Оглавление.

1. ВВЕДЕНИЕ.

2. У ИСТОКОВ СИБИРСКОЙ ИКОНОПИСИ.

2.1. ПРИВОЗНЫЕ ПИСАНЫЕ ИКОНЫ.

2.2. ИКОНЫ СВЯЩЕННОСЛУЖИТЕЛЕЙ.

2.3. ИКОНЫ ДЛЯ ЦЕРКВЕЙ: ЦАРСКИЕ ДАРЫ.

2.4. СТРОГАНОВСКИЕ ИКОНЫ.

2.5. КРЕСТЬЯНСКАЯ ИКОНА.

2.6. ПРИВОЗНЫЕ ЛИТЕЙНЫЕ ИКОНЫ.

3. ИКОНОПИСЬ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ.

3.1. ТОБОЛЬСКАЯ ИКОНОПИСЬ.

3.2. ИКОНОПИСЦЫ И ИКОНОПИСНЫЕ МАСТЕРСКИЕ ТЮМЕНИ.

3.3. ИКОНОПИСНАЯ МАСТЕРСКАЯ РАФАЙЛОВСКОГО ТРОИЦКОГО МОНАСТЫРЯ.

3.4. ИКОНОПИСНЫЕ МАСТЕРА ИШИМА.

3.5. НАРОДНАЯ ИКОНОПИСЬ.

4. ИКОНОПИСНЫЕ ТРАДИЦИИ ЗАУРАЛЬЯ И ЮГО-ЗАПАДНОЙ СИБИРИ.

4.1. РАЗВИТИЕ ИКОНОПИСИ В НЕВЬЯНСКЕ.

4.2. ВЕРХОТУРСКИЙ НИКОЛАЕВСКИЙ МОНАСТЫРЬ.

4.3. ДАЛМАТОВСКИЙ УСПЕНСКИЙ МОНАСТЫРЬ.

4.4. РАЗВИТИЕ ИКОНОПИСИ В ТУРИНСКЕ.

4.5. РАЗВИТИЕ ИКОНОПИСИ В ИРБИТЕ.

4.6. РАЗВИТИЕ ИКОНОПИСИ В ШАДРИНСКЕ.

4.7. РАЗВИТИЕ ИКОНОПИСИ В КУРГАНЕ.

5. ИСТОРИЯ ЗАРОЖДЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ИКОНОПИСАНИЯ В ТОМСКЕ.

6. ИКОНОПИСНОЕ НАСЛЕДИЕ АЛТАЯ.

7. ИКОНОПИСЬ ВОСТОЧНОЙ СИБИРИ.

7.1. ИКОНОПИСАНИЕ В ПРИЕНИСЕЙСКОМ КРАЕ.

7.2. ИКОНОПИСЬ В ЗЕМЛЕ ИРКУТСКОЙ.

8. ВОЗРОЖДЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ИКОНОПИСАНИЯ В ДРЕВНЕЙ СТОЛИЦЕ СИБИРИ – ТОБОЛЬСКЕ, ПРИ ДУХОВНОЙ СЕМИНАРИИ.

# Введение.

В жизни православного христианина икона занимает важное место. Она стала неотъемлемой частью православной традиции, без нее трудно представить православный храм и богослужение, дом православного христианина и его жизнь. Рождается человек или умирает, отправляется в дальний путь или начинает какое-либо дело – его жизнь сопровождает священный образ – икона.

Значение иконы в православном мире можно сравнить со Священным Писанием и Преданием. Если они содержат богооткровенные истины в словесной форме, то икона свидетельствует о Боге языком линий и красок.

Судьба иконописной традиции в XX веке была непростой – три четверти столетия прошли под знаком борьбы государства с Церковью и ее культурой. Но именно в этом веке икона вновь была открыта. Этому предшествовал серьезный подготовительный процесс, начавшийся еще в XIX веке. Успехи исторической науки, археологии и источниковедения, иконографические исследования, зарождение научной реставрации подготовили почву для открытия иконы.

Несмотря на то, что в последнее время появилось немало работ, посвященных отдельным периодам развития иконописи в Сибири, материалы эти носят отрывочный характер. Поэтому постижение корней, природы иконописных традиций, их существования и особенностей являются актуальными вопросами в настоящее время. Актуальность изучения состоит еще и в том, что не изучена стилистика разноплановой иконописи. Так, в Государственной Третьяковской Галерее иконопись северных регионов особо не выделяется. Иконы же, имеющие северное происхождение, рассматриваются вместе с новгородскими и среднерусскими.[[1]](#footnote-1)

Поэтому материалам реставрационного и комплексного исследования иконописи, иконам из частных коллекций и храмов еще предстоит стать предметами систематического изучения и анализа. Необходимость восстановления и сохранения иконописных традиций региона, формировавшихся на протяжении XVII-XIX веков еще более актуализируют исследование, направленное на решение общей задачи: освещение истории формирования особенностей иконописи в Сибирском регионе. Но при этом необходимо помнить и о том, что икона – это не произведение живописи и искусства, и ее нельзя ставить в один ряд с музейными экспонатами. Для православного человека икона – это образ Благого Бога и святых Его, предназначенный для молитвы. Говоря словами современного иконописца, «икона есть образно выраженная молитва, и понимается она, главным образом, через молитву. Она рассчитана только на молитвенно предстоящего пред ней верующего. Ее назначение – содействовать молитве».[[2]](#footnote-2)

Изучение иконописного наследия и его истории привлекли исследователей еще в XIX веке. Так, в 1856 г. Д.А. Ровинский в своей статье «История русских школ иконописи до конца XVII в.» выделяет специфические черты сибирской иконы. В 60-е годы XIX века были опубликованы статьи краеведов – протоиерея Александра Сулоцкого и Н.А. Абрамова. Они собрали сведения об иконах сибирского письма конца XVII- начала XIX века, находившихся в церквах и монастырях Тобольской губернии, и сообщили имена, отрывочные факты из биографий отдельных иконописцев. Опубликованные данные по истории сибирской иконописи носили сугубо локальный и фрагментарный характер как в территориальном, так и в хронологическом плане. К сожалению, многие из работ вышеупомянутых авторов недоступны широкому кругу читателей, так как они были изданы в дореволюционное время. В настоящее же время они переиздаются малыми тиражами. В трудах же более поздних исследователей, работавших в области сибирской культуры и искусства им уделялось второстепенное значение.

После организации в 1960 году сектора по изучению культуры Сибири при Сибирском отделении Академии наук СССР положение стало меняться. В это время издается книга А.Н. Копылова «Культура русского населения Сибири в XVII-XVIII вв.». Это был обобщающий труд, который выявил много белых пятен в истории культуры Сибири, и, в частности, в разделе о живописи. Эта работа послужила толчком для углубленного изучения малоизвестных сторон истории русской культуры Сибири. Результатом этой работы стала книга, вышедшая в 1974 г. «Очерки культурной жизни Сибири XVII- начала XIX вв.», которая до настоящего времени служит основной источниковедческой базой по данной теме. В разделе «живопись» автор дает сведения и по вопросу становления иконописания в Сибири.

В 70-80-е годы XX в. все активнее начинается изучение историко-культурного наследия Сибири.

В настоящее время, когда после длительного перерыва вновь открываются храмы и многое делается для возрождения церковного искусства, одной из главных задач является воспитание в древних канонических традициях не только мастеров-иконописцев, но и верующих христиан. И здесь важно изучение истории иконописных традиций, особенностей иконописания в том регионе, где проживают верующие, где иконописцы пишут иконы, так как в каждом регионе есть свои стилистические особенности. Неоценимую помощь в деле изучения истории развития иконописи в Сибирском регионе могут оказать посвященные как отдельным, так и общим вопросам публикации светских и церковных исследователей христианского искусства. Значительно расширяют наши познания о сибирской иконе, ее содержании и изобразительном языке вышедшие в последнее время искусствоведческие труды Байдина В.И., Гончарова Ю.А. и Н.А., Голынец С.В., Губкина О.П., Казариновой Н.В., Руневой Т.А., Велижаниной Н.Г., Мануйловой И.А. и многих других.

Большое значение имеет изучение церковного искусства. Практическую пользу несут вновь издаваемые пособия по иконописи. Материал, освещающий историю развития иконографии был собран и систематизирован такими православными исследователями и богословами как Ф.И. Буслаев, Л.А. Успенский, монахиня Иулиания (Соколова), М.М. Дунаев, И.К. Языкова.

Данная работа представляет собой обзор основных этапов формирования иконописания в Сибири и Зауралье в период с XVI по XIX века.

Ввиду чрезвычайной обширности темы автор не имеет возможности подробно рассмотреть периоды развития иконописи в каждом отдельном регионе. Поэтому особое внимание мы уделим истории становления и развития иконописи в Тобольской губернии, а также сделаем краткий обзор иконописания в Сибирском регионе в настоящее время.

# 2. У истоков сибирской иконописи.

## 

## 2.1. Привозные писаные иконы.

В первые десятилетия со времен Ермака в Сибирь ее строящиеся Церкви, монастыри и жилые дома снабжались иконами, доставленными из европейской части России. Архивные источники о доставке икон в конце 16 начале 17 века в Сибирь практически не сохранились. Но более поздняя переписка местных властей с центральными свидетельствует о том, что в первые годы заселения потребность Сибири в иконах обеспечивалась путем принесения их казаками-первопроходцами, привоза первыми представителями сибирского духовенства, переселенцами и торговцами. Также были царские дары в первые сибирские храмы и монастыри и организованная закупка в Москве органами управления Сибирью.

Известно, что у дружины Ермака во время ее первого похода в Сибирь в 1581 году была с собой походная часовня (илл. 1).[[3]](#footnote-3) Как указывает А.И. Сулоцкий, к шестидесятым годам девятнадцатого столетия «Ермаковых икон в Тобольском соборе, как это видно из описей соборных, сохранилось до настоящего времени до семи, между прочими икона Христа Спасителя с предстоящими в серебряных венцах. Из прочих, как замечательных исторически, преосвященными тобольскими одни были отправлены для поднесения государям императорам по случаю их восшествия на престол или коронования, а другие розданы в благословение важным лицам, например, сибирским губернаторам и воеводам».[[4]](#footnote-4)

Композиция вышеназванной иконы в своей основе представляет Деисус: около Христа слева Богоматерь, справа Иоанн Предтеча в позах предстояния, моления. За ними Николай Чудотворец и Димитрий Солунский, а у краев доски – архангелы Михаил и Гавриил.

Другая достоверная икона из часовни Ермака – образ Николая Чудотворца, который в 1826 году был поднесен в день коронации императору Николаю Павловичу.

Почитание святителя Николая в Сибири было широко распространено благодаря огромному количеству писаных и литых икон. Николай чудотворец является едва ли не главным персонажем неканонического искусства сибиряков: например, в фондах Тобольского историко-архитектурного музея-заповедника хранится пять больших скульптур, явно предназначенных для храмов, хотя указы церковных властей запрещали резные изображения и они изымались из церквей (илл. 2-3).

Иконы дружины Ермака пользовались особым почитанием: «Древле убо сия Сибирская страна тьмою безверия помрачашеся и кумирослужения и бесования исполнена бе, ныне же благоверием чюдеся божественными сияюща».[[5]](#footnote-5)

В Сибири в конце XVII начале XVIII веков шли и другие отряды казаков-первопроходцев, многие несли с собой иконы. Так в березовском Воскресенском соборе до середины XIX века хранились две иконы, принесенные сюда первыми, пришедшими для постройки города Березова казаками, отправленными в 1592 году из России царем Федором Иоанновичем. Здесь снова представлены образы святителя Николая, а также архистратига Михаила. Особенно важна вторая икона. Она невелика по размеру, но ее иконография чрезвычайно своеобразна. «Архангел Михаил изображен на крылатом коне и в княжеской короне, с трубой в устах, с крестом, кадилом и копьем в правой руке и с Евангелием в левой, в поверженным у ног коня дьяволом в виде крылатого льва и с Господом Иисусом в младенческом возрасте с хлебами предложения и потиром вверху ее».[[6]](#footnote-6) В собрании П.Д. Корина хранится икона архистратига Михаила, атрибутированная В.И. Антоновой как поволжская икона XVII века.[[7]](#footnote-7) В омском музее изобразительных искусств хранится икона архангела Михаила Воеводы со святыми на полях (илл. 4).[[8]](#footnote-8) В изображении архангела сохранены все атрибуты, существующие в коринской иконе.

В новосибирской картинной галерее хранится более двадцати изображений архангела Михаила. Иконографические особенности основной фигуры, всадника на коне, – композиция, цветовой строй, – в них близки.

В европейской России чаще встречаются изображения архангела Михаила другого типа – стоящим в рост или по пояс, в то время как в Сибири их почти нет.

Несколько позже, в XVII веке, когда осваивалась восточная Сибирь, казаки-землепроходцы, построившие Илимск, принесли в эти места хоругвь, на одной стороне которой находится изображение Спаса Нерукотворного, а на другой – Крещение (илл. 5-6). Сейчас она находится в Иркутском художественном музее. Иконы, принесенные в Сибирь казаками-первопроходцами, пользовались большим уважением, и потому оказывали влияние на принципы слагающейся сибирской иконописи, прежде всего в особом почитании определенных сюжетов.

## 2.2. Иконы священнослужителей.

Сразу после похода Ермака дела сибирской церкви были поручены архиепископу Вологодскому и Великопермскому, «коему поручено было отпускать сюда из своей епархии духовенство».[[9]](#footnote-9)

Так, в конце XVI века из Вологды и Устюга отправлено в Сибирь 10 священников с семействами. Они не могли не везти с собой иконы вологодские и устюжские. Это варианты «северных писем» (илл. 7).[[10]](#footnote-10) Тяжеловатость формы, упрощение композиции и рисунка, локальность цвета – их крестьянская основа – оказались совершенно органичными для складывающихся «иконных» вкусов сибиряков и вошли составляющими в одну из разновидностей иконописания Сибири. Крепкие фигуры святых, устойчиво стоящих на земле; плотные, сдержанные цвета, часто с преобладанием зелени и темной охры; «темновидные» лики, ясность, четкость, лаконичность композиции – иконы объединены как близостью стилистики, так и композицией. Наиболее ярким примером этого направления может служить большая икона красноярской картинной галереи «Иоанн Креститель – ангел пустыни».

Особенно велико было влияние на сложение сибирской иконы новгородцев. Именно из Новгорода прибыл в Тобольск первый сибирский архиепископ Киприан (Старорусенков). Из Новгорода был привезен образ св. Варлаама Хутынского, находившийся в местном ряду Тобольского собора. Но важнее всего были привезенные в Сибирь архиепископом Киприаном иконографические представления и художественные вкусы, а также два иконописца, прибывшие вместе с ним.

## 2.3. Иконы для церквей: царские дары.

Иконы казаков, создавших форпосты русского населения в Сибири в конце XVI века помещались в церквах и часовнях, однако их было мало, так как уже в восьмидесятые годы, вскоре после похода Ермака, началось активное строительство храмов. Их возведение считалось делом государственным. Пока не было налажено местное иконописание, важное место в убранстве храмов занимали иконы, присланные или привезенные церковными властями, и царские дары. Так, в 1588 г. были присланы от царя Федора Иоанновича для Тобольской Троицкой церкви несколько икон. Абрамов и Сулоцкий приводят сведения о трех из этих икон, сохранившихся до середины XIX века: «Образ Христа Спасителя как Царя Славы, восседающего на престоле с венцом серебряным чеканной работы».[[11]](#footnote-11) «Образ Пресвятой Богородицы Одигитрии с венцами и окладом серебряными под золотом и с убрусом, низанным жемчугом с камнями». «Образ Нерукотворного Спаса в серебряной позолоченной ризе и венце».[[12]](#footnote-12)

Царские дары продолжали поступать в сибирские церкви в конце XVI – XVII вв. По данным Сулоцкого, в 1601 году от царя Бориса Федоровича Годунова прислали в Туринскую церковь местный образ Бориса и Глеба «на празелени» и Деисус из 9 икон, «царские двери со столбцами, запрестольный образ Богоматери и крест, обложенный медью, да в начале 1605 года в Верхотурский Никольский монастырь несколько икон; в 1607 году царь Василий Шуйский в тот же монастырь выслал почти целые иконостасы для Никольской церкви и приделов Борисоглебской; царь Михаил Федорович около 1623 года прислал разные иконы в Кузнецкий Преображенский собор и две в Тарские монастыри».[[13]](#footnote-13)

Известно, что в 1616 году от царя Федора Иоанновича была прислана в Преображенский собор в Тюмени икона «Спаситель на престоле». Позднее царские дары в сибирские церкви становятся редкостью и не имеют значения для их убранства. Снабжение сибирских церквей иконами со второй четверти XVII в. перестало быть государственным делом, - судя по всему, русские цари в нем больше не участвовали, оно стало заботой, главным образом, местного духовенства и местных властей.

Однако, в конце XVI – начале XVII вв., когда в Сибирь систематически присылались царские дары, самые большие и лучшие иконописные мастерские были в Московском Кремле – «Иконные горницы» Оружейной палаты. Именно столичные изографы были подвержены в первую очередь западному влиянию, ибо связи с западом осуществлялись прежде всего через Москву.[[14]](#footnote-14) Именно они осуществляли начальную, еще далекую от итога подготовку реалистического искусства, которое займет господствующее положение лишь два века спустя.[[15]](#footnote-15) Здесь сформировались два основных направления иконописи. Первое отличалось простотой, строгостью и монументальностью и сформировалось к концу XVI века в «годуновскую школу». Второе повлекло дробность композиции и рисунка, но вместе с тем вызвало рост мастерства, - это направление развивалось и оформилось во второй половине XVII столетия в «строгановский стиль».

## 2.4. Строгановские иконы.

В середине XVI века в Предуралье начинается активная деятельность купцов и промышленников Строгановых – Аникея Федоровича и его сыновей Якова, Григория и Семена. Они строят здесь многочисленные городки, в 1515 году закладывают Сольвычегодск, в дальнейшем крупный торговый город, соперник Великого Устюга.

Аникей Строганов был человеком незаурядным, свои огромные богатства он тратил на строительство роскошных храмов, собирал книги, иконы, основывал художественные промыслы. В 1560-1579 гг. на его средства в Сольвычегодске строится и украшается иконостасом большой Благовещенский собор. В 1600 году собор и один из его пределов были расписаны московскими мастерами Федором Савиным и Стефаном Арефьевым «со товарищи». Главные иконы пишут лучшие мастера царской Оружейной палаты – Прокопий Чирин, Истома Савин, Назар Истомин.[[16]](#footnote-16) Их работа дала начало знаменитым «иконным горницам» Строгановых, заложила основы строгановских писем на Урале. Истоки стиля Строгановского находятся в традициях иконописных школ Москвы и Новгорода. Наиболее плодотворно мастерские работали в 80-90-е годы XVI века, и в первые два десятилетия XVII века, а к середине XVII в. иконное дело в дворах Строгановых прекращается.

Кроме названных, в «иконных горницах» работали иконописцы: Никифор Савин, Семен Хромой, мастер Григорий, Богдан Соболев, Семен Бороздин, Емельян Москвитин. Их работы тяготеют к изысканному мастерству и вкусом к стилизации (новгородское письмо), сложностью и миниатюрностью композиции, усложненной пейзажем.[[17]](#footnote-17)

Таким образом, в период, когда Сибирь больше всего нуждалась в привозных иконах, сольвычегодские мастерские работали много и энергично. Согласно посмертной описи имущества Максима Яковлевича от 16 июля 1627 года, готовых и неоконченных икон в одной из мастерских было около 500 штук.

Размах иконописания в Строгановских мастерских позволял работать и для храмов, и для частных потребностей сибиряков. В рамках Строгановского направления иконописи развивались, как минимум, два направления: драгоценная, в основном миниатюрная, живопись мастеров иконописной палаты Московского Кремля, работавших по заказу Строгановых, и работы иконописцев сольвычегодских мастерских, дающих целую гамму стилистических вариаций икон от почти столичного уровня до гораздо более скромных, близких к «северным письмам».

Именно в «иконных горницах» Строгановых было положено начало провинциальному иконописанию в Сибири. Дальнейшее его развитие происходило в уральских монастырях. Так, в Пыскарском монастыре была создана иконописная мастерская. В XVII веке Строгановское письмо развивалось не только на севере России и в Москве, но и в городах верхней Волги и на Урале.

## 2.5. Крестьянская икона.

Икон для новостроек нужно было много и разной стоимости, т.к. среди переселенцев было много небогатых людей с не очень требовательными вкусами. Для них привозили целые возы недорогих икон с владимирщины, где сформировался один из первых иконописных промыслов России. Уже в 40-е годы XVII века в далекий Тобольск было доставлено несколько сотен икон. Вскоре это явление стало регулярным, в Сибири закрепились термины, обозначающие владимирских иконописцев: «вязниковцы» (по уезду владимирщины), «суздала», «палеховеки». Это иконы с самыми популярными сюжетами, написанные методом ускоренного письма, позже получившие название «краснушек» и «чернушек», с упрощением иконографии и композиции за счет опущения деталей, обобщенной линией силуэтов фигур, локальностью колорита из трех цветов: красноватая охра, белила и сажа».[[18]](#footnote-18)

К 20-м годам XVII в. – времени начала собственного сибирского иконописания – «иконный фонд Сибири» составляли произведения основных иконописных центров России: иконы «годуновской школы», Строгановского стиля, новгородские, вологодские, великоустюжские иконы; народные «северные письма», произведения сольвычегодских мастерских Строгановых.

