

## Берёзовские иконы в коллекции Омского государственного историко-краеведческого музея

*«Искусство Сибири не торопилось догонять европейскую Россию. Но путь развития от средневековья к Новому времени был и в восточной части империи тем же самым, что и в западной. Сакральная живопись приближается к европейской «науке видеть». Реальное тело, реальное пространство, реальные вещи нашего измерения завладевают вниманием наших художников»<sup>1</sup>.*

*Нила Исаева*



*Евгения Михайловна Бежан,  
кандидат исторических  
наук, заместитель  
директора Омского  
государственного  
историко-краеведческого  
музея по научной работе*

В 1939 г. фонд Омского краеведческого музея пополнила коллекция икон из полуразрушенного Воскресенского собора Берёзова, доставленная членами комплексной Ляпин-Сосьвинской экспедиции по северу Омской области, простиравшейся в то время от Казахстана до Карского моря. Экспедицию, санкционированную Омским облисполкомом, возглавил научный сотрудник музея (в 1943–1957 гг. директор), выдающийся общественный деятель, историк и краевед, человек, спасший немало движимых и недвижимых памятников Сибири, Андрей Фёдорович Палашенков. В ней также приняли участие научные работники музея геоботаник Н. А. Князев и журналист Д. П. Сальников.

Исследования проводились в Берёзовском районе Остяко-Вогульского национального округа Омской области (ныне Ханты-Мансийский автономный округ). Перед музейными работниками стояла задача изучить территорию в естественно-историческом, историко-археологическом, а также хозяйственно-экономическом и культурно-бытовом

отношениях за последние двадцать два года.

Участники экспедиции обследовали территорию бывшей Ляпинской крепости, по рекам Сосьве и Ляпину открыли городища, стоянки древних поселенцев, собрали вещественный материал, произвели обмеры и чертежи, в Берёзове определили место погребения Марии Меньшиковой, дочери сподвижника Петра I, умершей в 1729 г. Рискую навлечь на себя гнев властей, из груды погибающих церковных реликвий берёзовского Воскресенского собора они выделили и вывезли в музей коллекцию икон «древнего письма». Материалы экспедиции отражены в дневнике А. Ф. Палашенкова и приложении к нему – фотоальбоме. Помимо угасающих фотографий, сохранились и 157 стеклянных негативов, с которых сейчас можно получить более качественные изображения, чем сохра-



*Воскресенский собор Берёзова. 1939 г.*

нившиеся в альбоме фотографии. Из берёзовского цикла сохранился 71 негатив, на шести из них изображён Воскресенский собор, на двух – старейшая икона коллекции в том виде, в котором её нашёл краевед.

Через два года после экспедиции храм был взорван, а двадцать шесть икон, культурную ценность которых так и не удалось установить во многом из-за их плачевного состояния, а также идеологической обстановки в стране, на долгие десятилетия оказались в забвении. И только в 1990-е гг. начался процесс реставрации этой уникальной коллекции. Наибольший вклад в дело спасения духовных реликвий внесли московские реставраторы А. А. Козьмин и А. В. Неретин, а позднее омский реставратор Н. Г. Минько. Восстановленная коллекция экспонировалась не только в Омске, но и в Тюмени (2010 г.), Берёзове, Салехарде, Ханты-Мансийске, Томске (2012 г.).

Большинство берёзовских икон, датированных XVIII–XIX вв., представляют собой редкие образцы Тобольской иконописной школы. Вместе с тем история древнейших из них, относящихся к XVI–XVII вв., неразрывно связана с историей города и храма.

Берёзово, один из первых русских городов в Сибири, был основан как крепость в 1593 г. казаками под руководством воеводы Никифора Траханиотова на месте остяцкого поселения Суматвош («город Берёзов») для сбора ясака с населения, обитавшего в низовьях Оби<sup>2</sup>. В 1605 г. на средства местных жителей за пределами пристроенного к городу острога была возведена Воскресенская приходская церковь. После восстания остяков в 1607 г. границы крепости были расширены, и церковь оказалась внутри острога. Опираясь на изображение «града Берёзова», сделанное в 1701 г. С. У. Ремезовым в «Чертёжной книге Сибири», А. Т. Шашков предположил, что трёхкупольная Воскресенская церковь с двумя приделами находилась в Большом (посадском) остроге у южной стены возле угловой башни<sup>3</sup>.

