

На правах рукописи

УДК 7.036 + 7.046

Минин Егор Павлович

**ЦЕРКОВНОЕ ИСКУССТВО
ОМСКИХ ХУДОЖНИКОВ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ
(ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ИМЕНА)**

Специальность: 17.00.04 — изобразительное,
декоративно-прикладное искусство и архитектура

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2019

Работа выполнена на кафедре русского искусства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина при Российской академии художеств»

Научный руководитель:

КУТЕЙНИКОВА НИНА СЕРГЕЕВНА

кандидат искусствоведения, профессор, профессор кафедры русского искусства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина при Российской академии художеств»

Официальные оппоненты:

ИЛЬИНА ТАТЬЯНА ВАЛЕРИАНОВНА

доктор искусствоведения, профессор кафедры русского искусства Института истории Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет»

МИРОНЕНКО ДМИТРИЙ ГЕННАДЬЕВИЧ

кандидат искусствоведения, заведующий Иконописно-реставрационной мастерской св. Иоанна Дамаскина «Свято-Троицкая Александро-Невская лавра», преподаватель Иконописного отделения «Санкт-Петербургская Духовная Академия Русской Православной Церкви»

Ведущая организация:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица»

Защита диссертации состоится «22» мая 2019 г. в 15.00 часов на заседании Диссертационного совета Д 999.089.02 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук, созданного на базе ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена» и ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина при Российской академии художеств» по адресу: 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17, ректорат.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена по адресу: 191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, д. 48, корп. 5 и на сайте университета по адресу: https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000000529.html.

Автореферат разослан «20» марта 2019 г.

Ученый секретарь

Диссертационного совета,
доктор культурологии, доцент

Сапанжа Ольга Сергеевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

Актуальность исследования. Рубеж XX–XXI вв. ознаменован возрождением Православной традиции иконописания в России. В этот период в Омском Прииртышье происходит восстановление и реставрация старых и строительство новых православных храмов, также заметно возрастает спрос на иконы среди прихожан. К 2016 г. на территории Омской области число действующих православных приходов значительно возросло, с 6 (1988) до 170. Таким образом, количество храмов Омской митрополии в 120-летний юбилей с момента ее основания (1895) сопоставимо с дореволюционным. Активное храмостроительство повлекло за собой мобилизацию художественных сил. В настоящее время, наряду с развивающейся практикой иконописания, характерной особенностью складывающейся местной традиции можно считать распространение резной иконы. На почве стремительного развития храмового искусства Омска последних лет нагелзрел вопрос его комплексного исследования.

Степень разработанности проблемы. Современная Омская икона по степени изученности значительно уступает иконописной практике центральных российских школ по ряду причин. Во-первых, Омск был основан сравнительно поздно, в эпоху Петра Великого, поэтому храмовое искусство в этом регионе не имеет столь впечатляющей истории даже по сравнению с Тобольском или Иркутском. Во-вторых, ситуацию усугубляют трагические события XX в., в результате которых были утеряны многие памятники храмового искусства дореволюционного Омска. Часть реликвий удалось сохранить благодаря искусствоведам, собирателям и исследователям Урала, Сибири и Алтая. Налицо прерывание только начинавшей складываться омской иконописной традиции, поэтому современным художникам во многом пришлось начинать все заново.

Изучение проблем церковного искусства Омска требует обращения к широкому кругу специальной литературы, которую условно можно разделить на четыре группы: (1) богословская, (2) искусствоведческая, (3) историко-краеведческая, (4) технико-технологическая и методическая.

К первой группе литературы относятся Святое Писание, Святоотеческие труды, догматические тексты прп. Иоанна Дамаскина, прп. Иосифа Волоцкого, прп. Максима Грека и др., постановления Вселенских и Поместных соборов.

Вторая группа литературы — искусствоведческая — по своей сути является связующим звеном богословского и художественного составляющих иконы. Систематическое изучение церковного искусства возникает в XIX в., когда складывается иконографический метод исследования иконы (Ф.И. Буслаев, Д.А. Ровинский, Н.П. Кондаков, Н.В. Покровский). Д.А. Ровинский впервые рассматривает Сибирское письмо, которое определяется им лишь как продолжение строгановской традиции, считая его изучение нецелесообразным. Более стройное представление об иконописании в Сибири составляют местные краеведы Н.А. Абрамов и А.И. Сулоцкий, освещающая ситуацию в Омске.

«Открытие» древнерусской живописи в начале XX в. приводит к формированию художественного, эстетического подхода в изучении фе-

номена русской иконы (П.П. Муратов, А.В. Грищенко, Н.М. Щекотов). В дальнейшем складывается синтетическая тенденция в методике ее изучения (П.А. Флоренский, С.Н. Булгаков, Е.Н. Трубецкой). Смена идеологического ориентира Отечества после революционных событий 1917 г. вносит коррективы в научное изучение древнерусского искусства. Научные поиски советских искусствоведов обращаются к изучению фактического материала истории искусства, музейной атрибуции и периодизации художественных памятников, формируется научная база реставрационной деятельности (В.Н. Лазарев, М.В. Алпатов, И.Э. Грабарь, Г.И. Вздорнов, Н.М. Тарабукин, Г.К. Вагнер, А.В. Рындина, Э.К. Гусева, Б.В. Раушенбах и др.). В то же время в эмиграции издается монография Л.А. Успенского «Богословие иконы Православной церкви» (Париж, 1989) — исторический обзор развития христианского искусства с акцентом на богословскую составляющую. Сложение целостного научного подхода, в котором важное внимание уделяется литургической составляющей иконы, происходит лишь после празднования 1000-летия Крещения Руси [монахиня Иулиания (Соколова), архимандриты Зинов (Теодор) и Лука (Головков), А.В. Рындина, О.С. Попова, Н.А. Яковлева и др.].

Труд О.Ю. Тарасова «Икона и благочестие» (М., 1995) отличает широкий культурологический подход автора, замещающий эстетические критерии в изучении феномена иконы «наблюдениями религиозных чувств и стереотипов сознания в контексте общих линий развития русской культуры». В изучении иконографии основополагающими являются исследования ученых XIX–XXI вв. Ф.И. Буслаева, Н.П. Кондакова, Н.В. Покровского, В.Н. Лазарева, Б.В. Раушенбаха, Ю.Г. Боброва. На новом этапе развития отечественного искусства вопрос последовательного изучения иконографии осуществлен Ю.Г. Бобровым в его исследовании «Основы иконографии древнерусской живописи» (СПб., 1995).

В конце XX в. должное внимание обращается на культурное наследие Урала и Сибири (В.Г. Брюсова, Н.Г. Велижанина, А.Ф. Палашенков, А.А. Люцидарская, М.Н. Софронова, И.А. Мануйлова). Комплексным исследованием сибирского иконописания XVI–XIX вв. являются диссертации М.Н. Софроновой «Становление и развитие живописи в Западной Сибири в XVII – нач. XIX в.» и Т.В. Прохоровой «Сибирская икона XVI–XIX вв. : Становление и развитие иконографической традиции». Опираясь на труды предшественников и обширные архивные материалы, авторы рассматривают стилистические и иконографические компоненты Сибирского письма и приводят подробную периодизацию становления иконописания за Уралом. Дальнейшее изучение сибирского искусства сводится к пристальному анализу собственного регионального наследия XVI–XXI вв. местными искусствоведами, в частности И.А. Евтихисовой — Томск; Л.Г. Красноцветовой — Алтай; В.А. Чупиным — Тюмень; С.Н. Щербич — Тобольск; Т.В. Еременко, О.Н. Крюковой и О.Н. Лобзовой — Омск. Публикации некоторых из них составили обзорное издание «Сибирская икона» (Омск, 1999). Основные тенденции нового этапа отечественного храмового искусства освещаются исследователями И.К. Языковой, С. Ржаницыной, Н.С. Кутейниковой, Н.Ю. Лаврешкиной, Н.Н. Мухиной, А.С. Трапезниковой. В своем обзоре современного храмового искусства «Иконописание России второй половины XX в.» (СПб., 2005) Кутейникова затрагивает творчество омско-

го иконописца Г.А. Адаева, впервые касаясь проблематики иконописания Омска в общем контексте развития отечественного храмового искусства.

