто волконскоита — оливково-зеленого, одного из самых любимых художниками уральских минералов. Широко представлен в Троицком храме, особенно в орнаментах «Виноградная лоза», нежно-зеленый цвет, щедро применяемый в храме и, по замыслу автора, символизирующий престольный праздник; он достигался путем смешения кобальта зеленого светлого с желтым и волконскоитом.

В свое время французские художники-импрессионисты под впечатлением наблюдений за природными явлениями воспроизводили на холстах оптические эффекты: в летний солнечный полдень тени от деревьев казались не черными, а высветленными до зеленовато-сероватого (оливкового). О. Г. Вострецов, вслед за импрессионистами, отказался от черного цвета, заменив его на оливковый. Минеральная краска волконскоит на соборных фресках заполнила тени, сформировала «провалы», арочные и оконные проемы, пещеры и шахты. Полное исключение из палитры черного привело к светлой, жизнеутверждающей красочной гамме. Светлыми сочетаниями минеральных красок, как осознанным художественным приемом, живописец начала XXI в. наглядно проповедует торжество надежды и самой жизни.

В росписях храма есть вся цветовая палитра, яркие цвета введены в качестве акцентов при написании главных персонажей. Алый или оранжево-коралловый, составленный из стойкой окиси свинца-сурика свинцового, послужил для написания облачения Понтия Пилата и плащей стражников в сюжетах «Суд Пилата» и «Распятие». Вишневый цвет — английская красная с добавлением синего и белил — традиционный цвет гиматия Богородицы. Розовый цвет, как светлый оттенок вишневого, состоит из смеси охры золотистой и титановых белил. Он использован в написании одежд апостолов, ангелов, одежды царя Давида в композиции «Сошествие Святого Духа на апостолов», ангела в сюжете «Крещение Иисуса Христа (Богоявления)», ложа Богородицы в «Рождестве Иисуса Христа». Фиолетовый в разбелах получает оттенок сиреневого, путем растирания англий-

ской красной с циролеумом, синего, белил в различных сочетаниях. Сиреневым написаны юбка служанки, омывающей Младенца в сцене «Рождество Иисуса Христа», гиматий правого гостя в росписи «Брак в Кане Галилейской», одежды Иакова в сюжете «Видение лестницы Иакова».

Фресковая живопись, созданная минеральными красками, имеет характерное свойство — обладает мерцающим эффектом вследствие добавления в состав известковой основы мраморной крошки. По высыхании такие краски освещаются — их состав, связующее которого вода, вступает во взаимодействие с известковой основой, ослабляющей звучание цвета. Поэтому истинная фреска отличается нежными, приглушенными, матовыми оттенками, напоминающими акварель.

Во все времена одаренный стенописец, владея рисунком на высоком уровне, отличался от подмастерья тем, что писал скорописью сам, проводя линии порой рядом с прорисями, лишь примерно ориентируясь на них, но не пренебрегая правилами. «Помимо использования канона, самые опытные художники в древности самостоятельно делали копии с иконных образцов “на глаз”»²⁹: по этим признакам мы узнаем руку великих мастеров — по индивидуальной манере рисунка, складывающейся в течение творческой жизни так же, как почерк при письме. Видимо, здесь следует искать возможности проявления самостоятельного творческого начала талантливых иконописцев, источники их стилизаций. «В наше время, — анализирует проблему авторского стиля И. К. Языкова, — стало хорошей тенденцией, когда художники, усвоившие традиционный иконописный язык, свободно перерабатывают средневековые образцы и создают оригинальные трактовки»³⁰.

Сложение определенных стилеобразующих приемов в фресковом цикле Свято-Троицкого храма во многом было обусловлено технологией работы, объективно на физическом уровне влияющей на живописную манеру. Фреска по влажной штукатурке при значительных масштабах и физических затратах сама диктует быстрое и смелое письмо без ошибок. Этот исторически сложившийся способ обуславливает применение раздельно лежащих плоскостей в отсутствии сложных лессировок и тонких пластических проработок, что приводит к обобщенным формам и переходит в устойчивую формулу. Присущая технике фрески лаконичность приемов во многом предопределила и продиктовала определенную схему работы, оказав влияние на формирование личного стиля Олега Вострецова и восприимчивиков его манеры в украшении Троицкого собора. Иконописец по духу — аскет, в своем искусстве он обходился минимальным набором необходимых художественных средств, высвобождая время для решения

²⁹ Туминская О. А. Иконописный рисунок: традиция и современность // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. 2011. № 3. С. 236.

