

Великопоженская икона в цивилизационном контексте старообрядчества



1

В предыдущих статьях журнала, посвященных великопоженской иконе¹, мы показали, что в регионе Усть-Цильмы существовало сильное самостоятельное иконописание. Сравнительный анализ пижемских почвенных образцов и пигментов красок икон подтвердил предположение, первоначально основанное на знатогеском анализе массива местных икон и преданиях ителей, которые сообщали о Великопоженском ските (ныне деревня Скитская на притоке Пегоры Пижме) как иконописном центре.

Великопоженское иконописание базировалось на выгорецкой традиции, но обладало и своими особенностями. Устьцилемы ориентировались на образцы Выга, но при этом не были изолированы от тех основ, на которых развивалась собственно выгорецкая традиция. Например, поясной образ Ильи Пророка в архаичной новгородской стилистике, почти неизвестный в иных регионах, неоднократно встречался нам в регионе Усть-Цильмы (илл. 1). В принципе, это неудивительно, учитывая новгородские корни первых русских поселенцев Печоры.

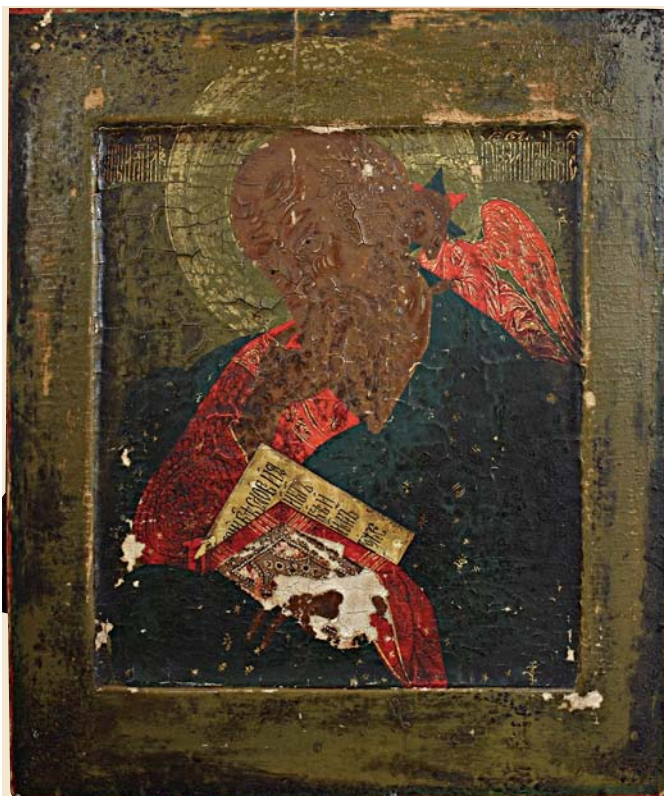
В музее Журавского хранится небольшая новгородская икона Покрова Богородицы, датируемая XVI веком. Некоторое время назад в регионе еще бытовали средневековые иконы, когда-то привезенные поселенцами. Сегодня от массива этих икон практически ничего не осталось, однако очевидно, что в прошлом некоторые иконные сюжеты могли приобретать для устьцилемов в силу каких-то обстоятельств особое значение и служить образцами для частого копирования. Так, поясной образ Ильи стал востребованным и любимым именно в этих местах.

До нас дошло имя усть-цилемского иконописца конца XVII — начала XVIII века — Стахей Устинов сын Дуркин. Очевидно, помимо насельников великопоженской киновии в регионе в разные времена работали иные иконописцы. В самом скиту мастера могли различаться по манере. Пока данных об иконописцах нет, но не исключено, что они будут найдены в разного рода архивах, в том числе семейных. В Усть-Цильме сейчас многие интересуются прошлым, своей генеалогией, устраивают домашние музеи.