Наиболее последовательной в изучении современного храмового искусства Омска из вышеупомянутых искусствоведов можно считать Т.В. Еременко. В статье «Образ священномученика Сильвестра в творчестве Г.А. Адаева. 1998–2007 гг.» Еременко впервые предпринимает попытку описать иконографию новопрославленного, однако в ее работе нет систематизации художественного материала и организации различных изводов по группам. В 2013 г. автор настоящего исследования опубликовал статью «Иконография сщмч. Сильвестра (Ольшевского), архиеп. Омского и Павлодарского», в которой материал, уже обозначенный Еременко, расширяется новейшими иконографическими разработками омичей за последние годы. Данная статья легла в основу настоящей работы.

В вопросе профессиональной и духовной подготовки иконописцев наших дней прослеживается тенденция фиксировать биографические данные современников (С.В. Тимченко, Н.С. Кутейникова, Н.Н. Мухина, Е.А. Алешина и др.), их становление в области храмового искусства. Со временем это сыграет важную роль в оценке зарождающихся сейчас традиций.

О творчестве современных омских художников известна дипломная работа «Новое начало русского православного искусства и культуры в Омске и Западной Сибири» (Михаэль Вирзинг Зиду, Эссекский университет, Англия, 2000), представляющая несомненный интерес. Однако хронологические рамки данного исследования (1997–1999) не позволяют оценить многогранный творческий потенциал омичей, раскрывшийся лишь к середине 2000-х гг.

В 1990–2010-е гг. музейным коллекциям икон посвящены альбомы и каталоги «Омский областной музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля» (Омск, 2011), «Березовские древности» (Омск, 2010), «Иркутское барокко» (М., 1993), «Деревянная скульптура и орнаментальная резьба иконостасов Приенисейского края XVIII–XIX вв.» (Красноярск, 2000) и другие. Отдельные аспекты изучения деревянной пластики рассмотрены в серии научных сборников «Русская скульптура» (М., 1991–2009) под редакцией А.В. Рындиной. Перечисленные издания знакомят с региональными музейными коллекциями, расширяют объективное представление исследуемого явления и дают импульс к дальнейшему изучению проблематики сакрального искусства.

Среди диссертационных исследований, оказавших влияние на сложение научного подхода в изучении икон омских мастеров и классификации новых тем и сюжетов, можно выделить следующие работы: Н.Н. Мухина «Религиозная живопись ярославских художников рубежа XX–XXI вв.», П.А. Тычинская «Образ Архангела Михаила Грозных Сил Воеводы в русском искусстве позднего средневековья» (М., 2012), Д.Г. Мироненко «Иконография св. Александра Невского» (СПб., 2013), К.С. Емельянов «Канонизация святых Русской Церкви как объект социологического исследования» (М., 2005).

Особое значение в анализе отдельных изводов омских новомучеников имеют статьи «Икона Новомучеников и Исповедников Российских» протоиерея Александра Салтыкова; искусствоведа Т.В. Еременко; «Его больше не трогали»: Легенда о мученической кончине архиепископа Сильвестра в

1920 г.» главного специалиста Исторического архива Омской области М.Ф. Паниной. Для настоящего исследования значимость последней статьи заключается в уточнении даты смерти сщмч. Сильвестра Омского, идентификации его честных мощей, в необходимости дальнейшего изучения житий омских подвижников.

Проблематике канона в настоящее время посвящены труды ряда исследователей, из которых, прежде всего, необходимо выделить архим. Зенона (Теодора), архим. Луку (Головкова), архим. Александра (Федорова), И.Л. Бусеву-Давыдову, И.К. Языкову, Н.А. Яковлеву, Н.С. Кутейникову, Н.Н. Мухину и др. Архимандрит Александр (Федоров) в статье «К вопросу о границах канона в зодчестве и изобразительном искусстве Церкви» (Александр (Федоров), архимандрит. К вопросу о границах канона в зодчестве и изобразительном искусстве Церкви // Научные труды. Вып. 32: Проблемы развития отечественного искусства. 2015. С. 3–15.) сделал попытку подвести итог существующим разногласиям. Автор отмечает, что «канонические формы включались в самые разные стилистические направления, не переставая сохранять свою нормативность по большинству параметров».

Отсутствие комплексного исследования храмового искусства Омска побудило автора настоящего исследования обратиться к третьей группе литературы — к обширному слою историко-краеведческой литературы региона: публикации искусствоведов А.Н. Гуменюк, Н.И. Лебедевой, краеведа А.М. Лосунова и др.; периодические издания «Омские епархиальные ведомости», «Благовещение», «Журнал Московской Патриархии»; «Энциклопедия города Омска» в 3-х т. (Омск, 2009–2011), «Энциклопедия Омской области» в 2-х т. (Омск, 2010) и словарь-указатель «Изобразительное искусство Сибири XVII – нач. XXI вв.» в 2-х т. (Тобольск, 2014) и др. Это позволило составить подробную хронологическую картину возрождения Православия в исследуемом регионе.

Особое место в исследовании искусства Омской епархии занимает агиографическая литература, а именно «Патерик Сибирских святых и подвижников благочестия» Александра Дмитрука (Единец, 2006), «В Вере ли вы?» (М., 2006) митрополита Омского Феодосия (Процюка), «Подвиг святости на Омской земле» (Омск, 2014), «Жития новомучеников и исповедников Российских XX в.» (составитель игумен Дамаскин (Орловский) (Тверь, 2010-е). В указанных изданиях особую значимость имеет обширный архивный фотоматериал, незаменимый в работе над новейшей иконографией.

К четвертой, сравнительно малочисленной, группе относится литература, раскрывающая техническую сторону иконописания: «Труд иконописца» монахини Иулиании (Соколовой) (Сергиев Посад, 1995), учебное пособие А.А. Комарова «Технология материалов стенописи» (М., 1989), «Икона. Секреты мастерства» А.С. Кравченко и А.П. Уткина (М., 1993) и «Секреты иконописца» Е.Б. Ильинской (М., 2010), сборник «Техники и технологии в сакральном искусстве. Христианский мир. От древности к современности» (М., 2012), «Словарь изографа» (М., 1997), справочник В.В. Филатова «Наименование и надписи на иконных изображениях» (М., 2006) и др. Эти труды дают представление о технической и технологической специфике процесса создания иконописного образа и стенопи-

си храма. Кроме того, указанная литература позволяет проанализировать технологическую методику современных авторов, соединяющих в своей практике традиционные и современные материалы.

Ввиду развития информационных технологий весомую часть третьей группы литературы составляют интернет-ресурсы: прежде всего, «Современное православное церковное искусство» (<http://www.art-sobor.ru/>), «Память мучеников и исповедников Русской Православной Церкви» (<http://www.fond.ru/>), «Православие.Ru» (<http://www.pravoslavie.ru/>) и др.

Подводя итог анализу литературы, необходимо отметить, что заявленная тема исследования остается малоизученной, т.к. рассмотренные публикации не дают объективного представления об иконописной практике в Омске в обозначенный период. Это, в свою очередь, выявляет необходимость комплексного исследования храмового искусства изучаемого региона.

Объектом исследования является российская православная иконопись рубежа XX–XXI вв. в контексте христианского искусства.

Предметом исследования являются основные тенденции творческой деятельности омских иконописцев и мастеров резной иконы Омской митрополии на рубеже XX–XXI вв. в общем контексте современного сакрального искусства России.

Целью исследования является создание наиболее полной картины храмового искусства Омска рубежа XX–XXI столетий.

Цель исследования определила соответствующие **задачи исследования**:

1. Собрать визуальный ряд современного храмового искусства Омской митрополии (иконописная и резная икона), определить основные направления и тенденции его развития.