³⁰ Языкова И. К. Понимают ли современные иконописцы смысл иконы?

других задач. Язык автора, в сочетании с искренней проникновенностью образов, верой, позволяли создавать убедительные молитвенные образы. Источником обобщений стало великое искусство русского Средневековья.

Общая система красочных соотношений, расчет масштабов, единый арсенал художественных приемов, среди которых живописно-графическое начало становится основным, присущим всему творческому коллективу стенописцев. Линия создает контур — границы будущих изображений. У О. Г. Вострецова и его сотрудников она — плавно струящаяся, силуэтная, чаще ниспадающая. Локальность цвета — качество, вытекающее из линейности. В замкнутом линейном контуре цветное пятно создается более тонкими полупрозрачными цветовыми нюансировками с минимальным выявлением объемных характеристик, слагаемых плоскостного письма. Исторически иконопись и стенопись обладают ровной поверхностью, равномерным распределением изображения в двухмерном измерении — вверх и вширь. Это качество ярче всего отражено в орнаментах, которым автор, чья инициатива и вкус лежат в основе всего дела, придавал большое значение. Отсюда в храме обилие орнамента, выстилающего поверхность стен, система организации которого подчинена идее духовного начала. Принцип плоскостного письма смягчает физическую ипостась предстоящих фигур, позволяя соединять их с поверхностью стен и столбов в единое целое. Фронтальность, увязанная с плоскостью и в целом — с архитектурикой здания, характерна как для отдельных фигур, так и для многофигурных сюжетных композиций. При этом категория плоскостности не разрушает тектоническую основу здания перспективными «прорывами» в пространство, как это делает реалистическая живопись, но подчеркивает незыблемую нерушимость и монолитность всего сооружения.

Особенностью декорации интерьеров Свято-Троицкого собора стали преобладание созерцательного начала и искреннее восхищение Божественной красотой мира. О роли красоты в религиозном мире писал святитель Василий Великий в труде «Шестоднев», — фундаментальном православном учении об эстетической категории красоты: «Явилось небо, покрытое дотолы тьмою, открылась красота его в такой мере, в какой еще и ныне свидетельствуют о ней взоры»³¹. Вероятно, автор росписей обращался к текстам святителя — его образ отображен среди фресок храма и расположен в южной верхней части трехпролетной арки со стороны трапезной.

Обращение художника к изначальной технике фрески произошло не по одному зову красоты: О. Г. Вострецов в своем намерении руководствовался таким понятием, как соразмерность произведения искусства человеку и польза для него. Фреска — один из самых экологичных материалов, создающих в помещении не только красивую обстановку, но антропологически ориентиро-

³¹ *Василий Великий, сот.* Беседы на Шестоднев // Сайт «Азбука веры». URL: https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Velikij/besedy_na_shestodnev/ (дата обращения: 15.07.2022).

ванную атмосферу. О взаимосвязи красоты и пользы святитель Василий Великий писал: «И вечерняя звезда прекраснее всех звезд, не потому что соразмерны части, из которых она состоит, но потому что лучи ее падают на глаза, не производя никакого болезненного ощущения и с приятностью. Сверх того Бог произносит теперь суд о красоте, без сомнения не имея в виду приятности для зрения, но предусматривая пользу света впоследствии, потому что глаза и не судили еще о красоте света»³².

Весь ансамбль монументальных росписей Свято-Троицкого храма просто и ясно связан с логикой крестово-купольной храмовой традиции, уходящей корнями в византийское зодчество. В интерьере православного храма в идеальных обстоятельствах живопись и архитектура по степени ответственности выступают на равных — пространство задает физические параметры для будущей росписи. В создании храмового синтеза, сведения разных видов искусства в целое, роль системы фрескового ансамбля, как организатора крестово-купольного архитектурного пространства и доступного средства визуальной проповеди, остается ведущей.

Особое значение имеет свет, наполняющий пространство храма, роль которого в создании целостности среды подчеркивал священник и религиозный философ Павел Флоренский. В частности, он обращал внимание на взаимосвязь света и храмовой фрески: «...этой атмосферю, непрестанно движущейся, атмосферю материализованною, атмосферю, видимой взору, и притом как некая тончайшая зернистость в росписи и иконы привносятся совершенно новые достижения искусства воздуха»³³. Под «тончайшей зернистостью росписи» имеется в виду прежде всего фреска, в грунтовом составе которой присутствует мраморная пыль, о чем хочется еще раз сказать, создающая неповторимый мерцающий эффект. Все составляющие элементы пространства подчинены единой задаче — комплексному духовному восприятию всего литургического действия.

