



Илл. 22. Бегство в Египет. Ветковские письма. Начало XIX века.

“Воскресение Христово (Сошествие во Ад) и Двенадцатые праздники”, чаще называемые просто “Двенадцать праздников” (Полница). Зафиксировано несколько изводов этих икон. Наиболее простой композиционно – прямоугольный средник и клейма, композиция средника складывается из двух основных сюжетов: “Жены- мироносицы у гроба” и “Сошествие во Ад”. Более сложный вариант – арочное навершие средника, в результате чего меняется композиция верхних двух клейм. Ком-



Илл. 23. Воскресение Христово, Сошествие во Ад. Средник иконы “Дванадесятые праздники”. Липованские письма. Начало XIX века.

позиция средника в этом случае значительно усложняется. Во-первых, удваивается сам сюжет “Сошествия”: Христос изображается сходящим во ад и, вторично, изводящим из ада ветхозаветных праведников. Композиция дополнена явлениями Воскресшего ученикам, в том числе – явление двум ученикам во время путешествия в Эманус, а также – чудесным ловом рыбы,

описанном в Евангелии от Иоанна, где апостол Петр вплавь добирается до берега, не дожидаясь, пока лодка сможет приблизиться к земле. Иисус изображается подающим руку Петру и помогающим ему выбраться из воды. В верхней части композиции – Вознесение Христово и редуцированный вариант “Триипостасного Божества”. В Одесском художественном музее хранится подобная икона с несколько упрощенной иконографией – в навершии сюжет “Вознесения Господня”. Сегодня можно часто встретить небольшие праздничные иконы – уцелевшие клейма из частично разрушенных икон, врезанные в новые дощечки, часто имеющие ковчег. Это почти исключительно плод работы “реставраторов” шестидесятых-семидесятых годов двадцатого века, однако метод не нов – он продолжает давнюю традицию “врезка”.

Если “Двунадесятые праздники” представляют собою как бы свернувшийся и размещенный на одной иконе праздничный ряд классического иконостаса, то пророческий ряд представлен на более редкой в старообрядческой среде иконе **“Богоматерь Знамение с пророками”** (Курская Коренная). Хранящаяся в Одесском художественном музее липованская икона этого типа включает благословляющего Савофа, а ветхозаветные пророки изображаются в медальонах на ветвях, покрытых пышными розами в духе традиционного украинского орнамента. Обрамляющая средник композиция с изображениями пророков воспроизводит реальную раму, которая была изготовлена для чудотворной иконы “Знамение” царскими иконописцами в XVII в. Этот медальонно-растительный тип композиции восходит к знаменитому “Древу государства Российского” Симона Ушакова (который, в свою очередь, почерпнул этот композиционный прием с титульных листов украинских изданий XVII века). Та же схема в ярославской фреске XVII века “Союзом любви”. Аналогичная икона липованских писем находится в собрании Церковно-археологического кабинета Московской Духовной Академии.

Образа **Богородицы** в общей массе старообрядческих икон явно доминируют. Кроме уже упоминавшейся “неопалимой купины” был распространен сюжет “Богоматерь Огневидная” –

огрудное изображение Богородицы, выполненное в красноватых “пламенных” тонах.

Этот сюжет характерен почти исключительно для старообрядцев-поповцев (Гребенюк Т.Е., 1998, 390).

Из неисчислимого множества канонизированных православием Богородичных сюжетов в живописи украинско-молдавского старообрядчества прижился сравнительно узкий их круг. Примечательно, что такие повсеместно распространенные и даже наиболее любимые староверами (как, впрочем, и православными верующими) изводы как Богоматерь Тихвинская, Смоленская для липованской иконописи нехарактерны. Среди сотен виденных нами икон выявлены лишь немногие произведения данных изводов. Куда чаще местные иконописцы обращались к довольно поздним, а зачастую и западного происхождения вариантам иконографии Богоматери, появившимся в религиозной живописи России уже после раскола. Особое же распространение получили сюжеты “Утоли моя печали (болезни)”, “Взыскание погибших душ”, “Умягчение злых сердец”, “Нечаянная радость”, очень развитые, многофигурные композиции “Всех скорбящих радости”, “Живоносный источник”. Это соответствует наметившейся еще в XVI веке тенденции к усложнению композиционных схем, связи сюжетов икон с литургическими текстами, усилению дидактического и повествовательного начала в моленном образе. Особо характерным примером в этом отношении является сюжет “Нечаянная радость”, где сама икона вытеснена на периферию композиции (она занимает лишь присущее ей место в интерьере помещения), а на передний план вынесена фигура, кающегося грешника, “беззаконника”, который обрел спасение лишь потому, что молился Богородице, даже отправляясь на “злое дело”. Именно с этим человеком и отождествлял себя молящийся. Вообще же мотив искупления, прощения и милости (именно материнской, женской) является в этих иконах ведущим и затрагивает глубины народного религиозного сознания. Воплощением этого является культ “благоразумного разбойника”, обретшего спасение “во едином часе”. Православный верующий скорее верил в мгновенное чудесное преобразование своей греховной природы, чем в постепенное исправление “шаг за шагом”.

Еще одна значимая деталь. Популярность приобрели те



Илл. 24. Богоматерь “Яко призре на смирение”. Липованские письма. Начало XX века.

сюжеты, где Царица Небесная изображается с земными атрибутами царской власти (“Всех скорбящих Радосте”, “Яко призре на смирение”, “Умягчение злых сердец”, “Милующая”). Вряд ли западная идея “коронования Богородицы” была здесь единственным фактором.

Небольшая, поздняя (начало XX века), с чертами примитива, липованская иконка “Яко призре на смирение” низводит пышную католическую сцену коронования (Отец и Сын возлагают

корону на голову склонившейся Богородицы, над которой парит Дух Святой в виде голубя) к значительно более скромной и лиричной композиции – Богомладенец возлагает корону на главу Своей Пречистой Матери, сидя у нее на руках. Держава в руках Младенца выглядит скорее детской игрушкой, чем символом власти. И даже сам жест Младенца неоднозначен – кажется, что он просто тянется к короне, украшающей голову Его Матери. (илл. 24)

После дискредитации в глазах липован земной царской власти, чаще всего трактовавшейся как власть антихриста, верующий человек инстинктивно искал иного Царства и иную Царицу, взявшую на себя попечение о судьбах многострадальной российской земли, издавна воспринимавшейся как “удел Богородицы”. Уже после 1917 года та же идея проникла в среду православных верующих господствующей Церкви: обретение иконы Богородицы Державной трактовалось именно как знак того, что отныне к самой Царице Небесной перешла верховная, царская власть над Россией.

Из **Богородичных праздников** на первом месте по популярности несомненно стоит Покров. Авторы видели десятки икон с изображением этого чтимого как в господствующей, так и в старообрядческой церкви праздника. Несколько старообрядческих церквей в регионе (включая церковь в Одессе) освящены в честь Покрова Богородицы. Чаще всего встречается так называемый фронтальный извод иконы, где Богоматерь, простирающая над молящимися омофор, расположена в центре верхнего яруса – многофигурной композиции – и обращена лицом к молящемуся. Этот извод сложился задолго до появления Ветки и распространился по всем регионам, населенным старообрядцами (Невьянск, Палех). Массовое производство икон Покрова связано с Климовским монастырем. Реже в среде липован встречается “асимметричный вариант” иконы, где Богородица находится в правом углу иконы и повернута к молящемуся в пол-оборота. Существенный интерес представляет образ Покрова из собрания Одесского муниципального музея личных коллекций им. Блещунова (илл. 25)

Достаточно часто встречаются также иконы Благовещения и Успения, реже – Введения во Храм.



Илл. 25. Покров. Липованские письма. Вторая половина XIX века.

Интересен нестандартный извод Благовещения, где Архангел Гавриил изображен дважды – входящим к Марии и благовествующим. Композиция разворачивается на фоне богато выписанных барочных архитектурных мотивов, плоскостное изображение фигур резко контрастирует с прямой перспективой в изображении архитектуры. Такая икона хранится в Ветковс-



Илл.26. Иоанн Предтеча (из деисусного чина). Липованские письма. Южная Бессарабия. Конец XIX – начало XX века.

ком музее, сходный образ (но, к сожалению, испорченный неумелой реставрацией) авторы изучили в одной из галерей города Одессы.

Иоанн Предтеча – также излюбленный персонаж старообрядческой иконы. Он часто изображается с крыльями (извод “Ангел Пустыни”) с чашей в руках. В чаше иногда изображение Богомладенца Христа (олицетворение таинства причас-



Илл.27. Усекновение главы Иоанна Предтечи. Липованские письма. Вторая половина XIX века.

тия), либо – усекновенная глава самого Иоанна Крестителя – олицетворение его личной жертвы. (Илл. 26) Как и в искусстве мастеров Палеха, в среде липован был популярен ярославский извод, восходящий к знаменитой храмовой иконе семнадцатого века “Иоанн Предтеча Ангел Пустыни со сценами жития”. Особенность композиции состоит в том, что сцены жития и “посмертной судьбы” (обретение главы) Иоанна Крестителя не



Илл. 28. Погребение Иоанна Богослова. Липованские письма. Поднестровье. Первая половина XIX века.

вписаны в традиционные клейма а свободно расположены по плоскости иконы, а холмисто-лесистый пейзаж “пустыни” как бы объединяет сцены.

Усекновение главы Иоанна Предтечи также весьма частый сюжет, известный нам в нескольких изводах. (Илл. 27). Трагизм сцены, изображающей казнь, нивелируется праздничным мажорным колоритом икон и явной условностью изображения. (В соответствии с распространенным художественным приемом



Илл. 29-32. Иоанн Богослов в молчании. Липованские иконы конца XVIII- начала XX века





Илл.33.Ф. и О. Зубовы. Илия Пророк.Конец XVII века.

сюжет как бы разворачивается во времени: Иоанн в тюрьме, Иоанн со склоненной под мечом палача головой, обезглавленное тело, палач с головой Крестителя на блюде перед Саломеей). Реже встречается вариант иконы “Иоанн Креститель со сценами жития”, центр которой занимает усекновенная глава на блюде, а сцены жития занимают периферию иконы.

Иконография апостолов преимущественно представлена



Илл. 34. Илия Пророк. Липованские письма. Середина XIX века.

образами Иоанна Богослова в характерном изводе “Иоанн Богослов в молчании”. (Илл. 29-31). Изображение поясное. В руках у апостола – раскрытое Евангелие, палец прижат к губам. На плече Иоанна – ангел. Лишь на некоторых иконах изображается также и зооморфный символ апостола (у старообрядцев – лев). Возможно, иконописцы избегали изображения этого символа для того, чтобы икона была приемлема как для старо-

обрядца так и верующего, ориентированного на “новый” тип благочестия. Редкий сюжет – погребение апостола Иоанна; икона происходит из с. Маяки Одесской области, где была большая старообрядческая община и храм. После его закрытия икона передана в Одесскую Покровскую старообрядческую церковь. (Илл. 28). Интереснейшая икона конца XIX века “Иоанн Богослов в житии” местных писем (Вилково) была выявлена нами в одном из частных собраний Одессы. Нынешнее местопребывание этого уникального памятника неизвестно, но, к счастью, икона была тщательно описана и зафиксирована на серии фотоснимков. Причины популярности именно апостола Иоанна в среде иконописцев указываются, в частности, О.Ю. Тарасовым: согласно преданию именно Иоанн не только писал иконы (как апостол Лука), но и обучил иконописанию крестьянского мальчика-гусопаса, с которым охотно отождествляли себя молодые ученики иконописцев (Тарасов. О.Ю., 1995, 280). Репродукция клейма житийной иконы апостола Иоанна, на котором Иоанн обучает гусопаса (кстати, рисующего именно икону Иоанна!), украшает переплет великолепной монографии В. Г. Брюсовой. Однако в житийных иконах апостола Иоанна в липованской среде сюжет обучения гусопаса практически не встречается.

Иконы апостолов Петра и Павла, обычно изображенных в рост, с закрытыми Евангелиями в руках, повернутыми в пол-оборота друг к другу. Речь идет о древнем, восходящем к византийской иконографии сюжете. . На одной из зафиксированных нами липованских икон конца XIX века между апостолами расположен храм. Это не декоративная деталь – здесь скрыта символика Божьего Домостроительства (апостолы как основатели Церкви).