2. Проанализировать и осмыслить характер развития иконописной практики Омска конца XIX – начала XXI в., предложить периодизацию современного этапа ее развития (рубеж XX–XXI вв.).

3. Определить особенности художественного языка ведущих омских иконописцев и резчиков по дереву.

4. Изучить особенности формирования новейшей иконографии, выявив в ней черты региональной идентичности.

5. Определить круг проблем, связанных со становлением и развитием современного храмового искусства Омска и области в контексте религиозного искусства России конца XX – начала XXI в.

6. Составить биографический словарь современных мастеров храмового искусства изучаемого региона.

Материалы и источники исследования делятся на три группы:

1. Художественно-изобразительные материалы, к которым относятся иконы и росписи в действующих храмах Омской митрополии, а также предметы храмового искусства в музейных и частных коллекциях, созданные современными художниками из Омска, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга и других городов России в период с 1980-х гг. до настоящего времени;

2. Письменные источники, в свою очередь, делятся на три подгруппы: 1. Фонды Российской гос. библиотеки, Российской нац. библиотеки, Омск. гос. обл. науч. библиотеки им. А.С. Пушкина (ОГОНБ им. А.С. Пушкина), Науч. библиотеках Санкт-Петербургского института им. И.Е. Репина (СПбГАИЖСА им. И.Е. Репина), Омск. гос. университета, Омск.

обл. музея изобразит. искусств им. М.А. Врубеля (ООМИИ им. М.А. Врубеля), Омск. гос. историко-краеведческого музея (ОГИК музея); 2. Святоотеческая литература; 3. Статьи в региональных и всероссийских периодических изданиях 1987–2015 гг.;

3. Материалы из личного архива автора настоящего исследования являющиеся сведениями, полученными в результате многократных консультаций у художников, чье творчество вошло в рамки настоящего исследования, у сотрудников Омского гос. университета, Омского гос. пед. университета (ОМГПУ), Иконописной школы при Московской Духовной академии, СПбГАИЖСА им. И.Е. Репина, у сотрудников музеев Омска, Иркутска, Томска, у членов Комиссии по канонизации свя-тых Омской епархии.

Методика исследования основывается на междисциплинарном подходе, включающим в себя следующие методы:

1. Практический метод основан на личном контакте с художника-ми, репродукционной фотосъемке их произведений, а также на непосредственном участии автора данного исследования в создании икон и иконостасов с 2004 г.

2. Иконографический и стилистический методы применялись при анализе произведений художников из разных регионов России для храмов, монастырей и частных собраний изучаемого региона.

3. Диахронический метод позволил выявить творческий путь художников для изложения их биографий в виде биографического словаря.

Гипотеза исследования. Изменение государственной политики в отношении Церкви в конце 1980-х гг. привело к повсеместному восстановлению храмового искусства России, в процессе которого омские художники добились значительных успехов, сформировав тем самым представление об Омске как одном из сибирских центров современного церковного искусства.

Хронологические и территориальные рамки исследования. Нижняя граница исследования определяется началом систематического восстановления убранства церквей Омской области в преддверии 1000-летия Крещения Руси, а верхняя граница отмечена временем создания позднейших произведений омичей. Территориальные границы исследования включают современную Омскую область (митрополию).

Научная новизна заключается в следующем:

1. В контексте развития современного храмового искусства Омска исследован широкий круг литературы по иконописи Сибири и России;

2. Определены основные периоды становления храмового искусства Омска в исследуемый этап развития: конец 1980-х – 1993 — образование «костяка» местных художников, «период ученичества»; 1993–1997 — формирование систематического иконописания в Омске; 1997 – настоящее время — появление самостоятельных авторских произведений местных художников;

3. Впервые введены в научный оборот сведения о творческой деятельности ряда современных художников из разных регионов России, участвовавших в оформлении храмов Омской области;

4. Проанализирован и введен в научный оборот широкий круг произведений новейшей иконографии из храмов Омской области и частных собраний, выполненных современными художниками.

Положения, выносимые на защиту:

1. Практика самостоятельного иконописания в Омске складывается фактически в течение двух столетий, однако исторические события XX в. обуславливают начало его активного развития лишь к середине 1990-х гг.

2. Творческая деятельность современных художников (местных и иногородних), нашедшая отражение в биографическом словаре (Том 2, Приложение 1), оказала существенное влияние на развитие храмового искусства Омской митрополии.

3. К середине 2010-х гг. на фоне всех видов сакрального искусства в России творчество омичей наиболее ярко развивается лишь по двум направлениям: наряду с традиционной темперной живописью, возникает феномен Омской иконы конца XX в. — резная икона.

4. Анализ произведений омских художников позволяет сделать вывод о том, что их творческая деятельность в условиях прерванной традиции местного иконописания обращена к истокам российского храмового искусства — к произведениям византийских и древнерусских школ. В становлении резной иконы Омска прослеживается творческое переосмысление наследия отечественной православной иконы; мастера резной иконы переводят в объем линейные решения традиционной иконы, что обусловлено спецификой развития традиции резной иконы в исследуемом регионе.

5. Результатом творческой деятельности современных художников Омска стало сложение круга новых иконографических композиций, отражающих местные предания, основной темой которых по-прежнему остается подвижничество новопрославленных. В последние годы, наряду с этим направлением, особое развитие получает Богородичная тематика — основанный на общеизвестных изводах ряд новых изводов приобрел новое прочтение.

Теоретическая значимость исследования заключается в систематизации и периодизации разрозненного фактологического материала, касающегося предмета исследования. Разработанный системный порядок открывает перспективы более подробного изучения храмового искусства исследуемого региона и России в целом. В рамках данной диссертационной работы введен в научный оборот широкий круг имен современных художников из разных регионов России.

Практическая значимость исследования состоит в том, что материалы и выводы исследования могут быть использованы в дальнейших трудах по истории отечественной культуры и искусства, при составлении лекционных курсов по истории современного искусства. Особой значимостью обладает личный фотоархив автора исследования, составленный в ходе многочисленных экспедиционных поездок по разным городам России — Москва, Санкт-Петербург, Углич, Томск, Иркутск, Омск, города Омской, Московской, Ленинградской областей. Фотоархив был неоднократно использован в научной монографии автора диссертации «Омская икона рубежа XX–XXI вв.» (Омск, 2016), при составлении каталогов к выставкам, организованным в ООМИИ им. М.А. Врубеля, Союзе художников России и др. Также обширный иллюстративный материал может быть применен в работе иконописцев, резчиков по дереву, мозаичистов, скульпторов, ювелиров и др.

Достоверность научных результатов исследования обеспечивается полнотой собранного материала, включающего художественные, документальные и литературные источники, а также соответствием примененной в данной диссертационной работе методологии с учетом современных методов комплексного исследования.

Апробация результатов исследования. Результаты диссертационной работы легли в основу научной монографии автора диссертации «Омская икона рубежа XX–XXI веков» (Омск, 2016). Основные положения исследования были представлены докладами в научных конференциях, круглых столах, семинарах и т.п.: 2-й научный семинар «Православная культура Сибири. Исторические, этно-археологические, искусствоведческие и культурологические аспекты изучения» (ООМИИ им. М.А. Врубеля, Омск; 2010); Круглый стол «Современное церковное искусство» (РАХ, Москва; 2010); 17-я Всероссийская научная конференция «Декабрьские диалоги» (ООМИИ им. М.А. Врубеля, Омск; 2013); Круглый стол «Состояние церковного искусства сегодня: отношение к наследию, поиски нового художественного языка в контексте традиционных и авторских технологий» (РАХ, Москва; 2013); Творческая лаборатория «Художественная культура Православия» в рамках 7-ой Международной православной выставки-ярмарки «Сильвестр Омский — Свет земли Сибирской» (Областной экспоцентр, Омск; 2014); 3-и Омские областные Рождественские образовательные чтения «Преподобный Сергей. Русь. Наследие, современность, будущее» (ОГОНБ им. А.С. Пушкина, Омск; 2014); 19-я Всероссийская научная конференция «Декабрьские диалоги» (ООМИИ им. М.А. Врубеля, Омск; 2015); Лекторий о русском искусстве в рамках 3-го фестиваля древнерусской культуры «От покаяния к воскресению России (Тарский филиал ОмГПУ, Тара, Омская область; 2015); Областная литературно-историческая панорама «Соль земли Омской», посвященная 300-летию города Омска (ОГОНБ им. А.С. Пушкина, Омск; 2016); 20-я Всероссийская научная конференция «Декабрьские диалоги» (ООМИИ им. М.А. Врубеля, Омск; 2016); Областной семинар «Омская икона: история, иконография и методика проведения занятий» (ООМИИ им. М.А. Врубеля, Омск; 9 февраля, 16 марта 2017).