2

В целом иконный пласт региона Усть-Цильмы, сердцевиной которого является великопоженская икона, довольно разнообразен. По нашей оценке, иконы местного письма составляют в регионе не менее трех четвертей всего массива икон. Остальное — в основном старообрядческие образа из других мест России. Они принадлежат преимущественно к концу XIX — началу XX века и стали появляться на Печоре в заметном количестве в пореформенное время параллельно с активизацией и диверсификацией внутренних связей российского экономического пространства. Вместе с тем, в частном владении встречаются и более ранние представители северных регионов, например, Великого Устюга с характерными круглыми сквозными шпонками (илл. 2). Образ Иоанна Богослова (илл. 3, 4, 5) противоречит местной манере, что особенно заметно в палеографии. Родовое единство старообрядческой иконы и книги проявляется, в частности, в добротном книжном шрифте на иконах². Рассматривая страни-



3

4



5





9



10

12

рообрядческой типографии³ нам известен, по меньшей мере, один житель Усть-Цильмы, бывший в конце XIX — начале XX века официальным торговым агентом московских преображенских промышленников, — С.Е. Чупров (илл. 11).

Крест поморского типа добротного литья и плотного огневого золочения в иконе «Распятие» (илл. 12) может происходить как из Москвы, так и из Олонецкого края.

Требования просим адресовать: *Москва, Преображенск, ул. Девятая рота, в контуру старообрядческой типографии.*

Книги можно получать у следующих лиц:

Пинюжаны, Перм. губ., ст. Мураши, у Л. Г. Перминова.
Пронск, Рязанской губ., у П. В. Княгинина.
Рига, у Ан. Ер. Трифонова.
Рязица, у Ф. Ал. Литвякова.
Саратов, у Ф. М. Захарова, Кирпичная улица.
С. Ирюмское, Тобол. губ., у А. А. Завьялова.
С.-Петербург, у Ф. Иванова, за Московской заставой, Волковская ул., 19.
Тирасполь, Хер. губ., у В. И. Полякова.
Усть-Цильма, Архангельской губ., у С. Е. Чупрова.
Черны-Город, Симбир. губ., у Г. Е. Фролова.

