

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.3.36>

Крейдун Юрий Александрович

[Изобразительный ансамбль храма равноапостольного князя Владимира г. Барнаула как пример создания современного сакрального художественного пространства](#)

В статье автор анализирует принципы создания иконописной программы в современном церковном интерьере. Практическая часть исследования выполнена на материале росписей храма равноапостольного князя Владимира в г. Барнауле. Основным направлением представленного исследования стал анализ визуального языка монументальной иконической программы. Автор приходит к выводу о том, что в изобразительной системе реализуется принцип пространственной четырехмерной иконы, имеющей целостное и гармоничное повествовательное, таинственное, учительское и литургическое содержание.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/3/36.html

Источник

[Манускрипт](#)

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 3. С. 178-183. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/3/

[© Издательство "Грамота"](#)

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

4. Лю Хайсу (1896-1994 гг.) – признанный мастер китайской живописи [Электронный ресурс]. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5a12b5fca815f185fd8e2081/liu-haisu-18961994gg-priznannyi-master-kitaiskoi-jivopisi-5b184ffd20ea2bee033f33dc> (дата обращения: 14.01.2020).
5. Лю Ян. Влияние восточной философии на китайскую национальную живопись // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 1. С. 83-88.
6. Ляо Чжэндин. Особенности национального характера китайской масляной живописи // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2012. № 153. Ч. 1. С. 73-77.
7. Се Юнхуэй. Тенденции развития китайской живописи в настоящее время: общие положения // Инновационные проекты и программы в образовании. 2014. № 5. С. 76-78.
8. Хань Бин. Авторский стиль как система в современной китайской живописи // Вестник Забайкальского государственного университета. 2013. № 11. С. 8-16.
9. Цзян Дэсай. Исторические аспекты развития жанра «Пейзаж» в китайской живописи маслом // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2014. № 172. С. 139-145.
10. Tang Wei Min [Электронный ресурс]. URL: http://www.trowbridge-lewisgalleries.com/Gallery/Tang_Wei_Min_Bio.html (дата обращения: 14.01.2020).

Traditional Elements of the Modern Chinese Oil Painting

Wang Yunshang

Zhejiang Economical Professional-Technical University, The People's Republic of China
wangyunshang@rambler.ru

The article analyses traditional elements of the modern Chinese oil painting, describes its modern state and possible development trends. The researcher's attention is focused on such issues as representation of the Chinese philosophical conceptions in paintings, use of symbolic artistic techniques, depiction of natural beauty and use of the brush and ink technique. Prospects for further development of the Chinese oil painting are outlined in a way so as to reveal its national specificity and to raise the worldwide status.

Key words and phrases: oil painting; modern art; China; Chinese culture; national specificity; artistic techniques; traditional elements.

УДК 75.052; 75.046

Дата поступления рукописи: 04.12.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.3.36>

В статье автор анализирует принципы создания иконописной программы в современном церковном интерьере. Практическая часть исследования выполнена на материале росписей храма равноапостольного князя Владимира в г. Барнауле. Основным направлением представленного исследования стал анализ визуального языка монументальной иконостасной программы. Автор приходит к выводу о том, что в изобразительной системе реализуется принцип пространственной четырехмерной иконы, имеющей целостное и гармоничное повествовательное, таинственное, учительское и литургическое содержание.

Ключевые слова и фразы: иконописная программа храма; иеротопия; монументальная живопись; семантика церковного искусства; иконография.

Крейдун Юрий Александрович, д. искусствоведения
Алтайский государственный университет, г. Барнаул
krey70@mail.ru

Изобразительный ансамбль храма равноапостольного князя Владимира г. Барнаула как пример создания современного сакрального художественного пространства

Современное устройство православного храма, как правило, сохраняет богословские смыслы, сформировавшиеся сотни лет назад. За тридцать лет возрождения храмостроительства в России, что последовали после падения советской власти, создателям богослужебных пространств в конце XX – начале XXI в. пришлось восстанавливать и обновлять утраченное наследие. **Актуальность** исследования обусловлена тем, что последние десятилетия возникла необходимость как реконструкции и поновления изобразительных программ уже существующих храмовых комплексов, так и создания новых. Вместе с тем растет общественный спрос на более качественный результат в этой сфере, поэтому современные художники-иконографы и священнослужители находятся в состоянии поиска форм и подходов в изобразительном творчестве, при которых будут соблюдаться нормы и каноны, традиционные для парадигмы православной художественной культуры, и в то же время будут учитываться требования современного храмостроительства. **Научная новизна** исследования заключается в том, что создание сакрального пространства рассматривается на примере не представленных ранее