«В марте 1640 года в Тобольск доставили для продажи 300 икон «пядничных» и 60 «четвертных» крестьяне князя Д.М. Пожарского С. Семенов и Ф. Иванов. В июне 1650 г. суздальцы торговые люди К. Степанов и Г. Гаврилов явили здесь же своего мастерства 150 икон на прозелени, а в мае 1648 года устюжанин Б. Андреев повез через Тобольск в слободы и «до Верхотурья…своего письма» 20 икон «нелистовых на золоте», 70 «пятилистовых на прозелени» и 100 – «двоерядниц». В 1674 г. в Тобольск доставили иконы крестьяне стольника С.Е. Бутурлина из с. Палех Владимирского уезда Ф. Иванов и Ф. Никитин, отпущенные с пятью работниками «иконы менять в … поволжские города – в Нижний, Кузьмодемьянск, Казань… и в сибирские города».[[19]](#footnote-19)

Начиная с 20-х гг. XVII века основные влияния существовавших в России иконографических и стилистических традиций иконописи осуществлялись уже не через привезенные иконы, а через деятельность церковнослужителей, особенно правящих сибирских архиереев и самих иконописцев, приезжавших из России или обучавшихся на месте.

Так последовательно входили в складывающиеся в Сибири иконные традиции особенности иконописания Костромы, Ушаковского направления иконной горницы Оружейной палаты Московского Кремля, киевские барочные традиции, каноны старообрядческого письма, северного и южного. Следствием этого стала невозможность существования в Сибири единой иконописной школы.

## 2.6. Привозные литейные иконы.

Меднолитная пластика – кресты, иконы и складни – это крупное национальное явление русской художественной культуры. В Древней Руси обязательной принадлежностью каждого христианина являлся крест, он сопровождал его с рождения до самой смерти, поэтому кресты представляют собой самый массовый и одновременно самый древний тип изделий меднолитной продукции. В первые века принятия Русью христианства кресты носили не на теле, а поверх одежды «как ясные указатели христианского крещения».[[20]](#footnote-20) Крестом крестили, благословляли, напутствовали, с его помощью исцеляли, с крестом и нательными образками хоронили. Наиболее почитаемые кресты и иконки, часто с вложенными в них мощами и святынями передавались в роду по наследству и являлись семейными реликвиями.

Известны медные кресты, по преданию принадлежавшие русским святым преп. Авраамию Ростовскому, преп. Евфимию Суздальскому, преп. Сергию Радонежскому и другим великим подвижникам. Позднее эти кресты являлись образцами для подражания и многократно воспроизводились, им предавалось значение национальной святыни.

Действительно, опорой земли русской были святые, глубоко почитаемые народом. Подтверждением этому служат многочисленные меднолитные иконы и складни, к которым обращались с горестями и радостями со словами молитвы русские люди на обширных просторах от Белого моря до окраин Сибири.

В XIX веке одним из первых назначение медных икон и крестов указал известный филолог и искусствовед Ф.И. Буслаев. Он отметил, что оригиналы, с которых снимали копии русские иконописцы, были небольших размеров, и это позволяло переносить их по необъятным просторам России, привозить их из дальних стран. Особенно ценились металлические складни, заменявшие целые иконостасы и святцы.

«Это были святыни, - писал Буслаев, - самые удобные для перенесения, прочные и дешевые; потому они и доселе в употреблении в простом народе, особенно у раскольников».[[21]](#footnote-21)

Совершенно особое отношение к меднолитейным иконам и складням было у старообрядцев, почитавших их как прошедших «очищение» огнем, т.е. «не руками творенных».

Как чудотворный известен русский двухстворчатый крест-энколпион с изображением Богоматери Купятицкой (илл. 8-9). Предание связывает крест с местечком Купятицы (Минская обл.). На месте явления этого креста в 1182 году был поставлен деревянный храм, сожженный при нашествии монголо-татар. Но медный образ уцелел, прославился многими чудесами и в 1656 году был перенесен в Софийский собор Киева.[[22]](#footnote-22)

Памятники медного художественного литья составляют наиболее многочисленную группу предметов церковного обихода, которые появились на Руси со времени принятия христианства. Первоначально такого рода произведения христианского искусства ввозились из Византии, о чем свидетельствуют многочисленные археологические находки в Херсоне, Киеве и других городах Южной Руси. Греческие образы копировали, а в дальнейшем и перерабатывали в зависимости от вкусов и потребностей местного населения, однако, привозная продукция не могла удовлетворить спрос на предметы личного благочестия, предназначенные в первую очередь для домашнего употребления. Поэтому в киевской Руси уже в начале XII века налаживается их серийное производство. Материал, из которого выполнялись эти изделия, не только накладывал отпечаток на художественные особенности этих предметов, характер изображений, но и сам по себе обладал глубоким символическим смыслом. Широкое употребление меди для литья крестов-энколпионов, тельников, икон, змеевиков и складней не было случайным. Кресты-тельники должны были быть обязательно медными, так как по библейскому преданию пророк Моисей сделал «медного змея и выставил его на знамя, и когда змей жалил человека, он, взглянув на медного змея, оставался жив».[[23]](#footnote-23)

В отличие от городов Юго-Восточной Руси, Новгород, не испытавший тяжести монгольского разорения сохранил преемственность своей техники. Найденные на территории Новгорода домонгольские кресты-энколпионы, кресты-тельники, иконки привески и другие изделия свидетельствуют о том, что основное число памятников этого периода в точности воспроизводит киевские образцы, либо перерабатывает их в более упрощенном виде.

К XIV веку в Новгороде происходит становление местной школы медного литья. На раннем этапе развития меднолитейного дела мастера ориентировались на древние памятники византийского круга, в особенности на миниатюры, клейма чеканных серебряных окладов и каменные рельефы, а также на образцы новгородской мелкой пластики. Это приводило прежде всего к развитию пластического начала в литье, укрупненности деталей и изображений в небольших образках.

Со временем упрощается композиция, сокращаются и иконографические изводы, в которых остаются лишь главные персонажи. Простота, лаконичность и образность становятся основными чертами новгородского искусства медного литья в этот период.

«Новгородские меднолитные изделия XV начала XVI века обладают характерными технико-технологическими и стилистическими ососбенностями. Например, основным материалом для их отливок является красная медь либо медный состав красновато-коричневого цвета с большим содержанием меди».[[24]](#footnote-24) Кроме того, форма изделий чаще всего напоминает квадрат или прямоугольник с шириной, превышающей высоту. Встречаются также предметы с полукруглым завершением.

Приемы литья упрощаются – в основном изготовляются односторонние четырехугольные иконки с неподвижным оглавием, пластины отливок становятся тоньше (1,5-2 мм). Кроме того, в изделиях используется техника ажурного литья со сквозным фоном, характерная для новгородской металлической пластики XIV века.

В XVI-XVII вв. первенство в литье медных образов переходит к Москве и средней Руси, однако уровень литья резко падает. Вещи становятся «зело неискусными», отливки – ремесленными поделками.

Древнерусские традиции литейного дела находились на грани исчезновения, и в 1722 году вышел указ Петра I «о воспрещении употреблять в церквах и частных домах резные и отливные иконы». Однако, несмотря на запрет, медные кресты, складни и иконы, столь почитаемые в народной среде, продолжали отливать.

В начале XVIII века вновь наступает расцвет меднолитейного дела, связанный со старообрядческими мастерскими в Поморье. Для старообрядцев важно было не копирование конкретного образца, а поиск свидетельств, подтверждающих правоту их мысли и ее творческое воплощение, и как следствие этого – новизна Выговских изделии, несмотря на использование традиционных сюжетов и традиционно изображаемых святых. Их главные изделия – кресты, складни – в своей основе традиционны и по форме, и по содержанию, но их сюжетная сторона настолько тщательно проработана и композиционно выстроена, что «традиционность» не замечается, а изделие, великолепно отлитое, воспринимается как нечто новое в меднолитной пластике.

Прежде всего, это «большие праздничные створы» - четырехстворчатый складень с изображением двунадесятых праздников и сцен прославления икон Богоматери. Помимо этого на Выге отливали двустворчатые складни «малые створы» - «двойки», трехстворчатые складни – «тройчатки», некоторые виды больших и малых крестов и огромное количество образков с особо почитаемыми в старообрядческой среде святыми.

Изделия Выговской мастерской отличались легкостью и тонкостью, чистотой литья, передающей мельчайшие детали вплоть до завитков волос.

По проработанности Выговские меднолитные образа ассоциируются с иконописными работами. Все меднолитные образа поморцев, несмотря на их изобилие, можно подразделить на три группы:

1. кресты;
2. складни;
3. иконы и образки.

1). Выговский крест имел строго определенную форму и содержание – восьмиконечного Животворящего Креста Господня. На лицевой стороне крестов-тельников изображались атрибуты Распятия, а их обороты заполнялись текстами охранительного содержания. Кресты аналойные включали сцену Распятия (илл. 10), кресты киотные ту же сцену Распятия, но с развернутым изображением события (илл. 11) или избранными иконами (илл. 12). Обороты этих крестов либо сплошь орнаментировались, либо имели гладкий фон.

2). Выговские складни, как и кресты, привлекают тщательной продуманностью формы и содержания. Створки складней имеют прямоугольную форму, приближающуюся к квадрату. Соединение створок шарнирное. При складывании створки плотно прилегают одна к другой, образуя форму параллелепипеда. На верхней грани средней створки трехстворчатых складней обязательно наличие двух ушек для подвески, которые отливаются одновременно со створкой (илл. 13). Двустворчатый складень также имеет два ушка, но их расположение иное. Обе створки имеют по одному ушку (илл. 14). Когда створки складываются, то ушки как и створки, совпадают друг с другом, образуя единое отверстие для подвески складня. Четырехстворчатый складень – это единственный складень, не имеющий ушек, но его створки усложнены килевидными навершиями, которые не нарушают единообразной формы выговских складней (илл. 15).

Наиболее ранней по времени изготовления является отливка двустворчатого складня с изображением Ветхозаветной Троицы и Богоматери Знамение. Этот складень, подобно другим Выговским изделиям, получил свое название – поморская панагия.

3). Меднолитные иконы, подобно крестам и складням, врезались в деревянные киоты различной формы, что позднее мы можем видеть и в работах уральских мастеров-старообрядцев (илл. 16-17).

Ориентация выговцев на Соловецкие образцы вполне закономерна в свете проповедывавшейся ими идеи о духовной преемственности между знаменитым северным монастырем и Выгорецией. В свою очередь, соловецкое иконописание складывалось на основе переплетения художественных традиций Новгорода, Москвы и других центров. В XVII веке на Соловках работали новгородские и каргопольские иконописцы, немало было здесь и московских икон.[[25]](#footnote-25)

Широк круг чтимых на волге русских святых. Это московские митрополиты Петр, Алексий, Иона, Филипп, основатели монастырей преп. Антоний и Феодосий Печерские, преп. Зосима и Савватий Соловецкие, преп. Александр Свирский, Варлаам Хутынский, Александр Ошевенский, Кирилл Белозерский, Сергий Радонежский, святители Никита Новгородский, Леонтий и Авраамий Ростовские; прав. Макарий Желтоводский, Феодосий Тотемский, Федор, князь Ярославский и др.

В связи с увеличением спроса на меднолитные иконы, складни и кресты уже в первой половине XIX века существовало несколько литейных мастерских, снабжавших не только московскую губернию, но и другие регионы России. Этот факт подтверждают «Дозорные записи о московских раскольниках». Так, крестьянин конюшего ведомства Лефортовской части отливал медные кресты и иконы в большом количестве и вел постоянную торговлю даже вне Москвы, отправляя свои изделия в Санкт-Петербург, Саратов, Казань, Тюмень.

# 3. ИКОНОПИСЬ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ.

## 

## 3.1. Тобольская иконопись.

Начало собственно сибирского систематического иконописания связано с организацией Сибирской епархии с центром в г. Тобольске в 1620 году. Первый Тобольский и Сибирский архиепископ Киприан (Старорусенков), бывший архимандрит Новгородского Спасо-Хутынского монастыря, в числе 59 человек, привезенных им в молодую столицу Сибири, вместе с плотниками и резчиками привез и двух иконописцев.

Под его руководством началось активное строительство храмов, в том числе кафедрального собора во имя святой Софии, Премудрости Божией. Часть икон для него привезена была из России, часть перенесена из действующих церквей. Однако «анализ сохранившихся документов показывает, что из 90 икон четырехрядного иконостаса три ряда – Деисус, праздники, пророки и праотцы – были написаны на месте».[[26]](#footnote-26) Необходимые для иконописания материалы везли из Москвы. Так, «…с протопопом Иваном царь Михаил прислал Киприану… на иконное письмо разных немецких красок». В другой раз царь Михаил прислал «для иконного дела 2 тысячи листов золота, 500 листов серебра, несколько фунтов разных красок, пять пудов мелу, клею…»[[27]](#footnote-27)

Предполагаемым руководителем работ был Иван Степанович Иконников, присланный из Москвы на время «для иконного дела», но оставшийся в Тобольске и вырастивший двух сыновей-иконописцев.

Дозорная книга 1624 года и перепись 1624-1625 гг. зарегистрировали среди посадских и служилых людей Тобольска четырех иконописцев. В первой отмечены дворы «посадского человека Ивана Степановича Иконникова», и «конного казака Федотка Иконника»; а во второй имеется запись о том, что у казначея Савватия не оказалось в наличии «котла, что был с олифой у иконников у Второго, да у Богдана».[[28]](#footnote-28)

В 1628-29 гг. в приказе Казанского дворца рассматривалось дело по челобитью князя И.Дашкова о возвращении ему «крепостного детины» И.С. Иконника, посланного в Тобольск «на время для иконного дела» Тобольским воеводам указано было выяснить, каким образом попал в Сибирь И.С. Иконник, и кабальный ли он человек И. Дашкова. Претензия И.Дашкова, видимо, не была признана законной, так как переписью 1698 года отмечены братья Осип и Дмитрий Ивановичи Иконники, и указано, что отец их «в прошлых годах прислан с Москвы и жил в Тобольске в посаде и умре».[[29]](#footnote-29)

Ко времени отъезда архиепископа Киприана из Тобольска в 1624 году в Сибири было 30 храмов и 12 монастырей. Только в одном Тобольске 14 храмов.[[30]](#footnote-30)

Назначенный в Тобольск архиепископ Нектарий в 1636 году привез из Ниловой пустыни иконописца монаха Антония. В 1640 году архиепископ Нектарий вернулся в Москву, затем в Нилову пустынь. Антоний остался «в Софийском дому за иконным писанием». Здесь он занимал штатную должность иконописца Тобольского архиерейского дома до 1645 года, когда по болезни был отпущен в Нилову пустынь. После его отъезда должность иконописца Софийского дома занимал Ф. Иванов.

В это время в Тобольске работали и другие иконописцы. В дозорной книге 1624 г. и переписных книгах 1625-1626 гг. перечислены 368 икон, находящихся в Соборе и церквах г. Тобольска; «на основании дополнительных сведений можно предположить, что не менее 200 из них написаны на месте».[[31]](#footnote-31)

К 1624 г. относится первая достоверно датированная сибирская икона Знамения Божией Матери. Она была написана переселившимся из Устюга Великого «иконником» Спиридоном – родоначальником известного в XVII-XVIII вв. в Тюмени купеческого дома Иконниковых. Примерно в это время в Тобольск приехал искуснейший живописец протодиакон Матфей Мартынов[[32]](#footnote-32), написавший в 1637 году икону Божией Матери Абалацкой с предстоящими святителем Николаем и преподобной Марией Египетской. Название свое икона получила от села Абалак. Эта икона имела большое количество копий печатных и рукописных. Самая известная из них была «Наместница», выполненная о. Матфеем. Название свое она получила от того, что ставилась на место святыни во время молебнов и крестных ходов. Икона поражала верующих своим дорогим убранством. Риза ее была составлена из резного золота, украшавшего до 1856 года подлинный чудотворный образ, который был унизан жемчугом, средними и мелкими драгоценными камнями. Важнейшие копии с Абалацкой иконы (илл. 18) описаны прот. А. Сулоцким и Н. Абрамовым. Сегодня известно 8 вариантов списков сказаний об Абалацкой иконе, но сами иконы не сохранились.[[33]](#footnote-33)

Уже в 40-е годы XVII века потребности сибирских церквей в иконах в основном удовлетворялись силами местных иконописцев. Об этом свидетельствует отписка сибирского воеводы Прокопия Пронского в сибирский приказ о пожаре в городской Вознесенской церкви 22 января 1642 г. К отписке была приложена опись погибшего имущества, где среди прочего перечисляются 37 икон крупного формата (высота 1 м и более), не считая «писанных праздников».

В конце отписки воевода замечает, что церковь была построена на казенные средства и если царь укажет вновь ее «строить, и образы, государь, написать в Тобольску можно, только б краски и золота и серебра сусального прислать из Москвы». Царское решение на предложение воеводы было положительным: церковь построить на казенный счет, «а для иконного письма красок, золота и серебра, книги и ризы послать с Москвы».[[34]](#footnote-34)

Еще в 1638 году по просьбе архиепископа Нектария в Тобольск были присланы Дмитрий Бутусин из Сольвычегодска и Первый Цырков из Устюга Великого. После окончания иконописных работ в Тобольском соборе в 1639 г. Архиепископ Нектарий присланных «для иконного письма на время иконописцев Дмитрия Бутусина из Соли Вычегодской и Первого Цыркова из Устюга Великого»[[35]](#footnote-35), тех самых, что в соборной Софийской церкви «Деисусы и праздники и пророки и праотцы и иные иконы, на которых краска полиняла, все починили, и иные де иконы пядницы, которыми было в церкви Софии Премудрости Божией скудно, вновь написали», отпустил, однако Тобольский воевода Пронский отказал иконописцам в выдаче проезжей грамоты и подвод, «потому что к ним о том государевой грамоты не прислано».[[36]](#footnote-36) Иконописцы остались в Тобольске еще на несколько лет, а в 1645 году Бутусин послал челобитье в Сибирский приказ с просьбой о выдаче ему за выполненную работу жалованья и подвод, так как он в Тобольске обнищал, а жена его с детьми у «Соли Вычегодской скитается меж дворов».[[37]](#footnote-37) Сибирский приказ удовлетворил его просьбу.

Впрочем, тобольские преосвященные прежних времен сами хорошо разбирались в иконописи. Некоторые из них, в частности, архиепископ Герасим (Кремнев), управлявший епархией с 1640 по 1650 гг. сам в минуты, свободные от дел по управлению епархией с усердием занимался иконописанием.[[38]](#footnote-38)

В правление царя Михаила Федоровича Романова якутским воеводам Пушкину и Супоневу посылается указ: «написать в Сибири же, в Тобольску, иконникам, которые посланы в Тобольск к архиепископу с Устюга Великого да от Соли Вычегодской».[[39]](#footnote-39) Очевидно, что тобольские иконописцы писали иконы не только с остроги около Тобольска, но и посылали их в Восточную Сибирь. Однако мастеров было мало. Но даже учитывая это обстоятельство, царь Федор Алексеевич, посылая в 1680 г. в строящийся каменный Тобольский собор два колокола (103 и 40 пудов), серебряный крест, Евангелие, евхаритические сосуды, икон не прислал. Из Москвы везут в Сибирь краски, золото, олифу. Например, стряпчий Григорий Яковлев привез в 1685 году для Софийского собора пуд олифы, а также две тысячи золота листового. Февралем 1688 года помечена «память» (наказ) в ямской приказ о пропуске софийского священника Михаила Витязева с купленными в Москве для Тобольской Софийской церкви предметами, включающими «краски на письмо святых образов».[[40]](#footnote-40)

В это время перед правящими архиереями встала задача обучения иконописанию местных жителей. При архиерейском доме всегда было много ставленников для посвящения в священные степени и других, преимущественно молодых людей духовного звания для обучения чтению и вообще отправлению богослужения; при нем же со времени митрополита Филофея (Лещинского) находилась школа для детей священно и церковнослужителей. Открыта она была в 1703 г., а впоследствии, в 1743 году преобразована в семинарию. Те из учеников, кто чувствовал в себе наклонность к иконописанию, а также ставленники, заходя в мастерские, присматривались к искусству мастеров, сами в свободное время принимались за краски и кисти и при собственном усердии, под руководством учителей мало-помалу выучивались мастерству. Они продолжали заниматься им и тогда, когда находились уже на местах в городах и селах. Из лиц духовных, занимавшихся иконописанием, история сохранила для нас кроме протодиакона Матфея имена пятерых: «священника одной из церквей города Тобольска Василия, послушника Тобольского архиерейского дома Филиппова Лукьяна, иеромонаха архиерейского домового храма Иоанна, священника села Шкотского Курганского уезда Чемесова, протоиерея Омской Ильинской церкви Андрея Васильевича Комарова». [[41]](#footnote-41)

«По примеру архиерейского дома и монастыри Тобольской епархии, по крайней мере некоторые в прежние времена имели своих иконописцев или из своих вотчинных крестьян и монастырских служек, или из своих послушников и монашествующих».[[42]](#footnote-42)

На протяжении XVII столетия появляется множество сибирских святых. Местные святые имели особое значение для каждого человека, так как канонизированный праведник ранее был его земляком, что создавало кровную близость. Появление местных святых в новых землях становилось для переселенцев обретением духовной родины.