В период 2012–2018 гг. было проведено пять выставок (куратор – Е.П. Минин) с целью выявления новых имен и ознакомления с творческими достижениями омских художников.

Структура диссертации обусловлена поставленными задачами исследования и состоит из двух томов. Том первый объемом 160 стр. основного текста включает введение, три главы и заключение, а также библиографический список из 312 источников. Второй том объемом 281 стр. состоит из 13 приложений к основному тексту диссертации, в том числе библиографического словаря (93 имени) и каталога из 306 иллюстраций.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность темы, определяются степень разработанности проблемы, цели и задачи исследования, обуславливаются методология и методика исследования, выводится гипотеза ис-

следования, устанавливаются хронологические и территориальные рамки исследования, формулируются научная новизна, положения, выносимые на защиту, теоретическая и практическая значимость.

Первая глава **«Из истории храмового искусства Омска»** содержит два раздела, в которых проанализирован исторический аспект двух периодов становления храмового искусства Омского Прииртышья, разделенных несколькими десятилетиями забвения. В разделе 1.1. **«История Омской епархии до середины XX столетия»** рассматриваются важные для современной практики иконописания Омска факты из истории Западной Сибири XVI – нач. XX в.: освоение Сибири, укрепление Православия за Уралом, строительство храмов и монастырей с духовным центром в Тобольске, почитание православных святых, формирование круга почитаемых икон и зарождение собственной практики иконописания. До 1895 г. Омск как административная единица входил в состав Тобольской епархии и подпадал под управление Тобольского архиерейского дома. Большинство икон и иконостасов в омских храмах были привозными, в том числе и из Тобольских иконописных мастерских. В разное время в Омске работали приезжие иконописцы: сибирские зодчие и художники братья И. и К. Черепановы, академик исторической и портретной живописи М.И. Мягков (1797–1852). Самостоятельная практика иконописания в регионе зарождается предположительно в XIX в. Среди местных иконописцев того времени известен лишь протоиерей А.В. Комаров (? – ок. 1840), работавший над иконописными образами для Пророко-Ильинского собора в Омске. С образованием Омской епархии в 1895 г. в регионе началась активная фаза развития Православия. В начале XX в. здесь открылись иконописные мастерские Шапырина, Артемьева, Вячеславова и Кубрина. Одно произведение последнего находится в собрании ООМИИ им. М.А. Врубеля. В разделе 1.1 также упоминаются факты из судеб исторических деятелей (свв. императора Николая II, Иоанна Кронштадтского, Андроника Пермского, Сильвестра Омского и др.), укрепивших Православие в регионе. В 1937 г. Омская епархия была упразднена. Подавляющее большинство памятников храмового искусства Омска было утрачено. На основании этого автор делает вывод о недостаточности сведений об иконописной практике дореволюционного Омска, однако представляется возможным выявить некоторые черты преемственности разных периодов художественной жизни Омска, которые будут рассмотрены ниже. Автор отмечает, что история храмового искусства Омска 1937 – I-ой пол. 1980-х гг. не входит в область исследования, поскольку практика иконописания в то время преследовалась по закону, и поэтому говорить о ее развитии не приходится.

Раздел 1.2. **«Храмовое строительство и церковное искусство Омска рубежа XX–XXI вв.»** завершает исторический обзор художественной жизни Омска, начатый в предыдущей главе. Осознание иконы как всеобщего достояния уже к концу 1920-х гг. положило начало формированию специальных фондов в музеях по всей стране. В коллекции ОГИК музея и ООМИИ им. М.А. Врубеля входят редкие образцы иконописи Центральной России, Сибири, Урала, Украины и Греции XVI–XXI вв. Достоверно известно, что в ООМИИ им. М.А. Врубеля хранится лишь одна икона омского происхождения — «Архистратиг Михаил» (М.Т. Кубрин, 1904). В начале 2000-х гг. данный музей приобретает иконы омского иконописца

Г.А. Адаева, положив начало комплектованию своей коллекции современной православной иконы.

Автором впервые производится периодизация настоящего этапа развития храмового искусства Омска (II-я пол. 1980-х – настоящее время). Первый из трех периодов (1987–1993), называемый среди художников «церковной романтикой», связан с формированием «костяка» местных художников, куда вошли Г.А. Адаев, Л.Н. Яковлева, Т.И. Голубева, И.Ю. Ильин, В.М. Никифоров, П.Г. Минин и др. В оформлении уцелевших святынь Омской епархии участвуют приезжие иконописцы Н.Г. и Н.А. Богдановы, К.В. Вышпольская (СПб.), В.А. Поляков, О.Г. и Л.М. Вострецовы (Свердловск) и др. Несомненным достоинством межрегионального сотрудничества является обмен творческими, технологическими наработками и опытом стилизации на реставрационных проектах.

Начало второго периода (1993–1997) связано с визитом Святейшего патриарха Алексия II в Омск (1993), обратившего внимание Епархии на достижения местных художников. Это послужило поводом для проведения серии православных выставок («100 лет Омской епархии», 1995), показавших, что творчество современников теперь не только органично вписывается в музейные экспозиции, но и становится их неотъемлемой частью (в отличие от выставок конца 1980-х). Техника иконописания в регионе выходит на качественно иной уровень, благодаря открытию Епархиальных иконописных мастерских (1996) в Омске, у истоков которых стояли художники Г.А. Адаев, Т.И. Голубева и И.Ю. Ильин. В Омской области повсеместно возводятся новые храмы, в оформлении которых теперь активно участвуют омичи (епархиальные мастера под руководством Г.А. Адаева — Успенский кафедральный и Христорожественский соборы, Всехсвятская церковь в Омске; творческая группа П.Г. Минина — Воскресенский кафедральный собор в Калачинске Омской области).

Участие в международной выставке «Православная книга и современное церковное искусство» (ГТГ, 1997) позволило омичам осмыслить свои достижения на фоне общероссийского возрождения Православия и определить перспективы дальнейшего развития храмового искусства Омска.

В условиях прерванной практики иконописания Омска творчество современников формируется в большей степени на базе общероссийской традиции. Рано или поздно каждый мастер открыл для себя Сибирскую икону и задался вопросом о роли и месте Омска в общем русле православного искусства. На этой почве в 2000–2010-е гг. стали формироваться предпосылки для создания самостоятельных произведений, к сложению иконографии местных святых — третий период развития иконописания в Омске. Развивающаяся несколько обособленно художественная жизнь в Омске не столь богата на события, как в исторических центрах иконописи в Москве, Ярославле, Сергиевом Посаде, поэтому вполне естественна миграция художников. Нередко они объединяются в творческие группы для воплощения сложных проектов и при необходимости выезжают в другие регионы. К середине 2010-х гг. иконы омских мастеров «разъехались» по всему миру. Крупнейшими работами омичей можно считать иконостасы для храмов в Омске, Анадыре, Челябинске и Новосибирской области.

Во второй главе «Творчество современных художников Омска», состоящей из трех разделов, рассматривается развитие храмового искусства

конца XX – начала XXI в. на примере творческой деятельности омских художников, а также выявляются некоторые черты преемственности с дореволюционным периодом храмового искусства Омского Прииртышья.