в научных публикациях росписей храма равноапостольного князя Владимира в Барнауле. **Цель** исследования – выявление принципов построения иконописной программы монументальных росписей в современном храмостроительстве на примере художественной программы храма равноапостольного князя Владимира. Для достижения цели необходимо решение следующих **задач**: выявить смысловые акценты, установить взаимосвязь отдельных элементов в пространстве храма, проанализировать художественные и семантические особенности живописных образов, дать оценку целостности и последовательности иконописной программы. В качестве **методологии** исследования избран комплексный подход в изучении памятников религиозного искусства. Особый акцент сделан, в частности, на иеротопическом анализе, который позволяет установить связь между изобразительным рядом и структурой богослужения.

Пространство храма представляет собой соединение богословия и различных видов искусства. Интерьер религиозного сооружения изначально подразумевает наличие сакральной составляющей. Этому принципу должны подчиняться все визуальные, звуковые, световые и иные элементы в храмовом пространстве. Священник П. А. Флоренский рассматривал это взаимодействие с позиции синтеза: «Изящные искусства, исторически суть выпавшие из гнезд или выскочившие звенья более серьезного и более творческого искусства – искусства богоделания-теургии» [7, с. 106]. Таким образом, если учесть тот факт, что все роды искусств так или иначе происходят от инструментов культа, то можно заключить, что церковное искусство позволяет художнику через теургию прийти к изначальной полноте духовного эстетического делания. Как нельзя лучше это воплощение видно в храмовом пространстве, где монументальная живопись значительно влияет на общую архитектуру.

Метод иеротопии, как науки о создании сакральных пространств, в исследовании искусства современных храмов, традиций и новшеств представляет собой большой теоретический и практический потенциал, поскольку пространство храма формируется в результате соединения эстетики, литургики и богословия. Композиция монументальной живописи создает зримое присутствие и соучастие в богослужении священных образов ангелов, праотцев, пророков, апостолов, Отцов Церкви и святых мучеников. Изображение мира невидимого является важнейшим аспектом в деле создания храмового пространства.

Важным примером современной практики создания сакрального пространства средствами изобразительного искусства является храм равноапостольного князя Владимира в г. Барнауле. Он обнаруживает ряд черт, характерных для русского храмового зодчества, и имеет четкую иеротопическую программу.

Храм князя Владимира входит в состав Иоанно-Богословского храмового комплекса. Существование комплекса берет свое начало в 1996 году, когда епископ Барнаульский и Алтайский Антоний освятил крест и камень в основание храма. Богослужения начались в 2007 г. Работы по росписи проводились с 2014 по 2019 гг. небольшой группой художников во главе с барнаульским живописцем И. В. Тороповым. Он выпускник Академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова. Росписи выполнены масляными и акриловыми красками по сухой штукатурке. В работе преобладают приглушенные тона. Лики святых и отдельные фигуры выполнены маслом, что выделяет их на фоне спокойных пастельных тонов, акцентирует на них внимание за счет гляцевых бликов, создающих как бы ощущение свечения.

Стилистически изобразительная программа храма представляет собой переосмысление наследия русского модерна, яркими представителями которого были живописцы так называемой Васнецовской школы. Для этого направления в русской православной живописи характерно соединение принципов классицизма с элементами византийской живописи. Этот особенный, уникальный для отечественного искусства стиль позволил художнику отойти от древнего богословского догмата в пользу передачи своего собственного религиозного видения и мировоззрения и, следуя своей эстетической интенции, внести свой вклад в дело прославления надмирного, сверхприродного начала [2, с. 122].

Верхний регистр изобразит раннехристианской мистической символикой – растительный орнамент обрамляет круглые медальоны с изображениями агнца, рыб, якоря и креста. В среднем регистре помещены образы и сюжеты из Священного Писания. Северную и западную стены украшают картины Ветхого Завета, южная стена посвящена новозаветным событиям. В нижнем регистре расположен пояс с цитатами из Священного Писания, комментирующими росписи среднего регистра, под ним – повторяющиеся изображения убруса – плата, символизирующего вечность, незыблемость и чистоту. На убрусах встречаются изображения креста и скрещенных пальмовых ветвей. Пальмовые ветви знаменуют торжество верующих, приветствующих Царя, обетованного в пророчествах Ветхого Завета. Здесь же присутствует повторяющееся изображение львов, символизирующих царственность, благородство, высочайшую духовную силу, на которых зиждется христианская Церковь (см. Илл. 1).