Четыре евангелиста, столь распространенные на гравюрах и миниатюрах Четвероевангелий, относительно редки как “самостоятельные” иконы (изученные нами памятники являлись фрагментами Царских врат, либо явно предназначались для храма). Куда чаще мы видим их изображения в углах иконы “Двенадцать праздников”. Кстати, извод “Двенадцати праздников” с четырьмя евангелистами более характерен для суздальских художественных центров, даже местные иконы этого

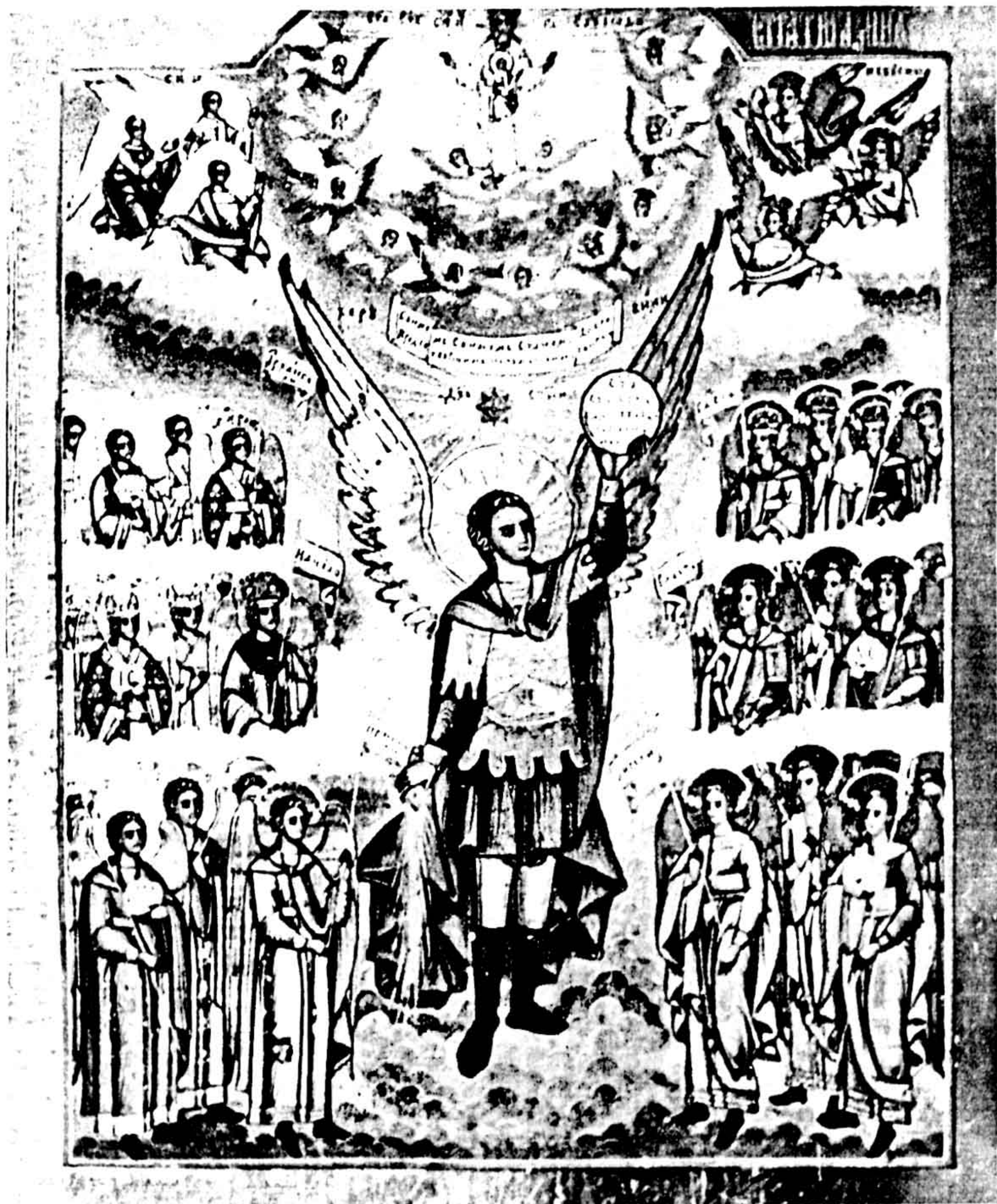
типа отличаются более высоким уровнем письма, что, вероятнее всего, связано с качеством используемого образца.

Самый популярный ветхозаветный пророк у липован – **Илия** – чаще всего встречается в иконографии “Огненное вознесение” с включением нескольких сюжетов: Илия в пустыне и ворон, приносящий ему пищу, Илия и Елисей в пустыне и, наконец, сама сцена вознесения пророка на огненной колеснице (“Колесница Израиля и кони его!”). Более сложный вариант этой композиции включает еще несколько сцен из жития пророка-громовержца. Некоторые из подобных икон обнаруживают стилистическую и композиционную связь с известными образами пророка Илии семнадцатого века. Примером является икона из собрания Одесской Покровской старообрядческой церкви, композиционно близкая к иконе работы Ф. и О. Зубовых. (илл.33-34). Гораздо реже видим поясные изображения пророка со свитком в руках.

Еще один ветхозаветный сюжет (опосредованный через Новозаветную притчу о бедном и богатом Лазарях) – “**Лоно Авраамово**”. За долгие годы авторам лишь трижды пришлось увидеть подобные иконы работы иконописцев-липован. Три старца в белых одеждах восседают среди прихотливо сплетающихся райских растений, а души праведников в виде маленьких фигурок располагаются либо на коленях у старцев в складках одежды, либо рассредоточены по всей иконе. (Две зафиксированные нами иконы – провинциальных, местных липованских писем, принадлежат, предположительно, ко второй половине XIX века, третья – тех же писем – помещена в наверхие киота одной из икон Казанской церкви с. Приморское).

“Силы бесплотные” представлены преимущественно иконами **архангела Михаила**. Наиболее популярно среди липован изображение трубящего архангела на красном коне, поражающего Сатану посреди руин Вавилона. Встречается и многофигурная композиция “Собор архангела Михаила”. Обычный вариант этого сюжета – изображение архангела Михаила в рост, со сферой в руках в окружении фигур ангелов, выполненных в том же масштабе.

В с. Великоплатовское находится не вполне типичная икона этого сюжета: верхнюю часть композиции занимает изображение Тро-



Илл. 35. Собор архангела Михаила. Липованские письма. Вторая половина XIX века.

ицы (извод “Отечество”), восседающей на Престолах в окружении Херувимов и Серафимов. Иные небесные чины (Господства, Силы, Власти) расположены в три яруса по сторонам от значительно более крупной фигуры архангела Михаила. Сферу архангел левой рукой вздымает ввысь, а в деснице у него — меч-факел, столь характерный для поздней православной “академической” иконы. (илл. 35)

Изображение небесной иерархии восходит к учению Диони-



Илл. 36. Архангел Михаил. Липованские письма. Середина XIX века.

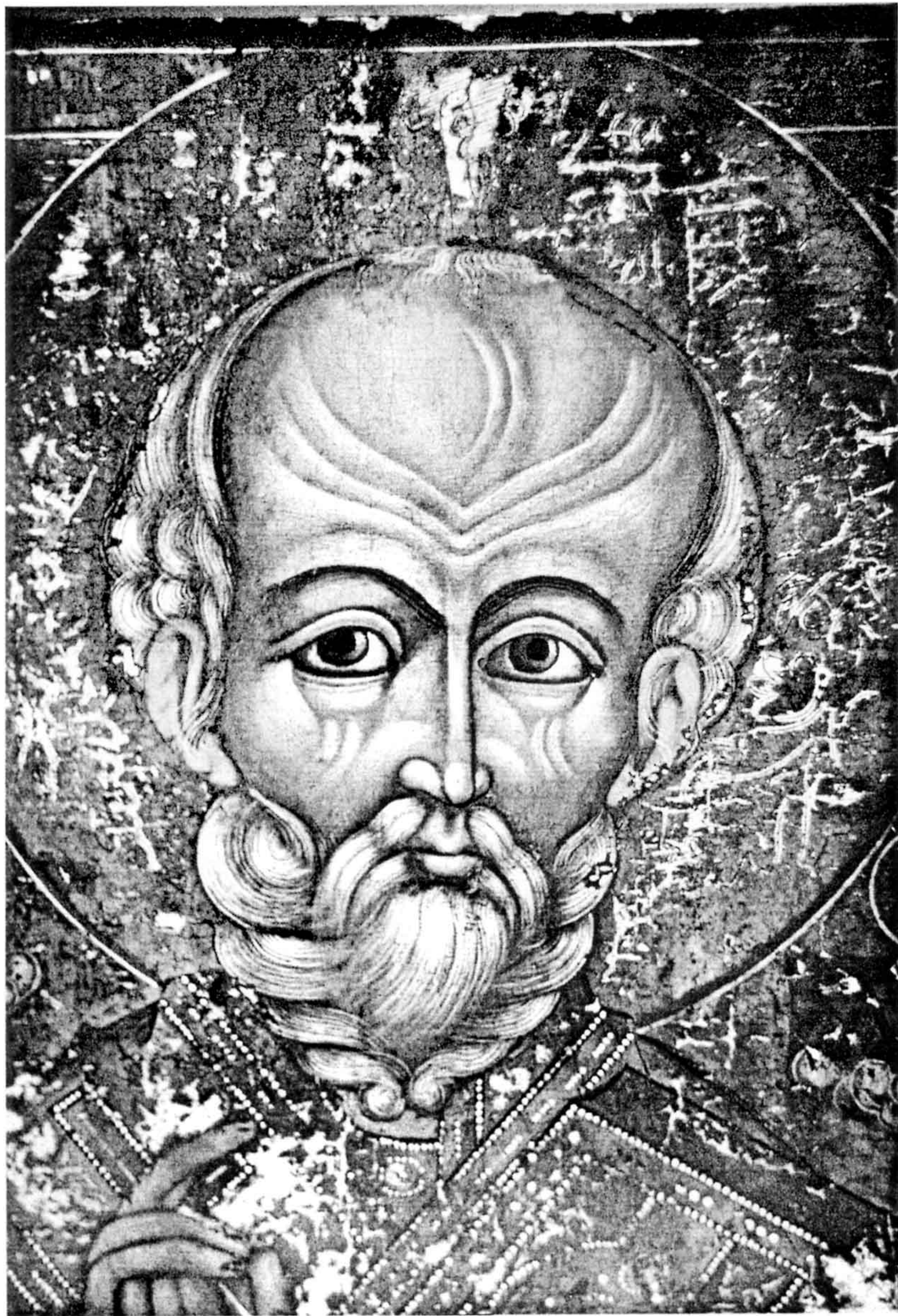
сия Ареопагита (Псевдо-Дионисий), которого часто цитирует протопоп Аввакум. Большая редкость – иконы архангела в рост. В собрании Одесской Покровской старообрядческой церкви имеется такая икона (илл 36.). Ростовые изображения архангела Михаила встречаются иногда на диаконских вратах иконостасов старообрядческих церквей.

Из святых на первом месте у липован несомненно **Никола**. Пожалуй, лик Николы – один из немногих узнаваемых в подчеркнуто обезличенной липованской иконе. О.Ю. Тарасов видит в этой одинаковости, стереотипности ликов отражение философии соборности. На наш взгляд причина здесь иная – ре-

месленный подход к иконописанию... Так, или иначе архиепископ Мирр Ликийских выпадает из общего правила. Даже очень поздние и далекие от совершенства иконы святого Николы сохраняют выразительность и привлекательность лика.

(илл 37-40).

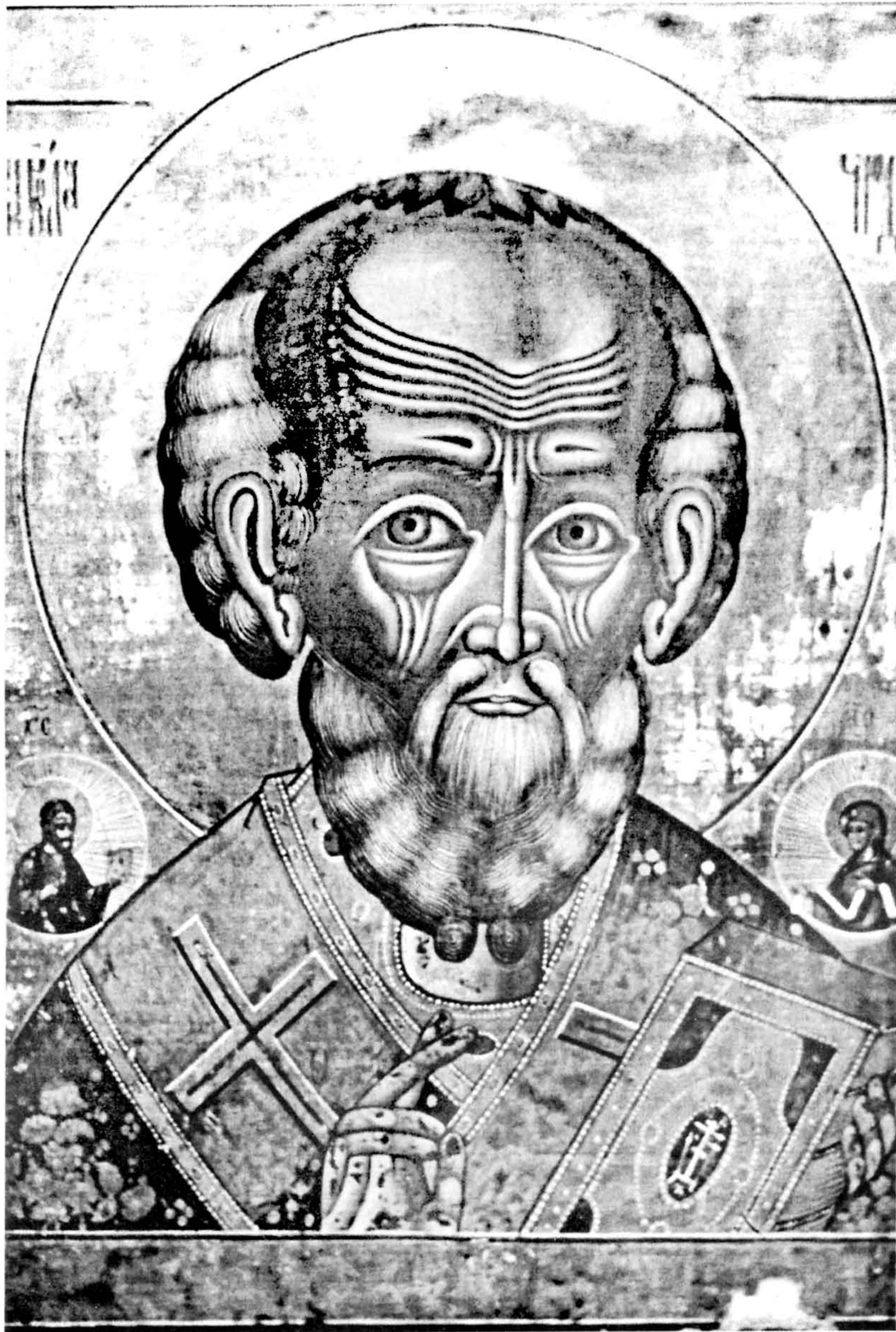
Иконы Святителя Николы у старообрядцев были распространены в характерных изводах: Никола Можайский” (Никола с мечом и градом), а также Никола Зарайский (изображение святителя в рост). Оба сюжета чаще всего писались со сценами