Стенопись — это только одна из составляющих понятия «церковное искусство». Оно в целом представляет собой согласованные статические и динамические виды: изобразительные — архитектуру, росписи стен, иконы, убранство, церковную утварь, облачения священнослужителей; неизобразительные — слово, чтение молитв, пение хора, возгласы священнослужителей и дымы каждения.

Справедливости ради необходимо обратиться к описанию каменного убранства храма. Появившимся раньше фресок иконостасу и святым иконным образам принадлежит значительная роль в создании храмового ансамбля Свято-

³² Василий Великий, *свт.* Беседы на Шестоднев // Сайт «Азбука веры». URL: https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Velikij/besedy_na_shestodnev/ (дата обращения: 15.07.2022).

³³ Флоренский П. А. Храмовое действие как синтез искусств // Его же. Избранные труды по искусству. М., 1997. С. 209.

Троицкого собора³⁴. Иконостас и расположенные между окон пристенные киоты были исполнены одновременно со строительной реконструкцией по проекту архитектора Виктора Анатольевича Шадрина в 2000 г. (ил. 10). В облицовке кирпичной основы алтарной преграды был применен уральский поделочный камень серпентинит (змеевик) Шабровского месторождения — темно-зеленого цвета с синеватым оттенком и с сероватыми прожилками. Полированные поверхности каменных деталей декорированы литым орнаментом из анодированной меди под цвет золота³⁵. Орнаменты чаще всего посвящены прообразу Евхаристии — виноградной лозе. Иконостас — внушительная доминанта внутреннего убранства. Трехъярусная каменная алтарная преграда во всю ширину храма выглядит величественно, празднично и торжественно. Размеренные геометрические ритмы каменных обрамлений сопровождают сияющие золотом иконы. Анализ образов, созданных ведущими иконописцами города — Татьяной Водичевой, Андреем Суханевичем, Еленой Русалиной, Юлией Поповой, Олегом Вострецовым, Любовью Вострецовой, Владимиром Сысковым, Ириной Кочеровой, — заслуживает отдельного внимания.

Некоторая дисгармония темноводной алтарной преграды и светлой атмосферы интерьера компенсируется духовной первозначимостью станковой иконописи.

Итак, исторические условия в конце 1990-х гг., когда происходила перестройка храма, были не менее экстремальными, чем в предыдущее время. Массовое строительство и восстановление храмов наспех, в сжатые сроки приводило к нарушениям строительных и стилеобразующих норм. Повсеместно исторические храмовые фасады начинали существовать «отдельно», а интерьеры становились экспериментальными полигонами освоения новых технологий, разнородным конгломератом материалов и спорным сочетанием различных стилевых направлений. Однако, как это часто бывает на практике, интерьер Свято-Троицкого храма, по воплощению и началу литургической жизни несмотря на некоторую эклектичность, обрел собственные смысл и настроение — стал жить своей жизнью.

Художественный язык росписей несет в себе скупые черты минимализма, отвечающего веянию времени. Соблюдая целостность формы и содержания в сочетании с собственной искренней непосредственностью, укрепленной чис-

³⁴ Ваньчугова Н. Н. Из истории создания каменного убранства интерьера Свято-Троицкого собора Екатеринбурга. К вопросу стилового соответствия с архитектурой // Ювелирное и камнерезное искусство: традиции, новации, проблемы: Материалы X юбилейной научно-практической конференции в рамках XXII Всероссийского конкурса камнерезного, ювелирного и гранильного искусства им. А. К. Денисова-Уральского «Металл, камень, идея — 2021» (Екатеринбург, 28–29 октября 2021 г.) / сост. и ред. Ю. Г. Ильина. Екатеринбург, 2021. С. 19–34.

³⁵ Авторы литого декора О. Писаченко, А. Захваткин, В. Фомин проживают и трудятся в Сухом Логу Свердловской обл.

тотой веры, авторы монументального фрескового цикла достигли уровня тонкого гармоничного баланса между соблюдением традиционного православного канона и его новым прочтением. Границы авторской индивидуальности предводителя артели мастеров Олега Геннадьевича Вострецова очерчиваются уважением к традиции, внутренними художественными критериями прекрасного и осознанием ответственности иконописца.