Восприятие храмового интерьера как пространственной иконы активно обсуждается в рамках иеротопического дискурса [5]. В исследуемой программе монументальной живописи храма князя Владимира хорошо прочитывается этот подход, что говорит о знакомстве художника с современными исследованиями в области религиозного искусства. Чтобы яснее это представить, введем условную систему координат: X – настенные росписи, Y – росписи на колоннах и Z – росписи потолка. Содержание изображений наоса позволяет придать этим осям богословско-литургическое значение. Таким образом, по оси X преобладают прообразовательные/пророческие/повествовательные сюжеты; по оси Y – святоотеческие/учительные; по оси Z – символические/таинственные. Четвертая ось координат, назовем ее осью N, соответствует богослужебному действию, оживляющему изобразительное пространство храма, вносящему в него динамику. Это позволит воспринимать художественную составляющую храма в пространственно-временных отношениях как динамическую среду.

В целом в изобразительной программе росписей Владимирского храма преобладают таинственно-прообразовательные мотивы, что подчеркивает идею богооткровения, получающую логическое развитие

в Откровении Иоанна Богослова. Евангелист констатирует реальное осуществление ветхозаветных мессианских ожиданий и предрекает дальнейшие события, связанные с конечной судьбой мира. Иными словами, в богословской программе храма прослеживается логика восхождения от ветхозаветного Богооткровения к новозаветному Богоявлению.

С нарративной точки зрения живописное повествование иконописной программы начинается у северного клироса. Предшествующие события, мир, каким он был до грехопадения, скрыты за иконостасом. Здесь начинается описание истории земной Церкви, которая условно разворачивается на оси X. Также на оси N в этом месте отмечается отправная точка богослужения. Начало вечерни соответствует началу мировой истории, описанной в Библии. Здесь звучит 103-й предначинательный псалом, восхваляющий семь дней творения и промысления Божьего. С ним переключаются светильничные молитвы, творимые священнослужителем, который в этот момент изображает павшего Адама перед сомкнувшимися воротами рая [6, с. 71]. Здесь же мы видим сюжет из девятой главы книги Бытия: Ной и его семейство, исходящие из ковчега, и радуга в небе как знак договора между Богом и человеком – первого Завета по изгнании Адама из райского сада (Быт. 9:12-15). Человек покидает Эдем, который в храме символизирует алтарь, и отправляется в долгое покаянное странствие, которое приводит его к новозаветной истине Боговоплощения.

Обращает на себя внимание и внешний вид изображенных праотцев (Илл. 2). Одежды из шкур, отсутствие каких-либо предметов роскоши, строгость лиц, суровость взгляда – их облик есть отражение суровой простоты первобытной эпохи. Они – единственные живые свидетели допотопного мира и вместе с тем мира первого Завета, пребывающие между двух времен.

В нишах северной стены помещены образы ветхозаветных царей-пророков – Соломон и Давид. Царь Соломон изображен молодым, с безбородым ангелоподобным ликом. Такой облик царя Соломона достаточно необычен для религиозного искусства в целом – зрителю привычнее видеть Соломона в образе умудренного старца – Экклезиаста, пребывающего в зените своей славы. Здесь же он запечатлен в пору своего жизненного расцвета. Он только что обрел Премудрость, исходящую от Бога, его лик – это лик духовного и нравственного просветления, ясного ума. Строгий взгляд направлен на зрителя отрезвляюще, он пронизывает его насквозь, истребляя всяческую неправду.

В среднем регистре северной стены находится иконографический образ Богородицы «Неопалимая купина». В нижнем регистре расположено изображение куста Неопалимой купины – ветхозаветного прообраза Богородицы и знамения будущего установления Завета. Таким образом, происходит корреляция между нижним и средним регистрами ансамбля, что дополняет и подкрепляет вероучительный посыл композиции. Нижний и средний регистры находятся в паре прообразовательно-символического подобия, что соответствует общему замыслу иеротопической программы храма.