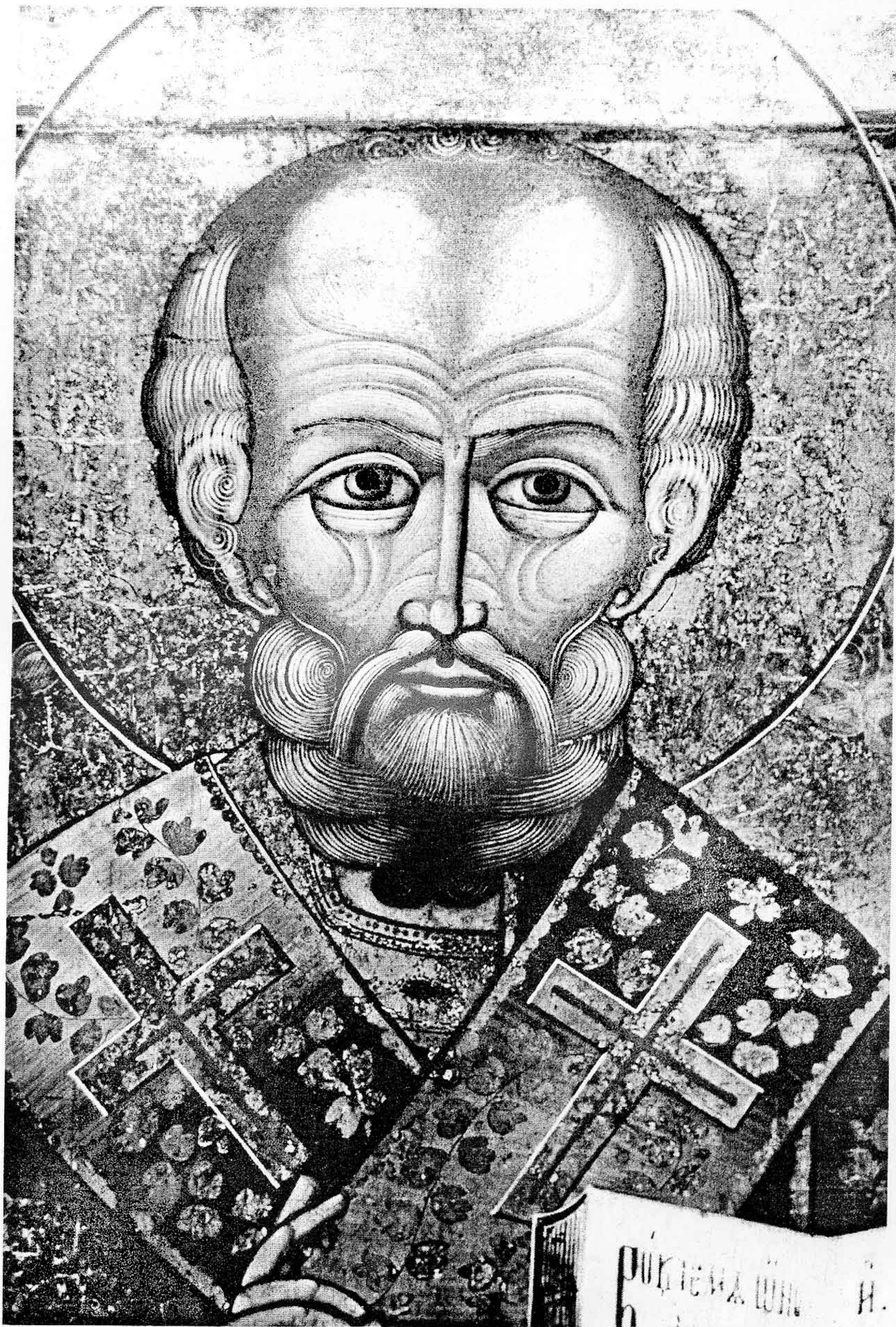
Илл.37. Никола “Отвратный”. Липованские письма. Середина XIX века.



Илл. 38. Никола Чудотворец. Стародубье. Конец XIX – нач. XX века.



Илл. 39. Никола “Отвратный”. Липованские письма. Середина XIX века.



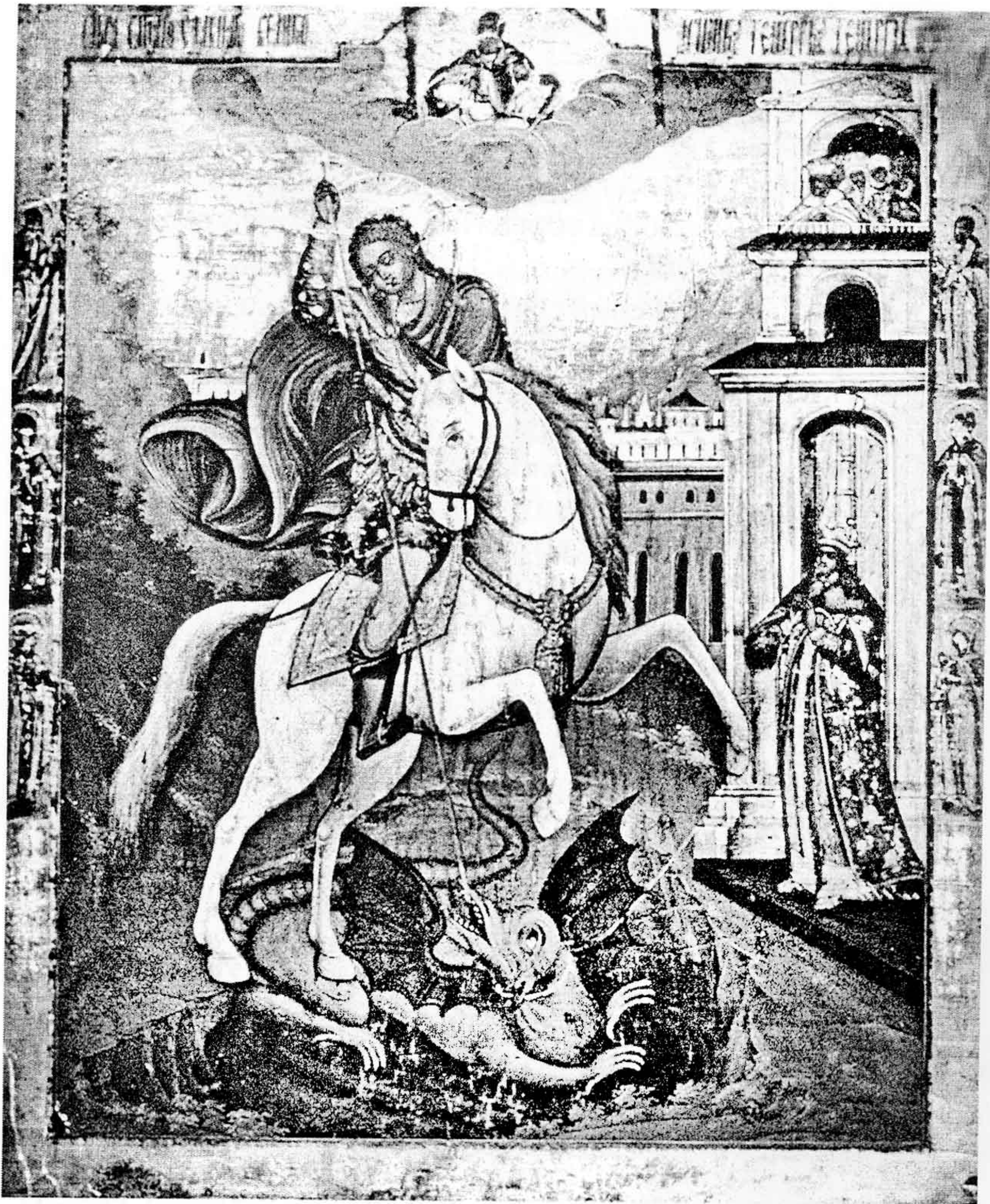
Илл. 40. Никола Чудотворец. Липованские письма. Южная Подолия. Середина XIX века.

жития. На больших, храмовых иконах, клейма со сценами из жизни святого располагаются в два ряда.

Распространено также изображение св. Николая, получившее в народе название “Никола Отвратный”. Это – оплечное изображение святителя, с выраженной направленностью взгляда в сторону. Однако эта особенность имеется не всегда: часто лик расположен фронтально. Нижняя линия изображения обрезает до половины евангелие и благословляющую руку. Этот сюжет введен в наше время в научный обиход Э.К. Гусевой. Автор считает определяющим направленность взора в сторону, что в народном сознании закрепилось как способность иконы отвращать болезни (Гусева Э.К. 1978, 133). Однако этимология слова “отвратный” трактуется ею ошибочно. Речь идет о копиях образа св. Николая, украшавшего некогда врата в Москве. На некоторых иконах мы прямо читаем надпись “Никола Чудотворец отвратный (от врат), иже в Москве”. (см. “Ветковский музей народного искусства”) Соответственно, вопреки мнению некоторых исследователей (Т.Е. Гребенюк, 1998, 390),



Илл. 41. Святой Христофор с песьей головой. Клеймо четырехчастной иконы. Липованские письма. Середина XIX века.



Илл. 42. Чудо святого Георгия о змие. Веткоско-стародубские письма. Первая половина XIX века.

этот сюжет не может рассматриваться как оригинальный вклад старообрядцев в иконографию Николы.

Парадоксально: изображения **святого Георгия** змееборца, столь популярные в России, среди липованских икон относительно редки. (Илл. 42). Иногда изображение святого Ге-

оргия встречается на многочастных иконах вместе с иными конными святыми: Дмитрием Солунским, Архангелом Михаилом, Борисом и Глебом. Но и иконы князей-страстотерпцев среди липованских писем – большая редкость. Эти сюжеты получили значительно большее распространение в мелкой пластике. Одна из немногих икон святого Георгия находится в личном собрании одного из авторов книги.

Из других изображений святых распространены житийные иконы святого Харлампия (илл. 43), считающегося небесным покровителем сельского хозяйства (вопреки официальному тексту “Сказаний о том каким святым какие благодати-исцеления от Бога даны и когда память их”, где Харлампию приписывается благодать избавления от внезапной смерти), а также святых Кирика и Улиты, которые часто даются со сценами жития. Среди многочисленных святых упомянем св. Христофора, изображаемого с песьей головой. Четырехчастный образ, включающий изображение св. Христофора находится в Одесском муниципальном музее частных коллекций им. А.Б. Лещунова (илл. 41). Редкий сюжет – св. Феврония со сценами жития и мучений. Нами описана подобная икона, вероятнее всего – начала XX века, местных, достаточно скромных писем, однако, с весьма любопытной композицией и декоративным, ярким колоритом, прекрасно сочетающимся с золотым фоном (галерея “Анна” в Одессе)



Илл. 43. Святой Харлампий. Липованские письма (?). Бессарабия. Конец XIX века.