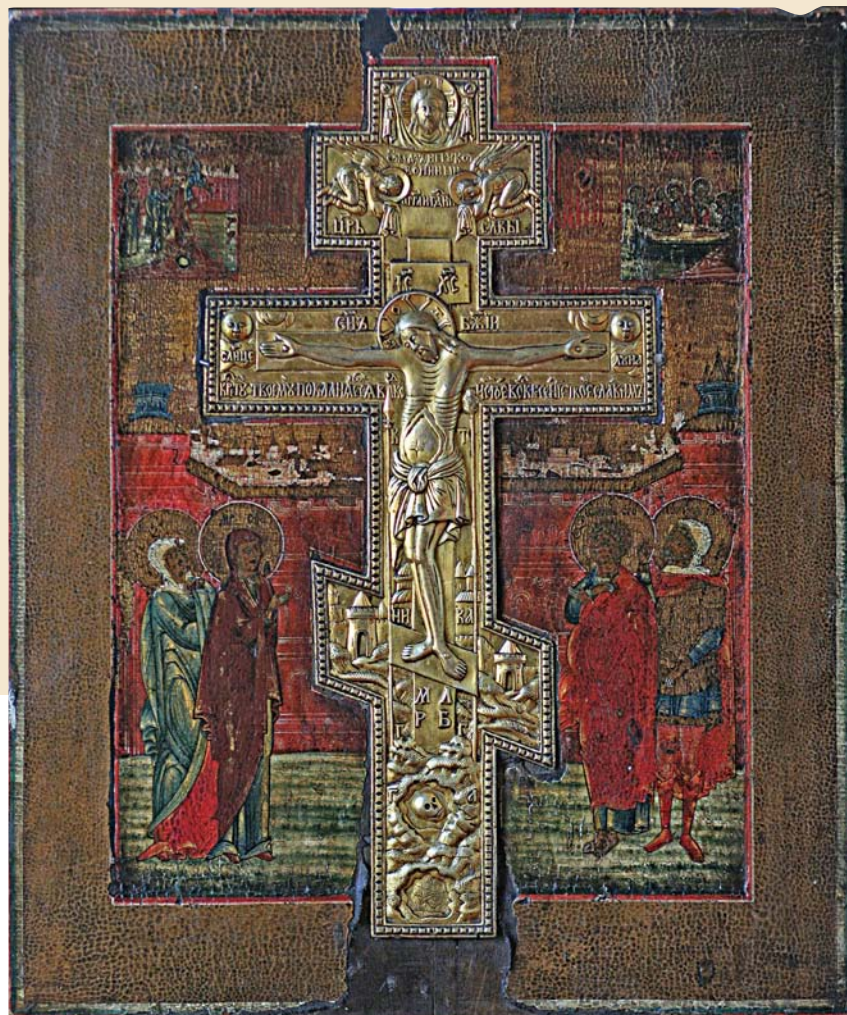
11

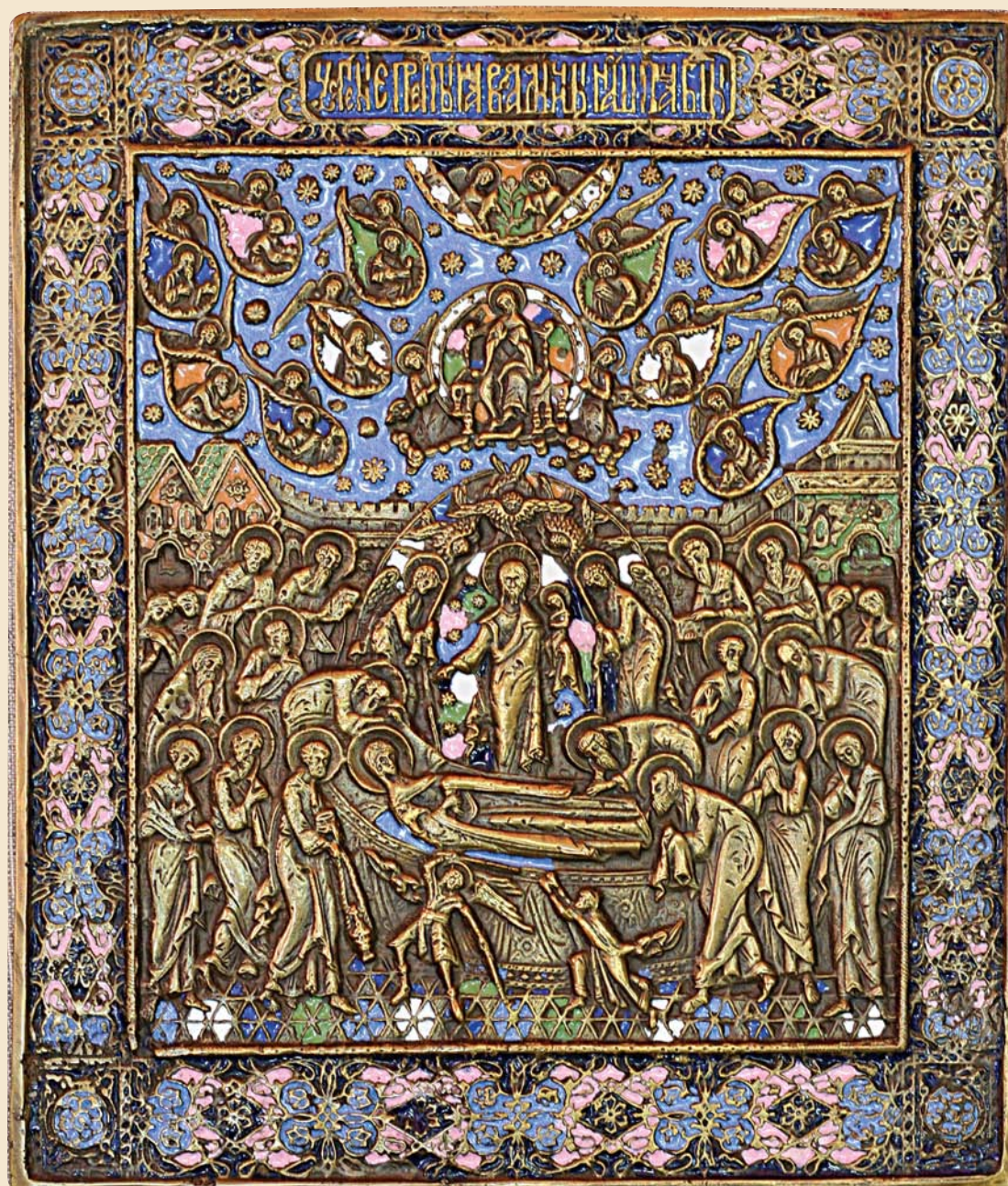
ПРОИЗВОДСТВО

христианских мѣдныхъ иконъ и тѣлесныхъ крестовъ всѣхъ сортовъ (мѣдныхъ и серебряныхъ) и золочение иконъ черезъ огонь.

АДРЕСЪ: Москва, Преображенское, ул. 9 рота, соб. домъ, № 12, **Фелицатъ Егоровъ Панкратовой.**

Прейсъ-куранты высылаются по требованію бесплатно.





Икона «Успение Богородицы» (илл. 13) является переливкой начала XX века с оригинала преображенской мастерской. Она вполне могла быть выполнена на Печоре, но точно установить место изготовления предмета затруднительно. Вряд ли поможет и сравнительный анализ сплавов. В медном ломе, который часто использовался в позднем литье, могли содержаться никелированные вещи, что заведомо делает сомнительной атрибуцию по никелю — региональному геологическому маркеру области Тиманского края.

Вопрос о начале собственно скитского великопоженского иконописания остается недостаточно ясным, поскольку затруднена датировка ранних произведений. Нам не удалось встретить в регионе подписных датирован-

ных икон. Это может быть объяснено как строгим следованием старообрядцами православной традиции не подписывать образа, так и сильной затертостью подавляющего большинства сохранившихся предметов. Подписи на иконах выполняются обычно более мелким и тонким шрифтом, чем сюжетные надписи. Если подписи где и были, у них почти не оставалось шансов сохраниться.

Среди икон великопоженского письма мы встречаем немало качественных, стилистически и технологически однородных предметов. Они представляют собой особую группу высокого стиля, которую можно считать относящейся к периоду расцвета великопоженского иконописания. Хронологически это конец XVIII — начало XIX века, период высшего расцвета иконописи большинства старо-



обрядческих центров. Иконы высокого стиля вкраплены в массив более простых произведений, иногда современных им, но чаще более ранних и более поздних. Более ранние обладают типичными чертами лаконичной и выразительной северной иконы. Образ Михаила Архангела (илл. 14, 15) технологически великопоженский, а с художественной точки зрения он отражает процесс формирования стиля. По нашей оценке, он принадлежит к середине XVIII века. (В трактовке Архистратига, кстати, заметно влияние средневековых образов, что является еще одним подтверждением, что Выг был главным, но не единственным источником великопоженского письма.)