Далее на северной стене размещены два прообразовательных сюжета: «Авраам и Исаак» и «Жертвоприношение Исаака». Богословская нагрузка этого участка фактически симметрична изображению на противоположном участке южной стены, где зритель видит образ Богородицы с младенцем Иммануилом. Пророк Авраам готов совершить обряд всеожжения над своим сыном, что является подобием крестной жертвы Христа. Привлекает внимание резкий контраст пластики, динамичности фигур Авраама и Исаака с торжественной неподвижностью фигуры Богородицы и ее Сына. Мир земной, чувственный противопоставляется духовному бытию, неизменяемому, непреходящему. Трагизм и эмоциональность сцены жертвоприношения контрастируют с колоритом образа Божьей Матери на южной стене, который отражает исполнение обетований. Под этим образом Божьей Матери в нижнем регистре находится изображение процветшего жезла (ветхозаветного священника Аарона), понимаемого в православном богословии как прообраз Рождества Христова от безызвестной дотолы Девы.

Северная стена завершается сюжетом, посвященным служению пророка Моисея. В пейзаже синайской пустыни величественная фигура пророка окружена алчущими и жаждущими людьми. В руках Моисея скрижали Завета, вдалеке виднеется образ змеи на древе, а у ног – источник, вытекающий после удара посоха. Таким образом, живописец объединил в одном полотне несколько важнейших событий из истории странствия евреев по пути в Землю обетованную (см. Илл. 3).

На западной стене, слева и справа от входа, на небесном фоне написан сонм ветхозаветных пророков, стоящих на белых облаках, со свитками в руках. Их лики обращены к алтарю, свидетельствуя об исполнении ветхозаветного откровения. Крупноформатная композиция выступает торжественным повествованием об истории ветхозаветной Церкви от Моисея до Христа. Каждый образ наделен особенными художественными признаками, отражающими особенности исторической эпохи (см. Илл. 4).

Портал храма богато орнаментирован. В орнамент включены символы семи главных таинств христианской Церкви – крещения, миропомазания, покаяния, причащения, венчания, священства и елеосвящения. Иконографическое решение в росписи портала наглядно подчеркивает единство образа и слова в литургической жизни, двух сторон христианского таинства – видимой и невидимой. На внутренней стороне портальной арки запечатлены статуарные фигуры двух архангелов – Михаила и Гавриила, чьи строгие лики испытующе глядят на входящих верующих, исполняя их трепетом и благоговением. Обычно помещаемые на иконостасе, по обе стороны от царских врат, образы архангелов создают еще одну точку перехода между профанным и сакральным, обозначая еще одну ступень приобщения к Божеству.

Вход в баптистерий на южной стене храма несет свою литургическо-богословскую нагрузку. Витраж над дверью украшает образ Христа Вседержителя. Справа от двери изображено Крещение Господне на реке Иордан, слева – равноапостольный князь Владимир – креститель Руси, прибывающий в Киев со своей православной миссией. Под этой картиной помещен образ преподобного Макария Глухарева, основателя Алтайской духовной

миссии. Иерархичность образов определяет последовательность их восприятия. Здесь заканчивается повествование об установлении христианской Церкви на земле, берущее свое начало на стене у северного клироса.

На пути мистического паломничества прихожан сопровождают и незримо направляют великие святые Церкви, взирающие с колонн. Этим изображениям соответствует здесь ось Y – статуарные фигуры, выполненные в стиле, характерном для храмовой живописи васнецовского круга. Фигуры, в полный рост возвышающиеся над живописным горизонтом и господствующие над уплощенным пейзажем, служат для выражения национально-патриотических идеалов. Агиография переплетается с нарративным содержанием, создавая целостный художественный ансамбль, представляющий собой повествовательное иконографическое пространство. В силу этих факторов многие современные исследователи склоняются к мнению, что в монументальной храмовой живописи второй половины XIX – начала XX в. нашли практическое отражение идеи национального духа. Как отмечает А. В. Корнилова, общие тенденции церковной живописи конца XIX – начала XX в. сводились к объединению их под эгидой общего «религиозно-национального стиля» [4, с. 18]. Образы святых на колоннах позволяют создать созвучие осей Y и N. Ось N соответствует проскомидии – извлечению частиц из третьей просфоры, когда происходит поминовение святых, которые незримо участвуют в богослужении.