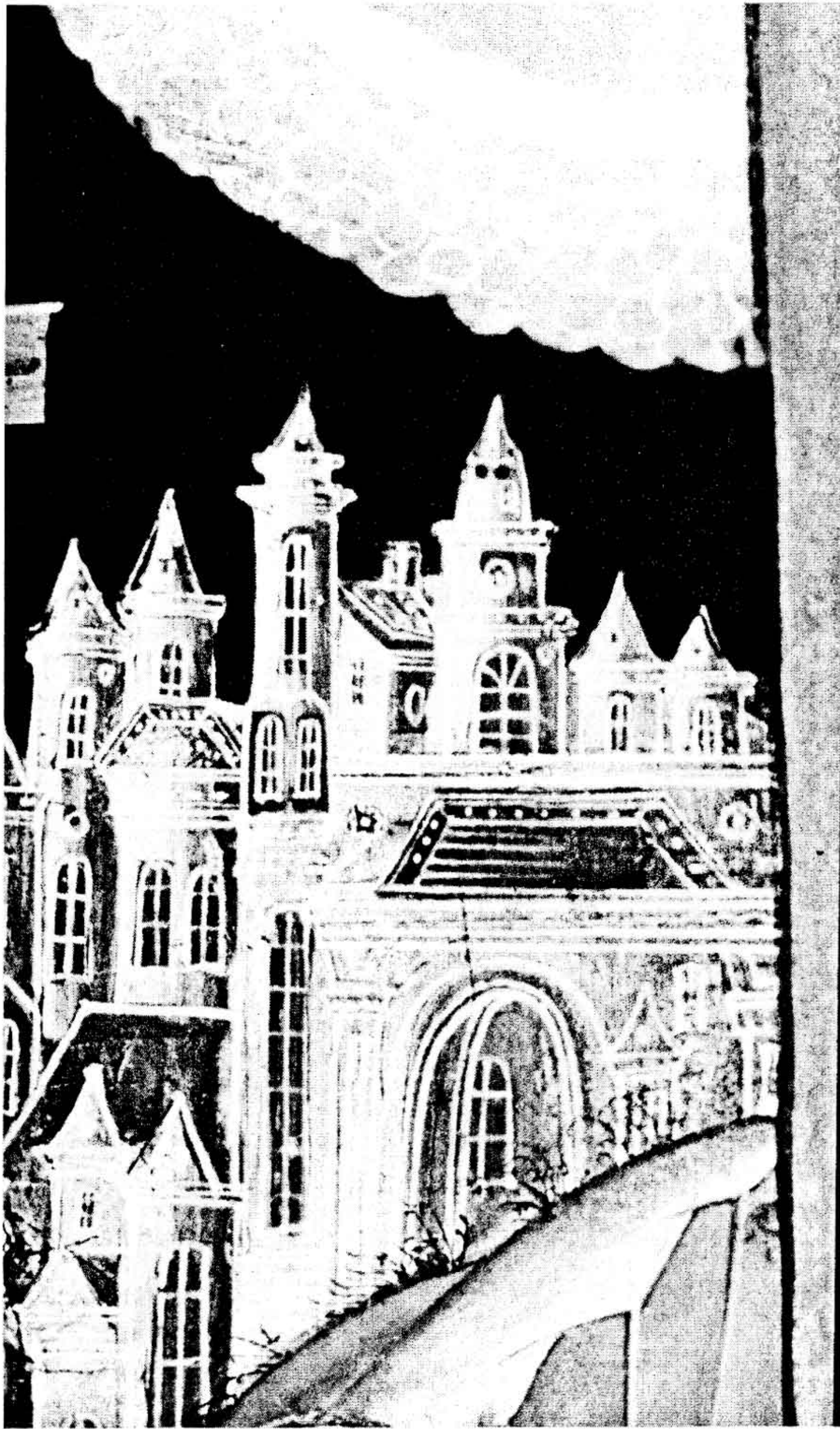
9. Архитектура и пейзаж

Как известно, и в византийской и древнерусской иконе архитектура предельно стилизована, сказочна, нефункциональна. Лишь в середине семнадцатого века в иконопись Московской Руси и, в первую очередь, в творчество мастеров Оружейной Палаты проникают западные архитектурные формы, вытеснившие со временем традиционные русские палаты. Яркий пример сосуществования в одном произведении развитой барочной архитектуры с канонически трактованным основным изображением переднего плана дает известная работа Симона Ушакова “Троица” (1671 г.), где плоскостные фигуры чинно восседающих ангелов (приближающиеся к рублевскому изводу) представлены на фоне перспективно построенной итальянской арки с колоннами коринфского ордера. Те же тенденции мы можем проследить и в иконописи липованских писем XVIII-XX веков. Архитектурный и пейзажный фон можно, пожалуй, отнести к тем элементам, в которых особенно четко выразилось своеобразие художественного языка ветковско-стародубской и липованской иконописи, ее эклектический характер. Уже наиболее ранние из известных нам произведений ветковско-стародубского происхождения (середина XVIII века) являют сплав древнерусского иконописного канона (фигуры святых) и европейской реалистической живописи. В многосюжетных, сложных композициях оба эти компонента участвуют в формировании общего эстетического облика иконы в равной мере. И охотнее всего заимствовались из искусства западной традиции именно изображения архитектуры – вначале барочной, а позднее – ампирной, часто сосуществовавшие в одной композиции, как, впрочем, и в реальной жизни. Примечательно, что изображение экстерьеров и интерьеров светского типа характерно как для работ профессиональных иконников, так и для “низового”, народного течения в липованской иконописи. (Отметим, что сходную картину мы наблюдаем и в старообрядческой иконописи Урала, куда, кстати, в течение XVIII в. отселялись тысячные партии изгнанных из Ветки раскольников, привозивших с собой и иконы)



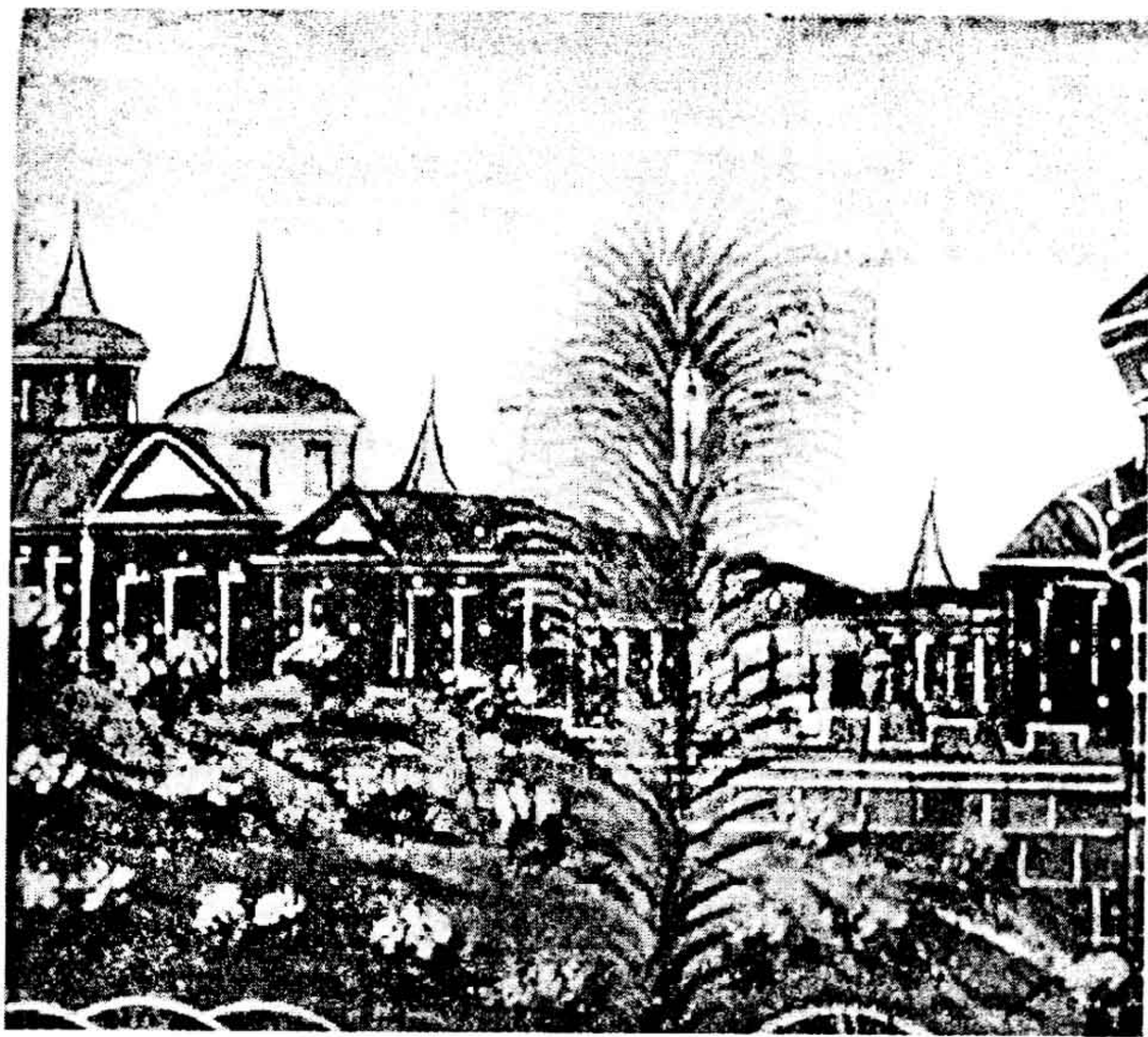
Илл. 44. Рождество Богородицы. Липованские письма. XIX век.

Вот типичная липованская икона начала XIX века “Рождество Богородицы” (Воздвиженская церковь с. Великоплатовое) (илл 44). Иконография ее неканонична и мало напоминает образцы “древлеправославного” художества. От средневековой иконописи здесь лишь обилие золота на полях, нимбах и в разделке пышных драпировок и одеяний. Перед нами богатый, даже дворцовый европейский интерьер восемнадцатого века, в



Илл. 45. Панорама Иерусалима. Деталь иконы северных писем конца XVIII века
“Снятие с креста. Положение во гроб.”

котором и разворачивается в ряде сцен основное действие праздника. В глубине – ротондальная, о трех окнах комната со сводчатым потолком и узорочным плафоном; за накрытым столом сидят, беседуя, родители новорожденной Марии и она сама – на руках у повитухи. Вокруг, в смежных помещениях и как бы в то же время представлены те же лица: св. Анна на ложе и повитуха с младенцем подле нее, группа женщин, омывающих дитя в купели. Реалистически трактованное пространство зала



Илл. 46. Панорама Иерусалима. Деталь иконы липованских писем XIX века "Вход в Иерусалим" ..

членится стенами, колоннами и образованными ими внутренними арками. Перспективно сходящиеся к центру стены щедро изукрашены лепными цветочными розетками и гирляндами, оконные проемы обрамлены тщательно выписанными рокайлями, также отделан и высокий балдахин над ложем Анны; пол "аспидный", каменный, декорированный под мрамор (в московском государстве XVII века такой пол был своеобразной модой, пришедшей из Голландии – см. Мордвинова С.Б., 1984, 16). Символическую функцию выполняют здесь раскрытые окна и двери: это окна в прошлое. В них мы видим не просто условный пейзаж, а предваряющие рождество моления Иоакима и Анны о даровании им чада и собственно само объятие праведных, символически представляющее зачатие Богородицы. Все это ярко, красочно, картинно. Сам дух произведения скорее не иконописный, а жанровый. Секуляризация художественной культуры старообрядчества достигает здесь своего апогея.

Такая, или близкая трактовка этого эпизода священной истории очень характерна для старообрядческой живописи Украины и Молдавии вплоть до второй половины XIX века.

Переосмыслены и другие праздничные сюжеты, прежде всего за счет перспективного построения пространства и включения в него вполне реальных современных архитектурных форм. Аналогичные феномены прослеживаются и в трактовке клейм житийных икон, в частности, многочисленных икон св. Николы. На многих подобных иконах мы можем видеть т.н. шахматный пол, опосредованно заимствованный из западноевропейской гравюры (через графику России и Украины того времени)..

Парадоксальная преемственность не от почитаемых до-никоновских образов, а от фряжской иконы Москвы и городов северного Поволжья имеет свои причины и о них вкратце уже было сказано в самом начале (см. гл. 1). Напомним, что дело здесь в преимущественном оттоке на украинско-белорусские земли Речи Посполитой и в Молдавию староверов из Центральной России, а в самом начале – из самой Москвы, где к моменту раскола фряжская манера сделалась если не общепризнанной, то модной (несмотря на инвективы Аввакума и самого реформатора Никона, крушившего “соблазнительные” иконы латинского письма об пол Успенского Собора). Таким образом, традиция, уже к середине XVIII века ставшая в синодальной Церкви анахронизмом, укоренилась, вошла в плоть и кровь старообрядческой живописи интересующего нас региона. Кроме того, направленные против фряжских икон слова Аввакума если и доходили (в списках) до Ветки, то вряд ли пользовались там особым авторитетом – поповщина в целом отрицательно отнеслась к богословским воззрениям огнепального старца. Как показывают результаты археографических работ в районе Ветки и Стародубья, в местной старообрядческой письменной традиции произведения протопопа Аввакума не занимали значительного места (Поздеева И.В., 1972, 57-66).

И все же, неправильно было бы видеть источник этих инноваций лишь во фряжской иконе и гравюрах, широко обращавшихся в народной среде. Несомненно, имело место и непосредственное наблюдение и перенесение в художественную ткань произведения архитектурных и других реалий “безбла-

годатного” (по мнению староверов) внешнего мира. Парадоксально, но наиболее известные старообрядческие храмы построены не в древнерусских традициях, но в духе классицизма. Пример – Покровский собор Рогожского кладбища, не говоря уже о церквях Буковины и Бессарабии. Не приходится поэтому удивляться, видя ампирные фронтоны и купола на старообрядческих иконах (архитектура “условного” Иерусалима в сценах Распятия и “Входа Господня” и др.) Правда, все сказанное имеет отношение лишь к искусству живших на этих землях старообрядцев-поповцев (собственно, липоване). В общинах поморцев, федосеевцев, а со второй половины XVIII века и филипповцев никакого влияния “фрязи” не допускалось. Вплоть до двадцатого века различие художественных традиций поповцев и беспоповцев (например, в Брянской области, в Одессе) весьма ощутимо. Если в иконописи первых глубоко укоренились эстетические принципы барокко (что проявилось не только в изображениях архитектуры), то в искусстве беспоповских иконописцев этого мы не встретим. Здесь все строго, канонично и в целом более соответствует древнерусским традициям. Встречаются классические древнерусские решения архитектурных элементов и в живописи липован, иногда сочетаясь с принципами барокко.