Чрезвычайно важно отметить благотворную роль спокойной психологической атмосферы, царившей в артели. Благодаря руководителю дружный коллектив мастеров реализовал творческие замыслы. Именно в слаженной общей работе состоит главный секрет успешного воплощения описываемого масштабного проекта, когда стиль росписей создавался «как единой рукой»: «Самоотверженный труд мастеров привел к созданию стилистически однородного и ясного монументального живописного ансамбля, единственного в своем роде»³⁶.

На основании комплексного анализа можно сделать вывод о своеобразии современной декорации Свято-Троицкого храма. На примере росписей кафедрального собора Екатеринбурга можно говорить о современном церковном искусстве. Монументальная живопись храма, не выходящая за рамки православного церковного канона, основана на внутренних путях развития, включенных в объективный контекст современной культуры. В транскрипции создателя фрескового цикла О. Г. Вострецова достигнут стилистический баланс между традицией и творческим ее освоением, продиктованным новыми духовными исканиями рубежа XX–XXI столетий.

Процесс осмысления итога работы, который сам по себе протяжен во времени, труден для понимания алгоритма создания феномена — современного православного храма. В поиске новых образов и полноты их воплощения в новом ключе понимания состоит основная трудность, которую сумели преодолеть талантливые художники, ведь традиция — это не догма, застывшая в веках, она, опираясь на новации, самобытно живет, развивается и устремляется в будущее.

Источники

1. *Василий Великий, свт.* Беседы на Шестоднев // Сайт «Азбука веры». URL: https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Velikij/besedy_na_shestodnev/ (дата обращения: 15.07.2022).
2. Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. 1. Оп. 1. Д. 4.
3. *Иоанн Златоуст, свт.* Огласительное слово на Пасху // Триодь Цветная. М.: Издание Московской Патриархии, 1992. Л. 8 об. – 9.
4. *Флоренский П. А.* Храмовое действо как синтез искусств // Его же. Избранные труды по искусству. М., 1997. С. 206–216.

³⁶ Гольнец С. В., Галева Т. А. Искусствоведческая оценка творческого проекта...

Литература

1. Алпатов М. В. Андрей Рублев: около 1370–1430. М., 1972.
2. Ваньчугова Н. Н. Из истории создания каменного убранства интерьера Свято-Троицкого собора Екатеринбург. К вопросу стиливого соответствия с архитектурой // Ювелирное и камнерезное искусство: традиции, новации, проблемы: Материалы X юбилейной научно-практической конференции в рамках XXII Всероссийского конкурса камнерезного, ювелирного и гранильного искусства им. А. К. Денисова-Уральского «Металл, камень, идея — 2021» (Екатеринбург, 28–29 октября 2021 г.) / сост. и ред. Ю. Г. Ильина. Екатеринбург, 2021. С. 19–34.
3. Ваньчугова Н. Н. Из истории строительства Свято-Троицкого кафедрального собора Екатеринбург. К вопросу атрибуции первого проекта // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. 26: По материалам VIII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «Scienceforum Pan-Art VIII» (16 ноября 2021 г.) / ред.-сост. А. И. Демченко. Саратов, 2022. С. 103–122.
4. Ваньчугова Н. Н. Рисунки Олега Вострецова как основа иконографической программы фресок Свято-Троицкого кафедрального собора Екатеринбург. К вопросу авторской технологии // Colloquium-journal. 2019. № 16 (40), ч. 6. С. 15–23.
5. Вострецов Олег Геннадьевич // Сайт Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России». URL: http://www.shr-ekb.ru/chl_shr.php?chlid=43 (дата обращения: 22.07.2022).
6. Головкин О. «А тебе не страшно писать иконы?» Что общего у иконописца и водителя и почему важно кого-то не сбить: Алексей Вронский — о храмовой росписи, компромиссах и лучших образцах // Сайт «Правмир». URL: <https://www.pravmir.ru/a-tebe-ne-strashno-pisat-ikony-chto-obshhego-u-ikonopista-i-voditelya-i-pochemu-vazhno-kogo-to-ne-sbit/?fbclid=IwAR3FVMZGsdEGy1WDQZcPd9sZWBYLk-st6VLk4E3BQ2bHPeMyLYhmOzP8cfU> (дата обращения: 21.03.2020).
7. Головкин О. Икона-до и путь древнего мастера. Интервью с Владимиром Любарским // Сайт «Правмир». URL: <https://www.pravmir.ru/ikona-do-i-put-drevnego-mastera-pochemu-nelzya-idti-v-ikonopis-za-professiej-i-biznesom/> (дата обращения: 22.04.2020).
8. Гольниц С. В., Галеева Т. А. Искусствоведческая оценка творческого проекта «Роспись интерьера Свято-Троицкого кафедрального собора», выдвинутого на соискание премии губернатора Свердловской области «За выдающиеся достижения в области литературы и искусства». Семейный архив Вострецовых.
9. Косякина Ю. Л. От земного к небесному: творческий путь художника-иконописца Олега Геннадьевича Вострецова (1960–2020) // Вестник Южно-уральского государственного университета. Сер.: Социально-гуманитарные науки. 2021. Т. 21, № 1. С. 98–106. DOI: 10.14529/ssh210115
10. Косякина Ю. Л. Проблема осмысления феномена мученичества в формировании иконографии новопрославленных святых // XVII Славянский научный сбор «Урал. Православие. Культура». Мир славянской письменности и культуры в православии, социогуманитарном познании: материалы всероссийской научно-практической