В 1719 г. в Берёзове произошёл страшный пожар, практически полностью уничтоживший Малый и Большой остроги, а вместе с ними и Воскресенскую церковь. Уже к началу 1720-х гг. неподалеку от бывшей Воскресенской церкви казаки возвели на свои средства новую, деревянную церковь. После того, как она пришла в ветхость, в 1787 г. была заложена и в 1792 г. освящена каменная во имя Воскресения Христова с двумя приделами – в честь иконы Казанской Божией Матери и в честь святителя Николая Мирликийского.

Дальнейшая судьба храма похожа на сотни других подобных историй, происходивших в те годы в СССР: здание было взорвано, а кирпичи использованы для строительства стекольного завода и кладки печей в строящихся домах.

Древнейшая икона коллекции – Архангела Михаила Архистратига – согласно записной книге о Берёзове была принесена пришедшими для построения города Берёзова казаками в 1593 г. и поставлена вместе с другой – Святителя Николая Чудотворца – в первую Берёзовскую Воскресенскую церковь. До 1859 г., по сведениям Н. А. Абрамова, сохранялись обе иконы<sup>4</sup>. Через 79 лет икону Николая Чудотворца А. Ф. Палашенкову в храме обнаружить уже не удалось, о чём он упоминает в своём дневнике.

Иконография образа Архангела Михаила создана на основе текстов Апокалипсиса, согласно которым в решающей эсхатологической битве против зла Михаил выступает как предводитель небесного воинства. Икона изображает на крылатом коне Архангела в княжеской короне, с трубой в устах; в правой руке у него – «осьмиконечный» крест, кадило и копьё, которым Михаил поражает дьявола – крылатого льва с человеческим лицом; в левой руке – Евангелие, под-



*Икона «Архангел Михаил Архистратиг». Конец XVI – начало XVII вв.*

нятое кверху; внизу изображён город с крепостью. Образ отличает редкая иконографическая деталь: в правом верхнем углу иконы – «предвечный младенец и трапеза с хлебом предложения», потир и копьё. Как отмечают реставраторы, живопись не раз поновлялась. Естественные признаки старения (потёртости, кракелюр) наблюдаются лишь на ликах Младенца и Архистратига Михаила. Искусствовед, художник-реставратор Н. Г. Минько предполагает, что одно из поновлений, возможно, было сделано иконописцем Иваном Семвизовым. В 1731 г. им проводилась аналогичная работа с несколькими иконами Воскресенской церкви.

Н. А. Абрамов сообщает, что задняя сторона иконы для предохранения от грязи и сырости была обложена толстым зелёным сукном, из которого раньше изготавливали воинское обмундирование. Записи А. Ф. Палашенкова подтверждают этот факт<sup>5</sup>.

В иконе нашла отражение одна из самых распространенных техник в средневековом ювелирном искусстве, широко использовавшаяся для изготовления окладов и предметов церковной утвари, – басма, или ручное тиснение по серебряной и золотой фольге. На четырёх серебряных пластинах, оставшихся от оклада, сохранились строчки из лицевых рукописных книг XVI столетия, выполненные позднейшим уставным письмом. Орнаментация басмы узорами «старопечатного стиля» из рукописных и первопечатных книг, сделанными в технике гравюры полихромной росписью, получила широкое распространение именно в XV–XVII вв.

Большую часть надписей сейчас сложно разобрать, между тем в середине XIX в., по сообщениям исследователей, отчётливо был виден следующий текст:

«Престол Твой Боже во веке века, жезл правости, жезл Царствия твоего.

Небесного Царя Крепкий и Сильный, Страшный и Грозный Воевода, Предстатель престолу Величия, Славный всех Бога Творитель, волей Господней совершитель заповеди Его, ... вселенную прославляя, враги скоро пленя, не медля ни коли же, всюду готов и храбр на сопостаты, мудрый и Светлый Светильник.

Яко на легце облаце поднебесную проходя, просвещая, устрашая и отверзая...

Врагу оскудеша оружие в конец, а грады разрушил еси, погибе память его с шумом»<sup>6</sup>.