О кульминации стиля, приходящейся на конец XVIII — начало XIX века, как и великопоженской иконе в целом, мы вынуждены судить в основном по сильно поврежденным предметам, часто руинам. Но вот образ Богородицы «Утоли печали» сохранился относи-

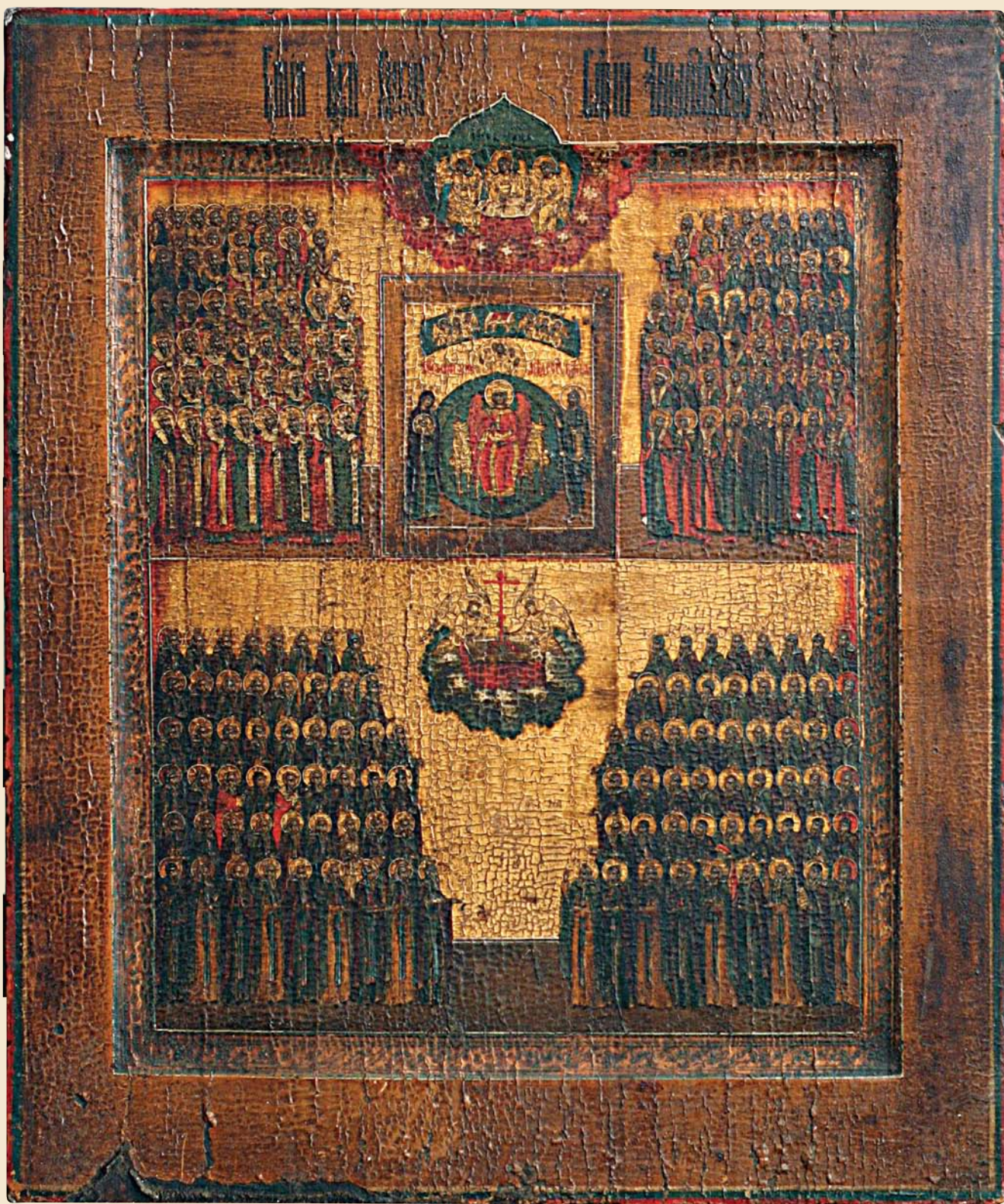


16

тельно хорошо и к тому же качественно раскрыт (илл. 16). Приметы отличия иконы от выгорецких аналогов очевидны: характерная, глуховатого тона охра полей, грубая простого плетения паволока, своеобразный кракелюр, плотное высокопробное золото фона. И вместе с тем великолепные плави ликов, возвращающие нас к лучшим примерам Выгорецкии. Немаловажно качество выдержки и обработки доски (илл. 17), в традициях Выга. От Выга заимствованы и крепко сидящие торцевые шпонки. Икона многократно подвергалась воздействию резких перепадов влаги и температуры, но доска осталась ровной. К высокому стилю можно отнести иконы: «София — Премудрость Божия, с собором святых» (илл. 18), «Распятие» (илл. 12), «Илья Пророк» (илл. 1), «Всех Скорбящих Радость» (илл. 19), в определенной степени «Николай Чудотворец» (илл. 20). К сожалению, патина времени и утраты не позволяют в полной мере насладиться красотой этих произведений, до сих пор находящихся в молитвенном обиходе.