конференции (Челябинск, 16–17 мая 2019 г.) / сост. О. В. Терехова. Челябинск, 2019. С. 469–476.

11. Мурина Е. Б. Синтез искусств // Декоративное искусство СССР. 1969. № 4. С. 22–25.

12. Николай Шушалыков. Монументальная религиозная живопись. Икона. Станковая живопись / сост. И. Ю. Шушалыкова. Екатеринбург, 2013.

13. Оптина пустынь и ее фрески: фотогалерея // Сайт «Православие.ru». URL: <https://pravoslavie.ru/56967.html> (дата обращения: 05.05.2020).

14. Остащенко Е. Я. О стилистическом анализе при изучении памятников древнерусской живописи XIV–XV веков // Искусство средневековой Руси: сб. ст. М., 1999. С. 80–103.

15. Поляков Сергей Александрович // Сайт Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России». URL: http://www.shr-ekb.ru/chl_shr.php?chlid=162 (дата обращения: 22.07.2022).

16. Прощеное воскресенье // Сайт «Русская вера». URL: https://ruvera.ru/articles/proshenoie_voskresenie (дата обращения: 14.07.2022).

17. Пьянков Илья Александрович // Сайт Свердловского регионального отделения ВТОО «Союз художников России». URL: http://www.shr-ekb.ru/chl_shr.php?chlid=270 (дата обращения: 22.07.2022).

18. Свято-Троицкий кафедральный собор. К 150-летию окончания строительства храма: альбом / И. В. Катаев, П. И. Мангилёв, М. А. Миняйло [и др.]; под ред. Высокопреосвященного Викентия, арх. Екатеринбургского и Верхотурского. Екатеринбург, 2004.

19. Соколова М. Н. (мон. Иулиания). Труд иконописца. Сергиев Посад, 2008.

20. Туминская О. А. Иконописный рисунок: традиция и современность // Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки. 2011. № 3. С. 236–241.

21. Шустова (Ваньчугова) Н. Н. Драгоценные краски // Platinum. 2014–2015. № 43. С. 38–41.

22. Языкова И. К. Понимают ли современные иконописцы смысл иконы? // Сайт «Правмир». URL: <https://www.pravmir.ru/irina-yazyikova-ponimayut-li-sovremennyye-ikonopistsyi-smysl-ikony/> (дата обращения: 27.02.2020).

Natalia N. Vanchugova

HOLY TRINITY CATHEDRAL IN EKATERINBURG: THE TEMPLE ART SYNTHESIS. SELECTED MURALS

Abstract: The article is devoted to the problem of synthesis of architecture and monumental painting on the example of the Holy Trinity Cathedral of Ekaterinburg. The modern frescoes of this church, made on raw plaster in 2002–2011, are a unique phenomenon of regional church art. Using the example of selected images the author considers iconography, coloristic features and stylistic unity, as well as the consistency between the tradition of modern monu-

mental paintings and ancient Russian murals. Oleg Vostretsov, the author of the sketches and leader of the large-scale works, managed to coordinate the wall painting with the architecture of the temple, and to find a balance between the iconographic tradition and its modern interpretation. The article analyzes the system of interrelations of different types of art in the Holy Trinity Cathedral. The role of the stone interior decoration in creating liturgical cathedral space is noted. The author analyzes development of individual style as a form of visual preaching of the Old and New Testaments, which is adequate of the perception of a modern person entering the church as a space of meeting with God.