Вопрос о происхождении иконы до сих пор остаётся открытым. Вместе с тем Н. Г. Велижанина, отмечая схожесть берёзовской иконы с аналогичной из собрания П. Д. Корина, атрибутированной В. И. Антоновой как поволжская, предполагает, что и берёзовская икона была принесена в Сибирь также из Поволжья, тем более что, по версии современных историков, в Поволжье сформировалась и дружина Ермака<sup>7</sup>.

С присоединением Сибири и заселением её русскими началось активное строительство храмов, являвшееся необходимым условием инкорпорации новых земель в состав русского государства. На протяжении веков православие являлось консолидирующей идеей для населения. Сложившаяся практика государственной жизни обязывала подданных исповедовать господствующую веру, а отношение к официальной церкви являлось показателем лояльности населения к верховной власти. Уже к 1624 г., концу правления первого сибирского и тобольского архиепископа Киприана, в Сибири насчитывалось 30 церквей и 12 монастырей. Естественно, появилась потребность в иконах как для строившихся храмов, так и для домашнего использования. Икон казаков, создававших форпосты русского населения в Сибири в конце XVI в., было явно недостаточно. Пересылать же иконы из российских иконописных центров, ближайшими

из которых были Устюг Великий и Соль Вычегодская, было неудобно. Поэтому первые архиепископы сибирские и тобольские привозили с собой иконописцев из европейской части страны.

Так продолжалось до 1638 г., когда при тобольском архиепископском доме была основана мастерская со школой иконописания. С этого времени большинство икон для сибирских церквей писались именно в этой мастерской. Выработался даже универсальный тип иконостасов, который Н. А. Абрамов описывает так: «Иконостасы состояли из поклона (местные иконы), вверху с двумя или тремя тяблами (т.е. рядами), в которых изображались Апостолы, Пророки и Праотцы. По двум стенам иконы стояли на полках с фигурно вырезанными карнизами, или подзорами. Царские двери – кверху полукруглые, в два створа... Над царскими дверями в тябле – образ Спасителя или Тайной Вечери»<sup>8</sup>.

В середине XVII – начале XVIII вв. сибирские изографы нередко делали списки (копии) с икон, выполненных в древнерусской манере, относящихся к новгородской школе письма. Влияние новгородцев на формирование сибирской иконописи было особенно велико. Именно из Новгорода прибыл в Тобольск первый архиепископ Киприан, а вместе с ним и первые два иконописца. Отличительными признаками этой школы являлись резкий рисунок длинными прямыми чертами, некоторая угловатость (лицо изображалось длинным, нос опущенным на губы), простота замысла и композиций, незначительное число использованных красок.

Одна из икон берёзовской коллекции – Спас (оплечный) (XVIII в.) – выполнена в классических традициях новгородской школы: тёмная колористическая гамма, строгое, но вместе с тем величественное и спокойное выражение лица, схематическая прорисовка складок одежды. Фон иконы мастер традиционно раскрыл жёлтой охрой, символизирующей золото – Божественный свет. Оплечные изображения Христа, по одной версии, представляют собой сокращённый вариант широко распространённого иконографического типа Христа

Вседержителя. Некоторые исследователи относят такие изображения к самостоятельному типу, указывая на существование оплечных икон крупного размера подчёркнуто репрезентативного характера.

Ещё одна икона – Иоанн Богослов в молчании (конец XVII в.) – также имеет некоторые черты новгородского направления. Приглушённые цвета – тёмно-красный, оливково-золотистый, охра, тонкое многослойное письмо лика, отточенный рисунок – всё это подчёркивает особую внутреннюю тишину и созерцательность образа. Правой рукой апостол касается уст – знак безмолвия (что дало название иконе), левой указывает на текст Евангелия от Иоанна. Ангел, олицетворяющий Святой Дух, за плечом Иоанна передаёт ему слова



*Икона «Иоанн Богослов в молчании».  
Конец XVII в.*

Божии. Орёл, изображённый на иконе, является символом апостола: подобно тому, как орёл высоко парит в небесах, Иоанн в своем Евангелии поднимается до самых высоких религиозных истин. Практически во всех византийских рукописях IX – начала XI веков Иоанн Богослов имеет облик старца, что, вероятно, объяснялось существованием предания о написании им Евангелия в глубокой старости, последним из евангелистов. Устойчивые «узнаваемые» черты внешности Иоанна Богослова, получившие широкое распространение в более поздних памятниках, в том числе древнерусских, – высокий, выпуклый, избороджённый морщинами лоб с большими зальсынами, короткие курчавые волосы и небольшая окладистая борода с выделенными прядями.