17











21

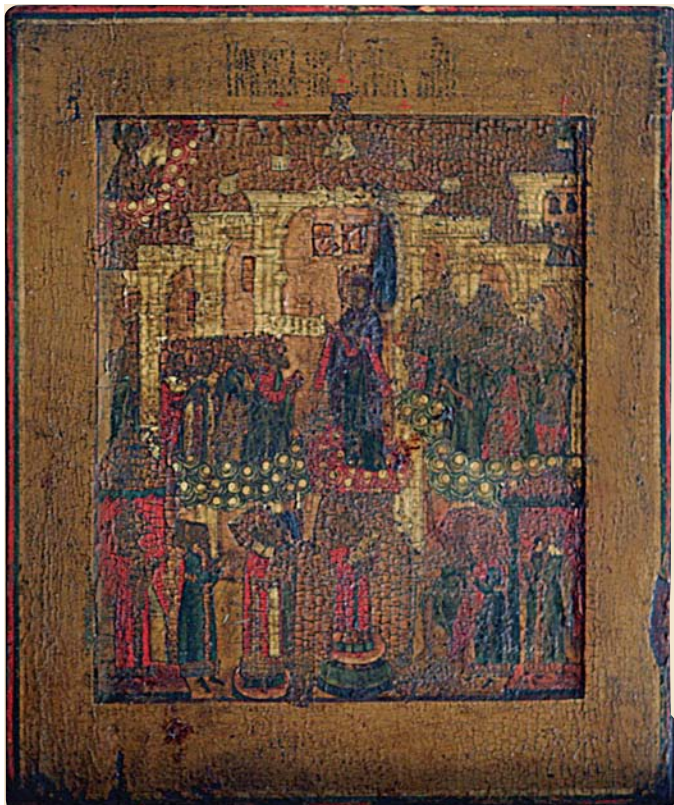
22

Нам пока трудно определить точные границы высокого стиля Великопожн. Трудно сказать, с какого именно десятилетия XIX века начинается снижение великопоженского стиля, сопровождающееся увеличением притока икон из других регионов. Вот примеры икон (илл. 21–23), в которых уже сказывается некоторое упрощение приемов письма. В отношении некоторых икон конца XIX – начала XX века сложно однозначно определить, привезены ли они извне или, может быть, написаны на месте, но не в Скитской, и уже с использованием покупных материалов (илл. 24). Не исключено, что как раз новые возможности товарного обмена, рыночная конкуренция сыграли свою роль в упрощении великопоженского иконописания. Впрочем, снижение стиля в течение XIX века присуще многим старообрядческим иконописным центрам, что указывает на некие единые закономерные причины этого явления, корнящиеся в существенном изменении условий русской жизни.