Пример такого сочетания дает икона “Усекновение главы Иоанна Предтечи” (вторая половина XIX века), находящаяся в частном собрании в Одессе. Здесь как “темница”, так и дворец Ирода решены в древнерусском духе с применением обратной перспективы. Вместе с тем на иконе присутствуют два элемента – забор (русский частокол), окружающий темницу, с приоткрытыми воротами и ступени перед дворцом Ирода. Здесь соблюдены принципы прямой перспективы.

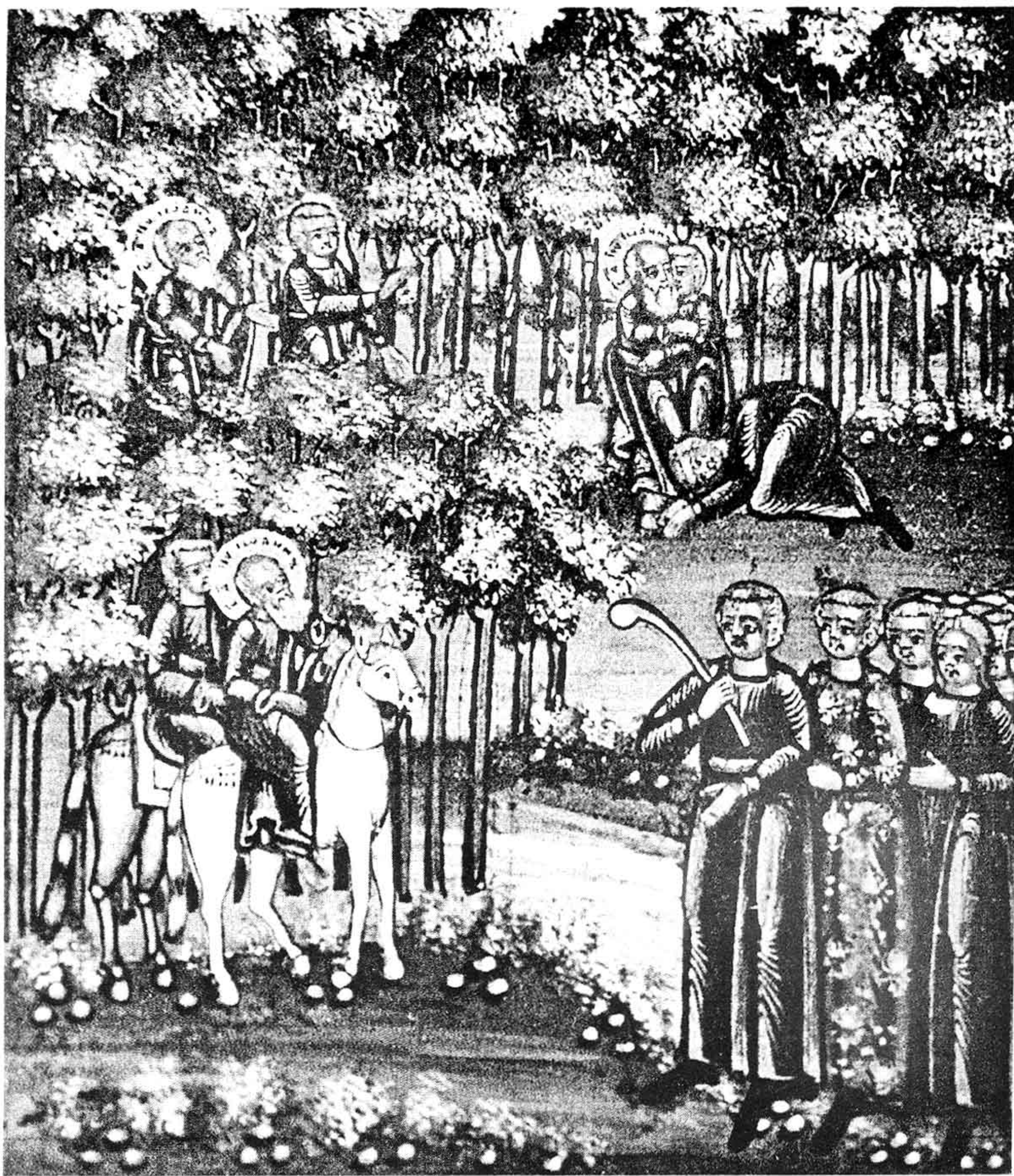
Лишь изредка на старообрядческих иконах различаются архитектурные элементы, также восходящие к западной художественной традиции. В ранних иконах (начало XVIII в.) приходится видеть опосредованные заимствования архитектурных мотивов из западной средневековой миниатюры. Однако, эти заимствования характерны скорее для мастеров, работавших



Илл. 47. Воскресение Христово. Клеймо иконы “Распятие с предстоящими”. Липованские письма. Середина XIX века. Южная Подолия.

в центральной и северной России. Так, сказочно-готическая архитектура встречается в иконах, происходящих из традиционных суздальских художественных центров.

В иконе “Снятие с креста – положение во гроб” (частное собрание, Одесса) изображение Иерусалима имеет явные готические черты. (Илл. 45) Это проявляется не только в графике, но и в цветовых решениях, сочетающих тревожный умбри-



Илл. 48. Встреча Иоанна Богослова с разбойниками. Клеймо иконы “Иоанн Богослов в житии”. Липованские письма. Нижнее Подунавье. Вторая половина XIX века.

стый фон с нежно-розовыми, приплеснутыми в белизну палатами. В данном образе сохраняются и элементы древнерусской иконы (иконные горки). В XIX веке икона была взята в оклад, имеющий барочный орнамент и, в целом, совершенно иную, типично липованскую эстетику: иконные горки замещены холмом с реалистически трактованной растительностью, а архитектура Иерусалима выдержана в ампирном стиле с характер-

ными куполами и шпилями, а также с применением прямой перспективы. (Илл. 46)

Отход от древнерусского канона в изображении архитектуры получил естественное продолжение в липованской иконе, где наблюдаем появление чаще робких, а порой – весьма отчетливых пейзажных трехплановых фонов. Конечно, реалистичность их достаточно условна (особенно, в сочетании с имеющим символическое значение золотом фона, нимбов и пробелов). И все же показательна сама тенденция к замене нейтрального поэма и стилизованного иконного ландшафта с кристаллическими лещадками гор (все же иногда сохранявшихся, особенно в сюжете “Воскресение Христово”) на живописные холмистые долины с перелеском и “замками” на заднем плане, а иной раз и с хитро петляющей речушкой (Илл. 47-48). Это был еще один шаг к материализации художественного пространства иконы, обретения ею совсем иной образности. Здесь нужно сделать одну оговорку, а именно: такой характер процессов, происходивших в старообрядческой иконописи Украины и Бессарабии, не является уникальным, но, напротив – типологически соответствует тому, что переживало старообрядческое искусство повсеместно, за исключением, пожалуй, лишь наиболее радикальных толков беспоповщины. Уже Ф.И. Буслаев, изучая миниатюры поморских (выговских) рукописей начала XVIII века, отмечал введение в их условное иконное пространство “реалистичных элементов пейзажа” (цит. по: Серебрякова Е.И., Юхименко Е.М., 1994, 15). Интересно при этом, что древние иконы, или истинники, как говорили сами старообрядцы, не только почитались, но и активно собирались ревнителями древнего благочестия, в том числе жившими на территории Украины и Бессарабии. Недостатка в надлежащих древних образцах для местных художников не было. Чтя древности, старообрядцы не стремились следовать их стилю.

Приблизительно те же тенденции мы видим и в “морских пейзажах” – от подчеркнуто условных изображений водной поверхности и столь же условных лодок и кораблей иконописцы-липоване переходят к более реалистическим композициям, изобра-



Илл. 49. Спасение на водах. Клеймо той же иконы.

жая волны на море во время бури (см. клеймо иконы “Иоанн Богослов в житии, илл. 49), парусники, типичные для XVII-XVIII вв. с подробностями, заставляющими предполагать прямое влияние европейской гравюры. Иногда на иконах видим и липованские рыбацьи челны, выписанные с подлинным знанием натуры. Такие парусные корабли можно увидеть на житийных иконах святителя Николы, а также в некоторых изводах иконы “Всех скор-

блящих Радосте”. Если в иконах Невьянска изображения морского пейзажа иногда несут на себе отпечаток эпохи романтизма, то в липованской иконе подобного рода примеров мы не встречаем. Что касается поздней (XX века) липованской иконы, то морской пейзаж вновь становится подчеркнуто условным.

Следует сказать несколько слов и о “пейзаже небесном”. Мистически вся внутренняя, ограниченная лузгой, часть иконы представляет собою “небо”, а золотой фон отображает сияние рая. Но с самых древних времен мы видим на иконе “небеса небес”. Богородица и Спаситель, благословляющие святителя Николу в древних иконах заключены в круглые медальоны, часто – красного, либо глубокого синезеленого тона с золотым ассистом, а иногда и – многоцветные. Благословляющая десница Господня заключена в сектор, расположенный в левом верхнем углу иконы. Уже в XVI веке по периметру этого символического неба иконописец изображает тонкую, стилизованную облачную кайму. Образ облака в Священном Писании и литургической поэзии не редкость. Приведем лишь несколько примеров. Бог восседает среди облака – “Облако и мрак окрест Его” (Пс. 96.2). Христос говорит о Втором Своем Пришествии: “увидят Сына Человеческого, грядущего на облаках небесных с силою и славою великою” (Мф. 24.30). Апостолы и Богородица в сцене Вознесения Господня наблюдают за Спасителем “пока облако не взяло Его из вида их” (Деян. 1.9). Говоря о конце времен апостол Павел предрекает живым “восхищение на облаках” (Фес. 4.17). Вспомним и торжественное предупреждение из Откровения: “Се грядет с облаками” (От. 1.7) Не приходится удивляться, что на смену небу символическому в иконе повсеместно приходит небо зримое; вместо золотого фона на поздней липованской иконе часто видим синий или голубой, или, как на образе “Вход Господень в Иерусалим” середины XIX века (илл. 46) наблюдаем чисто реалистическую трактовку неба над Иерусалимом.

Еще с XVI века в русскую иконопись входят декоративные, более или менее реалистически, но – с элементами условнос-



Илл. 50. Покров. Липованские письма. Вторая половина XIX века. Нижнее Подунавье.

ти, изображаемые облака (либо как украшение фона – мелкие, “трафаретные” облачка по всему внутреннему полю иконы, что характерно для ярославской и балканской традиций, либо как условная граница между земным и небесным миром, либо просто как элемент реалистического пейзажа). Липованская икона усваивает все три варианта использования “облач-



Илл. 51. Иоанн Предтеча со сценами жития. Ветковско-стародубские письма. Начало XIX века.

ных” мотивов(Илл.50). Мелкие стереотипные облачка, хотя встречаются и в иконе XIX столетия, становятся особо популярны у липован Подунавья в начале и даже в тридцатые годы двадцатого века. Облака же как зримая, овеществленная символическая граница между двумя мирами, встречаются повсеместно, как в академической православной иконе, так и поздней канонической иконе, вне зависимости от художественного центра и иконописной традиции. Однако способ художественного



Илл. 52. Иоанн Предтеча со сценами жития. Конец XVII века. Ярославские письма.

воплощения облака в иконе несомненно имеет важное значение. Искусство проработки облаков – своеобразная визитная карточка мастера (или мастерской), где иконописец дает волю фантазии. Облака, которые мы сегодня бы сравнили с гирляндами цветных воздушных шариков, видим на иконах Невьянска, в том числе и привезенных в наши края. В ветковской иконе облака монументальны, выписаны в сероватых тонах (на особо искусно выписанных образах – с цветной подсветкой) и Ли-

поване Нижнего Подунавья усваивают эту традицию, несколько видоизменяя ее. Часто видим облака, напоминающие капустные листья, либо массивные лепные украшения. В начале XX века местные иконописцы начинают трактовать облака более реалистично по форме, но заставляют их сиять всеми цветами радуги. И, наконец, на некоторых местных иконах начала XX века, выполненных в подражание образцам из Холуя, видим совершенно реалистические перистые или кучевые облака, образующие линию раздела между небесным и земным миром (например, в иконе “Всех Скорбящих Радосте”). Выше мы уже упоминали “пуантельные” облака вилковской иконописной мастерской.

Подводя итог, отметим, что новые веяния (фрязь) проникали в липованскую икону именно через элементы фона, в основном – архитектуры и пейзажа, в меньшей степени коснувшись собственно изображения святых. Функционально и архитектура и пейзаж в иконе постепенно превращаются в средство объединения нескольких сюжетов в единую композицию – принцип, замещающий традиционное размещение сюжетов в обособленных друг от друга клеймах иконы. Здесь особо ощутимо влияние ярославской иконописной традиции. Ее элементы отслеживаются даже в поздней (XIX век) липованской иконе не только в своеобразных, узнаваемых архитектурных и пейзажных фонах, но и в почти прямом заимствовании композиционных схем.