Среди первых сибирских иконописцев были устюжане и ученики строгановской школы, неудивительно, что строгановский стиль также получил широкое распространение в Сибири вплоть до царствования Петра I. Общая направленность строгановской школы полностью противоположна новгородской и скорее близка барочным формам.

В силу того, что в Сибири получили распространение произведения основных иконописных центров России с различными иконографическими и художественными традициями, местные мастера были свободны в выборе пути, нередко используя в одной работе различные подходы. В этом смысле говорить о складывании единой иконописной сибирской школы не приходится.

Конец XVII века – время расширения связей России с Западом. Сложные социально-экономические и политические процессы, происходившие в этом столетии, нашли отражение и в русском церковном искусстве. В это время намечается постепенный отход от традиционной живописи древнерусского стиля и все обостряющийся интерес к реалистическому искусству Запада. В Сибири, несмотря на отдалённость территории, процесс быстрого распространения барокко был связан с назначением украинского духовенства на митрополицию и епископскую кафедру, а также с массовым пребыванием ссыльных поляков в край. Западные гравюры и европейские иллюстрированные Библии, массово завозившиеся в Россию, становятся для сибирских мастеров новым ориентиром. С начала XIX в. проводником нового стиля в Сибири стала и живописная школа Демидовых при Нижнетагильском заводе.

Внедрение барочных форм проявилось и в прямом заимствовании образцов западноевропейской живописи, что нашло отражение в новых иконографических вариантах уже сложившихся изобразительных формул, и в использовании барочных художественных эффектов, и в применении особенностей барочной композиции.

Преодоление условных иконописных приёмов изображения заметно в иконе «Рождество Богоматери», посвящённой христианскому празднику православной и католической церкви. Об этом свидетельствуют такие черты, как прямая линейная перспектива в изображении архитектурных деталей, светотеневая разработка складок тканей, мотив открытого окна с голубым небом и облаками, широко использовавшийся в живописи эпохи итальянского Возрождения. Кроме того, большое внимание мастер уделяет бытовым деталям и интерьеру.

Эволюция иконописных канонов интересно прослеживается по храмовым иконам «Пророк Илья» и «Мученик Фёдор Стратилат». Фигуры святых выполнены в реалистической манере, объёмно. На заднем плане видны изображения иноземных городских строений с разноцветными шатровыми башнями. Низкая линия горизонта придаёт монументальность образам. Икона постепенно превращается в характерную для западной традиции картину на религиозный сюжет.



Икона «Пророк Илья». XVIII в.



Икона «Мученик Фёдор Стратилат». XVIII в.

Особенно значительными были изменения, связанные с изображением пейзажа в иконе. В древнерусской традиции пейзаж всегда был второстепенен относительно фигуры святого. Природный мир изображался максимально схематичным, поскольку воспринимался ничтожным, не имеющим ценности. Разрушая строгий иконописный канон и внося в пространственную композицию иконы элементы реального пейзажа, изографы преподносили природный мир как отражение мира небесного. «Усложненная структура пейзажа, – отмечает О. Ю. Тарасов, – предполагала большую сопричастность человека сакральным событиям и вносила в акт молитвы сложное чувство сопереживания»<sup>9</sup>. На иконах «Грехопадение», «Пророк Илья убивает жрецов идольских в царствование Ахава», «Страдание мученика Фёдора Стратилата», «Пророк Моисей перед Купиной» пейзаж превращается в естественную среду действий священных и реальных персонажей.

Новый иконографический вариант образа любимого ученика Христа представлен в иконе «Иоанн Богослов». В отличие от византийской традиции в западноевропейском искусстве Иоанн, самый молодой из апостолов, показан безбородым, нежным, чувствительным, немного женственным юношей.

Если до XVIII в. доска для иконы, как правило, выбиралась строго прямоугольной, то позднее она могла приобретать любую форму, за которой стояли определённые символы. Ориентация на символизацию – один из наиболее характерных признаков культуры барокко. Так, в иконе «Жёны-мироносицы» динамика создаётся уже самой формой доски, вырезанной по контуру фигур. Художник прекрасно владеет новыми средствами выразительности, без труда передавая движение, сложные ракурсы и жесты персонажей.