Keywords: *Holy Trinity Cathedral of Ekaterinburg, Pre-Eternal Council, Acts of the Most Holy Trinity, fresco technique on raw plaster, mineral paints, monumental cycle of murals, temple synthesis, iconostasis, Serpentine, V. A. Shadrin, O. G. Vostretsov, I. A. Pyankov, S. A. Poliakov*

Citation: Vanchugova N. N. Sviato-Troitskii kafedral'nyi sobor v Ekaterinburge: khramovyi sintez. Izbrannye freski [Holy Trinity Cathedral in Ekaterinburg: The Temple Art Synthesis. Selected Murals]. *Vestnik Ekaterinburgskoi dukhovnoi seminarii — Bulletin of the Ekaterinburg Theological Seminary*, 2022, no. 40, pp. 247–272. DOI: 10.24412/2224-5391-2022-40-247-272

About the author: Vanchugova Natalia Nikolaevna — Master of Art History, member of the Union of Artists, member of the Association of Art Historians (AIS), curator of the Museum of Architecture and Design of the Ural Architectural and Art University Named after N. S. Alferov, ORCID: 0000-0001-6341-9237 (Russia, Ekaterinburg). *E-mail: nata-dom@bk.ru*

Submitted on 29 March, 2022

Accepted on 22 November, 2022

References

1. Alpatov M. V. *Andrei Rublev. Okolo 1370–1430* [Andrey Rublev. Circa 1370–1430]. Moscow, 1972.
2. Florensky P. A. *Khramovoe deistvo kak sintez iskusstv* [Temple Action as a Synthesis of Arts]. Idem. *Izbrannye trudy po iskusstvu* [Selected Works on Art]. Moscow, 1997, pp. 206–216.
3. Golovko O. «A tebe ne strashno pisat' ikony?» Chto obshchego u ikonopistsa i voditelia i pochemu vazhno kogo-to ne sbit': Aleksei Vronskii — o khramovoi rospisi, kompromissakh i luchshikh obraztsakh [“Aren't you afraid to paint icons?” What Is Common in Icon Painters and Drivers, and Why It Is Important not to Knock Someone Down: Alexey Vronsky on Church Painting, Compromises and the Best Examples]. Available at: <https://www.pravmir.ru/a-tebe-ne-strashno-pisat-ikony-chto-obshchego-u-ikonopistsa-i-voditelya-i-pochemu-vazhno-kogo-to-ne-sbit/?fbclid=IwAR3FVMZGsdEGy1WDQZcPd9sZWBYLk-st6VLk4E3BQ2bHPPEMy-LYhmOzP8cfU> (accessed: 21.03.2020).
4. Golovko O. *Ikona-do i put' drevnego мастера. Interv'iu s Vladimirom Liubarskim* [Icon — Before, and the Way of the Ancient Master. An Interview with Vladimir Lyubarsky]. Available at: <https://www.pravmir.ru/ikona-do-i-put-drevnego-mastera-pochemu-nelzya-idti-v-ikonopis-za-professij-i-biznesom/> (accessed: 22.04.2020).



Ил. 1. «Спас Вседержитель и Архангелы». Фреска в медальоне купола Свято-Троицкого храма Екатеринбургa, 2005 г. Из архива О. Г. Вострецова



Ил. 2. «Совет Предвечный» и «Евхаристия». Фрески конхи апсиды храма, 2002 г. Из архива О. Г. Вострецова



Ил. 3. Композиция в 1 круге. «Сотворение Адама и Евы», «Наречение животных», «Грехопадение». Свод центрального нефа. Фреска.

Из архива О. Г. Вострицова



Ил. 4. Композиция во 2 круге. «История Ноя». Свод центрального нефа (трапеznой). Фреска.

Фото А. Л. Копырина, 2019 г.