По данным Сулоцкого, автором первой иконы Василия Мангазейского был Лукьян Филиппов, иконописец Тобольского архиерейского дома, написавший ее в 1687 году по обету, в благодарность за спасение во время метели, «расспросив в бытность в Туруханске о наружности чтимого там страдальца».[[43]](#footnote-43) Этнографы В. Андриевич и Н. Костров отмечали особое почитание этого святого и наличие икон с его изображениями в Енисейске, Туруханске и Красноярске. Писали его юношей в белой рубашке, на фоне пейзажа с горкой. На одной из икон представлено истязание его при купце и воеводе. На другой – изображение Туруханского монастыря, а над ним, на горе, молящийся Василий в одной рубашке и без обуви.[[44]](#footnote-44)

В Мангазее – «златокипящей государской вотчине», первом крупном торговом центре Сибири, в 1642 году после сильного пожара «вышел гроб из земли», около него начались разные чудеса. Постепенно сложилось житие Василия Мангазейского – девятнадцатилетнего юноши Василия Федорова, набожного и строгого в поведении, служившего у мангазейского купца. В день пасхи он был ложно обвинен в воровстве, избит хозяином и воеводой, от побоев умер. Гроб его, для сокрытия преступления, был брошен в тину и грязь. Оттуда он и поднялся через четыре десятилетия. Память праведного Василия чествовали как русские, так и инородцы. «У многих из них (т.е. у инородцев) есть даже изображение оного, коих начало относится к 1689 году», почитается он и в настоящее время (илл. 19).[[45]](#footnote-45)

О другом сибирском праведнике повествуется так: «Благоволил Господь Бог в сей сибирской стране, во веси, нарицаемой Меркушино, при церкви архистратига Божия Михаила святого его собора гробу нечьему подвигнутися еже есть восходити от земли с честными останками христианского телесе» (илл. 20).[[46]](#footnote-46)

При вскрытии гроба тело оказалось нетленным. Далее чудесным образом были восстановлены имя и основные данные о жизни чудотворца. «Человек той бяше в сибирскую страну пришел из Руси, дворянского чину рождением, и жительства у нас в странничестве, рукоделие же его бытие нашивки, бывающие на теплых одеждах, сиречь шубех. Бяше к Богу прилежен и в церковь на молитву непрестанно входен, телом же своим скорбяще чревом яве яко от воздержания». Первые сказания о Симеоне записаны митрополитом Тобольским Игнатием (Римским-Корсаковым), одним из крупнейших церковных писателей конца XVII века.[[47]](#footnote-47)

Забота Тобольского архиерейского дома об авторитете новой епархии проявилась в создании иконы «насаждение древа Сибирского» (илл. 21) («София - Премудрость Божия» у Сулоцкого), написанной около 1673 г. Композиция ее близка к композиции иконы Симона Ушакова «насаждение древа государства Российского» (1668). В центре расположено древо, у корней которого изображены князь Иван Калита и митрополит Петр, перенесший кафедру из Владимира в Москву, а в ветвях помещены медальоны с портретами всех видных политических деятелей Древней Руси. В сибирской иконе у корней дерева изображены царь Иван Грозный и Московский митрополит Дионисий, при которых свершился поход Ермака, на ветвях чаши с фигурами первых шести сибирских архиереев. Очевидно, что икона была написана в Тобольске по поручению Тобольского архиерейского дома, т.к. в ней заключено высокое сравнение создания Тобольской епархии с основанием московской Руси, обозначающее ее преемственность.

Своеобразной чертой некоторых сибирских икон является отражение местного этнического типа, явно складывающегося в результате межнациональных браков. Так у святителя Николая (илл. 22) – в народной иконе XVII века – и у избранных святых – Антипы, Григория, Екатерины (илл. 23) – в Тобольской иконе конца XVII начала XVIII века – миндалевидный восточный разрез глаз, у мужчин – вислые татарские усы (илл. 24).

Сибирская иконопись в XVII веке наряду с иконографическими обрела и стилистические особенности. Исследователь русской иконописи Д.А. Равинский считал наиболее характерными для Сибири иконы с лицами и целыми фигурами как бы выступающими вперед в виде рельефов (илл. 25-26). А.И. Сулоцкий объяснял это явление заботой о людях с простыми (неразвитыми) вкусами. Однако есть основания полагать, что здесь сказалось внимание к представителям коренных народов, изображения богов которых были объемными, и потому полуобъемные иконы воспринимались ими легче, что очень важно для миссионерской деятельности.

Эта тенденция повлияла и на живописную иконопись. Во многих произведениях сибирских мастеров переходы от светлых выпуклых частей фигур или предметов к затененным выражены резче, нежели то полагалось по русскому иконописному канону с плавным многослойным охрением. В Сибири даже существовал термин «костоватость», обозначающий это явление.[[48]](#footnote-48)

Но однако уже в начале XVIII века произошло весьма значительное переориентирование иконописных вкусов высшего сибирского духовенства. В 1702 году на сибирскую кафедру был назначен архиепископ Филофей (Лещинский). С этого времени сибирскими архипастырями становятся выпускники Киевской Духовной Академии и в иконописи сразу же начинает сказываться белорусское (илл. 27-28) и украинское влияние (илл. 29-30). Об этом, в частности, говорит замена в 1710 году по инициативе митрополита Филофея иконостаса Тобольского Софийского собора, возведенного в 1686 году. А.И. Сулоцкий писал: «…иконостас, потому ли что не соответствовал величественности здания, или по чему другому, был снят при митрополите Филофее. Сей о нужде устроить новый иконостас вошел в представление к государю Петру I и, получив от казны 1000 рублей, в 1710 году сделал его весь новый, резной».[[49]](#footnote-49) Причины этого, возможно, заключаются в том, что митрополит Филофей - украинец по происхождению, недавний эконом Киево-Печерской Лавры, прибыл в Сибирь, когда на его родине происходил расцвет «украинского барокко», столь далекого от строгих, в основном северных вкусов сибирских владык XVII века. Митрополит Филофей некоторых из художников и местных выписал из Киева. Они работали в Тобольске и других сибирских городах, например, в Тюмени.

С этого времени начинается активное утверждение барочных форм. Становятся ощутимы элементы барокко в тобольских и томских иконах XVIII века (илл. 31).

В течение всего XVII и XVIII веков Тобольский архиерейский дом являлся руководящим и контролирующим центром иконописания в Сибири. Однако иконопись развивалась не только в стенах церковных. Уже в первой четверти XVII века иконописцы известны среди посадских ремесленников Тобольска и некоторых других городов, а во второй половине XVII века в связи с торгово-ремесленным развитием сибирских городов иконопись, как гражданская ремесленная специальность получила распространение во всех крупных экономических центрах края.[[50]](#footnote-50)

Однако, в результате секуляризации церковных земель Тобольский архиерейский дом в 1764 году лишился части своих мастеров иконописи и резьбы по дереву, но это не изменило существа дела, так как иконописное искусство и резьба иконостасов к этому времени широко распространились по Сибири.[[51]](#footnote-51)

Архивные документы сохранили немалое число имен «иконников», работавших в западносибирских городах. Среди них были хорошо известные в Сибири мастера. Переписными книгами Тюмени как «мастеровые люди иконописцы» отмечены в 1711 году М.Ф. Стрекаловский и конный казак Н. Котельников. В 1712 году в Тобольске работает С.Х. Ремезов «с товарищами». Из них четверо живописцев, пять подмастерьев и резчик. В 30-е годы XVIII века в Тобольске жили на поселении первоклассные живописцы братья Роман и Иван Никитины, также в середине XVIII века иконописными подрядами на изготовление икон занимались жители Тобольского посада Черепановы, И. Отласов, А. Менщиков, И.В. Бушков, Ф.С. Мельчиков, сержант геодезии В. Шестаков.

Описи 1788 года выявляют наличие художников-иконописцев в городах Западной Сибири. В Тобольске иконописцев из мещан было 4 человека, цеховых 5: Петр Бушков, Петр Мисюрев, Василий Щукин, Дмитрий Росляков, Алексей Будрин, Александр Непочинов, его сын Василий, Иван Новгородцев, Савва Докучаев. В Тюмени два иконописных мастера из цеховых: Григорий Колокольцев, Евдоким Саломатов; один мастер из мещан Петр Бельский, два подмастерья – Иаков Колокольцев, Василий Кузнецов, и один ученик Илья Соломатов.

Также известно, что в конце XVIII начале XIX века и в других городах Сибири работали иконописцы. В Туринске иконописные подряды выполняли мещане С. Котельников с сыном, А. Притчин, В. Котельников, ямщики Я. Ремезов и О. Пискулин, в Таре – мещане С. Апачинский и А. Калинин, в Верхотурье – посадский И.Ф. Сапожников, в Ишимском уезде – тюменский мещанин П. Артемьев и Абацкой слободы священник М. Мыльников, в Семипалатинске, Ямышевске – священник семипалатинской Знаменской церкви А.Комаров, в Барнауле – бийский купец А. Сумкин.

Несмотря на наличие цеховых иконописных мастерских Тобольский архиерейский дом старался вести и распространять искусство иконописи в сибирском духовенстве и среди лиц духовного звания. Поэтому по распоряжению преосвященнейшего Варлаама, который сам являлся искусным иконописцем[[52]](#footnote-52), в 1800 году был открыт в Тобольской семинарии класс рисования с назначением учителем этого класса Мисюрева. Мисюрева впоследствии сменил всеми уважаемый в свое время за характер и строгую жизнь ключарь Тобольского собора священник, а впоследствии протоиерей Петр Михайлович Карпинский. Но с преобразованием Тобольской семинарии в 1818 году класс рисования в ней как и во всех семинариях был закрыт. И только через 36 лет в мае 1854 года возобновлен по ходатайству покойного архиепископа Георгия (Ящуржинского) в семинарии класс живописи и иконописания, а в высшем отделении Тобольского духовного училища под названием рисования и черчения и начал иконописания.[[53]](#footnote-53)

Учителями в этих классах были назначены специально посланные для обучения рисованию и иконному письму на 2 года в Санкт-Петебургскую Духовную Семинарию двое воспитанников Тобольской Семинарии. Разрешение на их обучение было получено 29 марта 1881 года от Священного Синода. Этими двумя студентами явились Михаил Знаменский и Иаков Бисеров.[[54]](#footnote-54)

Живописи и иконописному искусству они обучались под руководством академика Солнцева. После окончания курса возвратились обратно в Тобольск. Первому из них предоставили место в Тобольском училище, а последний был рукоположен во священника Тобольского собора с назначением его ревизором всех вновь устрояемых по Тобольской епархии иконостасов.

По мнению А. Сулоцкого в XVIII веке иконописанию обучали при уездных церковных правлениях и монастырских духовных школах.

Известно, что в Иоанно-Введенском междугорном женском монастыре с июля 1865 года игуменья Дорофея установила резные занятия для сестер обители.[[55]](#footnote-55) Была открыта иконописно-живописная мастерская, золотошвейная мастерская.[[56]](#footnote-56) Сестры делали копии с почитаемой чудотворной монастырской иконы «Богоматерь целительница», которые посылались в храмы и монастыри Сибири и Урала.[[57]](#footnote-57) Была иконописная мастерская и в Свято-Знаменском Абалакском монастыре (илл. 34-35). В храмах г. Тобольска в настоящее время находятся иконы, писанные в XIX-XX веках городскими иконописцами. Так, в Покровском кафедральном соборе находятся иконы священномученика Харлампия (илл. 36), Богоматери «Всех скорбящих радость» (илл. 37), святителя Николая (илл. 38), мучеников Флора и Лавра (илл. 39); в храме св. Семи отроков Ефесских иконы Богоматери «Целительница» (илл. 40), «Троеручница» (илл. 41), «Казанская» (илл. 42), а также почитаемая икона Божией Матери «Тобольская», список с Черниговской Ильинской Богоматери[[58]](#footnote-58), той самой, перед которой молился и почил святитель Иоанн Тобольский (илл. 43). В ТМИИ находятся иконы, писаные в Тобольске. Это святитель Иоанн, митрополит Тобольский (илл. 44), мученица Параскева (илл. 45).

## 

## 3.2. Иконописцы и иконописные мастерские Тюмени.

Как говорилось ранее, наряду с Тобольском иконопись развивалась и в других городах Сибири. В 1711 переписными книгами Тюмени как мастеровые люди-иконописцы отмечены М.Ф. Стрекаловский, и конный казак Кательников.[[59]](#footnote-59) Кроме того, в Тюмени иконописью занимались в конце XVII начале XVIII веков конный казак Н. Мурзин и бобыль В.Н, Богдановых.[[60]](#footnote-60)

В Тюмени по ведомости городского магистрата в 1764 году значилось по «малярному» мастерству Я.И. Иконников, его сын Спиридон и внуки Василий, Иван, Яков. О первых двух сказано, что они «иконописное и малярное художество достаточно исправлять знают и в том всегда обращаются», а последние «малолетству», обучаются при них. Кроме того, ведомость отмечает «по малярному холстов» Л.Я. и Д.Я. Тверитиновых, которые «набивают по узорам красками холстину». В 1792 году в Тюмени числились иконописные мастера Г. Колокольцев, Е.К. Соломатов (из цеховых), мещанин П. Бельский, «иконные подмастерья» цеховые Я. Колокольцев, В. Кузнецов, учитель И. Соломатов. В ведомости о ремесленниках Тюмени в 1800 году значатся 4 иконописца.[[61]](#footnote-61)

Известными мастерами в Тюмени значились Иконниковы (от Спиридона 1624 до Федота 1873). Их мастерская просуществовала почти до конца XIX века, а также иконописная мастерская Караваева М.С., которая работала еще в начале XX века. Иконы написанные в этой мастерской очень разнообразны по степени профессионализма. От мастерски тщательного, до наивно примитивного. Больше всего сохранилось икон полупрофессионального провинциального письма. Датируются они второй половиной XIX начала XX веков. Заказчиками были небогатые горожане и окрестные жители, о чем говорят надписи на оборотах икон («вдове», «солдату»). Их отличает «рельефное наложение красок локальными пятнами, что придает им ковровую узорность. Легкие тени в скользящем свету от выпуклого изображения дают дополнительный эффект светотени. Лаконичные композиции, отсутствие дробной детализации, четкий замкнутый контур делают монументальными изображения даже в мелких клеймах».[[62]](#footnote-62) Технология изготовления этих икон упрощенная: паволока бумажная, часто газета, грунт хрупкий, вместо позолоты ее имитация: серебристая фольга на фоне под покровным составом, наложенная неравномерно. Примечательно, что узор на одеждах Спаса Вседержителя (илл. 46) и Николы (илл. 47) близок народным росписям домашней утвари. Серая темпера «выбрана» в форме розочек с листочками так, что открывается «золотой» фон.[[63]](#footnote-63)

Другая группа икон выполнена в «облагороженном» варианте: с более подробными композициями и прорисями мелких деталей, но в том же темновидном колорите.

В купеческих домах устраивались молельные комнаты с дорогими рафайловскими, невьянскими иконами под Строгановское письмо.

## 3.3. Иконописная мастерская Рафайловского Троицкого монастыря.

Рафайловский монастырь являлся одним из центров юга Тюменской области.[[64]](#footnote-64) Необычная горизонтальная форма большинства рафайловских икон продиктована тем, что они выполнялись в качестве оправы для любых складней с двунадесятыми праздниками и другого литья. Их называли «киотцами» и «кивотками». Это были самостоятельные произведения, дополненные металлопластикой. На жарко-золотые фоны наносились изображения тщательного профессионального письма, с более прозрачным, чем у невьянских «белоликих» икон в охрении личного письма. Несколько отличен и колорит (яркие открытые цвета, богатые золотые высветления). Есть свои любимые сюжеты и святые, например, «огненное восхождение» пророка Илии (илл. 48). Это связано с идеей огненного соединения с Богом, так как вплоть до XX века среди старообрядцев были случаи самосожжения так называемые «гари».[[65]](#footnote-65)

Протоиерей А.И. Сулоцкий в своих сочинениях по церковной археологии пишет: «И в недавнее время один из рафайловских причетников отлично резал на дереве иконы, а особенно кресты».[[66]](#footnote-66) (илл. 49, 50)

## 

## 3.4. Иконописные мастера Ишима.

В тюменском регионе работала иконописная мастерская С.П. Багишева в г. Ишиме до 40-х гг. XIX века. Среди мастеров около 20 человек были монахи, послушники, художники-самоучки, профессионалы. Словом, заказы выполнялись на разные вкусы. С.П. Багишев был единственным подрядчиком во всей округе на исполнение икон и резного позолоченного декора для иконостасов.[[67]](#footnote-67) Несколько иконостасных икон мастерской Багишева, относящихся к началу XX века находится в собрании ТМИИ. Объемное светотеневое письмо на манер светской живописи, особенно модное у провинциальной аристократии, на храмовых иконах выполнено уверенной рукой опытного художника. Золотые фоны, густо чеканные растительным орнаментом, имитируют драгоценные оклады работы тобольских мастеров.[[68]](#footnote-68)

## 3.5. Народная иконопись.

Однако, в условиях слабого надзора за иконописцами со стороны церкви в огромных сибирских просторах появились самые причудливые по сюжетам, манере и технологии произведения, так называемые «краснушки», «чернушки», полосатые, щепные иконы. Они берут свое начало от нижегородских, костромских, ярославских, вятских иконописцев.[[69]](#footnote-69)

Удивительно характерные, человечные по настроению и великолепные по легкости кисти мастера, они воплощали простодушно сердечную веру, наивную доброту и трепетность переживаний их создателей. В таких иконах не встречается сложных многофигурных композиций, заказчику вполне достаточно «узнать святого». Возможно поэтому иконография упрощена. Это заметно в иконах с изображением праздников, например, в трехрядной иконе (илл. 51) Божия Матерь Казанская, Воскресение Христово, св. Николай чудотворец, избранные святые. Помимо упрощения иконографии, упрощается и прорисовка фигур. Но при этом каноническая схема, принятая за основу, сохраняется, что позволяет узнать святого.[[70]](#footnote-70)

Нередко в одной иконе дается целый домашний иконостас, в котором соединены все наиболее чтимые святые. При всей свободе соединения в одной иконе, схема соединения просматривается по «практическому значению» святых. Так например, изображения святых Модеста, Власия, Флора и Лавра, широко распространенные в Тобольском крае считались покровителями животноводства (илл. 52).[[71]](#footnote-71)

Иногда изображение напоминает раскрашенный контурный рисунок. Художник по графье темной краской, черной или коричневой, обводил рисунок, затем покрывал нужными красками, после чего рельефным контуром еще раз обводил изображения (илл. 53). Незначительные санкирные тени, наложенные на открытых частях тела, придают им некоторую объемность. Описи складок одежд выполняются более светлой краской. Детальной проработки одежд нет (илл. 54, 55). Фоны часто двуцветные, полосатые, например, поземь оливковая, над ней широкая полоса светлой охры, выше серебряная или золоченая (по фольге) олифа.

Иконопись на протяжении веков развивающаяся в пределах канона выработала определенный набор схем, приемов, форм, т.е. определенный изобразительный язык. И мастер, даже не очень искусный, имея в распоряжении нужное количество таких форм, мог свободно распоряжаться ими, рисовать любую фигуру.

Обычно крестьянская икона плоскостна, обратной перспективой мастер не владеет. Как мастер росписи бытовых предметов по дереву, иконник пользуется ритмичным чередованием красочных пятен, выразительностью линий, контура, создавая на плоскости своеобразную узорчатость, декоративность. В результате – стремление к обогащению.

Одним из интересных явлений для исследователей сибирской иконописи являются щепные иконы. Они представляют собой дощечки, обработанные только с лицевой стороны. На тонком грунте выполнено лишь личное письмо, причем либо с соблюдением полной технологии (санкирь, вохрение, подрумянка, высветление, оживки), либо сплошным вохрением по санкирю. Эти «иконки» одевались в нарядные оклады из фольги, тисненой узорами и расписанной красками, украшались цветами и убирались в киоты под стекло (илл. 46-47).

Еще одну стилистическую группу народных икон представляют те, что «малевались» художниками бродячих артелей, приходивших с Урала, а также местными «богомазами» Тобольска, Тюмени и окрестных деревень.

Подтверждением того, что за иконопись брались все, кто того ни желал, являются несколько документов, хранящихся в Тобольском архиве. Вот некоторые факты: «Дело о дозволении тобольскому ямщику Федору Черепанову малевать святые иконы… яже, нижайший иконопиству отчасти изучен»[[72]](#footnote-72), «…священника Дегилева сына приказать отдать иконописному обучаться художеству к геодезии сержанту Василию Шестакову…»[[73]](#footnote-73)

Видимо совсем не случайно возникло «Дело о Тобольском иконописце посадском Федоре Мечакове, который по подряде своем в Екатеринбургской церкви неисправны намалевал образы… Повелеть ему переправить немедленно, а ежели и впредь неисправность в его работе усмотрится, то его за это штрафовать».[[74]](#footnote-74)

В XVIII-XIX веках все чаще появляются образы «неподобного письма», отступающие от церковных канонов, как, например, Троица (смесоипостасная) (илл. 56), а также икона «Усекновения главы Иоанна Предтечи», где «…дочь Иродиады в костюме нынешней не очень высокого тона барышни».[[75]](#footnote-75)

Это явление было вызвано тем, что иконы писали мастера неискусные. Другая причина в том, что иконопись при массовом производстве иконы на рынок все более и более упрощалась, лишаясь при этом высокой символики. Упрощался сам процесс изготовления иконы, ее технология. «Чернушки» и «краснушки» часто не имеют резного ковчега и паволоки, а если она и есть, то бумажная и только на полях.