Раздел 2.1. «**Иконописцы Омской митрополии**» делится на два подраздела. Подраздел 2.1.1. «**Иконописные мастерские при Омской епархии**» посвящен открытым в 1996 г. Епархиальным иконописным мастерским, выполняющим крупнейшие церковные заказы. В начале 1990-х гг. нужды епархии в украшении храмов удовлетворяли приезжие художники. В 1987 г. группа выпускников Института им. И.Е. Репина (К.В. Вышпольская, Н.Г. и Н.А. Богдановы и др.) реконструировала монументальную живопись Крестовоздвиженского кафедрального собора (Омск). Иконописцам удалось справиться с поставленной творческой задачей — сохранить единство между воссозданными и отреставрированными вековыми фрагментами живописи. Одновременно в Никольской церкви (Омск, ул. Труда, 34) трудились свердловские иконописцы В.А. Поляков, О.Г. Вострецов, Л.М. Вострцова и др. В работе двух бригад важен факт взаимодействия: Богдановы как более опытные художники делились своим опытом со свердловскими коллегами по технологии стенописи. В выборе святых (Сибирские святители, Абаканская Богородица, переосмысление извода Николая Можайского) видится стремление наполнить омские святыни величием и строгостью древних намоленных образов в контексте места и эпохи.

Годом открытия Епархиальных мастерских можно считать 1996 г., когда были выполнены росписи Серафимо-Алексеевской часовни, необычайно простую и стройную иерархическую программу которых составил выпускник Красноярского государственного художественного института (КГХИ) Г.А. Адаев. Синтетический подход в изучении цветоведения, композиции, рисунка, живописи, заложенный в КГХИ, раскрывает Адаева как иконописца и архитектора. Это стало поводом для назначения художника на должность руководителя Епархиальных мастерских. Артельный принцип работы в мастерских объединил таких художников, как Т.И. Голубева, Л.Н. Яковлева, М.В. Лысенко, О.Н. Забродина, И.Ю. Ильин, И.Н. Кляцкий и др. Оформление самых крупных омских храмов, например Всехсвятской церкви и Успенского кафедрального собора в Омске, Успенского собора Ачаирского монастыря в Омской области, епархиальными мастерами за последние годы стало ориентиром для местных художников в технологическом и стилистическом аспекте иконописи. Особое внимание здесь уделяется разработке образов местных святых, созданию новых сюжетов и тем.

Характерной чертой современного иконописца является умение работать в разных иконописных традициях. «Главенствующим» стилем в исполненных работах в Омске начала 1990-х гг. был академизм, в дальнейшем уступивший традициям Древней Руси и Византии, во многом благодаря иконописцу Г.А. Адаеву. В целом, епархиальным мастерам свойственны гармоничность и соподчинение деталей общему строю композиции, радостное звучание колорита, ассоциируемое с торжеством Православия в конце XX в.

2000-е гг. стали поистине плодотворным временем для епархиальных мастеров А.Г. Адаевой, О.Н. Забродиной, Р.В. Кисс, М.В. Лысенко, Л.Н. Яковлевой и других. Общим программным мотивом для алтарной прегра-

ды кладбищенской Всехсвятской церкви (2005) стала строка из Символа Веры «...чаю воскресение мертвых...». Это обуславливает нестандартный выбор иконы «Сошествие во ад» и «симметричный» ему по смыслу новгородский «Покров» в качестве образов Христа и Богородицы в местном ряду (проект Г.А. Адаева). Органичным дополнением Трехсвятской часовни, ставшей творческим переосмыслением архитектурных форм Владимиро-Суздальских земель, является византийская структура алтарной преграды в виде одноярусного темплона с невысокими Царскими вратами (2006).

Мастера нередко расширяют собственные творческие возможности в стилистическом контексте восстанавливаемого или возводимого вновь храма. Ярким примером этого стала реконструкция иконостасов Успенского кафедрального собора (Омск, 2007–2010) в академической манере конца XIX в. В работе авторы опирались на творчество художника В.М. Васнецова, изучали стенопись монастыря Нового Афона, храма Христа Спасителя (Москва), храма Спас-на-Крови (СПб.). При этом иконописцы стремились не копировать Васнецова, а реконструировать стилистику эпохи его творчества, сочетая приемы реалистического письма с собственной манерой, применяя метод «оживления» канонической живописи элементами академизма. При оформлении икон епархиальные мастера активно использовали резьбу и чеканку по левкасу — излюбленные приемы иконописцев рубежа XIX–XX вв., в том числе и в Омске. Таким образом, стилистическое решение иконостаса Успенского собора вполне укладывается в стилистику иконописи Омска рубежа XIX–XX вв.

Снижение загрузки «производственных мощностей» мастерских в начале 2010-х гг. приводит к разделению иконописцев на группы. Крупнейшим проектом епархиальных мастеров стала роспись церкви Рождества Богородицы (Омск, 2011–2014) по проекту Г.А. Адаева. Уникальность его заключается в том, что до росписей церковь была реконструирована из часовни (проект Г.А. Адаева, 2010–2011), что дало возможность связать программу будущих росписей с архитектурой.

К 2016 г. несомненным достижением Епархиальных иконописных мастерских можно считать выведение иконописания в Омске на новый художественный уровень, который до их открытия в 1996 г. был любительским. Творчество епархиальных иконописцев в русле традиции Древней Руси выражает общее стремление омичей к духовному наследию наших предков.

Подраздел 2.1.2. «**Независимые омские иконописцы**» посвящен иконописцам, не относящимся к Епархиальным мастерским. В 1980-е гг. художники С.Н. Патрахин, С.В. Горбунов, В.А. Васильев открыли для себя искусство иконы через реставрацию, в то время как О.Н. Лобзова и М.В. Лысенко пришли в реставрацию уже опытными иконописцами. Овладев соответствующими техниками и технологиями, доцент ОмГПУ С.Н. Патрахин реставрирует иконы различных традиций XVII–XXI вв., а также выполняет иконы (общезвестные образы аналойного формата) на продажу и для выставок. Манера его письма характеризуется как более корпусная, с графичной трактовкой объема, что обусловлено возможностями материалов (ПВА-темперой), с которыми художник работает многие годы. С 2003 г. С.Н. Патрахин участвует в создании серии иконостасов для церкви Анадыря и Омской области в творческой группе резчика по дереву П.Г.

Минина. Нередко художник сотрудничает с иконописцем В.А. Васильевым, например в работе над иконостасом храма Царственных страстотерпцев в п. Новоомский Омской области (2010). Если в группе П.Г. Минина С.Н. Патрахин является единственным иконописцем, то в работе с В.А. Васильевым приходится «искать компромисс», чтобы увязать лиричное письмо С.Н. Патрахина с более экспрессивной манерой его коллеги.

В 1993 г. в Омске была открыта Школа философского и религиозного искусства, где преподавали С.Н. Патрахин и П.Г. Минин. Здесь, наряду с иконописцами, готовили мастеров резной иконы. Обучение в просуществовавшей около семестра школе для ее учеников, прежде всего В.П. Гришокина, О.Н. Лобзовой, О.Н. Распотехина, стало стимулом к самостоятельному изучению избранного направления храмового искусства. Богатейшие экспедиционные материалы по истории народного письма в Сибири и многолетняя иконописная практика О.Н. Лобзовой в конечном итоге сложились в курс иконописи в Омской духовной семинарии.

В совершенствовании своих навыков художники идут разными путями: обучение в Иконописной школе им. прп. Алипия Печерского (О.Н. Забродина), долгосрочные творческие поездки по духовным центрам России (В.А. Васильев). В деле подготовки молодых иконописцев (И.Н. Самойлова, Н.В. и А.О. Поздняковы и др.) в Омске немаловажную роль играет Кафедра монументального и декоративного искусства ОмГПУ. Для молодых скульпторов М.П. Минина, М.В. Попова, А.В. Беляевой (студенты ОмГПУ) Санкт-Петербургский институт им. И.Е. Репина стал базой для дальнейшего самосовершенствования.