На центральном участке потолка, на месте светового барабана, изображена хризма в окружении шестикрылых серафимов (см. Илл. 5). Плоскостное изображение свода, небесного купола, его живописная имитация являются достаточно элегантным, хоть и вынужденным архитектурным решением. Оно стремится передать не физический объем, не трехмерное пространство, но сакральную возвышенность, создав окно в трансцендентное. Неслучайно именно под хризмой помещен самый сильный источник света в храме – массивная металлическая люстра-хорос. Это подчеркивает идею «пространственной иконы», которая находит свою реализацию в световых, звуковых и ритуально пластических эффектах, образующих, по мнению А. М. Лидова, «срежиссированное» целое [5, с. 7].

Отдельные фигуры серафимов также помещены в простенках окон. Ангелы как бы поддерживают храмовый свод – неизменный образ видимого неба, за которым скрыто Небо сакральное.

Изографическое пространство пресвитерия (алтаря и вимы) имеет некоторую специфику. Разделение сакрального пространства по осям X, Y, Z, N по-прежнему актуально, однако содержание осей Y и Z несколько меняется. Повествовательная составляющая изографической программы алтаря выстраивается здесь по вертикали – на фронтальных сторонах колонн (ось Y). Святоотеческие и учительные мотивы находят отражение в нижнем регистре на оси X; тогда как ось Z сохраняет свое таинственно-мистическое значение. Такая перемена обусловлена особой значимостью, которая придается в богослужебной традиции алтарю, сакральному статусу вимы, особому даже по отношению к окружающему пространству храма. Алтарь в этой связи стоит рассматривать как икону внутри иконы, образ, сокрытый внутри другого образа.

На левой колонне алтаря мы видим события Христовых страстей. При этом сюжетная последовательность выстраивается снизу вверх – моление о Чаше, несение Креста, снятие с Креста. На правой колонне изображены события, свидетельствующие о Воскресении Христа – явление ангела у гроба, беседа с учениками в Эммаусе, Вознесение. Эти элементы изографического ансамбля алтаря соответствуют на оси N началу евхаристической молитвы. Как отмечает И. В. Аполонская, в традициях православного храмового искусства эти две точки христологического цикла хоть и близки хронологически, но антитетичны по своему характеру: если сцена Распятия выражает покой, точнее остановку времени (образ смерти), то Воскресение, напротив, аккумулирует движение, а значит, – жизнь [1, с. 41].

Логическим продолжением изображений на колоннах является многофигурная композиция, изображенная на потолке. Над самым престолом в центре композиции изображен Христос-Вседержитель, сидящий на золотом троне. Слева от него – фигура Богородицы, справа – Иоанна Крестителя. Три эти фигуры выполнены масляными красками, что подчеркивает их значимость в композиции. Справа и слева от них – две группы ангелов, символизирующих небесное воинство, непрестанно и вечно славящее Господа. На фоне центральных фигур ангелы, изображенные акриловыми красками, кажутся невесомыми, почти призрачными. Глаза их опущены вниз. Соучастие ангелов в литургии обозначил еще Иоанн Златоуст в IV веке: «Ныне Ангелы получили то, чего давно желали; ныне Архангелы узрели то, чего давно жаждали: узрели наше естество блистающим на Престоле Царском, сияющим славою и красотой бессмертной» [3, с. 849].

Изображенное в среднем регистре центральной алтарной ниши Причащение апостолов служит связующим звеном между горним престолом и престолом земного храма, на котором по православной теургической мысли так же незримо восседает Христос. Взаимосвязь, возникающая между престолом, изображениями на потолке и в среднем регистре центральной апсиды, выражает идею вечной евхаристии, непрестанно творимой в Царствии Небесном. Дополняет эту линию включенный в общую композицию элемент – роспись потолка в трапезной, – имеющий выраженную символично-мистическую нагрузку. Доминантное место здесь занимает восьмиконечный крест, вписанный в солнечный диск. Это образ Солнца Правды, о котором поется в тропаре праздника Рождества Христова. Как и в случае с хризмой, крест-солнце является главным источником света в данном пространстве – под ним расположен светильник. Таким образом, три образа Христа – Солнце Правды, Хризма и Вседержитель – образуют в общей композиции храма последовательную ось от образно-символического к знаково-криптографическому, а затем уже к буквальному познанию богооткровенной истины. Здесь, в средоточии молитвенных стремлений, встречаются значения всех четырех осей сакрального пространства: значение оси Y – повествование о Страстях и Воскресении Христа соответствует ключевым евхаристическим моментам во время литургии (значение оси N), изображению Евхаристии среднего регистра алтарной ниши (ось X) и образу Небесного Царя-Вседержителя (ось Z).