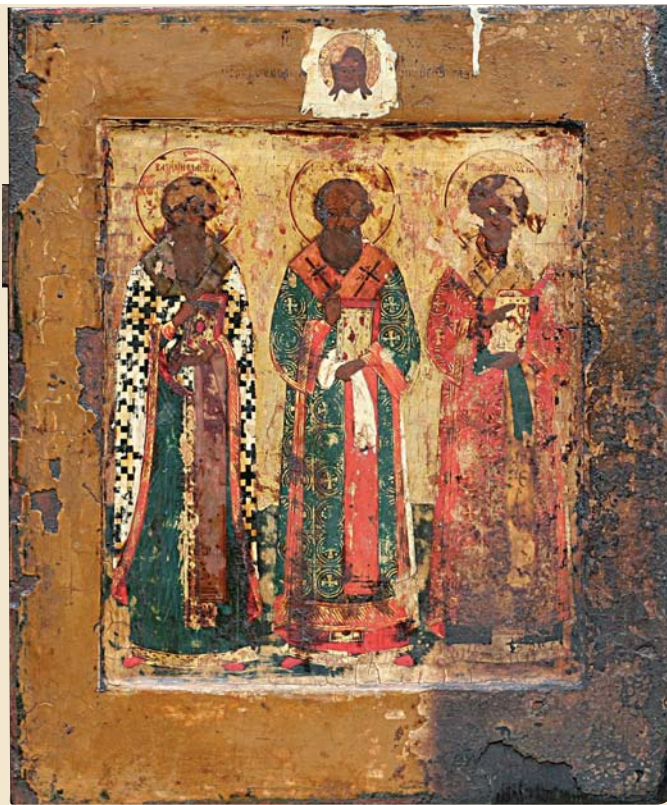
В наши дни происходит расширение знания о старообрядческих иконописных центрах. В исследовании многих из них сделаны только первые шаги и постоянно



открываются новые направления поиска. Место великопоженского иконописания в ряду прочих представляется своеобразным и важным. У собирателей-старинщиков есть своя корпоративная и очень условная градация иконописного мастерства: «деревня», «монастырь», «школа». Эта градация применяется даже к таким иконописным центрам, как Мстера или Палех. Можно услышать парадоксальное определение художественно-



23



24

го уровня иконы: «Мстера-монастырь». Это словосочетание означает лишь, что икона мстерской работы, но невысокого уровня, ниже обычного мстерского «школьного» качества. Пользуясь этой корпоративной терминологией, можно сказать, что великопоженские иконы высокого стиля — это «школа». Такая характеристика иконы — редкость, а для Севера — в особенности.

Северные письма — это обычно свободная форма, незаученность, импровизация, наивность — святая простота в самом высоком значении этого слова. Но если говорить о выгорецкой иконе, то ее высшие образцы настолько аристократично-совершенны и не вяжутся с обычными представлениями о сельском творчестве, что возникает соблазн предположить, что они написаны в условиях столичной (питерской) иконописной мастерской. Нам представляется, что даже если какая-то часть выгорецких икон была изготовлена в столице, то это не имеет принципиального значения — ведь особенности и дух выгорецкого стиля родом совсем не из Северной Пальмиры. В то же время факт существования вдали от столицы великопоженской «школьной» иконы говорит о том, что северные крестьяне-староверы были способны создавать изысканные произведения, находясь в простой обстановке и суровой среде обитания. Они, скорее всего, были знакомы со столичным искусством, могли находить в нем вдохновляющие моменты, но оставались на своей стезе.

Размышления о великопоженской иконе возвращают нас к важному для русской цивилизации факту существования в Новое время двух культур — дворянской и народной. Мы хорошо знаем дворянскую культуру.

Наша история известна нам как история дворянства с ее войнами и дворцовыми переворотами. Художество, музыка, литература — все это принадлежало в послепетровской России дворянскому слою. Дворяне и сродные им разночинцы могли говорить о народе, сочувствовать ему, но сам народ, казалось, заявлял о себе только во время бунта. С точки зрения дворянской народ представлялся объектом этнографии, а не субъектом истории и культуры.