Необходимо отметить, что упомянутых художников, начавших свой творческий путь во II-ой пол. 1990–2000-х гг., можно условно отнести ко второму поколению, т. к. их становление проходило во многом под влиянием современников С.Н. Патрахина, П.Г. Минина, Г.А. Адаева, О.Н. Лобзовой.

В разделе 2.2. **«Резная икона»** раскрываются особенности становления резной иконы в Омске. Активное освоение Сибири началось в XIX в., когда резная икона была уже запрещена, поэтому здесь она, как вид церковного искусства, почти не встречалась. Неоднозначное отношение к иконе «на резе» на многие годы сделало ее предметом «внехрамового», домашнего благочестия. Временем появления современной резной иконы в Омске можно считать середину 1980-х гг. К середине 2010-х гг. здесь работают около 20 художников, среди них И.Ю. Ильин, П.Г. Минин, Д.Г. Павлов и др. С этого момента востребованность иконы «на резе» в храмовом пространстве значительно возросла, о чем свидетельствуют отдельные иконостасы некоторых храмов Чукотки и Омской области.

Ранним произведениям омских резчиков свойствен высокий рельеф, (рубеж 1980–1990-х гг.), от которого художники отходят в той или иной мере. Во многом это связано с изучением искусства Древней Руси (отказ от реалистической трактовки объема — обобщение и уплощение форм). По выбору характера рельефа омичей можно поделить на две группы: высокий и плоский рельеф. Яркими приверженцами высокорельефной резьбы стали Р.А. Уразаев (1943–2009) и В.М. Никифоров (1954–2016); они следовали натуралистическим тенденциям в построении пространства. Творческая манера В.М. Никифорова обусловлена спецификой горельефной резьбы и временем обращения к иконе (кон. 1980-х). В условиях дефи-

цита материала художник разработал авторский способ глухой тонировки древесины, создающей эффект ассиста (сложный узор бликов на барочных складках одеяний святых).

Ко второй группе можно отнести П.Г. Минина, В.Е. Иванова, И.Ю. Ильина, И.Н. Кляцкого, А.М. Пашкова. Участие П.Г. Минина в выставке «Православная книга и современное церковное искусство» (ГТГ, 1997), где художник знакомится со скульпторами Н.А. Силисом, В.С. Лемпортом, повлиявшими на решение о целесообразности перехода к плоскорельефной резьбе, определило стилистику его более поздних произведений. В отделке фонов художник прибегает к декоративному приему тонкой резной ряби, имитирующей мерцание золотого фона, символа горнего мира в иконописи.

Графичность манеры исполнения образов объединяет художников Д.Г. Павлова и В.Е. Иванова. Если В.Е. Иванов добивается наибольших успехов в произведениях среднего и крупного размера, то Д.Г. Павлов зарекомендовал себя как мастер миниатюрной резьбы. Интересен подход В.Е. Иванова в работе с образами: для женских образов он подбирает однородные светлые породы (липа), а для мужских — древесину (кедр), «способную» своей текстурой выделить мужество подвижников. Выборочное применение орнамента в иконографии подчеркивает женственность святых подвижниц. Терапeгoлогические мотивы орнамента в произведениях Д.И. Зеленева расширяют толкование известных образов. В контексте домонгольской иконографии «Вмч. Димитрия Солунского» (2011) полуобнаженный меч (символ власти) в руках святого воспринимается как предвестие битвы в XIII–XV вв. с ордынским войском, олицетворяемым волками.

В творчестве епархиальных резчиков И.Ю. Ильина и И.Н. Кляцкого прослеживается ретроспективная тенденция, следуя которой художники переводят в объем не только древнюю иконографию, но и образцы современной иконописи. Зачастую именно они первыми выполняют в объеме новые сюжеты епархиальных иконописцев.

Специфика становления традиции резной иконы по сравнению с иконописью заключается в наличии портретного сходства самого резчика (черт лица и пропорций тела) в образе святого. Во многом это объясняется тем, что иконописцы так или иначе располагают древнейшими памятниками церковной живописи и имеют возможность их прямого копирования, в то время как резчику в работе с образцами, как правило иконописными, приходится их перестраивать, «пропускать через себя». Подобная ситуация закономерна в регионе с зарождающейся традицией и говорит о следовании академическим законам анатомии конкретного резчика, находящегося «на пути» к собственной стилистике лика. Примерами вышесказанного стали «Свт. Николай Чудотворец» (1997, пропорции тела В.Е. Иванова), «Спас Нерукотворный» (2014, черты лица И.Ю. Ильина), «Икона Божьей Матери «Знамение» (2000, гипертрофированный разрез глаз А.М. Пашкова).

Резную икону в Омске можно считать преемницей иконописи, поскольку в условиях развития современной деревянной пластики в регионе ее источником зачастую становятся лучшие памятники церковной живописи. Художникам удается перевести некоторые приемы иконописи на язык резьбы по дереву. Выразительность образов во многом достигается за счет самого материала: естественного цвета породы, тона, фактуры. В

этом смысле такую нераскрашенную деревянную пластику можно называть «графикой без цвета».

Раздел 2.3. «**Независимые художники**» посвящена творчеству художников, представляющих в Омске уникальные направления храмового искусства: орнаментальное искусство, лаковую миниатюру и лицевое шитье. Г.В. Павлов работает с орнаментом как с самостоятельным видом искусства. Его творческий мир восходит к основам русского тератологического орнамента и сочетает в себе образы славянской мифологии, христианства и основные символы народного творчества. Многолетнее кропотливое исследование приводит Г.В. Павлова к созданию авторской методики разработки орнаментальных композиций, применяемой практически во всех направлениях сакрального искусства: от книжного искусства до храмовой архитектуры.

Авторские наработки Г.В. Павлова находят продолжение в творчестве его сына, резчика Д.Г. Павлова. Изящную, почти ювелирную резьбу Д.Г. Павлова подчеркивает орнаментальная берестяная инкрустация в массив дерева. Позже ей была найдена альтернатива в виде драгоценных металлов и камней: творческие замыслы Д.Г. Павлова в материале воплощает омский ювелир С.А. Захаров. Серия драгоценных окладов ювелиров В.А. и О.К. Крышконец для икон работы Г.А. Адаева является наглядным доказательством филигранного владения техниками, освоенными в Красносельском училище художественной обработки металлов.

Продолжателем художественных традиций Мстёры, Холуя и Палеха в Омске является омский художник-график С.В. Горбунов. По разным причинам лаковая миниатюра в изучаемом регионе оказалась мало востребованной и поэтому находится на периферии творческой деятельности художника, талант миниатюриста Горбунов реализует в детской книжной иллюстрации. Другим вариантом развития для художников «непопулярных» видов искусства является их выезд из Омска в места, где их творчество обретает широкие перспективы. Так произошло с золотошвеем В.В. Кузнецовым, добившимся особых успехов на Ярославской земле. Многие годы его деятельность направлена на сохранение, развитие и популяризацию сложных видов золотого шитья.

Третья глава «**Создание новой иконографии**» тематически разделена на два раздела и посвящена достижениям современных омских художников (прежде всего, епархиальных) — сложению новых сюжетов и тем, в основу которых легли события из истории Омска, описанные в первой части настоящего исследования. В раздел 3.1. «**Иконография Омских святых**» проанализирована иконография Омских святых и подвижников благочестия. Сложению новейшей иконографии в Омске предшествовал ряд заимствований, адаптаций некоторых общеизвестных изводов для омской паствы — «Абалакская Богородица (ростовая)» (1987), «Св. Николай Можайский» (1987), «Собор Сибирских святых» (кон. 1980-х?) и др. Большинство прославленных омских святых, с точки зрения лица святости, являются собой клир, пострадавший за Христа от единоверцев. Это определяет выбор соответствующих цветовой символики и атрибутики, раскрывающих принципы подвижничества слагающейся иконографии.