Характерный в этом отношении пример – икона “Иоанн Предтеча Ангел Пустыни со сценами жития” (илл. 51) (происходит из Измаила), прямо восходящая к известной ярославской иконе конца XVIII века из Успенского Собора в Ярославле (илл. 52). Фигура Предтечи с крылами окружена лесистым пейзажем с рекой под сенью дерева (условный Иордан), овражком (сцена “обретение честных главы Иоанна Предтечи”) и двумя архитектурными сюжетами в нижней части иконы: палаты в сцене “рождество Иоанна” и дворец Ирода в сцене “усекновение главы Иоанна Предтечи”. Архитектура в иконе, особенно в сцене Рождества (здесь – практическое тождество с ярославским образцом, опосредствованным через ветковско-стародубский

художественный опыт) является средством членения пространства, что позволяет выделить сцены последовательно разворачивающегося сюжета. Однако пропорции иконы более грубы, фигура Предтечи тяжеловесна, крылья как бы прижаты к телу, архитектура дана в более крупном по отношению к центральной фигуре масштабе. В левом углу размещена небольшая вставная икона – Богоматерь Всех Скорбящих Радосте.

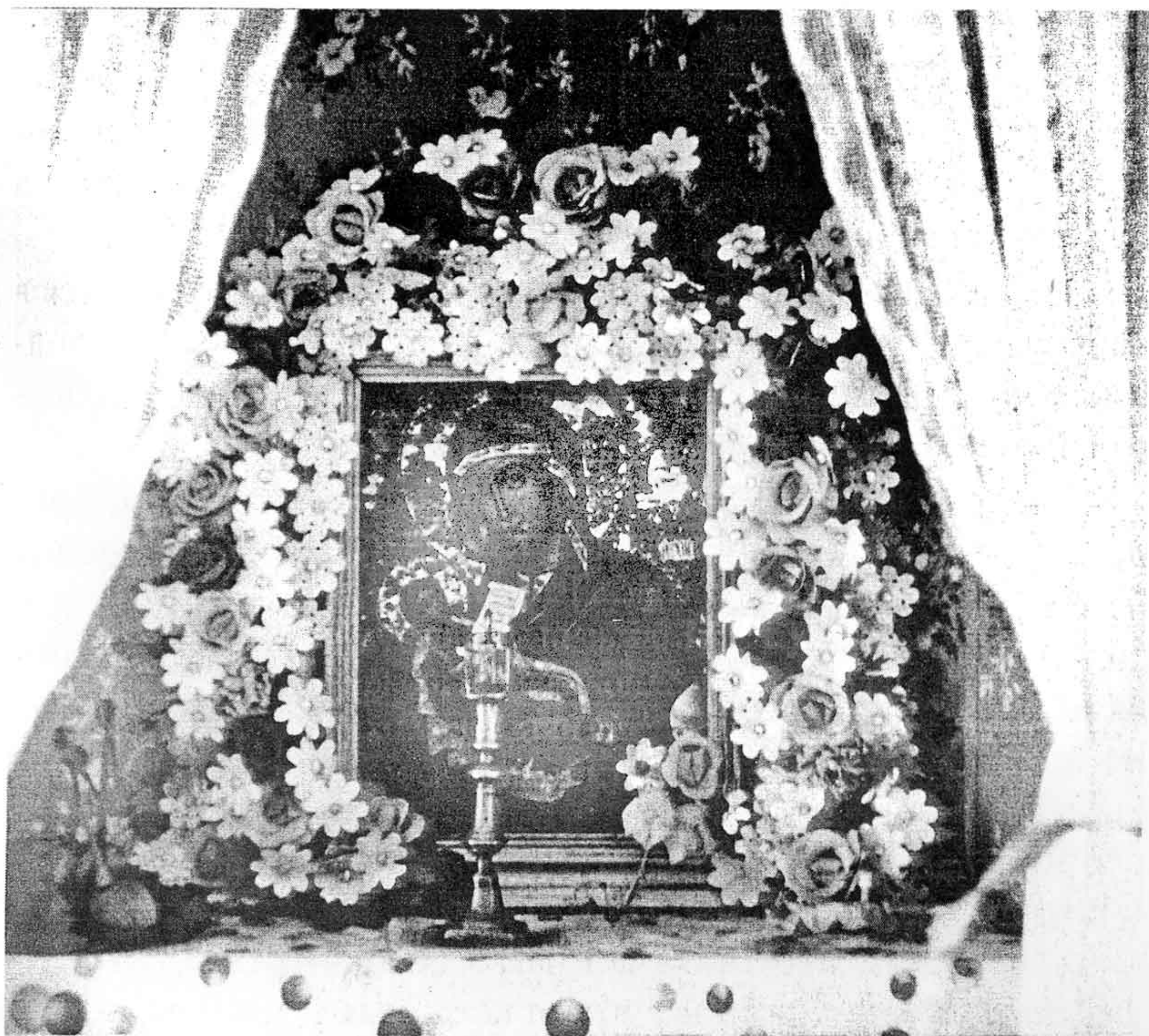
9. Здесь и теперь

Несмотря на все трагические обстоятельства последнего времени часть старообрядческих икон находится там, где им пристало быть – в старообрядческих церквях и домовых собраниях. Интересные наблюдения удалось сделать в ряде липованских сел на юге Одесской области. Удостоившись быть принятым замкнутыми и привычно осторожными староверами, с иконой сталкиваешься уже у порога – над редкой дверью не прикреплен медный образок или крест, пусть и совсем простенький. И внутри, в каждом из жилых и даже хозяйственных



помещений – непременно икона. Правда, количество, живописное достоинство и состав их не всегда одинаковы, что зависит как от обеспеченности семьи, так и от ее набожности. Лучшие в художественном отношении и наиболее нарядные иконы – в гостиных (“передней хате”, как говорят сами липоване). В числе таких “парадных” икон по большей части нам доводилось видеть образцы ветковско-стародубских писем: золотофонные, часто – мастерски исполненные произведения XIX – начала XX веков, завезенные некогда на юг из “черниговских раскольничьих слобод”. Иконы местных липованских писем, близкие по стилю, но, как правило, уступающие привозным, располага-

Илл. 53-54. Резные киоты в современном селе сменяются на гирлянды искусственных цветов “цветики”



ются на периферии жилого пространства: в сенцах, кухне, “задней хате”. Сюжетное разнообразие домовых икон относительно невелико, но без богородичной иконы и образа Николы не обходится ни один старообрядческий дом. Не редкость и четырехчастные иконы, много икон избранных святых.

Иконами очень дорожат, их любят и обильно украшают, греша иной раз против вкуса (опять-таки, нашего, городского вкуса). Излюбленным украшением икон на территории всего Буджака служат пышные разноцветные гирлянды из бумажных цветов – “цветиков”, которые плетут местные старушки-старообрядки. Конечно, “цветики” – это новшество, пришедшее на смену богатым, золочено-резным рамам иконных киотов (илл. 53-54). Похоже, заимствовано оно из украинско-молдавского обихода, где роль подобных декоративных элементов традиционно высока.

Частые хищения приучили и самих липован смотреть на свои иконы как на нечто исключительное. Не имея специальных знаний, каждый старовер легко укажет отличия в иконах липованских и, например, молдавских. О которых еще и иронически скажут: “А, то – молдавский божок”. Впрочем, как это ни странно, на прямой вопрос, благодатна ли молдавская икона, всегда ответят утвердительно.

Осыпавшиеся, изъеденные шашелем иконы не остаются в небрежении. Мы уже писали, что подобные разрушенные памятники хоронят вместе с усопшими родственниками, воздавая иконе последние почести.

Древних икон в обследованных селах увидеть нам не пришлось, однако в местных церквях имеются произведения из Центральной России, преимущественно продукция суздальского иконописного промысла. В домашних собраниях местных староверов таких икон единицы, вероятно, именно этот пласт памятников подвергся особо интенсивному вымыванию. К некоторым из домашних икон отношение особое. Вот лишь один характерный факт. В одной старообрядческой семье в Анновке, Тарутинского района, старушка-хозяйка с трепетом показала нам образок Николы, который уже несколько поколений считают истинным хозяином, покро-



Илл. 55. Четырехчастная икона с Распятием. Липованские письма 60е годы XX века. Мастер Филат Шевцов.

вителем и защитником дома. Со времени основания (самое начало двадцатого века), дом не раз сменял владельцев, но снять со стены и унести Николу – “хозяина дома” не решился ни один. Благополучие жилища в представлении обосновавшегося здесь семейства напрямую связывалось с этим скромным образком, почти столетие оберегающим свои “владения”. Кстати, одна из традиций староверов – продавать дом вместе с образами. Этой традицией иногда пользовались перекупщики

икон, покупая весь дом ради хранящихся в нем икон. Отдельно икону хозяин не продал бы...

Как и прежде, венчаются, входят в жизнь и уходят из нее староверы с иконой. Далеко не всегда “молодых” благословляли и одаривали старой иконой. Еще не так давно для такого рода событий иконы специально заказывались у немногих престарелых иконописцев, сохранивших старую “заучку” с румынских времен. При этом, как и века тому назад, никогда не скажут “купил икону”, только “выменял”, “наменил”. Некоторые не говорят даже “написал икону” – все равно “наменил”.

Правда, и сами заказчики критически отзываются о современном искусстве. Увы, сравнения с дедовской стариной оно не выдерживает...

Еще в послевоенные годы продолжало теплиться иконописание в с. Великопоском. Известно, что некоторые староверы из Южной Бессарабии предпочитали заказывать иконы у мастеров из этого села.

Вплоть до недавнего времени писал иконы старик-липованин Филат Шевцов из Килии. Несколько его работ, исполненных, хотя и лубочно, но в соответствии с канонами, зафиксированы нами в с. Мирном, жители которого были в числе постоянных заказчиков престарелого иконописца (илл. 55). В ходе экспедиционных работ выявлен и ряд произведений иконописца Афанасия Лысова, жившего и работавшего в Анновке и других местах Бессарабии в середине – второй половине XX века. Если живопись этих мастеров характеризуется верностью местной художественной традиции, то творчество ныне здравствующего священника-иконаписца о. Алексея (Комендантова) из Приморского имеет совсем иные стилиевые ориентиры: произведения московской и новгородской классики XVI века. Эту смену стилиевых установок четко отражает монументальная роспись о. Алексия “Вход Господен в Иерусалим” (1987), украшающая внутреннюю арку нефа в храме пр. Параскевы в с. Мирном. Есть ли будущее у местного старообрядческого иконописания, какие тенденции в его возможном развитии окажутся определяющими (липованские или неоклассические) – покажет время.

10. Предварительные итоги

Не вызывает сомнений то, что липованская икона XVIII-XX веков представляет собою яркое явление народной культуры. Ее значение особенно понятно при соотнесении с памятниками иконописи официальной церкви на территории современных Украины и Молдовы. Так же ясно и то, что липованская икона и поныне остается недооцененной. Причина здесь в ориентации ученых-искусствоведов на древний, классический период развития русской иконописи и на те художественные центры в императорской России, которые и в позднее время строго следовали традициями московской и новгородской классики XIV – XVI веков. Сходная ориентация отмечается и в среде собирателей произведений русского религиозного искусства.

Чем же проигрывает старообрядческая живопись в глазах большинства знатоков? Наиболее простой ответ – не вполне умелым следованием древнерусским традициям. Глядя на старообрядческую икону, мы инстинктивно представляем себе аналогичную по сюжету икону по меньшей мере – из Третьяковской галереи и, сравнение, разумеется, не в пользу грубоватой живописи мастера из Вилково или Злынки. Такого сравнения не возникает, когда смотришь на украинскую народную икону прошлого столетия (их неправильно называют “парсунками”). Этот тип иконы “сам в себе”, и мы можем радоваться и аляповатости фигур, и пышным цветам или растительному орнаменту. Не придет же нам в голову сравнивать примитив с мадоннами Рафаэля? Но даже удачная копия с Рафаэля, выписанная с несоизмеримо большим, в сравнении с примитивом, мастерством, будет смотреться всего лишь как “реплика”... Дистанция между лучшими образцами древнерусской иконописи и искусством старообрядцев, с одной стороны, слишком велика, но с другой недостаточна для того, чтобы смотреть на старообрядческую иконопись как на нечто самостоятельное...

Вместе с тем, рассуждая так, мы явно поддаемся иллюзии. Прежде всего, излюбленным образцом, от которого отталкивались

в своем творчестве иконописцы-липоване, была не древнерусская живопись в обычном понимании этого слова. Главное, резкое отличие липованских икон от древнерусских – именно в стиле, в иной трактовке пространства, форм, а часто – и сюжетов, при обязательном сохранении древней знаковой системы. Как это ни парадоксально, но местным иконописцам импонировала не московская, новгородская или псковская икона XV-XVI веков, а т.н. фряжская, во многом – европеизированная иконопись Москвы и Ярославля второй половины XVII – начала XVIII веков. Именно оттуда и пришли в ветковскую и липованскую икону барочные черты: прямая перспектива, пейзаж, ордерная архитектура, золотопробельное письмо. Особое значение для формирования ветковско-липованской традиции имела школа мастерских Оружейной палаты. Помимо стилистических особенностей в ранних ветковских иконах отмечаются и чисто технологические приемы, идентичные иконам царских живописцев (использование врезных торцовых шпонок). Все это заставляет предположить, что дело не ограничивалось опосредованным влиянием, что среди ушедших в раскол иконописцев были те, кто получил подготовку в царских мастерских в Москве. На протяжении столетий наследие семнадцатого века в старообрядческой иконописи творчески перерабатывалось и воплощалось в ярких и самобытных произведениях. Однако изоляция староверов-липован, вынужденная миграция не способствовали сохранению изначально высокого уровня профессионального мастерства иконографов. В липованскую икону входили элементы украинского и молдавского народного орнамента, изменялся и колорит икон, что обусловлено не столько влиянием местных иконописцев, сколько доступными в данном регионе красками. На смену утонченному, богатому декору ранних липованских икон пришли упрощенные, иногда более лаконичные и архаизированные памятники.