Для предотвращения этого, Духовная консистория издает распоряжение «О пресечении в иконных изображениях странных и нелепых непристойностей».[[76]](#footnote-76)

Однако даже в монастырскую иконопись, где традиционно регламентация была строже, проникают крестьянские традиции. В этом смысле сибирская иконопись родственна белорусской и болгарской, где также велико было значение народных традиций.

Характерны иконы XVIII века «Апостол Петр» (илл. 57) и «преп. Сергий Радонежский» (илл. 58) из разных томских монастырей. Их отличают приземистые коренастые фигуры святых, чуть грубоватая обобщенность формы, упрощение личного охрения, энергичные черные контуры, малое количество цветных компонентов. Те же черты свойственны церковным иконостасам Енисейска.

Преобладающим в Сибири XVIII начала XX века было крестьянское сословие. Совершенно закономерно, что сформировалось целое направление иконописи, ориентированное на крестьян. К настоящему времени в Сибири выявлены следующие центры народного иконописания: Сузун и Колывань в Новосибирской области, Притюменье, Рудный Алтай (ныне Казахстан), Иркутская область, Забайкалье, окрестности Енисейска.[[77]](#footnote-77)

Особый интерес представляет иконописный промысел в г. Сузун Новосибирской области (ранее Колывано-Воскресенский горный округ), существовавший в XIX начале XX века. С середины XIX века там проводились зимние Никольские ярмарки, самые крупные по товарообороту на юге Сибири. Оттуда иконы распространялись на огромной территории от Петропавловска до Кузбасса. Образы сузунских мастеров угловаты, далеки от точности, привлекают задушевностью, простотою написания.

Источником новых влияний в Сибири в начале XIX века стала и школа Демидовых при Нижнетагильском заводе, ориентировавшаяся на западно-европейские принципы искусства.

Результатом украинского и демидовского влияний стало распространение «фряжской живописи», в частности с середины XVII века получили широкое признание работы для иконостасов маслом на холсте. Типичное сочетание канонических иконописных традиций с приемами «фряжской живописи» проявилось в иконе «Благовещение» XVIII века, находившейся до революции в Покровском соборе.[[78]](#footnote-78)

Барочная стилистика повлияла на формирование и «молельной домовой иконописи». В екатеринбургском государственном историческом музее хранится небольшой складень. На нем указано, что «писан сей образ в 1710 году во граде Тобольске». В нем отчетливо видны признаки прямой перспективы в трактовке колоннады, лица писаны по законам «живства», т.е. «активно выявлены объемы с помощью светотеневой моделировки, включены элементы типичной пышной барочной орнаментики в картушах и разделке престола».[[79]](#footnote-79) Близка к складню по стилистике и, естественно, по времени написания небольшая семейная икона из ТГИАМЗ «Богоматерь Целительница с избранными святыми» (илл. 59). Однако в обеих иконах сохранились черты и строгановского письма, вытянутые пропорции фигур, каллиграфичность орнаментики, миниатюрность. С годами оба направления – сольвычегодское, строгановское и барочное – в сибирской иконописи существуют параллельно.

«Датировка и определение места создания поздних икон очень сложны. И все же сравнивая иконы, имеющие какие-то обозначения времени и места создания, и относящиеся к разным регионам, можно увидеть различия в колорите, например, иконы средней полосы России праздничнее, ярче, нежели северные.

В каждом регионе были свои особо почитаемые святые, свои чудотворные иконы и связанные с ними сказания. Особенности пейзажа в каждом случае также – своего рода ориентир».[[80]](#footnote-80)

Архивные документы, письменные источники, памятники крестьянского иконотворчества свидетельствуют о наличии в далекой российской провинции мощного пласта народного искусства, отличного от официального иконописания того времени, отражающего нравы, обычаи, представления, надежды и веру сибирского крестьянства.

# 4. Иконописные традиции Зауралья и юго-западной Сибири.

Особую большую группу иконописи представляет старообрядческая. Большое количество старообрядческих икон, хранящихся в храмах, музеях, частных собраниях Сибири может быть разделено на несколько стилистических групп.

Характерной чертой одной из этих групп являлось строгое следование традиции, например, икона Богоматерь «Всех скорбящих радость» (илл. 60). Она ориентирована на Строгановское письмо: изящный рисунок вытянутых фигур, тонкость колориту придают цветные пробелы одежд. Не потемневшее дерево и олифа, профилированные шпонки, яркий колорит фигур. Ради более точного соответствия Строгановским оригиналам поздние мастера иногда использовали разные технологические приемы, чтобы состарить дерево и живопись и повысить стоимость икон.

Еще одной разновидностью старообрядческих икон являются «темновидные иконы». К XVIII-XIX вв. олифа на старых иконах сильно потемнела, ориентация на их темнокоричневый колорит при соблюдении канонов в композиции и рисунке определила особенность этой группы. У старообрядцев главный принцип эволюции – соединение, синтез различных стилистических тенденций. Он раскрывается в иконах Новосибирской картинной галереи, таких как св. Николай Чудотворец (илл. 61, 22).

Самая большая группа старообрядческих икон – Невьянская. Это термин скорее стилистический, нежели географический.

## 4.1. Развитие иконописи в Невьянске.

За 300 лет сюда не могли не проникнуть новгородские, северные, а затем московские и поволжские иконы. Конкретно сказать об этом в настоящее время весьма непросто: первые иконостасы не уцелели, исчезло большинство документов, хранивших историю многих икон, находящихся сегодня в сибирских церквах и музеях.

Говорить о собственно уральской иконописи можно лишь с середины XVIII века.[[81]](#footnote-81) Касаясь первых десятилетий XVIII века, приходится ограничиваться документальными свидетельствами и преданиями. Уральскую иконопись XVIII-XIX века, как и иконопись этого периода России в целом можно условно разделить на три направления.[[82]](#footnote-82)

1). Заказы Православной Церкви, поддерживаемые Святейшим Синодом и государством и ориентированные на западно-европейскую культуру того времени.

2). Иконы, создававшиеся преимущественно для старообрядцев и основанные на древнерусской и византийской традициях.

3). Иконопись фольклорная, бытовавшая среди народа.

Первое направление захватило, в основном, Прикамье и Зауралье. В одном случае это объясняется географической близостью к Московии, в другом – тем, что в Зауралье, с его административным и религиозным центром в г. Тобольске, было также сильно влияние Церкви.

Второе направление характерно, прежде всего, для горнозаводского Урала, ставшего оплотом «древлеблагочестия». Уральская старообрядческая иконопись начинает проявлять черты самобытности, очевидно, с 1720-1730-х гг., когда к раскольникам, ранее переселившимся на Урал из центра России (из Тулы) и с Поморья (из Олонца), присоединились после «выгонок» с верхней Волги, Керженца и из районов, пограничных с Польшей (с Ветки и из стародубья) новые переселенцы-старообрядцы.[[83]](#footnote-83)

Уральских икон, написанных в первой половине XVIII века сохранилось очень мало. «Есть основание предположить, что ее расцвет произошел позже, во второй половине XVIII – первой половине XIX века.[[84]](#footnote-84)

В 1701 году по инициативе правительства строится металлургический завод в Невьянске и Каменске, в 1703-1704 гг. в Алапаевске и Уктусске. Управление этими заводами Петр I поручает Никите и Акинфию Демидовым. Они развернули на Урале строительство самых современных по тому времени металлургических предприятий. Их родовым гнездом был первоначально Невьянск, а с 1725 г. стал Нижний Тагил. Правительство приписало к заводам целые деревни из центральной России. Демидовы охотно давали приют старообрядцам, которые в силу своего нелегального положения были практически бесправны.

При каждом заводе строилась церковь, а при крупных заводах и не одна. Потребность в иконах резко возросла. Старообрядцы, составившие значительную часть населения заводских поселков, икон, написанных после реформы патриарха Никона, не признавали, вследствие чего возникновение старообрядческого иконописания стало неизбежным.

Прежде всего ценились Строгановские иконы. Старообрядцы их признавали и скупали в большом количестве. Так возникло целое иконописное направление, ориентированное на Строгановское, которое получило название «невьянское».

«Покрытые потемневшей олифой, невьянские иконы нередко принимали за Строгановские. Их действительно сближают удлиненные пропорции фигур, изысканность поз, тонкость письма, обилие золотых пробелов… Строгановские иконы писались на оливково-зеленых или охристых фонах, в них более умеренно применялось золото».[[85]](#footnote-85)

Невьянцы же прибегали к сплошному золочению. Листовое золото наносилось на полимент красно-коричневого цвета, которым предварительно покрывался левкас. Полимент придавал золоту насыщенный теплый тон. Оно заполняло средник и поля, разграниченные тонкой цветной или белильной отводкой, изображение оконных переплетов, куполов и шпилей архитектурных построек сияло в нимбах. Блеск его перекликался со светом твореного золота, моделирующего объемную пластику полихромных драпировок, а в особой группе икон, с врезанными в средник литыми медными складнями и крестами. Благородный металл обогащался увеличением, гравировкой, узорами. Колорит невьянских икон примечателен декоративностью.[[86]](#footnote-86)

Как уже упоминалось ранее, расцвет уральской иконописи пришелся на конец XVIII – начало XIX века. Признанным центром иконописания на Урале был Невьянск. Здесь работали известные династии иконописцев - Богатыревых, Чернобровиных, Заверткиных, Романовых, Филатовых (илл. 62), сыгравших большую роль в создании Невьянской школы иконописи, а также мастера Григорий Коскин, Иван и Федор Анисимовы, Федот и Гавриил Ермаковы, Платон Силгин и другие.[[87]](#footnote-87) Сюда приезжали учиться иконописи из Екатеринбурга, Нижнего Тагила, Староуткинска, Черноисточинска и других мест горнозаводского Урала.[[88]](#footnote-88)

Наиболее плодотворное и продолжительное влияние на невьянскую икону оказала династия иконописцев Богатыревых. Деятельность которой пришлась на период с 1770 по 1860 гг.

Иван Васильевич, Михаил Иванович, Афанасий Иванович, Артемий Михайлович, Иакинф Афанасьевич и Герасим Афанасьевич Богатыревы представляли собой ведущую мастерскую невьянского иконописного промысла, ориентированную на торгово-промышленную часть старообрядческого купечества, старост старообрядческих общин, заводовладельцев, золотопромышленников, державших в своих руках всю экономику Урала.

Иконы Богатыревых периода расцвета их мастерской (первая треть XIX в.) по колориту, рисунку, композиции наиболее близки к ярославской иконописи последней трети XVIII века, ориентированной, в свою очередь, на поздний период творчества одного из видных мастеров Московской Оружейной палаты Федора Зубова (1610-1689).[[89]](#footnote-89)

И, хотя в начале XIX века в Невьянске насчитывалось до десятка иконописных мастерских, почти все они копировали Богатыревых. Их работа считалась очень ценной.

Предки Богатыревых появились в невьянске в начале 1740-х годов, приехав с торговым караваном из Ярославля. Согласно ревизской сказке 1816 г. на Невьянском заводе проживало три семьи Богатыревых. Иконописцы сами обучали детей иконописному ремеслу, по возможности полному, т.е. личному или доличному письму.

Наиболее показательными иконами, характеризующими стиль, в котором они работали, являются иконы: Архидиакон Лаврентий (илл. 63), Святой Лев Катанский с житием, Рождество Христово (илл. 64), Троица Ветхозаветная (илл. 65), Спас Нерукотворный.

В январе 1845 года был принят закон, запрещавший раскольникам заниматься иконописанием, но несмотря на это, Богатыревы, как и другие иконописцы, продолжали заниматься иконописанием.

Главной же причиной постоянных притеснений со стороны властей была активная раскольническая деятельность Богатыревых, а не иконописный промысел. В 1850 г. Богатыревы-иконописцы были сосланы на Богословские заводы Урала за уклонение от присоединения к единоверию. Лишь позднее, с переходом в единоверие, им разрешили вернуться в Невьянск.

Первые печатные материалы о Богатыревых-иконописцах появились в 1893 году. В журнале «Братское слово» был опубликован дневник надворного советника С.Д. Нечаева, производившего по поручению Николая I «исследование о расколе» в Пермской губернии. Нечаев лично встретился с Богатыревыми и под впечатлением от этой встречи сделал 22 ноября 1826 года следующую дневниковую запись: «В Невьянске лучшие иконописцы тщательно сохраняют древний греческий манер в рисунке и оттенке. Для сего употребляют они яичный желток. Богатыревы всех искуснее и богаче. Они пишут образа для новой старообрядческой церкви г. Екатеринбурга».[[90]](#footnote-90)

В середине XVIII века в архивных документах рядом с фамилией Богатыревых часто встречается фамилия Чернобровиных. В Невьянске они жили с конца XVII века. Согласно документам, в 1746 году в Невьянске жили семьи: Федора Андреевича Чернобровина с женой и тремя сыновьями Дмитрием, Афанасием, Ильей, и Матфея Афанасьевича с женой сыном и двумя дочерьми.[[91]](#footnote-91)

В начале XIX века они стали родоначальниками шести родов, приписаных к Невьянскому заводу крестьян Чернобровиных.[[92]](#footnote-92) Все они были старообрядцами, но в 1830 году перешли в единоверие.

Иконописцы Чернобровины не имели единой семейной мастерской, как Богатыревы, жили отдельными домами и работали порознь. Объединялись лишь для выполнения крупных заказов.

Для творчества Чернобровиных периода его расцвета (1835-1863) характерно прекрасное владение искусством композиции и умение объединять сюжеты, сочетание традиционных старообрядческих приемов иконописи с элементами светской живописи (нанесение твореным золотом пробелов). Применение приемов цвечения и черчения золота, а также цировки и чеканки при декорировании доличного фона. Использование трав и цветов при декорировании тагильского живописного промысла при изображении тканей в одежде и драпировках. В колористическом решении икон определяющими были красный и зеленый цвета, тяготеющие к холодному тону в сочетании с темной изумрудной зеленью и средним по плотности сине-зеленым цветом.[[93]](#footnote-93)

Чернобровины получали подряды от управляющих невьянскими заводами на написание икон для вновь строящихся единоверческих храмов. Так «весной 1838 года двоюродные братья Иван и Матфей Чернобровины заключили договор о написании за 2520 рублей икон для иконостаса в строящейся в Режевском заводе Успенской единоверческой церкви».[[94]](#footnote-94) В ноябре 1839 года они обязались «написать дополнительные святые иконы к Пасхе 1840 года».[[95]](#footnote-95)

В 1887 году они участвовали в открытии в Екатеринбурге Сибирско-Уральской научно-промышленной выставки. За представленные иконы они были удостоены почетного отзыва уральского общества любителей естествознания.

Наиболее выразительными иконами, отражающими их иконописный стиль, являются: Архидиакон Стефан (илл. 66), Богородица «Что Тя наречем, Обрадованная» (илл. 67), Иоанн Предтеча (илл. 68).

В середине XIX века Черноборовины сумели утвердиться как одна из ведущих династий уральских иконописцев. Не случайно Д.Н. Мамин-Сибиряк отмечал, что «невьянские иконописцы известны всему раскольному миру на Урале, как Богатыревы или Чернобровины…»[[96]](#footnote-96) Более полувека эти династии работали в Невьянске. Многие невьянские иконописцы, в частности, Карманов П.А. (илл. 69), Бердников С.Ф. (илл. 70), Гилгин А.Н. (илл. 71) в своих работах придерживались традиций, заложенных Богатыревыми и Чернобровиными.

«Невьянские мастера обнаруживали тенденцию к сохранению и возрождению древних традиций, вплоть до реминисценции краснофонной новгородской иконы».[[97]](#footnote-97)

Но все же именно в фонах, пейзажных и интерьерных, острее сказывалось влияние нового времени: типичный для иконописи переходного периода компромисс между объемным ликом и плоскостным доличным, в сочетании с глубиною пространства.

«Каноничные фигуры изящны, плоть их умеренна, а иногда и чрезвычайно «тонкостна». (изображения предплечий и голеней с еле заметными обхватами запястий и щиколоток ребер и суставов).[[98]](#footnote-98)

Главными для невьянской иконы оказались не Строгановские традиции, а те, которые были заложены Московской Оружейной палатой уже в середине XVII века и развиты в конце XVII – первой половине XVIII века в Ярославле, Ростове Великом, Костроме.[[99]](#footnote-99)

Невьянская икона несет приметы стиля барокко, как в допетровское, так и в послепетровское время. Стиль барокко, выражающий свойственное народному сознанию экспрессивное восприятие мира нарастает в невьянской иконе вплоть до конца XVIII века и во многом сохраняется в середине XIX века. Будучи типологически связанной с барокко, хронологически она свидетельствует о развитии в русском искусстве классицизма, который внес в ее стилистику свои особенности. На рубеже XVIII – XIX веков невьянские мастера пишут двухчастные горизонтальные иконы. Одной из таких икон является икона «Рождество Богоматери», «Введение во храм» (илл. 72) семьи Богатыревых.

Со временем архитектурные фоны в иконах классицируются, приобретают сходства с интерьерами ротондальных храмов, закрепляются четкими контурами.

Захватили невьянскую икону и влияния романтизма. Они нашли почву в драматическом мировосприятии «религиозного пессимизма» старообрядчества. Яркое свидетельство тому икона Богатыревых «Рождество Христово», в которой главное событие сопровождается сценами, акцентирующими чувство тревоги, страха на грани жизни и смерти, ожидание погони, жестокой расправы.

Хотя четких формальных признаков романтизм в иконе не имел и терялся в стилистике барокко, он способствовал начавшемуся еще в XVII веке переосмыслению иконного пространства, разделенного на средник и клейма в увиденную с разных точек зрения развернутую на плоскости грандиозную панораму. О романтическом мироощущении невьянских иконописцев говорят и золотые небеса, и сцены поклонения волхвов, искушение Иосифа, и совершающееся в уютной пещерке, похожей на грот в горной породе, омовение младенца. Романтичны виды естественной природы – долины с пасущимися у рек стадами, обрывы с свисающими корнями и травами, рукотворные парки, огражденные стройными решетками и вазами на столбах.

Однако это не делает икону картиной, она подчинена догматическому смыслу. Многие мотивы, пришедшие в русскую иконографию из западных лицевых Библий и эстампов, еще в XVII веке оказались созвучны местным уральским реалиям.[[100]](#footnote-100)

Опирающаяся на общие древнерусские основы иконопись различных районов под воздействием местного уклада приобретала свои самобытные черты. В результате сложных миграционных процессов уральские иконописцы впитывали и перерабатывали старообрядческую иконопись России. В свою очередь Невьянск оказывал воздействие на центральные районы России и одновременно распространял свое влияние на восток – на Сибирь и Алтай.

Начиная с 1830-х гг. невьянская икона стала эволюционировать в сторону декоративного искусства, роскошной вещи, олицетворяющей баснословные капиталы уральских заводовладельцев. Золото применяется столь обильно, что начинает затруднять восприятие живописи, которая делается со временем сухой и дробной, тогда как на рубеже XVIII-XIX веков золотой фон играл роль оправы для драгоценной, переливающейся оттенками живописи, гармонично дополняя ее.

На невьянскую иконопись оказывали влияние и отдельные иконописцы. Так, иконы перешедшего в единоверие Филатова выполнены не в византийской традиции, которую органично развивало искусство Древней Руси, и с которой никогда не расставалась старообрядческая иконопись, а в поздневизантийской, итало-греческой. Некоторые признаки под воздействием этого увлечения исчезли. С другой стороны, новое обращение к византийским заветам соответствовало стремлениям старообрядчества сберечь строгость иконографии и стиля, воспрепятствовать проникновению в церковную живопись натурализма.

В XIX веке невьянская икона уходила в прошлое, но уходила не бесследно. Она оказала заметное влияние на фольклорную икону, на местную книжную миниатюру, на роспись по дереву и металлу, на всю художественную культуру Урала.

## 

## 4.2. Верхотурский Николаевский монастырь.

В XVII-XVIII веках одними из крупных центров иконописания Зауралья были монастыри. Основанный в 1602 году Верхотурский Николаевский монастырь не являлся исключением. Известно, что в 1671-1672 гг. в Верхотурье работал иконописец Иван Максимов. В те же годы стены Троицкой церкви расписывал верхотурский посадский человек Иван Путимцев. В 1697-1698 гг. над росписью храмов Верхотурья трудился иконописец Максим Аврамов. На рубеже XVII-XVIII веков по заказам монастыря работал Иван Корот.[[101]](#footnote-101)

Поворотным событием в жизни монастыря и всего Верхотурья стало обретение в конце XVII века мощей святого Симеона Верхотурского. наиболее ранним изображением святого Симеона считается икона, датированная 1754 годом. Этот образ представляет собой редкий иконографический извод: св. Симеон изображен в красной рубашке босым (как принято изображать Христа ради юродивых).