Иллюстрация 1



Иллюстрация 2



Иллюстрация 3



Иллюстрация 4



Иллюстрация 5

Итак, программа монументальной живописи Владимирского храма г. Барнаула создает логически завершенное художественно-литургическое пространство, проводя смысловую вертикаль от профанного состояния зрителя к сакральному. Помещенные на стены, колонны и своды плоскостные изображения вызывают у верующих чувство присутствия внутри священного пространства-образа, приближая к зрелищу горнего мира. Восприятие создаваемой среды происходит через слух, зрение, обоняние и немисливо вне литургического контекста: свет, рассеянный в дымке фимиама, падает на поверхность стен, оживляя их, выделяя святые лики, подчеркивая пластику образов. Фимиам, символизирующий с ветхозаветных времен образ жертвы, соединяется в воздухе храма с молитвой, совместно совершаемой служителями, причтом и прихожанами.

Таким образом, иконописная программа монументальной живописи рассмотренного православного храма подчинена идее сакрального пространства, имеет целостное и гармоничное повествовательное, таинственное,

учительское и литургическое содержание. Все три регистра росписей включены в особую богословскую систему взаимозависимых элементов. Точки пересечения четырех введенных нами условных осей координат создают взаимообусловленную корреляцию отдельных художественных элементов, задают семантическую глубину плоскостной живописной среды, изменяя восприятие зрителя, направляя его молитвенное усердие. Воздействие православного церковного искусства не ограничивается кругом эстетических ценностей и является важным вспомогательным средством по отношению к богослужебному действию.

Росписи Владимирского храма подтверждают, что изобразительное искусство в Русской православной церкви по-прежнему является важной частью теургии, миропонимания верующего человека и религиозной культуры в целом. Сложная семантика иконописной программы, представленная в исследовании, может послужить основой для развития новых подходов к живописному украшению церковных интерьеров, воплощающих в себе каноническое наследие прошлого и современное объемное видение библейской традиции. Монументальные композиции храма равноапостольного князя Владимира могут быть признаны удачным образцом организации целостного и динамичного сакрального пространства в современной практике храмостроительства.

Итак, выявленные принципы построения иконописной программы расширяют представление о современных тенденциях церковной живописи, позволяют дать оценку текущему состоянию и прогнозировать дальнейшее развитие храмового искусства. Результаты изучения современных изобразительных программ помогут как в поновлении и реконструкции существующих изографических ансамблей, так и в разработке проектов художественного пространства православных храмов.

Список источников

1. **Аполонская И. В.** Сотериологический аспект в программе росписей кафедрального собора Христа Спасителя в Калининграде // Слово.ру: балтийский акцент. 2007. Т. 8. № 1. С. 35-45.
2. **Булгаков С. Н.** Васнецов, Достоевский, Вл. Соловьев, Толстой (Параллели) // Литературное дело: сборник. СПб., 1902. С. 121-124.
3. **Иоанн Златоуст.** На вознесение Господа нашего Иисуса Христа // Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе: в 12-ти т. СПб.: Издание СПб. Духовной Академии, 1897. Т. 3. Кн. 2. С. 847-862.
4. **Корнилова А. В.** Григорий Гагарин: творческий путь. М.: Искусство, 2001. 256 с.
5. **Лидов А. М.** Иеротопия. Пространственные иконы и образы парадигмы в византийской культуре. М.: Дизайн. Информация. Картография, 2009. 362 с.
6. **Скабалланович М. Н.** Толковый Типикон. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2016. 816 с.
7. **Флоренский П. А.** Культ, религия и культура (из богословского наследия) // Богословские труды. М.: Издательство Московской Патриархии, 1977. Сборник 17. С. 101-119.

Decorative Ensemble of St Prince Vladimir's Church in Barnaul as an Example of Modern Sacral Artistic Space

Kreidun Yurii Aleksandrovich, Doctor in Art Criticism
Altai State University, Barnaul
krey70@mail.ru

The author analyses the principles of icon ensemble creation in the modern church interior. The research material includes the frescos of St Prince Vladimir's Church in Barnaul. The study focuses on analysing the visual language of the monumental icon ensemble. The author concludes that the icon ensemble is focused on a spatial four-dimensional icon that harmoniously combines narrative, mysterious, didactic and liturgical meanings.

Key words and phrases: icon ensemble of church; hierotopy; monumental painting; church art semantics; iconography.