С самого раннего периода развития липованской иконописи эклектизм (монтаж различных сюжетов и использование различных принципов и стилистических приемов при создании одной иконы) становится характерной чертой иконописного творчества старообрядческих мастеров, оно сохраняется даже в наиболее “примитивных” памятниках, приближающихся к народному лубку..

Интересно, что стиль барокко, который должен был бы восприниматься старообрядцами как нечто внешнее и враждебное, идущее с Запада и внедряющееся в русскую культуру через господствующую Церковь, довольно быстро проник и в консервативную старообрядческую среду. Барокко затронуло не только живопись староверов, но и такие важнейшие сферы их духовной жизни как богословская и полемическая мысль (например, риторика Андрея Денисова), литература, устная народная традиция. Так, даже силлабические вирши Стефана Яворского, местоблюстителя Патриаршего престола(!), со временем вошли в репертуар старообрядческой духовной поэзии (Ливанов Ф.В. 1869., 15).

В смещении “временной оси” еще один источник неверной оценки значения старообрядческой иконописи. Для того, чтобы понять ее генезис, мы должны вернуться на несколько веков назад, и это вполне оправдано. Но для оценки ее значения во время ее написания и бытования подобные путешествия во времени не нужны. Мы должны лишь сравнивать старообрядческую икону восемнадцатого-двадцатого веков с современными ей формами иконописного искусства господствующей Православной Церкви, особенно теми, которые бытовали на “низовом” уровне – в домах верующих православных, среди которых жили старообрядцы. При таком подходе становится ясно, что поздняя старообрядческая икона – это самостоятельное и полноценное народное искусство, заслуживающее вдумчивого изучения и тщательного, даже благоговейного собирательства. Вместо этого “золотофонки”, “старообрядки”, стали расхожим товаром: эффектные, “интерьерные”, они привлекали людей с Запада, но никогда не считались чем-то особо ценным среди знатоков. При малейшем подозрении, что под живописью девятнадцатого века находятся фрагменты более ранней иконы, поздний слой безжалостно уничтожался под декламацию пушкинского “но краски чуждые спадают”. Около двух столетий оказались практически вычеркнутыми из истории иконописи. По счастью, у нас еще есть время для того, чтобы попытаться заполнить этот пробел.

Литература

1. Антонова В.И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. – М., 1966
2. Брюсова В.Г. Русская живопись 17 века. – М., 1984.
3. Велижанина Н.Г. Народные иконы Новосибирской области из Новосибирской картинной галереи // Музей 4. Художественные собрания СССР. – М., 1983. – С. 87-92
4. Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи XIX в. – М., 1986.
5. Вздорнов Г.И. Феофан Грек. – М., 1983.
6. Гончаров Ю.А. и др. Уральская икона – Екатеринбург, 1998.
7. Горбунгов Ю.Е. К вопросу о происхождении названия “липоване” // Археология и этнология Восточной Европы – Одесса, 2000
8. Горбунов Ю.Е. Старообрядческая книжность в Украине // До 1000-річчя літописання та книжкової справи в Україні. – Одеса, 1999. – С 31-38.
9. Гребенюк Т.Е. Художественное своеобразие ветковских икон. Технико-технологический аспект // Мир старообрядчества. Вып. 4: Живые традиции. – М., 1998 – с. 387-391
10. Гусева Э.К. Старообрядческое искусство на Брянщине и Гомельщине // Из истории фондов Научной библиотеки МГУ. – М., 1978. – с. 130-135
11. Гусева Э.К. Памятники старообрядческой живописи конца XVIII-XIX в. // Русские письменные и устные традиции и духовная культура / Под ред. И.Д. Ковальченко. – М., 1982. – С. 151-161
12. Еремина Л.А. Каталог русской и украинской иконописи в собрании Одесского художественного музея. – Одесса, 1995.
13. Иткина Е.И. Русский рисованный лубок конца XVIII – начала XX века. – М., 1992.
14. Иткина Е.И., Юхименко Е.М. Иконописная школа // Неизвестная Россия. К 300-летию Выговской старообрядческой пустыни. – М., 1994. – С. 31 – 36.
15. Князева Л.П. Иконопись Палеха из собрания Государственного музея палехского искусства. – М., 1994.
16. Ливанов В.Ф. Раскольники и острожники. – Т 1 – М., 1869.
17. Масленицын С.И. Ярославская иконопись. – М., 1983.
18. Мордвинова С.Б. Историко-художественные предпосылки возникновения и развития портрета в XVII в // От Средневековья к Новому времени. Материалы и исследования по русскому искусству

- XVIII- первой половины XIX века / Под ред. Т.В.Алексеевой – М., 1984. – С. 9 – 35.
19. Невьянская икона. /Под ред. Г.В. Голынец. – Екатеринбург, 1997.
 20. Некрасова Н.А. Палехская миниатюра. – Л., 1983.
 21. Нечаева Т.Г., Леонтьева С.И., Шкляр Ф.Г. Ветковский музей народного творчества. – Минск, 1994.
 22. Николаева Т.В. Древнерусская живопись Загорского музея – М., 1977.
 23. Поздеева И.В. Археографические работы Московского университета в районе древней Ветки и Стародуба // Пятники культуры. Новые открытия. Ежегодник за 1975 г. – М., 1976. – С. 52 – 69
 24. Покровский Н.Н. Путешествие за редкими книгами. – М., 1984.
 25. Полиптик молдав. Молдавское искусство XIV-XIX веков. – Кишинев, 1985.
 26. Преподобный Сергей Радонежский. – М., 1992.
 27. Реставрация станковой темперной живописи/ В.В. Филатов – М., 1986
 28. Русские иконы из собрания Церковно-археологического кабинета Московской Духовной Академии (комплект открыток). – М., изд. Московского Патриархата,, 1988, т. 8
 29. Серебрякова Е.И., Юхименко Е.М. Литературные и книгописные школы // Неизвестная Россия. К 300-летию выговской старообрядческой пустыни. – М., 1994 – С. 13 – 30
 30. Такташева Л.Е. Неизвестные памятники русского иконописания XVII-XIX вв. в собраниях музеев Палеха и Холуя// Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник за 1983 г. – Л., 1985. – с.313-322
 31. Тарасов О.Ю. Икона и благочестие: очерки иконного дела в императорской России. – М., 1995
 32. Тотева П. Иконе от Пловдивски край. – София, 1975.
 33. Тысячелетие русской художественной культуры. Каталог выставки. – М., 1988
 34. Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. Антология. – М., 1993
 35. Цеханская К.В. Особенности символики в старообрядческих иконах // Skupiska staroorzedowcow w Europie, Azji i Americe. – Warszawa, 1994. – С 225-230

ГЛОССАРИЙ НАИБОЛЕЕ УПОТРЕБИТЕЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

Ассист – применяемый в иконописи классический прием отделки одеяний (реже – мебели, символических облаков и т.д.) золотом, лучеобразные прямые штрихи исходящие из сплошных золотых бликов “силков” на выпуклых частях фигуры; выполнялся листовым золотом (либо копченым серебром – “коптелью”) по клеевому чесночному составу, который собственно и называется ассистом; в палехской иконописи этот тип золотой разделки назывался инокопью.

Божница – домашний иконостас, полка с установленными на ней иконами

Вохрение (охрение) – метод письма обнаженных участков тела (инкарнат); последовательное нанесение на темный подмалевок более светлых тонов телесного колера (охры), чем достигалась объемность изображения.

Горки, иконные – стилизованное изображение ландшафта в виде скалистых гор с плоскими уступами – т.н. лещадками

Графья – подготовительный рисунок, процарапанный иглой по поверхности грунта

Движки (оживки) – белильные штрихи на самых выпуклых участках ликов, рук, ног, торсов

Двойник – имитация золота с помощью листового серебра, тонированного шафраном, щучьей желчью или горячей олифой

Двойной ковчег – особая техника обработки доски, первая выемка по внутреннему краю опуши, вторая – по внутреннему краю лузги. Типична для икон XVII века и их имитации (подстаринные иконы)

Доличное письмо – в иконе – живопись одеяний, архитектуры, ландшафта – всего, кроме ликов. При работе артелью выполнялось менее искусными мастерами.

Знаменить – наносить на доску рисунок иконы (графья) и намечать основные цветовые соотношения. Ответственный этап написания иконы, который обычно выполнял наиболее опытный иконописец, мастер – знаменщик.

Золотопробельное письмо – проработка складок одеяний и, вообще, тканей золотой краской (твореным золотом), вошло в практику русских иконописцев с середины XVII века

Извод – иконографический тип, один из вариантов композиции какого-либо сюжета.

Иконография – композиция, установленный тип изображения того или иного лица, события, совокупность таких изображений, например иконография Богоматери

Истинники – в терминологии староверов – древние дониконианские иконы, в отличие от “подстаринных”, лишь имитирующих древнюю живопись

Киот – остекленный декоративный футляр для иконы, у липован часто – с резной, декорированной растительным орнаментом золоченой рамой

Ковчег – плоская, неглубокая выемка на лицевой стороне иконы, ковчег образует выпуклые поля, обрамляющие основное изображение, деталь, особо ценимая собирателями признак старины, нередко, ложной, отсюда коллекционерское деление икон на две категории “ковчежные” (ковчеги) и “бесковчежные”.

Левкас – меловой, иногда гипсовый грунт

Лещадки – стилизованные скальные уступы; некоторым школам иконописи присущи свои характерные формы лещадок, что облегчает атрибуцию икон.

Личное письмо – живопись ликов, рук, ног и вообще – тела (см. вохрение). Наиболее ответственный этап написания иконы, требовавший особого мастерства.

Лузга – узкая скошенная грань, фасет между полями и ковчегом, на бесковчежных иконах декоративная полоса, отделяющая поля иконы от средника, где собственно находилось изображение.

Опушь – окантовка полей иконы, у липован чаще всего три полосы (от наружного края кнутри) – красная, синяя и белая.

Паволока – ткань, приклеиваемая на доску перед нанесением левкаса; способствовала лучшей сцепке грунта с доской.

Палаты – изображение стилизованной архитектуры

Плавь – техника вохрения, личного письма, последовательное нанесение слоев более светлой краски немедленно после нанесения предыдущего, до того как краска высыхала, таким образом лик и руки святого были не выписаны, а “выплавлены”

Подлинник иконописный – собрание прорисей канонических сюжетов икон, в подлиннике кроме прорисей имелся и текст, где указывались и цветовые соотношения и тип одеяний того или иного святого, а также и богословские тексты и постановления соборов относительно икон.

Позем – условное изображение земли на иконе, обычно – горизонтальная полоса темного (иногда – зеленого) цвета в нижней четверти средника иконы.

Полимент – красочно-клеевой состав, которым покрывался участок левкаса перед золочением

Притинки – тени в складках тканей

Пробела – стилизованные высветления одеяний на выпуклых частях фигуры, способ моделирования объема: существовало несколько типов пробелов – **в ассист** (см.), **“в перо”** – разработанный в русской иконописи XVII века тип золотых пробелов, по структуре напоминающих птичье перо; исполнялись золотой краской, либо **“в проскреб”** по листовому золочению. Пробела **в проскреб** процарапывались по сырой краске, нанесенной на предварительно вызолоченный участок; кроме одежд эта техника использова-

лась и для отделки других деталей изображения – мебели, архитектуры, доспехов. Пробела в “три тона” – исполнялись краской; последовательно набирались на каждом участке от темного основного слоя – к более разбеленным второму и третьему, имеют характерную графическую структуру, как правило подчиненную форме вытянутого четырехугольника либо треугольника

Прорись (перевод) – стандартная графическая основа иконы, служившая мастеру для нанесения “графьи”. Прориси иконописных сюжетов являлись главной частью иконописного подлинника.

Санкирь – подготовительный красочный слой (подмалевок) при написании ликов и обнаженных участков тела; как правило, оливкового или коричневого цвета

Твореное золото – золотая краска из растертых на камеди или меду листков сусального золота. Практически так же готовилась краска из копченого серебра, имитирующая золото.

Шпонки – деревянные бруски, врезающиеся в тыльную сторону, либо в торцы доски для предотвращения ее деформации.

SUMMARY

The topic of this small book is the late (XVIII – XX cc) icon-painting of the Lipovane (the branch of Russian Orthodox Old-believers, who recognized the priesthood and sacraments; they dwelled in the South-Western parts of the former Russian Empire such as Bukovina, Novorossia, Bessarabia etc.) The significance of religious art of this branch of the Orthodox Old-believers becomes even more clear when compared to the “official” religious painting of the same period on the territory of the contemporary Ukraine and Moldova. It is also true that icons of the Lipovane have been underestimated until now. Prominent scientists still put the emphasis on the ancient, classical period of the Russian Icon-painting and on the Russian Empire artistic centers Empire which even in the XIX c. strongly followed the classical ancient tradition of Moscow and Novgorod schools. The same approach exists among the collectors of the Russian religious art.