В императорской России изографы начинают подписывать иконы (указывать имя и(ли) год написания), что в более раннее время практически не встречалось. Подпись на иконе говорит об определённой «светскости» мировоззрения мастера. Отказ от канонического восприятия себя только как безымянного проводника божественной энергии сказался и на художественной стороне образа, выразившейся в усилении эстетического начала.

Четыре иконы берёзовской коллекции имеют подписи, указывающие год написания, две – имя автора. Не последнюю роль в формировании этой тенденции сыграло и то, что в XVIII–XIX вв. работы выполнялись по преимуществу светскими мастерами – цеховыми и посадскими. К началу XVIII в. иконописцы-ремесленники в Сибири преобладали. Церковная реформа 1764 г., связанная с секуляризацией церковных земель и сокращением в духовных заведениях штата иконописцев ещё более способствовала переносу иконописания в ремесленную среду. Так, икона «Богоматерь Всех Скорбящих Радость» написана цеховым изографом Дмитрием Мамонтовым. В нижнем поле, в овальном картуше, указано также имя берёзовского воеводы Василия Моисеева, который 15 апреля 1755 г. «приложил» икону «по обещанию в Соборную Одигитриевскую церковь» (построена во второй половине 20-х гг. XVII в., во время пожара 1719 г. сгорела, после восстановления разрушилась из-за плохого фундамента в конце XVIII в.).

Своеобразной чертой некоторых сибирских икон является отражение местного этнического типа. Иконопись вступала в контакты с представителями аборигенных народов (языческих и мусульманских) и создавала интересные образы. В лике на иконе «Священномученик Власий» явно проступают монголоидные черты – ярко выраженные скулы, а на иконе Владимирской Богоматери



Икона «Богоматерь Всех Скорбящих Радость». 1755 г.



Фрагмент иконы «Богоматерь Всех Скорбящих Радость». 1755 г.



отчётливо виден миндалевидный восточный разрез глаз. Это можно объяснить двояко: или русские иконописцы, наблюдая жизнь местных народов, шли от натуры, или эти иконы писали представители местных народностей, освоивших иконописное дело.

С середины XVIII в. иконы в Сибири начали писать маслом на холсте, как алтарные образы католических костелов. В берёзовской коллекции таких икон две – Господь Вседержитель (Пантократор) и Успение Богоматери. Обе они, большеформатные, выполненные масляными и темперными красками на шивных холстах, представляют особый интерес, потому что имеют датировку 1800 г.

Полуфигурное изображение благославляющего Христа с Евангелием в левой руке – одно из самых распространённых в византийском и древнерусском искусстве, встречающееся как в виде одиночной иконы, так и в составе традиционных русских иконостасов. Икона представляет собой своеобразный синтез старого и нового: автор прекрасно знал иконописное искусство, владел всеми его тонкостями, но в то же время не до конца решался отступить от общепринятых правил. В частности объёмная живописная лепка лика и рук противоречит плоской трактовке одежды. Лик Христа написан светло-коричневой краской в тонкой, «световидной» манере, с лёгкими высветлениями на лбу, надбровных дугах и скулах. Средневековый лик постепенно превращается в индивидуализированное человеческое лицо, что в свою очередь диагностирует серьёзные изменения в системе ценностных ориентаций. Отныне красота плоти олицетворяет красоту души, а отсутствие у человека своего подобия ассоциируется с невежеством.

Мастер отступает от канона в передаче колористической гаммы одежды Спасителя. Традиционный цвет гиматия – синий, символизирующий небесное начало, духовность, меняется автором на изумрудно-зелёный – цвет весны, означающий победу жизни над смертью и вечную жизнь; при этом традиционно красный цвет хитона, подчёркивающий человеческую сущность Христа, мученичество (цвет крови), а также царственность (пурпур считается царским цветом), таким и остаётся.

Общая цветовая гамма иконы – сочная с южно-русскими, украинскими интонациями. Холодный небесно-голубой фон с большими клубящимися облаками усиливает своим контрастом золотой и красный цвета нимба и хитона. Они кажутся огненными. Это ещё более возвеличивает образ Спасителя.