В подразделе 3.1.1. «**Образ сщмч. Сильвестра (Ольшевского), архиеп. Омского**» рассмотрено сложение иконографии наиболее почитае-

мого святителя в Омске. Тематика новейших сюжетов открывается образом св. Сильвестра Омского для местного прославления (Г.А. Адаев, 1998), к которому омичи неоднократно апеллировали. Формально первым образом св. Сильвестра стала резная икона В.Е. Иванова (1996). Она не получила распространения в епархии, однако ее существование однозначно свидетельствует о силе слагающейся традиции резной иконы в Омске. После общецерковного прославления св. Сильвестра (2000) тенденция изображать в омских храмах свт. Феодосия Черниговского (кон. 1980-х – 2011) постепенно сменяется образами новопрославленных.

Специфика разработки иконографии новопрославленных заключается в наличии архивных материалов, подтверждающих достоверность их внешности, характера и деяний. Сложение образного ряда св. Сильвестра сопутствует раскрытию фактов его жизненного пути в Омске. В работе над иконой для местного прославления (Г.А. Адаев, 1998) был использован единственный известный на тот момент снимок невысокого качества. Позднее обретение других фотоматериалов приводит к уточнению личного (Г.А. Адаев, 2010). Сложению ростовой репрезентативной иконографии святителя сопутствует введение в композиции новых атрибутов: посоха (С.Н. Патрахин, 2010), Киево-Братской иконы Божьей Матери (Г.А. Адаев, 2010). Опыт изображения некоторых житийных композиций святителя (М.В. Лысенко, 2005) заимствован из иконы «Собор новомучеников и исповедников Российских» (Москва, 2000). К 2018 г. композиционное многообразие святительского образа еще глубже раскрывает различные грани его духовного таланта.

В подразделе 3.1.2. «**Образ сщмч. Серафима (Звездинского), еп. Дмитровского**» рассмотрена одна из первых житийных композиций святителя, созданная для Успенского собора Ачаирского монастыря (Л.Н. Яковлева, 2001–2003). Сюжет извода связан с кульминацией жизненного пути — «началом схимы» — арестом святителя, представленного в образе неустанного молитвенника.

В подразделе 3.1.3. «**Образ сщмчч. Иоанна Куминова и Михаила Пятаева, иереев Омских**» основное внимание уделяется ключевым изводам в иконографии святых иереев, к которым автор относит три иконы: два образа для местного прославления (Г.А. Адаев, 1999) и житийную композицию для Ачаирского монастыря (Л.Н. Яковлева, 2001–2003). В качестве иконографического подлинника важную роль для первых двух сыграли архивные снимки следственных органов, необходимые и достаточные в оценке физического облика прославляемых. С точки зрения стилистического и колористического решения, данные иконы вместе с иконой «сщмч. Сильвестр Омский» (Г.А. Адаев, 1998) образуют триптих, исполняющий роль камертона в создании новейшей иконографии Омских новомучеников. В то же время эти образы в отдельности раскрывают тему совместного служения прославленных иереев. Эта же мысль лежит в основе житийной композиции «Убиение сщмч. Михаила и Иоанна Омских» (Л.Н. Яковлева, 2001–2003). Важно отметить, что изучение жизненного пути свв. Иоанна и Михаила выявляет взаимосвязь судеб Омских святых, открывая перспективы для работы над новыми сюжетами.

В подразделах 3.1.4 и 3.1.5. рассматривается иконография мирян: **мч. Николая Цикурь, Никиты Сухарева и Димитрия Волкова**. Скупые

сведения из жития первого не дают никакой информации о его внешности, поэтому был создан обобщенный образ юноши в белом стихаре и красном плаще (Л.Н. Яковлева, 2001; Г.А. Адаев, 2009). Проблематика сложения его иконографии наиболее ярко проявляется в необходимости взаимодействия со специалистами из разных областей. В частности, омскими архивистами обнаружены материалы, где св. Николай характеризуется «как тихий, смиренный послушник лет тридцати». Это дает основание изображать св. Николая уже как зрелого мужчину, одной из черт внешности которого вполне может быть борода.

При создании образов свв. Димитрия и Никиты (2015) иконописец С.Н. Патрахин апеллирует к рассмотренному ранее триптиху Омских священномучеников, выполненному Г.А. Адаевым в 1998–1999 гг. Художнику в полной мере удалось передать черты кротости, робости и совестливости воцерковленных мирян. Желая увековечить подвиг мч. Димитрия, Патрахин переосмысливает иконографический атрибут первомученика сибирского Василия Мангазейского и изображает святого с ключом в руках, как символом вверенной ему церкви.

Подраздел 3.1.6. **«Иконография Собора Омских новомучеников»** посвящен одноименной иконе Г.А. Адаева (2009) — результату многих лет творческой деятельности Епархиальных мастерских, заключающему в себе отточенные изобразительные характеристики рассмотренных ранее святых и принципы их подвижничества. Изображение сонма святых на фоне Успенского кафедрального собора в Омске символизирует торжество их перерождения во Славе Божьей, подчеркнутое золотом и богатством орнаментики облачений.

Подраздел 3.1.7. **«Иконография подвижников Православия и благочестия»** посвящен группе неканонизированных подвижников благочестия, составляющих в регионе небольшую, но важную часть новых образов, сюжетов и тем. Несмотря на то, что прав. Стефан (Знаменский) Омский был включен в Собор Сибирских святых как подвижник благочестия в 1984 г., детальная проработка его иконографии сложилась лишь к 2012 г. Это единственный случай, когда судьба прославленного в Омске не связана с гонениями в XX в., поэтому его образ формируется на общих принципах иконографии праведника.

В серии «Житийных икон» (Л.Н. Яковлева, 2001–2003) местночтимые праведники («Пленение мучеников в Вятке», «Помяни, Господи, всех новомучеников ихже имена веси») обобщают тему безымянных мучеников прошлого столетия. В контексте темы художник использует ель, укрепившуюся в современной иконописи как символ России.

За последние годы работы над иконографией Омских святых художникам удастся всесторонне передать их подвиг на языке древнерусской и византийской иконописной традиции. Достижения омичей в станковой иконописи полностью отражены в настенных росписях некоторых омских храмов.

В разделе 3.2. **«Богородичная иконография»** проанализирован ряд местночтимых Богородичных икон, одна из которых прославлена на общецерковном уровне. В подразделе 3.2.1. **«Иконография Ачаирской иконы Божьей Матери»** рассматривается история покровительницы земли Омской, неразрывно связанной с Ачаирским Крестовым женским мона-

стырем (Омская область), выстроенным на месте бывшей колонии — последнего пристанища тысяч жертв богоборческого периода XX в. В основе иконографии Ачаирской Богородицы лежит Ахтырский извод — подарок Патриарха Алексия II Омской епархии (1993). Именно этот скорбящий образ наиболее близок идее Ачаирской святыни, известной также как Сибирская Голгофа. Создание данного образа (2002) можно считать самой значимой работой ведущего епархиального иконописца Г.А. Адаева. Художник переосмысливает колористическую символику. Помимо канонического значения цвета, имеет место региональная трактовка, основанная на личном восприятии Г.А. Адаева: синий цвет — ассоциация с зимней стужей, золото — с обилием солнечного света в Сибири. Постепенно иконография Ачаирской Богородицы обретает ряд черт, позволяющих атрибутировать время создания конкретной иконы: надпись «Ахтырская» и/или «Ачаирская» свидетельствует о создании иконы в период 2002–2011 гг. (момент создания первой иконы — внесение ее в месяцеслов как самостоятельного Ачаирского образа), наличие храмовых построек: изображение боковых приделов монастырской колокольни подтверждает создание образа не ранее времени их постройки, около 2004 г. По оформлению полей Ачаирского образа можно выделить два варианта иконографии: самостоятельный, изначальный извод в обрамлении сонма избранных святых и упрощенный вариант с чистыми полями для местного ряда иконостасов некоторых омских церквей.

В подразделе 3.2.2. **«Иконография образ Божьей Матери «Материнское услышание»** изложено местное предание о явлении Пресвятой Богородицы, отраженное в прославляемой иконе Божьей Матери «Материнское услышание» (Л.Н. Яковлева, с 2013). Это произошло в годы Великой Отечественной войны, когда по молитве матери Пресвятая Богородица проводила девушку Екатерину Бороденко в обход мест, где ей грозила опасность.