Ил. 5. «Деяния Пресвятой Троицы». Фрагмент. «Отшествие ангелов из дома Авраама». Фреска, 2010 г. *Фото А. Л. Копырина, 2019 г.*



*Ил. 7. Фрагмент композиции «Страшный Суд». Фреска. Часть свода трапезной.
Фото А. Л. Копырина, 2019 г.*



*Ил. 6. «Святые Царственные страстотерпцы». Простенок между окнами южной стены храма. Фреска, 2008 г.
Фото А. Л. Копырина, 2019 г.*



Ил. 8. Свод центрального нефа до росписи. Из архива О. Г. Вострецова



Ил. 9. Свод трапезной после росписи. Из архива О. Г. Вострецова



Ил. 10. Иконостас, архитектор В. А. Шадрин. 2000 г. Облицовка из уральского камня серпентинита (змеевика). Из архива О. Г. Вострецова

5. Golynets S. V., Galeeva T. A. *Iskusstvedcheskaia otsenka tvorcheskogo proekta «Rospis' inter'era Sviato-Troitskogo kafedral'nogo sobora», vydvynutogo na soiskanie premii gubernatora Sverdlovskoi oblasti «Za vydaiushchiesia dostizheniia v oblasti literatury i iskusstva»* [Art Critics' Evaluation of the Creative Project "Painting of the Interior of the Holy Trinity Cathedral", Nominated for the Sverdlovsk Region Governor's Award "For Outstanding Achievements in Literature and Art"]. Private archive.
6. Ioann Zlatoust, svt. *Oglasitel'noe slovo na Paskhu* [The Catechist Homily for Easter]. *Triod' Tsvetnaia* [Pentekostarion]. Moscow: Moscow Patriarchate Publishing, 1992. Fol. 8v–9r.
7. Kataev I. V., Mangilev P. I., Minyailo M. A. [et al.] (eds.). *Sviato-Troitskii kafedral'nyi sobor. K 150-letiiu okonchaniia stroitel'stva khrama: al'bom* [Holy Trinity Cathedral. To the 150th Anniversary of the Completion of the Temple Construction: An Album]. Ekaterinburg, 2004.
8. Kosyakina Yu. L. *Ot zemnogo k nebesnomu: tvorcheskii put' khudozhnika-ikonopista Olega Gennad'evicha Vostretsova (1960–2020)* [From the Earthly to the Heavenly: Creative Path of the Icon Painter Oleg G. Vostretsov (1960–2020)]. *Vestnik Iuzhno-ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Ser.: Sotsial'no-gumanitarnye nauki — Bulletin of the South Ural State University. Series: Social Sciences and the Humanities*, 2021, vol. 21, no. 1, pp. 98–106.
9. Kosyakina Yu. L. *Problema osmysleniia fenomena muchenichestva v formirovanii ikonografii novoprosavlennykh sviatykh* [The Problem of Understanding the Phenomenon of Martyrdom in the Formation of Iconography of Newly-Glorified Saints]. *XVII Slavianskii nauchnyi sobor «Ural. Pravoslavie. Kul'tura». Mir slavianskoi pis'mennosti i kul'tury v pravoslavii, sotsiogumanitarnom poznanii: materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Cheliabinsk, 16–17 maia 2019 g.)* [XVII Slavic Scientific Council "Ural. Orthodoxy. Culture". The World of Slavic Writing and Culture in Orthodoxy, Socio-Humanitarian Knowledge: Materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference (Chelyabinsk, May 16–17, 2019)]. Ed. O. V. Terekhova. Chelyabinsk, 2019, pp. 469–476.
10. Murina E. B. *Sintez iskusstv* [Synthesis of Arts]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR — Decorative Art of the USSR*, 1969, no. 4, pp. 22–25.
11. *Optina pustyn' i ee freski: fotogalereia* [Optina Pustyn and Its Frescoes: Photo Gallery]. Available at: <https://pravoslavie.ru/56967.html> (accessed: 05.05.2020).
12. Ostashenko E. Ya. *O stilisticheskom analize pri izuchenii pamiatnikov drevnerusskoi zhivopisi XIV–XV vekov* [On Stylistic Analysis in the Study of Monuments of Ancient Russian Painting of the 14th–15th Centuries]. *Iskusstvo srednevekovoi Rusi: sb. st.* [The Art of Medieval Russia: Collection of articles]. Moscow, 1999, pp. 80–103.
13. Polyakov Sergei Aleksandrovich. Available at: http://www.shr-ekb.ru/chl_shr.php?chlid=162 (accessed: 22.07.2022).
14. *Proshchenoe voskresenie* [Forgiveness Sunday]. Available at: <https://zen.yandex.ru/media/ruvera/proscenoe-voskresene-5a894d949d5cb34528264e99> (accessed: 14.07.2022).
15. Pyankov Il'ia Aleksandrovich. Available at: http://www.shr-ekb.ru/chl_shr.php?chlid=270 (accessed: 22.07.2022).
16. Shushalykova I. Yu. (ed.). *Nikolai Shushalykov. Monumental'naia religioznaia zhivopis'. Ikona. Stankovaia zhivopis'* [Nicholas Shushalykov: Monumental Religious Painting. Icon. Easel Painting]. Ekaterinburg, 2013.