Примером другого иконографического варианта, сформировавшегося в XVIII в. служит образ св. Симеона, написанный на древней хоругви (до 1918 года хранилась в монастыре, ныне считается утраченной, известна по фотокопии). Особенностью этого извода является изображение св. Симеона пустынножителем на фоне пустынного пейзажа. Именно этот вариант был более известен до начала XX века, развиваясь и насыщаясь житийными подробностями. После канонизации в 1825 году в руках у святого появляется свиток с текстом, более узнаваемым становится пейзаж.

В последней трети XIX века св. Симеона начинают изображать на фоне каменной часовни в с. Меркушино, все чаще начинают изображать святого на фоне монастыря, стоящим вместе со св. Николаем Чудотворцем (илл. 20). Пользовались большим спросом иконы святого с житием. Над созданием иконографии таких икон трудились иконописцы Екатеринбурга, Невьянска, Перми, Вятки, Палеха, Суздаля, Ростова.[[102]](#footnote-102)

В эти же годы оформилась иконография «Симеон Верхотурский на молении в лесу», которая прежде входила в число клейм на житийной иконе святого. Эта иконография пользовалась особой любовью у монахов-иконописцев Верхотурья. В начале XX века святого все чаще изображают с другими подвижниками: преп. Серафимом Саровским, Николаем Чудотворцем, целителем Пантелеймоном, преп. Прокопием Устюжским (илл. 73).

## 4.3. Далматовский Успенский монастырь.

Значительное место в формировании зауральской иконописной традиции принадлежит мастерам Далматовского Успенского монастыря (основан в 1644). Известно около двух десятков имен иконописцев, работавших в Далматове в XVIII-XIX вв.[[103]](#footnote-103)

В 1702-1705 гг. по подрядам в Далматовом монастыре трудился иконописец Иван Никитин. Именно он в 1703 году «поновлял первоначальную икону Успения Пресвятой Богородицы, ту самую, с которой старец Далмат пришел на берега Исети».[[104]](#footnote-104)

В 1720-х годах в обители трудились монахи-иконописцы Сильвестр и Григорий. Священник Андрей Михайлов в 1725 году написал в стенах монастыря образ Успения Богоматери, а в 1734 году поновил здесь 30 икон. В 1764 году распоряжением Тобольской Духовной консистории священнику Андрею Михайлову было поручено «присмотр иметь за иконописцами». В 1740-1750 гг. в монастыре писал иконы на холсте и дереве иконописец Максим Изуграфов.

С 1751 г. Иконописной мастерской Далматовской обители руководил крестьянин села Николаевского Никифор Ершов. Он состоял на монастырском жаловании до 1763 года, после чего продолжил работать, но уже как «вольный» художник. Мастерскую же возглавил иеромонах Василий, к которому перешли все ученики Ершова. Под его руководством были выполнены основные работы по украшению храмов Далматова монастыря. Ему помогали иконописцы А. Асламов, К. Черепанов, А. Шапошников, М. Волков.

В возрожденном Далматовом монастыре находится икона «Троица ветхозаветная», писанная в монастыре (илл. 74). Она соответствует канону византийской и древнерусской иконописи.

Совсем к другому направлению относится икона «Успения Богоматери», находящаяся в Далматовском краеведческом музее. Она выполнена в живописной манере и ориентирована на западное искусство.[[105]](#footnote-105)

Своеобразными островками духовности помимо Верхотурского и Далматовского монастырей были Рафайловский Троицкий на Исети (основан в 1650 г., упразднен в 1804 г.), Невьянский Богоявленский (основан в 1620 г., в 1785 переведен в Абалак), Туринский Николаевский (основан в 1624, в 1764 упразднен, восстановлен в 1822 г. как женский).

## 4.4. Развитие иконописи в Туринске.

Наряду с монастырями в XVIII-XIX вв. иконописанием занимались мастера практически во всех уездных городах Зауралья. Наиболее показательным примером взлета и последовавшего за ним быстрого упадка местной традиции может служить Туринск.

В связи с устройством во второй половине XVIII века Сибирского тракта через Екатеринбург и Тюмень, значение Туринска, переставшего быть важным узлом транзитных перевозок, резко снизилось. В это время город являлся центром декоративно-прикладного искусства и живописи. Побывавший в 1771 году в Туринске И.И. Лепехин писал, что здесь «много столяров, резчиков иконостасных и иконописцев».[[106]](#footnote-106) Академик высказал предположение, что начало иконописному промыслу положили угличане, до этого жившие в Пелыме, а позже переселившиеся в Туринск. По другой версии развитие иконописи относится ко времени пребывания на кафедре митрополита Филофея (Лещинского).

Однако в первой четверти XIX века иконописание туринцев чаще всего остается невостребованным. В настоящее время известна единственная подписная и датированная икона, принадлежавшая кисти туринского иконописца - Перенесение мощей праведного Симеона Верхотурского. Образ «написан Туринским мещанином Николаем Сухановым в 1866 г.» (илл. 75).

**4.5. Развитие иконописи в Ирбите.**

По сравнению с маленьким Туринском (в 1897 г. проживало всего 2900 чел.) Ирбит мог показаться огромным (ок. 20000 чел.). однако больших иконописных цехов и мастерских здесь не было. Главной для жителей города была ежегодная, начиная с середины XVIII века, зимняя ярмарка. На нее съезжалось большое количество торговцев, в том числе и продавцы икон как из близлежащих районов, так и из центральной России. Так, екатеринбургский купец И.Я. Панфилов в 1870-1880 гг. торговал иконами и церковной утварью в шести лавках.[[107]](#footnote-107) Аналогичные товары продавали в четырех лавках торгового товарищества «Анфиногенов И.К. и К0». Известны имена целого ряда торговцев-оптовиков: московский купец С.И. Корнилов, екатеринбуржец В.И. Иовлев и другие.[[108]](#footnote-108) В конце XIX начале XX века получает известность мастерская Н.К. Куклина. Однако она занималась почти исключительно изготовлением иконостасов, иконы для которых либо писали приезжие мастера, либо они заказывались в иконописных мастерских других городов (илл. 73).

## 4.6. Развитие иконописи в Шадринске.

Иная ситуация сложилась в Шадринске. Укрепленная слобода была основана в 1662 году, но лишь в 1737 году за ней закрепился статус города. Шадринск стал крупным торговым и культурным центром Зауралья. В истории города большую роль сыграло соседство с Далматовым монастырем. Особенно сильно это сказалось на развитии и распространении местной иконописной традиции (илл. 76). По сравнению с северными районами Зауралья население Шадринского уезда было более зажиточным. Следствием этого было активное церковное строительство, не прекращавшееся на протяжении XIX начала XX века.[[109]](#footnote-109)

С 1895 г. в Шадринске проживал екатеринбургский иконописец, владелец мастерской В.В. Лазарев. Действительный член Парижской национальной академии художеств, участник российских и международных выставок, признанный мастер. Он работал в «византийском», «древнерусском», «готическом» стилях и техниках исполнения.[[110]](#footnote-110)

По заказам шадринцев работали и другие мастера. Например, московский иконописец В.И. Звездин в 1887 г. проживал в Екатеринбурге. В 1899 году с Украины в Шадринск был выслан И.Ф. Лукашевич. Он выполнял разнообразную работу: витражи, роспись храмов, иконы «стильной живописи, по рисункам лучших художников, а также и по новой композиции на желаемую тему».[[111]](#footnote-111)

Среди местных иконописцев особо следует выделить шадринского мещанина П.А. Павлова. Павлов устроил в Шадринске иконописную мастерскую, которая к 1901 г. считалась крупнейшей в городе.

А.П. Кречетов работал в Шадринске с 1880 гг. в начале XX века известен как владелец мастерской, в которой трудилось 11 иконописцев. Он трудился в течение 35 лет.[[112]](#footnote-112)

В.М. Ощепков также был в 1910-1915 гг. владельцем живописно-иконописной мастерской.[[113]](#footnote-113) Для работы он нанимал людей, имеющих художественное образование. В мастерской выполняли заказы на сюжетную и орнаментальную живопись в храмах, иконостасные и малярные работы, чеканные изделия с эмалями.

В Шадринске трудились иконописцы – Боронниковы, Погорельцев, А.И. Бритвин, Ф.Ф. Шахматов, И.А. Грязнов, А.А. Высотин.[[114]](#footnote-114) В конце XIX века по всему Зауралью распространилась мода на иконы, написанные в академическом стиле. Росписи перекликались с росписями Васнецова. Известны имена двух мастеров Н. Колмогорова и И.Г. Теплоухова. Среди крестьянского населения спросом пользовались «народные» иконы.

## 4.7. Развитие иконописи в Кургане.

Развитие иконописной традиции в Кургане и Курганском уезде имеет много общих черт с Шадринском. В первой половине XIX века Курган был маломодным уездным городком с одной только церковью. Оживление началось только во второй половине XIX века. Богатые приходы привлекали иконописцев не только из других уездов, но даже и из других губерний. известно, что в это время иконописью занимался курганский мещанин (из ссыльных) М.Е. Левандовский (1888). Большинство других мастеров, чьи имена встречаются в архивных документах, тоже не были коренными курганцами. К ним принадлежат тобольский мещанин К. Иконников, крестьянин Е. Помыткин. В селах уезда проживали иконописцы В.А. Емельянов, Ф. Буров, И. Агапов, А. Щербаков.[[115]](#footnote-115)

В начале XX века в Кургане было три живописно-иконописных мастерских, которыми владели А. Краснов, А. Решетников, М. Каменский.[[116]](#footnote-116)

Характерным показателем изменений иконописной традиции может служить рекламное объявление мастерской Решетникова: «Иконописно-живописное ризочеканное гальванопластическое и мебельно-столярное производство А.П. Решетникова в Кургане. Имеются иконостасы, киоты с разделкой золотом, серебром и алюминием. Иконы, стенная живопись, копии с картин на полотне и дереве, на золото-чеканных и живописных фонах. Золочение глав и крестов по системе на мардан и гульфарбу. Перезолочение, реставрирование старых иконостасов и киотов. Золочение и серебрение гальваническим способом риз для икон… Багетные и резные из дерева рамы. Отделка комнат деревом и полная обстановка квартир мебелью в новом стиле».[[117]](#footnote-117) Это говорит о том, что зауральское иконописание, как и во многих других городах России было поставлено «на поток».

В Зауралье особым почитанием пользовались иконы св. Симеона Верхотурского, митрополита Иоанна (Максимовича) (илл. 77), митрополита Филофея (Лещинского) (илл. 78), архиепископа Иннокентия (Кульчицкого) Иркутского, преподобного Далмата Исетского. Из чудотворных местночтимых икон Божией Матери: Абалацкая, Табынская (илл. 79), Чимеевская (илл. 80), «Целительница», «Спорительница хлебов» (илл. 81).

Иконописные традиции в Зауралье развивались в полном соответствии с общими изменениями, происходившими как в сибирском, так и в общероссийском иконописании. Несмотря на очевидные различия (исторические, географические, экономические), все центры зауральского иконописания прошли похожие пути. Поэтому со второй половины XIX века иконопись находилась под сильным влиянием академической школы письма. В конце XIX начале XX века академический стиль постепенно стал преобладающим в православном иконописании.

# 5. История зарождения и развития иконописания в Томске.

В марте 1604 года князек одного из татарских племен Таян бил челом царю Борису Годунову о принятии его с эуштинским народом в русское подданство. На эту просьбу последовало «государево слово», в котором разрешалось строить город с церковью во имя Святой Троицы. По традиции дарить иконы на основание города Борис Годунов прислал в Томск икону Живоначальной Троицы. Икона была большая, покрытая тяжелой серебряной ризой. Над нимбами ангелов вызолоченные венцы с подвесками, украшенными жемчугом и драгоценными камнями.[[118]](#footnote-118)

Икон XVII века сохранилось мало, поэтому историю их появления в Томске и зарождение иконописания можно проследить лишь по архивным данным и публикациям прошлого века.

Судя по тому, что в храмы новостроящихся городов Тобольска, Туринска, Верхотурья и других московские государи обычно присылали образа, можно предположить, что и в Томск первые иконы были доставлены из столицы.

«Древний Томский образ Владимирской Богоматери, находившийся в Богоявленском храме, тоже вероятнее всего был создан в Москве. В середнике иконы – изображение Богоматери, в углах – архангелы Михаил и Гавриил, святые Иоаким и Анна. Подтверждением того предположения, что икона написана в Москве, является то, что изображен Архистратиг Михаил - небесный покровитель Михаила Романова. Именно московские иконописцы чаще всего обращались к главному и любимому образу столицы – Владимирской Богоматери.

«В 80-е годы XVII столетия в Уртамском остроге (между Томском и Кузнецком) на деньги самой царевны Софьи Алексеевны построили церковь для дворцовых крестьян, отправленных на сибирские пашни. Она наградила храм книгами, утварью и иконами московского письма».[[119]](#footnote-119)

Переселенцы из Устюга Великого, Мезени, Усолья, Соли Вычегодской селились по берегам рек Томи и Оби и также приносили с собой иконы почитаемых святых. Одним из таких святых является святой Прокопий Устюжский, считавшийся покровителем всего вологодского края. До сих пор в Томске много икон с изображением этого святого. Их сдержанная, почти монохромная цветовая гамма, построена на охристых и земляных оттенках.

Списки с почитаемой Абалацкой иконы Божией Матери находились в городах Нарыме и Семипалатинске Томской епархии.[[120]](#footnote-120)

В самом Томске в 1703 году в честь Абалацкой иконы Божией Матери дворянином Иваном Кочановым была построена церковь, в которой находились два списка с чудотворной Абалацкой иконы. «Одна из них украшена серебряною под золото ризою с крупным китайским жемчугом и разными драгоценными камнями».[[121]](#footnote-121) А вторая в начале XIX века имела «с позолотою киоту и серебряную золоченую ризу с дорогою короною в венце».[[122]](#footnote-122) (илл. 82).

«В Томском художественном музее находится копия Абалацкой иконы Божией Матери (вторая пол. XIX в.), написанная маслом. Она сохраняет некоторые черты оригинала, сочетая по новгородски яркие краски одежд, украшенные узорочьем… Таким образом, отчетливо прослеживается определенное формирующее влияние новгородской иконописи на сложение и развитие иконописного дела в Сибири».[[123]](#footnote-123)

В XVII веке в Томске появляются свои мастера-иконописцы. Из описи первого Томского Богородице-Александровского мужского монастыря (от 15 февраля 1842 года) известно, что в Казанском храме находилась чтимая икона «Неопалимая Купина». «Писана в 1654 году от Томского народа служилым человеком Ивр…»[[124]](#footnote-124)

Традиция подписывать иконы исходит от иконописной мастерской Оружейной палаты Московского Кремля. Подобный отказ от канонического богословского восприятия себя как безымянного проводника Божественной энергии сказался и на художественной стороне образа, выразившись в усилении эстетического начала. Возможно, томский «служилый человек» обучался в Оружейной палате или же был знаком с ее мастерами. Вообще, ориентация на западные художественные образцы повлекла за собой последующие изменения всего стиля «древнего иконного письма» не только в столице, но и в провинции.

Почитались в Томске деревянные живописные кресты. Древнейший был поставлен у речки Большая Киргизка на месте бывшего Богородице-Алексеевского монастыря. Со временем там построили часовню, а крест перенесли в Казанскую церковь монастыря, где он и хранился до революции. На одной стороне креста – изображение Распятия, а на другой – образ Казанской Богоматери и св. Алексия человека Божия. На кресте была надпись, свидетельствовавшая, что « Лета 7170 (1661) месяца сентября в первый день устроен бысть сей Животворящий Крест… писан в Кузнецком остроге».

Другой почитаемый в Томске крест с живописным изображением находился в часовне у дальнего святого ключа. Надпись на этом кресте помимо причины установления его сообщает и имя изографа – Яков Лосев. В часовне в Кузнецком находился деревянный крест, написанный этим же мастером. В Троицкой церкви г. Томска находится икона «Вознесение Христово», которую также написал Лосев. «Автор явно был знаком с произведениями мастеров Оружейной палаты, но обладал индивидуальным творческим почерком. В основе цветового решения иконы – различные оттенки охры. В центре выделяется фигура Богоматери в плаще приглушенно красного цвета. Над Ней в клубящихся охристо-серых облаках поясное изображение Христа. Одежды драпируются энергичными объемными складками с остатками золотого ассиста. Фигуры плотные, тяжеловесные и в то же время удлиненные, с маленькими головами. Босые ноги и руки апостолов крупных форм, трактоваты иллюзорно-объемно, жесты выразительны».[[125]](#footnote-125)

Самой почитаемой в Томске была икона Богоматери Владимирская из села Богородского (илл. 83). По преданию она была заказана братьями Сваровскими у тобольского иконописца священника Василия. Писалась она в часовню на берегу реки Оки. Еще до строительства на том месте часовни, люди часто слышали там колокольный звон. Позднее на том месте будет построена сначала деревянная, а затем каменная церковь.[[126]](#footnote-126)

Еще одним особо почитаемым образом является «Спас Нерукотворный» из села Спасского (илл. 84). Из истории возникновения этого образа известно, что жители села решили написать икону святителя Николая и устроить храм. Одному мастеру-иконописцу из Томска было предложено написать сей образ. Несколько раз иконописец начинал писать икону святителя Николая, но на следующий день на доске оказывался лик Спаса Нерукотворного. Когда иконописец в третий раз известил жителей об этом событии, они попросили его дописать образ Спасителя и воздвигли церковь, куда поместили икону.[[127]](#footnote-127)

Кроме этих икон в Томске были еще две явленные: икона Святителя Николая из села Семилужское, и икона Введения во храм Пресвятой Богородицы в селе Ярском.[[128]](#footnote-128) Но датировать эти иконы, а тем более узнать имя мастера не представляется возможным.

Стиль «украинского барокко» распространение которого в Сибири совпадает с назначением в Сибирскую епархию владык с Украины, оказал влияние на храмовое строительство и иконопись, преобразовавшись в «сибирское барокко».

Явным примером является правый Дмитриевский придел Троицкой церкви, построенный томским купцом Дмитрием Тецковым в 1867 г.

Иконостас этого придела оформлен в технике «флемской» резьбы и создан под влиянием «украинского барокко». Иконостас трехъярусный, богато декорирован ажурной резьбой. Пышность растительных гирлянд из цветов и листьев подчеркивается многократно повторяющимся мотивом огромной виноградной грозди. Сквозная резьба иконостаса покрыта позолотой, нанесенной на левкас, что придает ей воздушность и торжественную монументальность. Резьба и позолота этого иконостаса выполнена в мастерской С.Е. Васильева.

Мастерская С.Е. Васильева выполняла в Томске самые разные работы: изготовление киотов, простых металлических и серебряных золоченых риз, реставрирование старой настенной живописи и икон, иконописание по золотому чеканному фону и на полотне, изготовление крестов из железа и золочение их в гульфарб и мордан.[[129]](#footnote-129)

В 1772 г. из Томска в Барнаул было доставлено 196 липовых плах для иконостаса. Рисунок и резные работы были выполнены резчиком Алексеем Гущиновым, томским крестьянином.

Со второй половины XVIII века среди сибиряков становятся популярными иконы-портреты Иоанна Максимовича – святителя Иоанна Тобольского. В Петропавловском соборе Томска есть подобная икона начала XIX века. Лик написан в типичной для светских художников манере светотеневой живописи и несомненно имеет черты портретного сходства с оригиналом.

Портрет-икона митрополита Иоанна (Максимовича) (+1715), хранящаяся в Томском художественном музее, может быть названа «протопортретом», сочетающим реальные черты и застылость, отрешенность в их передаче, свойственные поздним портретным иконам.

Мощная, тяжеловесная фигура святителя Иоанна занимает почти всю плоскость холста. В руках митрополита – символы духовной власти: крест и посох. На голове – белый клобук, а на груди – крест-распятие. Иконописные черты – прямой нос, четкие складки на лбу – только усиливают общее выражение образа. Глаза пристально глядят в сторону, как бывает у человека, глубоко ушедшего в себя. Резкие тени под бровями и на скулах завершают ощущение аскетичности портрета-парсуны.

Почитались в Томске и иконы другого сибирского святого – святителя Иннокентия Иркутского. До сих пор образы этого святого, в основном XIX века, встречаются в Томских храмах и домах. В большинстве случаев они написаны маслом и на холсте, хотя встречаются и на доске.

Также существовала иконописная мастерская в Иоанно-Предтеченском женском монастыре г. Томска. Образ Христа Спасителя, подаренный ими наследнику Николаю Александровичу в 1891 году был написан на кипарисной доске. Риза вышита золотыми нитями и украшена жемчугом.

Искусство томских монахинь-злотошвей славилось далеко за пределами Томска. Насельницы обители владели редким умением шитья серебряными и золотыми нитями «в прикреп» и «атласным швом» шелковыми нитями.

Особым предназначением в монастыре пользовались иконы со святой горы Афон или созданные в конце XIX начале XX веков в мастерской местной обители под влиянием афонских образов. Те и другие иконы до сих пор можно увидеть в храмах города Томска.