What are the grounds for such opinions of the experts? The simplest answer could be – icon-painters of Lipovane didn't follow the classical traditions appropriately. The difference between the best examples of the Old-Russian Icons and art of Orthodox Old-believers is quite big, though not enough to let us look at Old-believers painting as something independent.

In fact the old Russian icon-painting in the general sense of this term didn't set an example for the creativity of the Lipovane. The strongest difference between Lipovane icons and the old Russian ones was mainly in style, in different interpretation of space, forms and often – even subjects though old set of symbols was strongly kept.

In the Icon-painting of the Lipovane there was eventually developed so called “fryazskiy” (the Russian term of the time which reflected the impact of the western art on traditional icon-painting) style, typical for the religious art of Moscow and Yaroslavl of the XVII c. It was the source of some peculiar baroque features of the icons of the old-believers: straight perspective, “order” architecture, extensive use of the gold for the modeling of the volume. The school

of the painters of the Oruzeinaya Palata (Kremlin) had an exclusive significance on the development of the art of Lipovane. There are similarities not only in artistic style of icons, but even in technology. A number of unknown masters from the famous school of Moscow icon-painters could have joined Old-believers movement and thus have brought their skills and creativity into absolutely new situation. Unfortunately persecutions, deportation, confiscation and even destruction of the icons were part of that situation both in Russian empire and in the former Soviet Union. But in spite of this the development of the Old-believers icon-painting was fruitful and a lot of the beautiful and original icons survived.

It is true that isolation of the old-believers and their compulsory migration didn't help them to maintain the high level of their art as it used to be in early period, especially in rural areas with the typical small family shops. The Ukrainian and Moldavian ornament appeared on the icons of Lipovane.

Different colors were used, partly because of the impact of the local artists partly – because of the lack of the expensive artistic materials such as gold etc. Simplistic, even “naive” (and more archaic, too) icons gradually replaced sophisticated masterpieces, rich with colors and gold.

From the very beginning Lipovane painters applied the montage of different subjects, different styles and even materials used in one icon (eclectics)/ It became a peculiar feature of the creativity of the old-believers artists. We can find it even in the simplest icons, which are close to folk “lubok”.

This small book gives only draft description of the history and style of the religious art of the Lipovane, but still it is one of the first attempts to study the heritage of the “aborigines of the Holy Russia” as Old-believers sometimes name themselves.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Все публикуемые произведения исполнены темперой на деревянной пролепкашенной основе.

Поэтому данные о материале и технике в описание не включены. Для подавляющего большинства икон характерны врезные встречные шпонки; в описаниях отмечается лишь наличие шпонок другого типа, либо отсутствие их. Размеры даны в сантиметрах.

1. Вход в Иерусалим. Вторая половина XIX века. Липованские письма. Южная Бессарабия.
70,5 X 60. Одесский художественный музей
2. а. Сергей Радонежский. Конец XVIII-начало XIX века.
Липованские письма. 53 X 45,2. Покровская старообрядческая церковь, Одесса. б. Икона Симона Ушакова из Троице-Сергиевой лавры. 49 X 39 Государственная Третьяковская Галерея, Москва.
3. Богоматерь Грузинская. Начало XX века. Липованские письма. Нижнее Подунавье. 22,2 X 18,6. Врезные торцовые шпонки. Настоящее местонахождение неизвестно.
4. Никола Отвратный. Конец XIX – начало XX века. Липованские письма. 53,5 X 45,5. Нижнее Подунавье. Настоящее местонахождение неизвестно.
5. Иоанн Предтеча в житии. Вторая половина XIX века. Ветковско-стародубские письма. 53 X 44. Частное собрание, Одесса.
6. Богоматерь Милующая. 20е годы XX века. Липованские письма. Нижнее Подунавье. 53 X 44, 2. Одесский муниципальный музей личных коллекций им. А. Блещунова.
7. Никола Можайский в житии. Конец XIX века. Липованские письма. Поднестровье. 72 X 58,5. Частное собрание, Одесса.
8. Четырехчастная икона: Покров, Нечаянная радость, Никола и мученик Уар с Распятием в среднике. Вторая половина XIX века. Суздальские письма. 35,5 X 31. Воздвиженская старообрядческая церковь, с. Великоплатовое, Одесская обл.
9. Иоанн Предтеча, св. Татьяна и св. Параскева. Конец XIX века. Липованские письма. Бессарабия. 18 X 14,8. Частное собрание, Одесса.
10. Четырехчастная икона: Богоматерь Всех скорбящих радости, Богоматерь Федоровская, Богоматерь Умягчение злых сердец, Никола с распятием. Первая половина XIX века. Липованские письма. 53 X 44. Покровская старообрядческая церковь, Одесса.

11. Четырехчастная икона: Богоматерь Умягчение злых сердец, Богоматерь Утоли моя болезни, Никола и Иоанн Предтеча с Распятием. Конец XIX века. Ветковско-стародубские письма. 35,7 X 31. Из нижнего Подунавья. Частное собрание, Одесса.
12. Распятие с предстоящими и четырьмя клеймами: Воскресение Христово, Богоматерь Неопалимая купина, Никола, Богоматерь Троеручица. Середина XIX века. Липованские письма. Южная Подолия (?). 62 X 52. Частное собрание, Одесса.
13. Св. Маркел и св. Анастасия. Икона с вмонтированными складнями («Деисус», «Праздники») и ф-образным крестом. Липованские письма. Южная Подолия. 54 X 44,5. Успенско-Воздвиженская старообрядческая церковь, г. Балта.
14. Семь спящих отроков эфесских, праздники. Икона с вмонтированным распятием. Конец XIX века. Старообрядческие письма (Центральная Россия). 53 X 45. Настоящее местонахождение неизвестно.
15. Всевидящее Око Господне. Конец XIX века. Липованские письма. Бессарабия. 35 X 28,5. Частное собрание, г. Одесса.
16. Троица Новозаветная («Образ Триипостасного Божества»). Конец XIX-начало XX века. Ветковско-стародубские письма. 63,4 X 53,4. Из Нижнего Подунавья. Частное собрание, Одесса.
17. Спас Нерукотворный. Первая половина XIX века. Ветковско-стародубские письма. 45 X 37. Происходит из г. Новозыбков Брянской обл. Частное собрание, Одесса.
18. Спас Вседержитель (из деисуса). Конец XIX – начало XX века. Липованские письма. Южная Бессарабия. 53 X 45. Из с. Дмитровка, Болградского района Одесской обл. Частное собрание, Одесса.
19. Спас Царь Царем. XIX век. Липованские письма. 85 X 60. Покровская старообрядческая церковь, г. Одесса.
20. Не рыдай мене, мати. Вторая половина XVIII века. Липованские письма. Из Кишинева. 46 X 42. Частное собрание, Одесса.
21. Рождество Христово. XIX век. Невьянские письма (?). 53 X 45. Частное собрание, Одесса.
22. Бегство в Египет. Начало XIX века. Ветковско-стародубские письма. 40 X 34. Одесский художественный музей.
23. Воскресение Христово с двенадцатыми праздниками. Первая половина XIX века. Липованские письма. 53 X 45. Частное собрание, Одесса.
24. Богоматерь «Яко призре на смирение». Начало XX века.

Липованские письма. 18 X 16. Без шпонок. Частное собрание, Одесса.

25. Покров. Вторая половина XIX века. Липованские письма. 106 X 64. Одесский муниципальный музей личных коллекций им. А.Блещунова
26. Иоанн Предтеча (из деисуса). Конец XIX начало XX века. Липованские письма. 53 X 44,8. Происхождение и местонахождение то же, что и № 18.
27. Усекновение главы Иоанна Предтечи. Вторая половина XIX века. Липованские письма. Нижнее Подунавье. 17,7 X 15,2. Без шпонок. Частное собрание, Одесса.
28. Погребение Иоанна Богослова. Первая половина XIX века. Липованские письма. 35 X 31. Врезные торцевые шпонки. Покровская старообрядческая церковь, Одесса.
29. Иоанн Богослов в молчании. XIX век. Липованские письма. 53 X 45. Одесский художественный музей. 2070-ж.
30. Иоанн Богослов в молчании. Конец XIX-начало XX века. Липованские письма. Бессарабия. 35 X 30, 5. Частное собрание, Одесса.
31. Иоанн Богослов в молчании. 20е годы XX века. Липованские письма. Нижнее Подунавье. 53 X 41. Частное собрание, Одесса.
32. Иоанн Богослов в молчании. Конец XIX века. Нижнее Подунавье. 53,5 X 45,6. Частное собрание, Одесса.
33. Илья Пророк с деяниями. Икона письма Федора и Осипа Зубовых, 1672 год. 167 X 150. Церковь Ильи Пророка в Ярославле.
34. Илья Пророк в житии. Середина XIX века. Липованские письма. 53 X 45. Покровская старообрядческая церковь, Одесса.
35. Собор архангела Михаила. Вторая половина XIX века. Липованские письма. Поднестрие. 53 X 45. Воздвиженская старообрядческая церковь, с. Великопоское, Одесская обл.
36. Архистратиг Михаил. Середина XIX века. Липованские письма. 106 X 45. Покровская старообрядческая церковь, Одесса.
37. Никола Отвратный. Середина XIX века. Липованские письма. Южная Подолия. 35,5 X 31. Частное собрание, Варшава.
38. Никола. Конец XIX – начало XX века. Ветковско-стародубские письма. 46,7 X 42. Частное собрание, Одесса.
39. Никола Отвратный. Середина XIX века. Липованские письма. 53 X 45. Частное собрание, Одесса.
40. Никола. Середина XIX века. Липованские письма. 52 X 45,7. Частное собрание, Одесса.

41. Четырехчастная икона: Богоматерь Умягчение злых сердец, Богоматерь Утоли моя болезни, Св. Христофор, Богоматерь Федоровская, Спас Нерукотворный в центральном круглом медальоне. Конец XIX века. Липованские письма. 53 X 45. Одесский муниципальный музей личных коллекций им. А.Блещунова.
42. Чудо Георгия о змие. Начало XIX века. Ветковско-стародубские письма. 54 X 44, 5. Частное собрание, Одесса.
43. Св. Харлампий со сценами жития. Липованские письма. Из Оргеева, Молдова. 35,5 X 30. Частное собрание, Одесса.
44. Рождество Богородицы. Начало XIX века. Липованские письма. 40 X 30. Воздвиженская старообрядческая церковь, с. Великоплатовское, Одесская обл.
45. Снятие с креста – положение во гроб. XVIII век. Северные письма. 44, 3 X 35, 5. Частное собрание, Одесса.
46. Вход Господень во Иерусалим. Середина XIX века. Липованские письма. 45 X 36. Частное собрание, Одесса.
47. Воскресение Христово – Сошествие во ад. Клеймо иконы № 12.
48. Встреча Иоанна Богослова с разбойниками. Клеймо иконы № 35
49. Спасение на водах Иоанна Богослова Прохором. Клеймо иконы № 35.
50. Покров. Вторая половина XIX века. Липованские письма. Нижнее Подунавье. 53,7 X 43,4. Частное собрание, Одесса.
51. Иоанн Предтеча – ангел пустыни со сценами жития. Первая треть XIX века. Ветковско-стародубские письма. 53, 5 X 43, 7. Частное собрание, Одесса.
52. Иоанн Предтеча – ангел пустыни со сценами жития. Ярославские письма. Конец XVII века. 198 X 143. Государственная Третьяковская галерея
53. Четырехчастная икона: Богоматерь Всех скорбящих радости, Богоматерь Утоли моя печали, Никола, Богоматерь Федоровская. XIX век. Липованские письма. 72 X 58 (киот), 33 X 29 (икона). Покровская старообрядческая церковь, Одесса.
54. Богоматерь Утоли моя болезни. Начало XIX века. Ветковско-стародубские письма. 53 X 44. Шпонки врезные, торцевые. Частное собрание, с. Приморское, Одесская обл.
55. Четырехчастная икона: Богоматерь Умягчение злых сердец, Богоматерь Взыскание погибших душ, Никола и преподобный Паисий ; с распятием в центре. 1960-е годы. Мастер Филат Шевцов, Килия. 53 X 44,5. Частное собрание, Одесса.

СОДЕРЖАНИЕ

Почти утраченное искусство (вместо предисловия)	5
--	---

ЛИПОВАНСКАЯ ИКОНА XVIII-XIX ВЕКОВ

1. Что есть старообрядческая икона?	15
2. Время и место	23
3. Попытка классификации	29
4. Монтаж	38
5. Сюжеты икон и богословие.	50
9. Архитектура и пейзаж	86
9. Здесь и теперь	102
10. Предварительные итоги	107
Литература	110
Глоссарий наиболее употребительных терминов	112
Summary	116
Список иллюстраций	118

Подписано в печать 19.07.2000. Формат 60x84/16.
Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Печать офсетная.
Физ. печ. лист. 7,75. Усл. печ. лист. 7,21.
Тираж 300 экз. Зак. № 147.

 Издательство «Друк»
65029, г. Одесса, ул. Старопортофранковская, 61.
Тел.: 207-788.