17. Shustova (Vanchugova) N. N. Dragotsennye kraski [Precious Paints]. *Platinum*, 2014–2015, no. 43, pp. 38–41.
18. Sokolova M. N. (nun Juliania). *Trud ikonopitsa* [The Work of an Icon Painter]. Sergiev Posad, 2008.
19. Tuminskaya O. A. Ikonopisnyi risunok: traditsiia i sovremennost' [Icon Painting: Tradition and Modernity]. *Nauchno-tekhnicheskie vedomosti SPbGPU. Gumanitarnye i obshchestvennye nauki — St. Petersburg State Polytechnical University Journal. Humanities and Social Sciences*, no. 3, 2011, pp. 236–241.
20. Vanchugova N. N. Iz istorii sozdaniia kamennogo ubranstva inter'era Sviato-Troitskogo sobora Ekaterinburga. K voprosu stilevogo sootvetstviia s arkhitekturoi [From the History of the Stone Decoration in the Interior of the Holy Trinity Cathedral of Ekaterinburg. On the Issue of Stylistic Correspondence with Architecture]. *Iuvelirnoe i kamnerezhnoe iskusstvo: traditsii, novatsii, problemy: Materialy X iubileinoi nauchno-prakticheskoi konferentsii v ramkakh XXII Vserossiiskogo konkursa kamnerezhnogo, iuvelirnogo i granil'nogo iskusstva im. A. K. Denisova-Ural'skogo «Metall, kamen', ideia — 2021» (Ekaterinburg, 28–29 oktiabria 2021 g.)* [Jewelry and Stone-Cutting Art: Traditions, Innovations, Problems. Materials of the 10th Anniversary Scientific and Practical Conference Within the Framework of the XXII All-Russian Competition of Stone-Cutting, Jewelry and Lapidary Art Named After A. K. Denisov-Uralsky “Metal, Stone, Idea — 2021”, Ekaterinburg, October 28–29, 2021]. Ed. Yu. G. Ilyina. Ekaterinburg, 2021, pp. 19–34.
21. Vanchugova N. N. Iz istorii stroitel'stva Sviato-Troitskogo kafedral'nogo sobora Ekaterinburga. K voprosu atributsii pervogo proekta [From the History of the Construction of the Holy Trinity Cathedral of Ekaterinburg. To the Question of Attribution of the First Project]. *Dialog iskusstv i art-paradigm. Stat'i. Ocherki. Materialy. T. 26: Po materialam VIII Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma «Dialog iskusstv i art-paradigm» «Scienceforum Pan-Art VIII» (16 noiabria 2021 g.)* [Dialogue of Arts and Art Paradigms. Articles. Essays. Materials. Volume 26: Based on the Materials of the VIII International Scientific Forum “Dialogue of Arts and Art Paradigms” “Scienceforum Pan-Art VIII”. November 16, 2021]. Ed. A. I. Demchenko. Saratov, 2022, pp. 103–122.
22. Vanchugova N. N. Risunki Olega Vostretsova kak osnova ikonograficheskoi programmy fresok Sviato-Troitskogo kafedral'nogo sobora Ekaterinburga. K voprosu avtorskoi tekhnologii [Pictures of Oleg Vostretsov as the Basis of the Iconographic Program of the Murals of Holy Trinity Cathedral of Ekaterinburg. On the Issue of the Author's Technology]. *Colloquium Journal*, 2019, no. 16 (40), Part 6, pp. 15–23.
23. Vasili Velikii, svt. Besedy na Shestodnev [Conversations on Shestodnev]. Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Vasilij_Velikij/besedy_na_shestodnev/ (accessed: 15.07.2022).
24. Vostretsov Oleg Gennad'evich. Available at: http://www.shr-ekb.ru/chl_shr.php?chlid=43 (accessed: 22.07.2022).
25. Yazykova I. K. Ponimaiut li sovremennye ikonopistsy smysl ikony [Do Modern Icon Painters Understand the Meaning of an Icon?]. Site “Pravmir”. Available at: <https://www.ppravmir.ru/irina-yazykova-ponimayut-li-sovremennye-ikonopistsyi-smysl-ikony/> (accessed: 27.02.2020).