К концу XIX века многие художники-профессионалы обращаются к иконописанию. Иконостас для Никольской церкви новой мужской гимназии выполнил преподаватель реального училища В.А. Фадеев, окончивший Академию художеств. Его картины, участвовавшие на томских художественных выставках, критики называли «живописными иконами».[[130]](#footnote-130)

Самой известной в епархии и регионе была мастерская И.А. Панкрышева с сыновьями. Род Панкрышевых происходил из Мстеры. В Томск приехал в 1898 году. Мастерская Панкрышевых поставляла свои работы императорской семье Романовых, сербской королеве Наталье, греческому принцу Георгу, сербскому митрополиту Михаилу и многим выдающимся духовным и светским лицам своего времени. Мастерская выполняла заказы и для храмов (илл. 85).

В мастерской Панскрышева владели разными приемами письма (византийским, «фряжским», реалистическим) и знали тонкости ведущих школ (греческой, новгородской, московской, Строгановской). Панкрышев всегда подписывал свои иконы, в раннее время называя себя «крестьянином». Так, в Казанском соборе Санкт-Петербурга находятся иконы мастерской Панкрышева питерского периода: «Святой Нестор летописец», «Святой Алексий, митрополит Московский», «Св. преп. Параскева». На последней подпись: «Сей святой образ от крестьянина… Панкрышева, изготовленный в его мастерской». Обе иконы живописны, с золотыми узорчатыми фонами, не характерными в целом для Мстери. Тот же золотой фон привлекает внимание в иконе Панкрышева «Свв. Неонилла и Параскева» (1907) из Никольской церкви на Байкале. В томских храмах сохранились несколько икон мастерской Панкрышева, написанных в разных стилях, но качественно и тщательно. Теперь они подписаны: «Иконописная мастерская И.А. Панкрышева в Томске»; указан и год создания. Все иконы написаны темперой, как правило на жемчужном серо-розовом фоне.

Письмо ликов ведется традиционным вохрением томскими плавями нежных охристых и розовых оттенков.

Книги церковных расходов Богородице-Алексеевского монастыря сохранили имена художников-иконописцев XIX века, принадлежавших разным социальным слоям и имевших разный уровень мастерства.[[131]](#footnote-131)

# 6. Иконописное наследие Алтая.

Существовавший с 1747 г. Колывано-Воскресенский горный округ в 1834 г. переименован в алтайский горный округ. На рубеже XVIII-XIX веков в него входили нынешние Алтайский край, республика Горный Алтай, Новосибирская, часть Томской, Кемеровской Восточно-Казахстанской областей.

Архивные документы XVIII первой половины XIX века свидетельствуют об отсутствии иконописцев на местах. Заказы церкви на иконописные работы заключались с мастерами Тобольска, Красноярска, Москвы. Сохранились имена иконописцев тобольских мастеров Василия и Ивана Бутиковых, купца А.Н. Сумкина, «красноярского города купца Мартына Хозяинова».[[132]](#footnote-132)

Редкие проявления в этот период местного иконописания тоже связаны с заказами церкви. Так, в 1787 году начальник Колывано-Воскресенских заводов Г.С. Качка просил разрешения Тобольского архиепископа Варлаама «употребить унтерлихтмейстера Павла Бобровникова». Стилистически эти иконы не выходили из рамок «иконописного художества», которое отвечало вкусам не только тобольской епархии, но и самого горного начальства.

К концу XVIII века можно отнести овальную иконку евангелиста Матфея (илл. 86) из царских врат, сочетавшую в приемах письма барочную трактовку форм с не до конца преодоленной и характерной для своего времени условностью лика. Отличительной чертой этой иконы является символ евангелиста – ангел, который употреблен в дело – держит чернильницу.

«Живоподобное письмо», процветавшее на Алтае почти весь XIX век, сохранилось в немногочисленных памятниках иконописи. Исследователи иконописи связывают их с деятельностью местных мастеров.

К условно местным мастерам можно отнести академика живописи М.И. Мягкова, в 1830-1840-х гг. преподававшего рисунок в Барнаульском горном училище и выполнившего несколько заказов для заводских церквей Барнаула, Сузуна, Змеиногорска, а также для Никольского собора в Омске.[[133]](#footnote-133) Он писал иконы на холстах, натянутых на подрамник, что на Алтае не получило распространения. Т.М. Сперанская отмечает, что все его иконы не одухотворенны и безлики. Одна из его икон, поступившая в Барнаульский Знаменский женский монастырь в 1999 году, представляет католическую иконографию «Несение креста».[[134]](#footnote-134)

«К местным можно отнести ряд разноуровневых памятников этого периода, поразительно созвучных не столько колоритом, сколько красками палитры, а также движениями кисти, прописывающими пальцы рук, складки одежд. Среди них интересна «Богоматерь Взыскание погибших» (илл. 87) из ГХМАКа.

Первые церковные мастерские на Алтае появились только в 1870 году. Несмотря на то, что деятельность миссионерских и бийских мастерских остается малоизученной, можно сказать, что, во-первых, в их работах преобладала живописная иконопись в технике масляной, во-вторых, это была разноуровневая продукция, которая отражала качественный состав иконописцев того времени. Большей частью они были из крестьян ближайших деревень, но среди них встречались такие одаренные личности, как Г.И. Черос-Гуркин, ставший впоследствии любимым учеником И.И, Шишкина и выдающимся пейзажистом.[[135]](#footnote-135)

Но в целом все же деятельность этих мастерских не изменила ситуацию в округе, и алтайские купцы, среди которых немало было выходцев их Владимирских земель, наполнили Алтай продукцией суздальских мастерских. Этот фактор, безусловно, оказал влияние на развитие поздней алтайской иконописи.

В Чолышманском Николаевском женском монастыре Алтайской миссии в 1888 году несколько сестер были отправлены для обучения иконописи в Серафимо-Понетаевский монастырь Нижегородской губернии. Вернувшись, они устроили при монастыре иконописную школу.

Иконописные мастерские Серафимо-Понетаевского монастыря придерживались в своем творчестве популярного в XIX веке в монастырской среде синтеза древнерусской иконописи и светской живописи. Эту манеру унаследовали и обучившиеся там монахини.

Старообрядцы также вплоть до второй половины XIX века пользовались привозными иконами. Стилистическую близость с суздальскими иконами для простонародья обрануживают образы старообрядческих мастеров Сузунского завода.

В поморской общине Барнаула преобладающими также были привозные иконы XIX – начала XX века. С конца XIX века в общине работал мастер Е.И. Марков (+ 1924), писавший иконы и делавший церковную утварь и оклады. Его продукция уходила далеко за пределы края. В 1999 году была обнаружена икона Богоматери «Взыскание погибших» с личным штампом мастера на обороте. Подстаринное, высокотехничное письмо отличает архаичная, несколько жесткая трактовка ликов и изысканные сочетания розовых, голубых и желтых тонов. Икона без ковчега, поэтому можно предположить, что она делалась под оклад.

В начале XX века барнаульская Крестовоздвиженская община белокриницкого согласия возвела храм, но заказ на написание икон для иконостаса оформила с нижегородским мастером М.М. Комаровым. Из предлагаемых его мастерской древних стилей барнаульцы выбрали новгородский. В настоящее время выявлено только 6 икон из царских врат: «Благовещение» и образы евангелистов, отмеченные пластическими чертами позднего новгородского письма.

Также на Алтае жил и трудился иконописец С.А. Суслов. Он является представителем мастерской династии Сусловых, мастерская которых выпускала на рубеже веков наиболее дорогие иконы и работала только по заказам старообрядцев. Достоверно связана с алтайским периодом его жизни икона «Преображение» (1924) (илл. 88). Стилистически близки к ней еще две иконы «Богоматерь Казанская» и «Успение». Все три иконы созданы в традициях так называемых «желтых» новгородских писем без применения золота. Суслову свойственна, вне зависимости от сюжетов, праздничность насыщенных звонких красных, синих, желтых, зеленых и белых цветовых пятен, подчеркнутое звучание желтых фонов, выразительность тонко и четко моделированных форм.[[136]](#footnote-136)

Третьим, последним мастером-старообрядцем был В.Ф. Балыкин (1860-1932?). Его творчеству были чужды откровенные проявления крестьянского народного иконописания (краснушки, чернушки или плоскостные одежды с цветочками и кружочками как на иконах сузунского мастера И.В. Крестьянникова).

В его творчестве прослеживаются две разноуровневые группы икон. Одна из них, максимально приближенная к старому каноническому письму, выполнялась по заказам окрестных жителей. К ней можно отнести два поразительно одухотворенных Спаса, которые представляют просветленный кроткий «рублевский» тип и драматически напряженный «феофановский». В этих работах проявились наиболее характерные черты стиля Балыкина: строгое следование иконографии, подчеркнута доброта ликов, мягкая моделировка формы теплыми оттенками охр с аккуратными, но достаточно декоративными оживками. В написании одежд пользуется притинками, но часто дополняет их легкой графьей, которая заменяет пробела.[[137]](#footnote-137)

Другая, отмеченная всеми качествами расхожей иконы: упрощенным приблизительным рисунком, огрубленными приемами написания личного. Им характерен общий подавляющий коричнево-олифовый фон. Как выяснилось позже, это объясняется возрастом иконописца (старость) и отсутствием хороших красок. Он был вынужден писать тем, чем «пол да окна красят».[[138]](#footnote-138)

Большей частью Балыкин писал личные образы святых (Богоматери, св. Георгия, святителя Николая, архангела Михаила), но иногда обращатся и к сложным сюжетам: «Символ веры», «Троица Новозаветная». С гибелью Балыкина в 1932 году на севере в ссылке заканчивается и иконописание на Алтае.

**7. Иконопись Восточной Сибири.**

## 

## 7.1. Иконописание в Приенисейском крае.

Освоение Восточной Сибири начиналось с Енисея. Енисейский острог основан в 1618 году казаками, отправленными из Тобольска. Поселение острога быстро росло. В 1677 году острог получил статус «разрядного (областного) города». Енисейск славился своими кузнецами, литейщиками, медниками, серебряниками, гранильщиками, каменщиками, резчиками и иконописцами. К концу XVII века среди ремесленников было 5 иконописцев.[[139]](#footnote-139)

Среди первых поселенцев были выходцы из северных районов европейской России – поморы, двиняне, новгородцы. О поселении в этих местах последних свидетельствовало изображение иконы «Знамение Божией Матери» на башне острожных ворот, характерное для духовной традиции Новгорода.

В 1788 году из 230 мещан из цеховых Енисейска 36 человек были выходцы из Архангельска, Вологды, Ваги, Устюга Великого, Соли Вычегодской.[[140]](#footnote-140)

Свидетельством того, что между Енисейском и Великим Устюгом были культурные связи, является то, что в иконостасе главного придела во имя Святой Троицы (1772-1776) были иконы, пожертвованные устюжанами – Св. Троицы и «Богоматери», - находившиеся по обе стороны от царских врат, и иконы «Вознесения Господня» и «Устюжских чудотворцев Прокопия и Василия», размещавшиеся на клиросах.[[141]](#footnote-141)

Ранее, в возведенный в 1735-1747 гг. храм во имя Воскресения Господня был изготовлен устюжскими мастерами иконостас. Возможно, что они использовали какие-то элементы убранства иконостаса Вознесенского храма Устюга Великого. Также с духовной традицией Великого Устюга связана одна из старых икон Енисейского Воскресенского храма – образ великомученицы Варвары. Она считалась покровительницей устюжан.

В последней четверти XVII века упоминаются иконописцы Тобольского архиерейского дома. Их появление связано с Туруханским Троицким монастырем. Его основал Тихон, выходец из Устюга Великого. Он некоторое время находился среди иноков Енисейского Спасского монастыря. В 1660 году он отправился на туруханское зимовье и с пятью старцами поставил монастырь с храмом во имя Пресвятой Троицы. После этого он совершил путешествие в Мангазею и принес оттуда гроб с мощами мученика Василия мангазейского. Образ мученика Василия Мангазейского (илл. 19) был написан Лукьяном Филипповым[[142]](#footnote-142), которым и было положено основание иконографии святого, образ которого в XVIII и XIX веке писали иконописцы енисейские и красноярские. На иконе он изображен юношей девятнадцати лет, в белой рубашке с атрибутами мученика либо ключами, от ударов которых принял смерть. На некоторых иконах в клеймах изображались его мучения, перенесенные от купца и воеводы. Достаточно распространены были медные складни с образом мангазейского мученика. Лукьян Филиппов пришел «во обители ради иконного письма на украшения святыя церкви прежити годичное время».[[143]](#footnote-143)

Можно предположить, что иконописному мастерству вотчинные крестьяне, работающие на монастырь, которые имели склонность к этому делу, обучались у послушника Тобольского архиерейского дома Лукьяна Филиппова[[144]](#footnote-144). Так «экономический» крестьянин деревни Озерной Троицкой Усольской вотчины Енисейского уезда Степан Кокшаров позже работал для храмов Красноярского уезда.

Свидетельством того, что для Енисейска работали иконописцы Тобольского архиерейского дома, является икона Абалацкой Божией Матери, написанная в 1713 году и находившаяся в свое время в Богоявленском храме. Позднее с нее неоднократно делались списки.

В 1770-1780-е гг. в городе также работали иконописцы: Е. Баранов, Г. Кондаков, Д. Курышкин, М. Протопопов.[[145]](#footnote-145)

К концу XVIII века численность населения стала сокращаться. уменьшился состав ремесленников, занятых строительством храмов и их украшением. В городе почти не осталось иконописцев. Часть из них отправилась в поисках работы в Красноярск.

Среди оставшихся в Енисейске в первой половине – серелине XIX века была семья иконописцев Барышевцевых. В 1823 году Григорий Барышевцев испрашивал в Тобольской Духовной консистории дозволения для себя и своего сына Ивана писать святые иконы, на что, после представления своих работ, и получил разрешение. В 1875 году он принимал участие в написании икон для иконостаса верхнего придела во имя святителя Николая и Знаменском приделе Преображенской церкви, пострадавших от пожара в 1869 году.

В эти годы, согласно статистическим данным, в городе имелось довольно много лиц, занимавшихся иконописью: 4 иконописца и живописца, 2 подмастерья и 1 ученик. Это связано прежде всего с потребностью восстановления храмов после пожара. В иконописи этого периода преобладающей стала живописная академическая манера.

История Красноярска берет начало с острога, заложенного несколько позже Енисейского вверх по Енисею при впадении реки Качи. К концу XVII века Красноярск получил статус города.

О строителях острога известно, что они были «разных городов людьми от Соли Вычегодской и от Соли Камской, из Верхотурья и из Тобольска и из других городов…»[[146]](#footnote-146)

В 1691 году по царскому указу в Енисейск для поселения на пашне в Братском остроге сослали московских иконописцев И.Владимирова и Ф. Алексеева. Однако в 1693 г. они оказались в Красноярске и местный воевода направил в Москву коллективное челобитье красноярских служилых людей «об оставлении И. Владимирова и Ф. Алексеева в городе «к иконному писанию и починке икон». В сибирском приказе Ф. Алексеева согласились оставить в Красноярске, а И. Владимирова распорядились послать в Кузнецк, где тоже нуждались в иконописном мастере, о чем власти Кузнецка неоднократно писали ранее.[[147]](#footnote-147)

Свидетельством того, что среди первых поселенцев были выходцы из северных районов европейской части России, является почитание таких святых как преп. Варлаама Хутынского, св. Прокопия Устюжского (илл. 89) и преп. Иоанна Милостивого.

В 1759-1773 гг. в Красноярске был возведен каменный Воскресенский собор на стрелке, и в 1785-1795 гг. – Покровский храм. Строительством храмов занимались енисейские мастера. Нужда здесь была не только в каменщиках, строящих храмы, но и в иконописцах, резчиках иконостасов, некоторые из которых проживали ранее в Енисейске. Так, Илья Агапитов родился в Енисейске, был купцом, в Красноярске числился в мещанском сословии, занимался иконописным мастерством. Фамилия В. Гатилова, писавшего иконы в Красноярске связана с енисейским цехом каменщиков. Гатиловы были из енисейских казаков, числились посадскими.

В списке купцов и мещан Красноярска за 1783-1786 гг. указывался Прокопий Бородулин, родившийся в Красноярске. Он был из цеховых, записанных в мещанское сословие и занимавшихся иконописанием. Там же значилось имя Ивана Белозерова. Он был из крестьян, но в 1777 г. записался купцом третьей гильдии, и, как указано в списке, «торговлю производил мелочным торгом, а особливо по большей части упражнялся в иконописном мастерстве».[[148]](#footnote-148)

В последней четверти XVIII века в городе проживало 10 иконописцев, увеличение их числа было связано с развернувшимся храмовым строительством, что привело к развитию иконописного дела. Сюда устремляются мастера из довольно отдаленных мест. Здесь брал подряды на росписи церквей и написание икон Михайло Пушкарев, крестьянин уральского города Челябы, получивший вольную.

Из крестьян абаканского стана были иконописцы Хозяиновы, которые обосновались в Красноярске. Мартын Хозяинов был значительной фигурой в истории художественной культуры Красноярска. Вместе со своим братом Иваном он освоил ремесло отца. Хозяинов-старший был главным не только в семье, но и среди иконописцев. Именно он отправился в красноярское духовное управление с образцами икон для представления их на аттестацию, приняв решение не ехать в Тобольск за дальностью, нарушив указ Тобольской консистории от 19 сентября 1786 г. «Для свидетельства мастерства он представил иконы сына Мартына, И. Агапитова, В. Гатилова, А. Пушкарева».[[149]](#footnote-149) У Мартына Хозяинова более 20 лет учился мастерству красноярский мещанин Григорий Ростовых и около тринадцати Стефан Белозеров.

В 1816-1817 гг. Мартын Хозяинов расписывал иконостас придела во имя св. Александра Невского в Благовещенском храме г. Красноярска.

«Иконы этого иконостаса по живописной манере и колориту также характерны для того времени и составляют с иконостасом одно слитное целое. Наиболее значительны из них местные иконы при царских вратах: Взятие на небо Богородицы, Преображение, Мария Магдалина, Александр Невский».[[150]](#footnote-150)

Как было принято в иконописи XVIII века Хозяинов использовал достижения мастеров итальянского Возрождения. Специалист по истории искусства Дараган С.И. еще в 1920 г. писал: «Написанные в классической итальянской манере картины и иконы Хозяинова на расстоянии дают красочное впечатление. «Преображение» и «Взятие на небо» соответствуют по компоновке работам Тициана и Рафаэля».

Скончался Хозяинов в 1817 г. и уже через год после смерти Хозяинова Степан Белозеров просил разрешения работать ему «по церквам Тобольской епархии», а перед этим они совместно с Г. Ростовым принимали участие в написании икон для иконостаса Всесвятского храма Красноярска.

Свидетельством того, что цех красноярских мастеров продолжал пополняться ремесленниками из Енисейска, является то, что иконы для иконостаса Знаменской Церкви писал урядник Енисейского городового казачьего полка Косьма Цверенщиков.[[151]](#footnote-151) У него получил возможность обучаться иконописному делу красноярский мещанин И. Барташев, который через четыре года обучения заключил договор на роспись Михаило-Архангельской церкви Томской губернии. В.А. Смирнов отмечал, что в конце XVIII века красноярские мастера были известны до Тобольска, особенно М. Хозяинов. Его ученики и ученики учеников его сохраняли авторитет и в первой половине XIX века.

К середине XIX века иконописное ремесло переживает некоторый спад. В 60-е годы среди городских ремесленников значатся всего два мастера, но уже к концу XIX века количество иконописцев возрастает. Как и раньше, в губернском центре работают мастера из Енисейска. Например, Евгений Бутусин, мещанин, из семьи енисейских иконописцев, имел двух подмастерьев, работал на заказ с 1886 г.[[152]](#footnote-152)

В это же время в город приезжают мещане города Кунгура Пермской губернии братья Козловы, имевшие в Красноярске иконописную мастерскую. Г.И. Козлов принимал участие в росписи кафедрального Богородице-Рождественского собора. Иконописным промыслом занимался художник М.А. Дутченко, работавший в местной гимназии.

Иконопись в Красноярске впитывала в себя течения разных художественных центров и манер. В ней находили отражение тенденции, присущие иконописи этого периода со все большим обмирщением иконы и подменой ее живописной картиной на религиозную тему.

## 7.2. Иконопись в земле Иркутской.

Территории Прибайкалья и Забайкалья начали осваиваться русскими в первой половине XVII века. В 1630 году были основаны Илимский и Киренский, а в 1631 Усть-Кутский и Братский остроги. Город Иркутск был основан в 1661 году. Первый православный храм на территории будущей Иркутской епархии был построен в Илимском остроге в 1740-е годы. В коллекции областного Иркутского художественного музея есть выносная двусторонняя хоругвь, происходящая из г. Илимска.

К 1727 году, когда Иркутская епархия отделилась от Тобольской, Сибирская митрополия насчитывала 339 церквей и 27 монастырей. Иркутской епархии отошло 79 церквей и 7 монастырей: 6 мужских и 1 Иркутский Знаменский женский.