Особенно обращает на себя внимание чрезвычайно изысканный жест длинных тонких пальцев, сложенных в именном благословении. На страницах раскрытого Евангелия текст: «Придите благословенные Отца моего, наследуйте царство, уготованное вам от создания мира; ибо алкал я, и вы дали мне есть, жаждал и вы напоили меня» (Евангелие от Матфея. Гл. 25. Ст. 34–35).

В картуше второй большеформатной иконы «Успение Богоматери», помимо датировки, указано и место создания – Тобольск, а также имя «берёзовского купца Андрея Семёнова сына Сергеева», «тщанием» которого был написан этот образ. Упоминание на иконе мецената свидетельствует об интенсивном развитии рыночных отношений и усилении роли купечества в духовной жизни региона.

Икона представляет так называемый облачный извод композиции «Успения», который изображает чудесное путешествие апостолов, перенесённых ангелами к одру Богородицы из разных концов света. Иконографический сюжет с летящими апостолами известен из апокрифических источников и появляется в иконописи с XI в.

Перед нами наиболее сложный вариант иконографии – с Вознесением Богородицы и двенадцатью апостолами в облаках. Следуя канону, автор вносит свои выразительные детали в композиционную схему тобольского «Успения». Так, сцена отсечения рук ангелом у нечестивого иудея Авфонии (Афонии, Иефонии), пытавшегося опрокинуть одр Богородицы, отсутствует. На передний план, справа от одра, художник помещает в профиль двух плакальщиц, стоящих на коленях.

Историко-культурные коды барокко отчётливо прослеживаются в некоторых элементах иконы таких, как «слава» Христа, нимб Богородицы, душа Марии, разработанных в католических традициях. Душа Марии в руках Спасителя представлена не в виде спелёного младенца, а в образе стоящей и молящейся отроковицы. Здесь же одна из иконографических особенностей данной иконы: запечатлён момент передачи архангелом Гавриилом райской ветви Иоанну Богослову.

Композиция иконы при большом количестве мелких фигур не лишена монументальности. Построенная симметрично, она не создаёт впечатления однообразия. Архитектурные детали – колонны, коринфский ордер, карнизы, арки, балюстрады – дают характерные примеры прямой перспективы. Пропорции фигур соразмерны. В колорите преобладают сдержанные цвета: коричневый, золотистая охра, зелёный, приглушённый алый, нежные оттенки розового и фиолетового (связь с византийской традицией). Взятые в некотором смягчении, они образуют живописное единство торжественного гимна. Мягкие переходы тонов ясно очерченного овального лица Богородицы делают его нежным.

Спасение берёзовских икон – безусловный гуманитарный подвиг А. Ф. Палашенкова, а также нескольких поколений музейных работников и реставраторов. Сохранённая в Омском государственном историко-краеведческом музее коллекция редких образцов сибирского иконописания ещё ждёт своего подробного изучения.

---

<sup>1</sup> Исаева Н. Сибирские письма. Иконы XVIII в. // Собрание. 2005. № 4. С. 8.

<sup>2</sup> С 1782 г. – уездный город Тобольского наместничества, с 1926 г. – село, с 1954 г. – посёлок городского типа, административный центр Берёзовского района Ханты-Мансийского автономного округа Тюменской области.

<sup>3</sup> Шашков А. Т. К Истории Воскресенского монастыря и церкви города Берёзова // Известия Уральского государственного университета. 2004. № 33. Гуманитарные науки. Вып. 8. С. 187–203.

<sup>4</sup> Абрамов Н. А. О церквях г. Берёзова // Тобольские губернские ведомости. 1859. № 9. С. 82–86.

<sup>5</sup> Палашенков А. Ф. Иконы Берёзовского собора, вывезенные в 1939 г. в Омский областной музей // Фонд ОГИКМа. ОМК-13450/31.

<sup>6</sup> Приведён в современной транскрипции. Абрамов Н. А. О церквях г. Берёзова ... С. 83.

<sup>7</sup> Велижанина Н. Г. О своеобразии иконописи Западной Сибири // Сибирская икона. Омск, 1999. С. 194.

<sup>8</sup> Абрамов Н. А. Макарий, архиепископ Сибирский и Тобольский // Тобольские губернские ведомости. 1858. № 49. С. 7.

<sup>9</sup> Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: очерки иконного дела в императорской России. М., 1995. С. 326.