Происходящее на наших глазах открытие все новых иконописных центров позволяет нам услышать и понять язык недворянской, народной России. Культура и искусство этой иной России оказывается несводимой к одним лишь фольклорным элементам быта и обряда. Великопоженская икона — это дошедшее до нас слово самобытной русской цивилизации, заявляющей о себе из-под покрова западной дворянской культуры.

В процессе советской модернизации (опять-таки западной) совершился полный драматизм и противоречий массовый переход крестьян в города и приобщение к деятельности государственного масштаба. Суть произошедшего тектонического сдвига отражает картина народного художника России Р.Н. Ермолина, написанная в 1976 году, «На усть-цилемской свадьбе» (илл. 25). В старинной северной избе доиндустриальная эпоха встречается с веком космоса. Вместе пируют представители социальных слоев, между которыми могли бы лежать столетия, а всего лишь несколькими десятилетиями ранее — культурная пропасть. Русский человек оказался способным шагнуть из деревни в век атома, поскольку уже в знаемых с детства былинах Киевской Руси мыслил категориями



25

26

державы, а в переживании раскола мыслил вселенски, поскольку был воспитан в сложной и по своему аристократичной и изысканной культуре, частью которой являлась икона.

Усть-цилемский старообрядческий очаг уникален. Большинство старообрядческих центров — это переселенческие анклавные Нового времени. Усть-цилемский очаг локализован в изначальном месте своего бытования. Рассеянные по России устьцилемы сохраняют связи со своей землей. Сородичей со всей страны собирает традиционная Петровщина — праздник поминовения предков, уходящий корнями в дохристианскую эпоху. Горка с массовыми хороводами и пением и сегодня объединяет людей как столетия назад.

Повсеместно сегодня утрачено старинное искусство старообрядческих иконописных «пошибов». Пресеклось оно и на Печоре. Однако устьцилемы до сих пор сохраняют народные промыслы. Ложки, старинный костюм и обувь, элементы охотничьего и рыбацкого снаряжения — все это делается в Усть-Цильме и окрестных селениях до сих пор и выдерживает конкуренцию промышленных изделий, поскольку



лучше адаптировано к условиям среды обитания. А главное — устьцилемы, будучи вполне современными практичными людьми, сохраняют уважение и приверженность вере предков.

Недавно на Печоре произошло событие, значение которого нам еще предстоит оценить. Попечением и участием Культурно-паломнического центра имени протопopa Аввакума была срублена на Пижме, перевезена за сотни километров и установлена на месте гибели протопopa и его союзников часовня. В день памяти мучеников 27 апреля 2012 года состоялось ее освящение (илл. 26).

Духовные начала жизни устьцилемов не ушли в прошлое. Как знать, может быть, мы еще увидим возрождение великопоженского иконописания, а наши исследования помогут восстановить старинный стиль.

**Андрей АФАНАСЬЕВ,
Юрий АФАНАСЬЕВ**

Авторы выражают благодарность Сергею Афонину за помощь консультациями и материалом.

¹ Ю. Афанасьев, А. Афанасьев. «Великопоженская икона». Антиквариат и предметы коллекционирования, №5, 2011 г., Москва, стр. 10–21.

Ю. Афанасьев, А. Афанасьев, В. Ярош. «Краски великопоженских икон». Антиквариат и предметы коллекционирования, №5, 2012 г., Москва, стр. 10–16.

Ю. Афанасьев. «Великопоженская икона». Вторые Мяндинские чтения. Материалы всероссийской научно-практической конференции. Усть-Цильма, 11–12 июля 2010 года. Издательство «Кола», Сыктывкар, 2011 г., том 1, стр. 315–317.

² Т. Нечаева, М. Чернов. «Гуслицкие письма»: иконы и иконописцы». Антиквариат № 7–8, 2012 г., Москва, стр. 4–41.

³ Труды всероссийского съезда христиан — поморцев, приемлющих брак. Преображенская старообрядческая типография Г.К. Горбунова, Москва, 1910 г.