До 1632 года Иркутский острог по всем делам управления подчинялся Енисейску, который в тот период являлся главным городом Восточной Сибири. Енисейский воевода назначал в Иркутск своих приказчиков и был в курсе всех дел в Иркутском крае. На нем лежала обязанность находить мастеров, которые возводили первые храмы в Илимске, Братске, Киренске, Верхоленске, Иркутске и других поселениях Восточной Сибири.[[153]](#footnote-153)

В 1682 году Иркутский острог преобразовывается в центр самостоятельного воеводства, но енисейские иконописцы и после этого ездили сюда писать иконы, о чем свидетельствует следующий факт.

В Иркутской таможенной приходной книге за 1692-1693 гг. зафиксировано имя иконописца Федора Дорофеевича Иконникова: в 1693 г. «июня 22 дня отпущены из таможни за Байкал в Селенгинский острог енисейский служилый человек Федор Дорофеев сын Иконников для работы иконного письма да человек его Ромашка Иванов…»[[154]](#footnote-154) Енисейские мастера в XVIII веке выполняли заказы на территории Иркутской епархии. Например, в 1780-1783 гг. каменную двухэтажную Воскресенскую церковь в Нижнеудинске возводили енисейские мещане – «уставщик» С. Злыгостев и мастер А. Фунтасов. Правительство и власти были заинтересованы в том, чтобы Сибирь как можно скорее смогла сама себя обеспечивать всем необходимым, в том числе и иконами. Иконописцы посылались сюда из Москвы и других городов не только для выполнения различных заказов, но и «с целью, чтобы они завели там мастерские и вместе обучали своему мастерству детей как своих, так и посторонних».[[155]](#footnote-155) Иконописцы прибывали в Сибирь не только по распоряжению правительства, они ехали сюда и добровольно. Исследования историков убедительно показывают, что «труд русских поселенцев уже в XVII веке увенчался большой исторической важностью. Их руками Сибирь в течение одного столетия была превращена в край развитого для своего времени пашенного земледелия и ремесла… Среди ремесел здесь рано появилось и стало развиваться иконописное дело».[[156]](#footnote-156)

В связи с интенсивным строительством новых церквей возрастала потребность в иконах. В XVII веке свои иконописцы были во многих сибирских городах: Тобольске, Тюмени, Енисейске, Илимске, Томске, Иркутске. «Но в двух крупнейших художественных центрах – Тобольске и Иркутске – мастера славились особо и получали много заказов».[[157]](#footnote-157)

Начало иконописания в Иркутске связано с возникновением первой церкви во имя Спаса Нерукотворного, возведенной в 1672 году. Однако имеются свидетельства того, что до постройки церкви роль храма выполняла крепостная Спасская башня, в которой находились иконы, писаные на месте.[[158]](#footnote-158) Для двухпрестольной Спасской церкви было написано два иконостаса. Часть икон писал иркутский иконописец Никита Варфоломеев.[[159]](#footnote-159)

Сравнивая XVII в. с эпохой расцвета русской святости и наивысшего подъема древнерусского искусства в XIV-XV вв. стоит отметить «утрату большого стиля, утрату глубины образных характеристик, отсутствие в иконописи XVII века выразительности и духовной напряженности».[[160]](#footnote-160) Это способствовало тому, что содержание иконы постепенно перестало быть выражением церковного предания. При помощи красок, форм и линий, а также приемов символического реализма в иконе раскрывался духовный мир человека, ставшего храмом Божиим. Православное церковное искусство было видимым выражением догмата Преображения, и смысл иконы состоял не в том, чтобы быть красивым предметом, а чтобы изображать красоту – подобие Божие, изображать Божественный свет, преображающий все земное. И наступило время, когда духовная красота уступила место красоте этого мира. На смену фаворскому свету пришли блеск и великолепие серебряных окладов. «Порча православного церковного искусства в XVII веке идет двумя путями: через переориентировку православного восприятия образа и его языка на римо-католический, и через иконографию, при посредстве западных гравюр и измышлений русских мастеров…»[[161]](#footnote-161)

Эти внутренние процессы получили отражение в сибирской иконописи. В некоторых ранних иркутских иконах еще чувствуется дыхание традиционного искусства. В большинстве своем иркутские иконы стилистически связаны с русским севером. «Для XVII века следует считать установленным факт заселения Сибири северно-русским населением».[[162]](#footnote-162) Наиболее значительный поток переселенцев шел из Центрального Поморья (Устюжский, Вятский уезды). В 1638 г. именно усольские и сольвычегодские мастера были направлены в сибирские города. Устюжские иконописцы трудились в Иркутске в XVII-XVIII веках.[[163]](#footnote-163)

Приехавшие в Сибирь иконописцы, оказавшись в новом для себя природном окружении, познакомившись с культурой местных народов и народов близлежащих азиатских стран, взаимодействуя с художниками из других художественных центров, проявляли себя в Сибири в новом качестве.

В группе икон XVII века, дошедших до нашего времени, наряду с иконами, написанными приезжими мастерами, встречаются самобытные иконы, позволяющие утверждать, что среди иконописцев, работавших в Иркутске в это время, были и местные. В экспозиции иркутского областного художественного музея находится икона «Богоматерь Владимирская» (илл. 90) с монголоидным ликом Христа и облачками в восточном вкусе. Она выглядит весьма оригинально для глаз, привыкших к иконам центральных школ.

Есть основание полагать, что она могла быть написана Иваном Федоровичем Сухих, искусным иркутским иконописцем.

Стилистически к иконе «Богоматерь Владимирская» близка еще одна икона из собрания областного музея – «Богоматерь Смоленская», автор которой обладал высоким уровнем профессионального мастерства. Он знал и великолепно использовал прием плави. «Мягкие тональные переходы ясно очерченного лика Богоматери придают ему особенную нежность. Сочетание темно-вишневого мафория Богоматери, желто-зеленых одежд Христа и светло-зеленого фона подчинено общей гармонии. Алая подкладка мафория, словно изнутри озаряющая фигуру Богоматери… Богоматерь и Христос редко изображались улыбающимися на иконах «Богоматерь Одигитрия», к типу которых принадлежит «Богоматерь Смоленская».[[164]](#footnote-164)

Западноевропейское влияние иконописи проявилось в новой манере письма, получившей название «живоподобие». В традиционное иконописное письмо вводились новые приемы реалистичной живописи: светотеневая моделировка лика, натуралистические детали, прямая перспектива.[[165]](#footnote-165)

В Иркутске знакомство с этими соблазнительными новшествами произошло в 80-90-е годы XVII века, когда здесь работал Леонтий Константинович Кислянский (1641-1697).[[166]](#footnote-166) Он был родом из Польши.

В 1660-1670-е гг.Кислянский был живописцем при Посольском приказе и Оружейной палате в Москве. В 1678 г. «живописного дела мастер Леонтий за многую работу написан по Московскому списку»[[167]](#footnote-167), т.е. произведен в московские дворяне. В 1680 г. он был назначен в Енисейск письменным главой, а в 1683 г. в той же должности посылается в Иркутский острог.

Получив в 1684 г. из Енисейска задание о розыске месторождений полезных ископаемых, он активно начинает этим заниматься. Вскоре в Енисейск, а оттуда в Москву, в мешочках и ящиках он посылает образцы руд и красок с байкальских берегов, с Витима, Ангары и других мест. В одном из ящиков находилась голубая краска, изготовленная самим Кислянским, «какову продают в рядах и к иконному письму годится». В Москве изучение присланных красок производилось под руководством иконописца Оружейной палаты Федора Зубова.

В коллекции иркутского художественного музея есть икона «Спас Вседержитель» (илл. 91), которая обнаруживает тесную связь с искусством иконописцев Оружейной палаты последней четверти XVII века. Данный иконографический тип («ушаковская» манера моделировки лика, положение головы, хитон, украшенный орнаментом, раскрытая книга с пространным текстом в левой руке) получил распространение в 80-90-е годы XVII века.[[168]](#footnote-168)

Насущная необходимость в мастерах решалась за счет переселения иконописцев из центральной России «по высочайшему указу» в Сибирь. Так, в начале XVII века был специально отозван в Иркутск для «церковного строения аркункинский казак А. Мурзин».[[169]](#footnote-169)

Известные иконописцы Н.В. Иконник, Ф.Д. Иконников, Л.К. Кислянский, И.Ф. Сухих, А. Мурзин, конечно, не исчерпывают список мастеров второй половины XVII начала XVIII веков, чьими руками были расписаны храмы Иркутской епархии.

В 1686 году Иркутский острог получает статус города. Занимая выгодное положение в центре разветвленных торговых и промысловых путей, Иркутск на рубеже XVII-XVIII веков становится крупным центром торговли и ремесла, и иркутские иконописцы получают заказы для написания икон не только в храмы г. Иркустка.

От значительного количества икон, написанных в Иркутске в XVII-XVIII веках, до нас дошли лишь единицы. Часть икон погибла вскоре после своего создания, так как деревянные церкви очень часто горели. Но самыми страшными для икон стали 30-е годы XX века, когда под лозунгом борьбы с религией повсюду крушились церкви. В Иркутске остался нетронутым только иконостас Крестовоздвиженской церкви, так как там сделали антирелигиозный музей. Туда же были перевезены некоторые иконы из других храмов. На сегодняшний день в музеях города Иркутска хранится всего лишь около четырех десятков икон, датируемых XVII-XVIII веками. Но даже эти незначительные осколки богатейшего иконописного наследия свидетельствуют о церковной жизни, происходившей на территории Иркутской епархии.

Учреждение в 1727 г. Иркутской епархии, одной из самых крупных в России, превратило Иркутск в епархиальную столицу, центр духовной жизни Восточной Сибири.

Отделившуюся от Тобольска иркутскую епархию в XVIII веке возглавляли иерархи, получившие образование в украинских духовных школах. Русскому духовенству XVII века, воспитанному в духовных школах, организованных по западному образцу, стал ближе и понятнее живоподобный образ иконы.

Важную роль в становлении духовной жизни вновь образованной епархии играл ее первый архипастырь, епископ Иннокентий (Кальчуцкий), прославленный церковью в 1804 г. (илл. 92).

Известно, что св. Иннокентий сам занимался иконописанием. Дожидаясь известий из Китая, он, с членами духовной миссии, три года с 8 марта 1722 по март 1725 г. жил в городе Селенгинске. Жителям Селенгинска в благодарность за гостеприимство он подарил «две малороссийского письма иконы Страждущего Спасителя и Скорбящей Богоматери, писанные, по преданию, святителем…»[[170]](#footnote-170) Также было написано множество икон для местной церкви.

От времени св. Иннокентия (Кольчицкого) и его преемника святителя Иннокентия (Неруновича) до нас дошли несколько икон, у которых при всем их разнообразии есть несколько общих черт. Во-первых, это монументальность фигур, узкие поля. Во-вторых, приверженность к пространным текстам на свитках или книгах: иконы «Иоанн Богослов в молчании» (илл. 93), «Сергий Радонежский». По своим пропорциям и размерам они относятся к древнерусскому искусству XVII века. Но в них уже много нового, например, живоподобие фигур, изображение пространства в прямой перспективе, в барочных картушах клейм. Показательна в этом отношении икона «Богоявление».

В иркутском архиерейском доме иконописью занимался архидиакон Никон (Красовский). Он писал иконы для Богоявленского кафедрального собора и многих храмов г. Иркутска.[[171]](#footnote-171)

Занимался иконописью и священник Иркутского Богоявленского собора Стефан Иванович Копылов. Он писал иконы для иконостаса Успенской церкви Иркутского Вознесенского монастыря.[[172]](#footnote-172)

Документы свидетельствуют о том, что в первой половине XVIII века в монастырях Восточной Сибири были свои иконописцы. Например, в 1729 г. в составе братии Преображенского монастыря числился «иконник Панфин Опушкин», иеромонах Виктор.[[173]](#footnote-173)

Не последнюю роль в развитии стиля барокко сыграло то обстоятельство, что во второй половине XVIII века иконописные работы выполнялись, по преимуществу, светскими мастерами-цеховыми и посадскими. На формирование нового стиля иконописи повлияли западноевропейские иллюстрированные Библии, которые, начиная со второй половины XVII века в большом количестве завозятся в Россию и становятся особо популярными в среде иконописцев. Наибольшее распространение получила содержащая 277 гравюр так называемая «Библия Пискатора», вышедшая в Амстердаме в 1650 г. Русские мастера широко используют этот материал при написании икон, росписи храмов. Показателем иконописного стиля того времени является иконостас Крестовоздвиженской церкви, единственный, уцелевший с того времени (написан в 1750-1760 гг.).

Писались иконы и для церквей, находящихся на Камчатке. В середине XVIII века в Иркутске были организованы цехи. В иконописном, меднолитейном, резном и серебряного дела цехах насчитывалось по несколько десятков мастеров, подмастерьев и учеников, причем большинство из них являлись потомственными иркутянами. Начинают складываться династии иконописцев. Интересна в этом отношении семья Родионовых. Известно, что в Иркутске в период с середины XVIII века до начала XX века работало 12 иконописцев четырех поколений Родионовых.[[174]](#footnote-174)

В конце XVIII начале XIX веков известными иконописцами были Д.В. Якимов, Д.И. Старцев, А.Е. Бесчастный, К. Хабарчин, И.Ф. Тюменцев, И.И. Ляхов, С.Е. Полозов, Н.И. Туголуков, П. Игумнов, Харинские и многие другие.[[175]](#footnote-175)

В первой половине XIX века в иркутском иконописном цехе состояли: М.Ю. Алкомин, Р.Ф. Зверев, В.Я. Машуков, П.И. Одуевский, А.П. Плюснин, М.Ю. Плюснин, И.В. Софронов.[[176]](#footnote-176)

С середины XIX века в Восточной Сибири работало несколько художников с академическим образованием (из Академии художеств). Они писали иконостасы для Воскресенской Верхоленской церкви, церкви при тюремном замке г. Иркутска, выполняли заказы на портретные работы в Иркутске и Кяхте.[[177]](#footnote-177)

Также трудились художники из Санкт-Петербургской Академии художеств: Ф.Я. Рейхель, М.И. Зязин.[[178]](#footnote-178)

В то время можно было увидеть объяснения такого содержания: «живописная и иконописная мастерская Н.И. Туголукова принимает заказы масляных и клеевых работ, расписывание церковных стен и сводов, писание новых образов простых и с позолотою фоном, поновление старых иконостасов… Также принимаются копии с портретов масляных и графических, поправка старых масляных картин и портретов, одним словом, все, касающееся живописи и отделок…»[[179]](#footnote-179)

В конце XIX начале XX веков в Иркутске выполняли иконописные работы иконописцы: Туготуковы, А.И. Треухов, М.А. Кроненберг, Ф.Г. Долгов, М.Б. Оловин, К.П. Сизых, Е.Г. Крылов, И.О. Боложинский, Н.И. Вертухов, М.А. Рутченко и многие другие.[[180]](#footnote-180)

Икона превращается в декоративную картину. Традиционное церковное искусство заменяется светской живописью (илл. 94-95). Уровень иконописания резко снижается. Икона начинает четко отражать духовное состояние общества.

Но, хотя западноевропейское искусство заняло господствующее положение в церкви, православного иконописания оно уничтожить не смогло.[[181]](#footnote-181)

# 8. Возрождение традиций иконописания в древней столице Сибири – Тобольске, при Духовной Семинарии.

В последнее десятилетие XX века в России повсеместно стали открываться духовные учебные заведения, в том числе и иконописные школы, что является свидетельством возрождения иконописной традиции, передающейся от мастера к ученику. С 1990 г. работает иконописная школа при Московской Духовной Академии и Семинарии (заведующий игумен Лука (Головсков)), продолжающая традиции монахини Иулиании (Соколовой).[[182]](#footnote-182)

При Тобольской Духовной Семинарии с 1996 года открыто иконописное отделение. Преподают в нем выпускники Московской иконописной школы и Тобольской Духовной Семинарии (заведующий игумен Алипий (Князев)). Большое значение в обучении придается изучению древних икон, их реставрации, что воспитывает любовь и вкус к подлинно церковному творчеству. Обучение иконописи происходит чрез выполнение списков с древних икон. «Копируя икону, - писала монахиня Иулиания, - человек всесторонне познает ее и невольно приходит в соприкосновение с тем миром, который в ней заключен. Постепенно он начинает ощущать реальность того мира, узнавать истинность древнего образа, потому постигает глубину его содержания, поражается четкостью форм, внутренней обоснованностью его деталей и поистине святой простотой художественного выражения».[[183]](#footnote-183)

Конечно, иконописец не должен слепо копировать, а, изучая художественный язык иконы, почувствовать и «понять связь этого языка с вероучением, научиться мыслить в традиции».[[184]](#footnote-184)

В древности мастера не писали копий – с чтимых икон делали списки, нередко повторявшие только иконографические особенности образа. Но сегодня, когда мир изменился и традиции утрачены, выполнение копий-списков просто необходимо.

Учащимися школы помимо отдельных икон был написан местный ряд икон в иконостас г. Улан-Удэ.

Ведутся работы по написанию иконостасов для Тобольско-Тюменской епархии в города: Мегион, Сургут, Ноябрьск, Муравленко, в поселок Пойково (илл. 96-103). Идет работа над росписью ризницы Софийско-Успенского собора (илл. 104), а также ведутся подготовительные работы по росписи придела Софийско-Успенского собора г. Тобольска.[[185]](#footnote-185)

Иконописное отделение придерживается традиций Московской иконописной школы XIV-XV вв., но при этом учитываются и особенности сибирского иконописания.

Идет возрождение традиций сибирского иконного письма, заложенного нашими предками, проживавшими на обширных просторах Сибирской земли. Разрабатывается иконография новопрославленных святых.

Подводя итог, можно говорить если не о возрождении иконописи, то уж во всяком случае возвращении ее. «Задача иконописцев нового поколения, на наш взгляд, состоит в том, чтобы каждый из них нашел гармонию художественного творчества и строгого канона, человеческой свободы и божественного откровения, искусства и богословия, стремясь взойти на ту высоту, которой достигали в прошлом мастера великой традиции иконы».[[186]](#footnote-186)