Особый интерес представляет трактовка пространства, выстроенного по аналогии с изображением мистического действия — взятие души Марии — на иконе «Успение Пресвятой Богородицы» (Феофан Грек, кон. XIV в.; ГТГ). Богородица представлена стоящей на облаке в мандорле как символ самого явления, того момента, когда Екатерина увидела Богородицу нисходящей на землю. В нижнем регистре иконы — в дольнем мире — на фоне местного пейзажа представлены коленопреклоненные фигуры мирян с воздетыми руками, как символом молитвенного обращения к Богородице. Эти три составляющие раскрывают суть самого предания — силу материнской молитвы. Эта главная мысль вынесена в название рассмотренного извода.

Подраздел 3.2.3. **«Иконография «Собора свв. отроков, отроковиц и младенцев»** посвящен одноименному местнотимому изводу, изначально созданному для детских домов Омска иконописцем К.А. Старых (2006). В основу образа положена идея заступничества и милосердия к детям, прежде всего сиротам, попавшим в трудную жизненную ситуацию. Ее выражение реализуется через смысловую ось «Ангел-хранитель — Богородица — Христос», где особая роль принадлежит Ангелу-хранителю, ведущему ребенка через доверие, покаяние и прощение в лоно Веры Христовой.

Разработка новой иконографии свидетельствует о многолетнем духовном и профессиональном подвиге омских художников, а также пока-

зывает сложение местной традиции с учетом региональной специфики развития иконописи.

В **заключении** подведены итоги исследования и сформулированы следующие выводы. Изучение творческой деятельности омичей показало, что к 2019 г. храмовое искусство Омска представлено в широком спектре: иконописи, ювелирном и книжном искусстве, мозаике, лицевом шитье, резьбе по дереву, кости и бересте. Однако наиболее ярко среди них выделяются лишь два направления — иконопись и резная икона.

На основании анализа специальной литературы предложена периодизация малоисследованного нового этапа развития иконописания в Омской области, состоящего из трех временных отрезков: 1985–1993 гг. — период накопления, 1993–1997 гг. — период самоидентификации и 1997 – настоящее время — период развития.

В настоящее время в Омске работают несколько десятков художников, условно разделенных на епархиальных и независимых. Особой заслугой епархиальных иконописцев, прежде всего Г.А. Адаева, в 1990-х гг. можно считать направление общего вектора развития храмового искусства Омска из академической традиции, унаследованной от дореволюционного периода, в русло традиционной древнерусской и византийской живописи. Стремление омичей к аскетическому языку древней иконы проявляет ряд особенностей: чувство меры в декоративной составляющей, внимательное отношение к трактовке местного пейзажа. Одной из черт преемственности современников можно считать использование цировки (резьбы, гравировки, чеканки по левкасу), активно применяемой в Омске в начале XX в. В исследовании впервые введен в научный оборот изобразительный материал, на примере работ художников В.М. Никифорова, П.Г. Минина, В.Е. Иванова и др. изучена омская резная икона, никогда ранее не существовавшая в регионе в таком виде. На примере некоторых произведений резной иконы было показано, что в своем творчестве резчики нередко апеллируют к древнерусской иконописи. Таким образом, если в иконописной традиции Омска имеет место восстановление, возвращение к утраченной традиции, то в отношении резной иконы справедливо говорить о ее зарождении на территории региона.

Обзор храмового искусства Омской области вряд ли можно считать полным, если остановиться только на мастерах иконописи и резной иконы. В указанный временной период в регионе работают мастера орнаментального искусства (Г.В. Павлов), лаковой миниатюры (С.В. Горбунов), лицевого шитья (В.В. Кузнецов, О.В. Веселева, О.П. Труханова и др.), ювелирного дела (В.А. и О.К. Крышкoveц). Упомянутые виды искусства в Омске представлены не так ярко, как иконопись или резная икона.

О формировании Омской школы иконописания и резной иконы говорить еще пока рано, однако уже сейчас по числу мастеров с индивидуальной манерой исполнения можно сделать вывод, что в Омске наметились признаки зарождения своей собственной традиции.

Единичные памятники местной иконописной традиции, дошедшие до нас, едва ли можно считать полноценным фундаментом для развития иконописания Омска нашего времени. Поиск новых композиционных решений в творчестве омичей зиждется на почве истории епархии, ее преданиях и опирается на традиционные художественные приемы мастеров

центральной России разных эпох. Одной из главных тем сюжетов в регионе по-прежнему остается иконография сонма Омских новомучеников (свв. Сильвестр, Михаил, Иоанн и Николай Омские, мчч. Никита Сухарев и Димитрий Волков и др.), а также сложение цикла Богородичных икон (Ачаирская икона Божьей Матери, икона Божьей Матери «Материнское услышание» и «Собор святых отроков, отроковиц и младенцев»), ставших воплощением преданий местной Церкви в красках. В отдельный раздел настоящей работы вынесены вопросы сложения иконографии непрославленных омских подвижников благочестия (прав. Стефан Омский).

Важной составной частью данной работы является биографический словарь (более 90 имен), в котором указаны художественная специализация каждого художника, основные проекты его творческого пути, в том числе новейшие иконографические разработки, публикации, выставочная и научная деятельность. Фактологические материалы, освещенные в настоящей работе, представляют значительный интерес для выявления взаимосвязей исторических событий и художественной жизни различных регионов России и сопредельного Казахстана.

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ДИССЕРТАЦИИ ОТРАЖЕНЫ В СЛЕДУЮЩИХ ПУБЛИКАЦИЯХ АВТОРА

1. Минин, Е.П. Иконография священномученика Сильвестра (Ольшевского), архиепископа Омского и Павлодарского // Научные труды. — Вып. 24 : Проблемы развития отечественного искусства. — СПб., 2013. — С. 204–216, XXXVIII–XLII. (0,6 п.л.).

2. Минин, Е.П. Омские святые и подвижники Православия / Е.П. Минин, И.Г. Пендикова // Омский научный вестник. — Серия «Общество. История. Современность» — № 5 (122). — Омск, 2013. — С. 216–219. (0,18 п.л.).

3. Минин, Е.П. Местная архитектура в иконографии Омских святых рубежа XX–XXI вв. // Научные труды. — Вып. 28 : Проблемы развития отечественного искусства. — С. 281–290, L–LIII. (0,45 п.л.).

4. Минин, Е.П. Иконография иконы Божьей Матери «Материнское услышание» // Научные труды. — Вып. 36 : Проблемы развития отечественного искусства. — СПб., 2016. — С. 266–274. (0,3 п.л.).

5. Минин, Е.П. Омская икона рубежа XX–XXI веков = Omsk icon at the turn of the 21st century. — Омск, 2016. — 204 с. (7,62 п.л.).

6. Минин, Е.П. Творчество Минына Павла Георгиевича // Павел Минин. ИконаСегодня. Каталог. — Омск, 2012. — С. 27–32. (0,3 п.л.).

7. Минин, Е.П. Резная икона в Омске // Декабрьские диалоги : Материалы Всероссийской (с международным участием) науч. конф. памяти Ф.В. Мелёхина, 3–4 декабря 2013 г. — Омск, 2014. — Вып. 17. — С. 46–48. (0,2 п.л.).

8. Минин, Е.П. Новая иконография в Омской иконе рубежа XX–XXI веков // О святых и святынях земли Омской на уроках и во внеурочной деятельности : информационно-методическое пособие / [А.М. Лосунов, И.Н. Макарова, Р.Б. Шульга, Е.П. Минин и др.] — Омск : Амфора, 2018. — С. 219–239 : илл. — ISBN 978-5-906985-48-6. (0,6 п.л.).

С целью популяризации имен омских художников на русской версии всемирной энциклопедии «Wikipedia» (<http://www.ru.wikipedia.org/>) были созданы отдельные статьи биографического характера с кратким описанием творческой деятельности П.Г. Минына и Г.В. Павлова.