1. ГТГ. Каталог икон. Под общ. ред. Брука Я.В., Иовлевой Л.И. М.,1995. С. 27. [↑](#footnote-ref-1)
2. Иулиания, монахиня (Соколова М.Н.). Труд иконописца. Свято-Троице-Сергиева Лавра, 1995. С. 36. [↑](#footnote-ref-2)
3. Велижанина Н.Г. О своеобразии иконописи Западной Сибири// Сибирская икона. – Омск, 1999. С. 194. [↑](#footnote-ref-3)
4. Сулоцкий А.И. Описание наиболее чтимых икон, находящихся в Тобольско-Тюменской епархии// О церковных древностях Сибири. – Тюмень, 2000. Т. 1. С. 87. [↑](#footnote-ref-4)
5. Сибирская икона. С. 194. [↑](#footnote-ref-5)
6. О своеобразии иконописи Западной Сибири. С. 194. [↑](#footnote-ref-6)
7. Антонова В.И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1967. С. 120- 121. [↑](#footnote-ref-7)
8. Велижанина Н.Г. У истоков сибирской иконописи.// Культурно-бытовые процессы у русских Сибири XVIII – нач. XX в. – Новосибирск, 1985. С.161. [↑](#footnote-ref-8)
9. Велижанина Н.Г. О своеобразии иконописи Зап. Сибири. // Сибирская икона. С. 195. [↑](#footnote-ref-9)
10. Скопин В.В., Щепникова Л.А. Архитектурно-художественный ансамбль Соловецкого монастыря. – М., Искусство, 1982. С. 72-73. [↑](#footnote-ref-10)
11. Сибирская икона. С. 195. [↑](#footnote-ref-11)
12. Сибирская икона. С. 195. [↑](#footnote-ref-12)
13. Сулоцкий А.И. О церковных древностях Сибири. Тюмень, 2000. Т. 3. С. 88. [↑](#footnote-ref-13)
14. Дунаев М.М. Своеобразие русской иконописи. Очерки по русской культуре XII –XVII вв. М., 1995. С. 63 [↑](#footnote-ref-14)
15. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1997. С. 421. [↑](#footnote-ref-15)
16. Гончарова Н.А. Губкин О.П. Иконописное наследие Урала: истоки и пути развития. // Уральская икона. Екатеринбург, 1998. С. 7. [↑](#footnote-ref-16)
17. Тактакшова Л. Государев мастер Истома Савин и его сыновья.// Юный художник. 1982. № 12. С. 36. [↑](#footnote-ref-17)
18. Велижанина Н.Г. О своеобразии иконописи Западной Сибири.// Сибирская икона. С. 196. [↑](#footnote-ref-18)
19. Волков О.Н. Ремесло и торговля Западной Сибири в XVII в. М., 1967. С. 65. [↑](#footnote-ref-19)
20. Покровский Н.В. Церковно-археологический музей СПбДА. 1879-1909. СПб., 1909. С. 20-21. [↑](#footnote-ref-20)
21. Буслаев Ф.И. Общие понятия о русской иконописи.// Буслаев Ф.И. О литературе: исследования, статьи. М., 1990. С. 360-361. [↑](#footnote-ref-21)
22. Снессорева С. Земная жизнь Пресвятой Богородицы. СПб., 1891. С. 486-488. [↑](#footnote-ref-22)
23. Гнутова С.В. Кресты, иконы, складни. // Крест святой, надежда искупления моего. М., 2000. С. 10-11. [↑](#footnote-ref-23)
24. Цит. по кн.: Гнутова С.В. Зотова Е.Я. Кресты, иконы, складни.// Крест святой, надежда искупления моего. М., 2000. С. 12. [↑](#footnote-ref-24)
25. Скопин В.В. Иконописцы на Соловках в XVI- середине XVIII в.// Древнерусское искусство. Художественные памятники русского Севера. М., Наука, 1989. С. 307. [↑](#footnote-ref-25)
26. Цит. по: Велижанина Н.Г. Иконописцы Тобольска в первой половине двадцатых годов XVII столетия: опыт реконструкции по документальным источникам.// Русские Сибири. Культура, обычаи, обряды. Новосибирск, 1998. С. 161-175. [↑](#footnote-ref-26)
27. Буцынский П.Н. Открытие Тобольской епархии и первый тобольский епископ Киприан.// Вера и разум. 1890. № 21. [↑](#footnote-ref-27)
28. Тобольск. Материалы для истории города XVII-XVIII вв. М., 1885. С. 7. [↑](#footnote-ref-28)
29. Оглобин Н.Н. Обозрение столбцов и книг Сибирского приказа. Ч. 3. М., 1900. С. 132. [↑](#footnote-ref-29)
30. Велижанина Н.Г. О своеобразии иконописи Западной Сибири.// Сибирская икона. С. 196. [↑](#footnote-ref-30)
31. Велижанина Н.Г. Иконостасы Тобольска в первой половине 20-х годов XVII столетия: опыт реконструкции по документальным источникам.// Русские в Сибири. Культура, обычаи, обряды. С. 161-162. [↑](#footnote-ref-31)
32. Софронов В. Светочи земли Сибирской. Биографии архипастырей Тобольских и Сибирских (1620-1918 гг.). Екатеринбург, 1998. С. 42. [↑](#footnote-ref-32)
33. Сулоцкий А.И., прот. Описание наиболее чтимых икон Тобольской епархии. СПб., 1864. С. 20. [↑](#footnote-ref-33)
34. Копылов А.Н. Очерки культурной жизни Сибири в XVII – начале XIX вв. Новосибирск, 1974. С. 165. [↑](#footnote-ref-34)
35. Там же. С. 164. [↑](#footnote-ref-35)
36. ЦГАДА. Ф. 214, Оп. 3, Стб. 139, Лл. 259-264. [↑](#footnote-ref-36)
37. Там же. [↑](#footnote-ref-37)
38. Сулоцкий А.И. Описание наиболее чтимых икон, находящихся в Тобольской епархии.// О церковных древностях Сибири. Тюмень, 2000. Т. 1. С. 90. [↑](#footnote-ref-38)
39. Велижанина Н.Г. О своеобразии иконописи Западной Сибири.// Сибирская икона. С. 196. [↑](#footnote-ref-39)
40. ЦГАДА. Ф. 214, Оп. 3, Д. 1058, № 394; Д. 256, Л. 1058. [↑](#footnote-ref-40)
41. Сулоцкий А.И. Описание наиболее чтимых икон… Т. 1. С. 94. [↑](#footnote-ref-41)
42. Сулоцкий А.И. Исторические сведения об иконописании в Сибири.// Тобольские губернские ведомости. 1871. № 17. С. 98. [↑](#footnote-ref-42)
43. ГУТО ГА. Ф. 144, Оп. 1, Д. 10, Л. 29. [↑](#footnote-ref-43)
44. Андриевич В.К. История Сибири. СПб., 1889. Ч. 1. С. 185. [↑](#footnote-ref-44)
45. ГУТО ГА. Ф. 144, Оп. 1, Д. 10, Л. 31. [↑](#footnote-ref-45)
46. Велижанина Н.Г. О своеобразии иконописи Западной Сибири.// Сибирская икона. С. 197. [↑](#footnote-ref-46)
47. Софронов В. Цит. соч. С. 74. [↑](#footnote-ref-47)
48. Велижанина Н.Г. Цит. соч. С. 198. [↑](#footnote-ref-48)
49. Цит. по: Сулоцкий А.И. Описание наиболее чтимых икон Тобольской епархии. СПб., 1864. С. 34. [↑](#footnote-ref-49)
50. Тобольск. Материалы для истории города XVII-XVIII вв. С. 6. [↑](#footnote-ref-50)
51. Сулоцкий А.И. Исторические сведения об иконописании в Сибири.// Тобольские Губернские Ведомости. 1871. № 17. С. 98. [↑](#footnote-ref-51)
52. Сулоцкий А.И. Исторические сведения об иконописании в Сибири.// Тобольские Губернские Ведомости. 1871. № 17. С. 98, 106. [↑](#footnote-ref-52)
53. Сулоцкий А.И. Описание наиболее чтимых икон в Тобольской епархии.// О церковных древностях Сибири. Тюмень, 2000. С. 101. [↑](#footnote-ref-53)
54. Софронов В. Цит. соч. С. 164. [↑](#footnote-ref-54)
55. Абрамов Н.А. Тобольские епархиальные ведомости. 1865. № 36. С. 27. [↑](#footnote-ref-55)
56. Граматин А. Тобольские епархиальные ведомости. 1884. № 5. С. 113, № 13. С. 304. [↑](#footnote-ref-56)
57. Русские православные обители. СПб., 1994. С. 699. [↑](#footnote-ref-57)
58. Тобольская икона Божией Матери. Репринт. Тюмень. 1993. [↑](#footnote-ref-58)
59. ГАТО. Ф. 47. Оп. 1. № 3843. Л. 5. [↑](#footnote-ref-59)
60. Оглобин Н.Н. Обозрение столбцов и книг Сибирского приказа. Ч. 1. С. 359. [↑](#footnote-ref-60)
61. ГАТО. Тюменского воеводства канцелярия. Ф. 47. Оп. 1. № 40. Л. 349. [↑](#footnote-ref-61)
62. Цит. по: Мануйлова И.А. К вопросу о сложении иконописных традиций Урало-Сибирского региона.// Сборник научных трудов Тюменского музея изобразительных искусств. Тюмень, 2002. Вып. 3. С. 52. [↑](#footnote-ref-62)
63. Там же. [↑](#footnote-ref-63)
64. Мануйлова И.А. Истоки формирования и основные особенности сибирской иконы.// Традиции и современность. Сборник статей Тюменского музея изобразительных искусств. Тюмень, 1998. С. 65. [↑](#footnote-ref-64)
65. Мануйлова И.А. К вопросу о сложении иконописных традиций Урало-Сибирского региона.// Сборник научных трудов ТМИИ. 2002. Вып. 3. С. 54 [↑](#footnote-ref-65)
66. Сулоцкий А.И. Описание наиболее чтимых икон… С. 93. [↑](#footnote-ref-66)
67. Мануйлова И.А. Истоки формирования и основные особенности сибирской иконы.// Традиции и современность. Сборник статей ТМИИ. С. 65 [↑](#footnote-ref-67)
68. Мануйлова И.А. К вопросу о сложении иконописных традиций… С. 54. [↑](#footnote-ref-68)
69. Брук Я.В., Иовлева Л.И. Государственная Третьяковская Галерея. Каталог собрания. М., Красная площаль, 1995. Т. 1. С. 23. [↑](#footnote-ref-69)
70. Казаринова Н.В. Народные Сибирские иконы.// Сборник научных трудов ТМИИ. 2002. Вып. 3. С. 49. [↑](#footnote-ref-70)
71. Неклепаев П.Я. Поверья и обычаи Сургутского края.// Записки Западно-Сибирского отдела императорского РГО. Омск, 1903. Кн. XXX. С. 34. [↑](#footnote-ref-71)
72. ГУТО ГА. 1781. Ф. 156. Оп. 1. Д. 26:1 [↑](#footnote-ref-72)
73. ГУТО ГА. 1781. Ф. 156. Оп. 1. Д. 174:1 [↑](#footnote-ref-73)
74. ГУТО ГА. 1781. Ф. 156. Оп. 1. Д. 97:2 [↑](#footnote-ref-74)
75. Тобольские губернские ведомости. 1871. № 17-18 [↑](#footnote-ref-75)
76. ГУТО ГА. 1776. Оп. 1 № 53, ГУТО ГА. 1784. Оп. 1. № 87 [↑](#footnote-ref-76)
77. Велижанина Н.Г. О своеобразии иконописи Западной Сибири.// Сибирская икона. С. 198. [↑](#footnote-ref-77)
78. Там же. [↑](#footnote-ref-78)
79. Велижанина Н. Г. О своеобразии иконописи Западной Сибири.// Сибирская икона. С. 194. [↑](#footnote-ref-79)
80. Казаринова Н.В. Народные сибирские иконы.// Сборник научных трудов ТМИИ. 2002. Вып. 3. С. 50. [↑](#footnote-ref-80)
81. Уральская историческая энциклопедия. Екатеринбург, 1998. С. 354-355. [↑](#footnote-ref-81)
82. Вестник музея Невьянская икона. Екатеринбург, 2002. С. 16. [↑](#footnote-ref-82)
83. Байдин В.И. Заметки об иконописцах-старообрядцах на горных заводах Урала в первой пол. – сер. XVIII в.// Вестник музея Невьянская икона. Вып. 1. 2002. С. 58. [↑](#footnote-ref-83)
84. Гончарова Н.А., Губкин О.П., Рунева Т.А., Иконописное наследие Урала: истоки и пути развития.// Уральская икона. Екатеринбург, 1998. С. 8. [↑](#footnote-ref-84)
85. Боровик М.П. Подписные и датированные иконы в собрании музея «Невьянская икона» XVIII век.// Вестник музея «Невьянская икона». Вып. 1. 2002. С. 19. [↑](#footnote-ref-85)
86. Голынец Г.В. К истории уральской иконописи XVIII-XIX вв.: Невьянская школа.// Искусство. 1987. № 12. С. 62. [↑](#footnote-ref-86)
87. Там же. [↑](#footnote-ref-87)
88. Губкин О.П. Династии невьянских иконописцев Богатыревых и Чернобровиных.// Невьянская икона. С. 227. [↑](#footnote-ref-88)
89. Там же. [↑](#footnote-ref-89)
90. Губкин О.П. Династии невьянских иконописцев Богатыревых и Чернобровиных.// Невьянская икона. С. 230. [↑](#footnote-ref-90)
91. ГАСО Ф. 6. Оп. 3. Д. 745. Л. 51, 62, 66 об.,73 об. [↑](#footnote-ref-91)
92. ГАСО Ф. 24 Оп. 23. Д. 5671. Л. 229 об., 230 об., 307 об., 308. [↑](#footnote-ref-92)
93. Губкин О.П. Цит. соч. С. 231. [↑](#footnote-ref-93)
94. ГАСО Ф. 72. Оп. 1. Д. 690. Л. 48-50. [↑](#footnote-ref-94)
95. ГАСО Ф. 72. Оп. 1. Д. 690. Л. 61. [↑](#footnote-ref-95)
96. Мамин-Сибиряк Д.Н. Самоцветы.// Статьи и очерки. – Свердловск, 1947. С. 260. [↑](#footnote-ref-96)
97. Столбиков В.И. Древлеправославные традиции.// Старообрядчество: история и культура. Сборник научных трудов. – Барнаул, 2002. Вып. 2. С. 57. [↑](#footnote-ref-97)
98. Голынец Г.В. Невьянская иконопись: традиции Древней Руси и контекст нового времени.// Невьянская икона. С. 210. [↑](#footnote-ref-98)
99. Такташова Л. Государев мастер Истома Савин и его сыновья.// Юный художник. 1982. № 12. С. 36. [↑](#footnote-ref-99)
100. Голынец Г.В. К истории Уральской иконописи XVIII-XIX вв.: Невьянская школа.// Искусство. 1987. № 12. С. 65. [↑](#footnote-ref-100)
101. Белобородов С.А., Гончарова Н.А. Иконописные традиции Зауралья.// Сибирская икона. С. 203. [↑](#footnote-ref-101)
102. Там же. С. 203. [↑](#footnote-ref-102)
103. Пашков А.А. Далматовский Успенский монастырь – центр иконописания в Зауралье XVIII в.// Культура Зауралья: исторический опыт и уроки развития. – Курган, 1997. С. 7. [↑](#footnote-ref-103)
104. Там же. С. 9. [↑](#footnote-ref-104)
105. Белобородов С.А., Гончарова Н.А. Цит. соч. С. 204. [↑](#footnote-ref-105)
106. Белобородов С.А., Гончарова Н.А. Цит. соч. С. 205. [↑](#footnote-ref-106)
107. Белобородов С.А., Гончарова Н.А. Цит. соч. С. 205. [↑](#footnote-ref-107)
108. Там же. [↑](#footnote-ref-108)
109. Зуева М.И. Шадринские иконописцы.// Шадринская старина: краеведческий альманах. – Шадринск, 1993. С. 67. [↑](#footnote-ref-109)
110. Там же. С. 69. [↑](#footnote-ref-110)
111. Белобородов С.А., Гончарова Н.А. Цит. соч. С. 205. [↑](#footnote-ref-111)
112. Миненко Н.А., Федоров С.В. Город на Исети: страницы шадринской летописи.// Шадринск, 1997. С. 21. [↑](#footnote-ref-112)
113. Там же. С. 23. [↑](#footnote-ref-113)
114. Там же. С. 24. [↑](#footnote-ref-114)
115. Белобородов С.А., Гончарова Н.А. Цит. соч. С. 206. [↑](#footnote-ref-115)
116. Там же. [↑](#footnote-ref-116)
117. Там же. [↑](#footnote-ref-117)
118. Евтихеева И.А. Томская икона.// Сибирская икона. С. 212. [↑](#footnote-ref-118)
119. Евтихеева И.А. Томская икона.// Сибирская икона. С. 213. [↑](#footnote-ref-119)
120. Сулоцкий А.И. Описание наиболее чтимых икон… С. 143-146. [↑](#footnote-ref-120)
121. Сулоцкий А.И. Описание… С. 150. [↑](#footnote-ref-121)
122. Там же. С. 150. [↑](#footnote-ref-122)
123. Евтихеева И.А. Томская икона.// Сибирская икона. С. 213 [↑](#footnote-ref-123)
124. Там же. [↑](#footnote-ref-124)
125. Евтихеева И.А. Томская икона.// Сибирская икона. С. 213. [↑](#footnote-ref-125)
126. Сулоцкий А.И. Описание… С. 241-243. [↑](#footnote-ref-126)
127. Евтихеева И.А. Чудотворные иконы Томской епархии.// Традиции и современность. Сборник научных статей ТМИИ, 1998. С. 67. [↑](#footnote-ref-127)
128. Сулоцкий А.И. Описание… С. 251. [↑](#footnote-ref-128)
129. Евтихеева И.А. Томская икона.// Сибирская икона. С. 214. [↑](#footnote-ref-129)
130. Евтихеева И.А. Томская икона.// Сибирская икона. С. 215. [↑](#footnote-ref-130)
131. Евтихеева И.А. Томская икона.// Сибирская икона. С. 215. [↑](#footnote-ref-131)
132. Красноцветова А.С. Иконописное наследие Алтая.// Сибирская икона. С. 216. [↑](#footnote-ref-132)
133. Сперанская Т.М. Служили Отечеству на Алтае. Барнаул., 1998. С. 52. [↑](#footnote-ref-133)
134. Там же. С. 82-87. [↑](#footnote-ref-134)
135. Там же. С. 216. [↑](#footnote-ref-135)
136. Красноцветова Л.Г. Иконописное наследие Алтая.// Сибирская икона. С. 217. [↑](#footnote-ref-136)
137. Красноцветова Л.Г. Иконописное наследие Алтая.// Сибирская икона. С. 217. [↑](#footnote-ref-137)
138. Там же. [↑](#footnote-ref-138)
139. Копылов А.Н. Русские на Енисее. – Новосибирск, 1976. С. 161. [↑](#footnote-ref-139)
140. Копылов А.Н. Русские на Енисее. – Новосибирск, 1976. С. 164. [↑](#footnote-ref-140)
141. Там же. С. 165. [↑](#footnote-ref-141)
142. Сулоцкий А.И. Описание… С. 8. [↑](#footnote-ref-142)
143. Шаповалова Л.И. К истории иконописи в Приенисейском крае (Красноярск, Енисейск).// Сибирская икона. С. 220. [↑](#footnote-ref-143)
144. Велижанина Н.Г. К истории иконописания Западной Сибири.// Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири. Новосибирск, 1987. С. 135. [↑](#footnote-ref-144)
145. Там же. С. 136. [↑](#footnote-ref-145)
146. Шаповалова Л.И. К истории иконописи в Приенисейском крае (Красноярск, Енисейск).// Сибирская икона. С. 221. [↑](#footnote-ref-146)
147. ЦГАДА. Сибирский приказ. Ф. 214. Стб. 1317. Лл. 530-531. [↑](#footnote-ref-147)
148. Шаповалова Л.И. К истории иконописи в Приенисейском крае (Красноярск, Енисейск).// Сибирская икона. С. 222. [↑](#footnote-ref-148)
149. Шаповалова Л.И. К истории иконописи в Приенисейском крае (Красноярск, Енисейск).// Сибирская икона. С. 222. [↑](#footnote-ref-149)
150. Там же. [↑](#footnote-ref-150)
151. Копылов А.Н. Очерки культурной жизни Сибири XVII- нач. XIX вв. С. 164. [↑](#footnote-ref-151)
152. Шаповалова Л.И. К истории иконописи в Приенисейском крае (Красноярск, Енисейск).// Сибирская икона. С. 223. [↑](#footnote-ref-152)
153. Крючкова Т.А. Иконы земли Иркутской.// Сибирская икона. С. 224. [↑](#footnote-ref-153)
154. Там же. [↑](#footnote-ref-154)
155. Там же. [↑](#footnote-ref-155)
156. Крючкова Т.А. Иркутские иконы: каталог. – М., 1991. С. 4. [↑](#footnote-ref-156)
157. Там же. [↑](#footnote-ref-157)
158. Крючкова Т.А. Иконы земли Иркутской.// Сибирская икона. С. 224. [↑](#footnote-ref-158)
159. Там же. [↑](#footnote-ref-159)
160. Там же. [↑](#footnote-ref-160)
161. Крючкова Т.А. Иконы земли Иркутской.// Сибирская икона. С. 225. [↑](#footnote-ref-161)
162. Там же. [↑](#footnote-ref-162)
163. Скопин В.В., Щенникова Л.А. Архитектурно-художественный ансамбль Соловецкого монастыря. М., Искусство, 1981. С. 72. [↑](#footnote-ref-163)
164. Крючкова Т.А. Иркутские иконы: каталог. С. 6-7. [↑](#footnote-ref-164)
165. Дунаев М.М. Своеобразие русской иконописи: Очерки по русской культуре XII-XVII вв. – М.,1995. С. 63-64. [↑](#footnote-ref-165)
166. Крючкова Т.А. Иркутские иконы: каталог. С. 5. [↑](#footnote-ref-166)
167. Там же. С. 4. [↑](#footnote-ref-167)
168. Крючкова Т.А. Иконы земли Иркутской.// Сибирская икона. С. 226. [↑](#footnote-ref-168)
169. Крючкова Т.А. Иркутское барокко. М., 1993. С. 343. [↑](#footnote-ref-169)
170. Крючкова Т.А. Иконы земли Иркутской.// Сибирская икона. С. 227. [↑](#footnote-ref-170)
171. Крючкова Т.А. Иркутское барокко. С. 342. [↑](#footnote-ref-171)
172. Там же. [↑](#footnote-ref-172)
173. Крючкова Т.А. Иконы земли Иркутской.// Сибирская икона. С. 228. [↑](#footnote-ref-173)
174. Крючкова Т.А. Иконы земли Иркутской.// Сибирская икона. С. 229. [↑](#footnote-ref-174)
175. Крючкова Т.А. Иркутское барокко. С. 339, 341, 346-349. [↑](#footnote-ref-175)
176. Крючкова Т.А. Иконы земли Иркутской.// Сибирская икона. С. 231. [↑](#footnote-ref-176)
177. Там же. [↑](#footnote-ref-177)
178. Там же. [↑](#footnote-ref-178)
179. Крючкова Т.А. Иконы земли Иркутской.// Сибирская икона. С. 231. [↑](#footnote-ref-179)
180. Крючкова Т.А. Иркутские иконы: каталог. С. 98-101. [↑](#footnote-ref-180)
181. Васнецов В. Божественный смысл икон: о русской иконописи.// Православная икона. Канон и стиль. М., Паломник, 1998. С. 130-131. [↑](#footnote-ref-181)
182. Лука, игумен (Головков). Икона XX века.// История иконописи. М. «АРТ-БМБ», 2002. С. 241. [↑](#footnote-ref-182)
183. Иулиания, монахиня (М.Н. Соколова). Труд Иконописца. Свято-Троице-Сергиева Лавра. Сергиев Посад, 1995. С. 37. [↑](#footnote-ref-183)
184. Лука, игумен (Головков) Цит. соч. С. 241. [↑](#footnote-ref-184)
185. Отчет о состоянии иконописного отделения.// Годовой отчет ТДС за 2001/2002 учебный год. С. 58. [↑](#footnote-ref-185)
186. Лука, игумен (Головков). Цит. соч. С. 249. [↑](#footnote-ref-186)